

FLÁVIA ALMEIDA VIEIRA RESENDE

ANTÍGONAS: APROPRIAÇÕES POLÍTICAS DO IMAGINÁRIO MÍTICO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
BELO HORIZONTE
2017

FLÁVIA ALMEIDA VIEIRA RESENDE

Antígonas: apropriações políticas do imaginário mítico

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Literaturas modernas e contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias (LAM).

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sara del Carmen Rojo de la Rosa.

Programa de Pós-graduação em Estudos Literários
Faculdade de Letras da UFMG
Belo Horizonte
2017

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

S681a.Yr-a Resende, Flávia Almeida Vieira.
Antígonas [manuscrito] : apropiações políticas do imaginário mítico / Flávia Almeida Vieira Resende. – 2017.
278 f., enc. : il., fots, grafs (color)

Orientadora: Sara del Carmen Rojo de la Rosa.

Área de concentração: Literaturas Modernas.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 252-266.

Apêndices: f. 267-278.

1. Sófocles. – Antígona – Crítica e interpretação – Teses. 2. Antígona (Mitologia grega) na literatura – Teses. 3. Política na literatura – Teses. 4. Teatro político alemão – História e crítica – Teses. 5. Teatro político latino-americano – história e crítica – Teses. 6. Teatro político argentino – História e crítica – Teses. 7. teatro político chileno – História e crítica – Teses. I. Rojo, Sara, 1955-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 882.2



Tese intitulada *Antígonas: apropriações políticas do imaginário mítico*, de autoria da Doutoranda FLÁVIA ALMEIDA VIEIRA RESENDE, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - FALE/UFMG

Profa. Dra. Guiomar Maria de Grammont M. A. Souza - UFOP

Profa. Dra. Júlia Morena Silva da Costa - UFBA

Profa. Dra. Elen de Medeiros - FALE/UFMG

Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 13 de fevereiro de 2017.



A todas as vítimas
dos contextos analisados
nesta tese.

Às Antígonas da vida real
que seguem, com sua força de
resistência, reaparecendo pelo
mundo.

Marcelo Silva

AGRADECIMENTOS

Uma tese é sempre feita em primeira pessoa do plural. A concretização dessa trajetória de quatro anos de pesquisas jamais teria sido possível sem a ajuda destas e de outras pessoas, entidades e instituições, a quem só tenho a agradecer.

AGRADEÇO a Deus, sempre em primeiro lugar.

Ao Clécio, pelo amor, pelas leituras, pelas sugestões, pelo diálogo constante e profícuo, pela paciência, pela compreensão, por ser o apoio que eu precisava em todos os momentos.

Aos meus pais, pela dedicação, pelos sacrifícios, pelo amor. Ao meu pai, pelas sugestões bibliográficas, e à minha mãe, pela revisão deste trabalho. Ao Henrique, pelos diálogos e pelo apoio.

À Sara Rojo, pela orientação presente, pelo carinho, pela acolhida, por me fazer crescer. Por todas as vezes em que concordamos, por todas as vezes em que discordamos e por tudo que ela me ensinou.

Ao Mayombe Grupo de Teatro, pela parceria no *Klássico (com K)* e por me permitir *ser Antígona*.

À Ana Araújo, por todas as trocas acadêmicas, todas as leituras e as sugestões, pela parceria sempre e pela amizade.

À Débora Borges, pela generosidade nos ensinamentos do francês, e à Aliança Francesa, pela bolsa que me permitiu seguir meus estudos na língua.

Aos que me acolheram durante o período Sanduíche na França: Ariane Eissen, por toda a dedicação na orientação, aos laboratórios Forell e CRLA, aos amigos de Poitiers – em especial Mariana, Mário, Stéphanie, Lionel, Cedric e Gwenola.

Aos que me acolheram durante o período Sanduíche no Peru: Francesca Denegri e PUCP, Yuyachkani, especialmente Teresa Ralli, e aos colegas da residência Pando.

Aos amigos de trajetória acadêmica, companheiros de uma caminhada por vezes tão solitária: Bruno Pontes, Didi Vilela, Eder Rodrigues, Leticia Malloy, André Pelinser, Michelle Torre, Felipe Cordeiro, Fabrício Trindade, Gabriela Figueiredo, Paulo Caetano, Joelma Xavier, Fernanda Dusse, e aos colegas da Representação Discente.

Ao professor Marcos Alexandre, pelo apoio acadêmico, sempre que precisei. À Tereza Virgínia e ao Fernando Mencarelli, pelos apontamentos realizados na banca de qualificação.

À Moira Fradinger, pelo encontro inesperado e tão profícuo, pelo compartilhamento de interesses, de bibliografias e de pensamento.

À Manuela Barbosa, pela parceria na tradução do alemão, e à Júlia Nunes, pela ajuda e pelas bibliografias vindas da Alemanha.

Ao Brecht Archiv, em Berlim, em especial a Helgrid Streidt, pela prontidão no apoio às pesquisas, tanto *in loco* quanto por e-mail.

Aos alunos da disciplina Teorias do Texto Dramatúrgico e do Texto Espetacular, e aos alunos do Apoio Pedagógico em Teoria da Literatura I, pelas trocas que tanto me ensinaram.

Ao Marcelo Silva, pelo desenho baseado na fotografia de Guto Muniz.

Ao Pós-Lit, em especial à Letícia Magalhães, por todo apoio acadêmico.

À CAPES, pelas bolsas no país e no exterior, sem as quais esse trabalho não seria possível.

“Não que o presente livro seja, ele próprio, um estudo histórico da tragédia. Ele é antes uma obra política”.

TERRY EAGLETON – DOCE VIOLÊNCIA

“Que, no final, Antígona dança calada dentro de mim, e, como eu, acredita naquela luzinha no fim do túnel, que o século vinte soprou e que eu vou ter que soletrar pro meu filho, que eu só vou deixar nascer porque Antígona um dia me disse que todo nascimento é uma obra de arte. A gente nasceu pra compartilhar o amor ou o ódio? O amor é mesmo invicto no combate?”

MAYOMBE GRUPO DE TEATRO – KLÁSSICO (COM K)

RESUMO

Esta tese visa a investigar como e por que o imaginário mítico de Antígona, veiculado a partir da obra homônima de Sófocles, perdura e é tantas vezes retomado, mantendo um caráter prioritariamente político, nas literaturas dramáticas modernas e contemporâneas. O corpus deste trabalho abrange especificamente quatro reescritas de *Antígona – Antígona*, de Jean Anouilh (França, 1944), *Antígona de Sófocles*, de Bertolt Brecht (Alemanha, 1948), *Antígona Furiosa*, de Griselda Gambaro (Argentina, 1986), e *Antígona*, de José Watanabe e Yuyachkani (Peru, 2000). Essas obras foram organizadas em dois macrocontextos distintos: Europa durante e logo após a Segunda Guerra Mundial; e América Latina. Essa escolha favorece um olhar paradigmático para as retomadas do mito de Antígona em contextos de violência e estado de exceção. Em momentos em que a vida humana perde o valor e em que o poder estabelecido ganha suporte jurídico para exterminar em nome de uma segurança nacional, a imagem mítica de Antígona parece ressurgir com mais intensidade, como aquela que clama por justiça e por sepultura digna aos mortos. A partir do corpus analisado, e com uma metodologia interdisciplinar, com referências variadas, segundo a necessidade de cada contexto e de cada dramaturgia, procurou-se investigar as condições de possibilidade das apropriações do imaginário mítico de Antígona, compreendendo que este mantém, a cada atualização, um caráter prioritariamente político.

Palavras-chave: Antígona. Teatro político. Segunda Guerra Mundial. Conflito Armado Interno no Peru. Ditadura Argentina.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate how and why the mythical imaginary of Antigone, disseminated from the homonymous Sophocles' play, endures in recent writings and is often restored, maintaining a primarily political nature in modern and contemporary dramatic literature. The corpus of this work covers specifically four rewrites of *Antigone* – Jean Anouilh's *Antigone* (France, 1944), Bertolt Brecht's *Antigone of Sophocles* (Germany, 1948), Griselda Gambaro's *Antígona Furiosa* (Argentina, 1986), and José Watanabe and Yuyachkani's *Antígona* (Peru, 2000). These works were organized into two distinct macro-contexts: Europe during and shortly after the Second World War; and Latin America. This choice supports a paradigmatic view at the rewrites of the myth of Antigone in contexts of violence and state of exception. When human life loses its value and when the established power acquires legal support to exterminate in the name of national security, the mythical image of Antigone seems to reappear with more intensity, as she calls for justice and a worthy burial for the dead. From the corpus analyzed, and with an interdisciplinary methodology, with varied references according to the request of each context and each play, this thesis tried to investigate the conditions of possibility for the appropriations of the mythical imaginary of Antigone, understanding that it maintains, in each play, a primarily political nature.

Key-words: Antigone. Political theater. Second World War. Peruvian Internal Armed Conflict. Argentine's dictatorship.

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à étudier comment et pourquoi l'imaginaire mythique d'Antigone, diffusé à partir de la pièce homonyme de Sophocles, perdure et est souvent repris, en gardant un caractère essentiellement politique dans la littérature dramatique moderne et contemporaine. Le corpus de ce travail englobe spécifiquement quatre réécritures d'*Antigone* – *Antigone* de Jean Anouilh (France, 1944), *Antigone de Sophocle*, de Bertolt Brecht (Allemagne, 1948), *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro (Argentine, 1986), et *Antígona*, de José Watanabe et Yuyachkani (Pérou, 2000). Ces œuvres ont été organisées en deux macrocontextes distincts: l'Europe pendant et juste après la Seconde Guerre mondiale; et l'Amérique latine. Ce choix favorise un regard paradigmatique sur la reprise du mythe d'Antigone dans des contextes de violence et d'état d'exception. Dans une époque où la vie humaine semble perdre de sa valeur intrinsèque et le pouvoir obtenir soutien juridique pour tuer au nom de la sécurité nationale, l'image mythique d'Antigone ressurgit avec plus d'intensité, raisonnant au nom de la défense de la justice et de l'enterrement digne des morts. À partir du corpus analysé, et d'une approche interdisciplinaire, avec diverses références selon les besoins de chaque contexte et de chaque dramaturgie, cette thèse cherche à enquêter sur les conditions de possibilité des appropriations de l'imaginaire mythique d'Antigone, en se rendant compte que ceci maintient, dans chaque réécriture, un caractère essentiellement politique.

Mots-clés : Antigone. Théâtre politique. Seconde Guerre. Conflit Armé péruvien. Dictature Argentine.

RESUMEN

Esta tesis tiene como objetivo investigar cómo y por qué el imaginario mítico de Antígona, transmitido desde la obra homónima de Sófocles, perdura y a menudo es retomado, manteniendo un carácter principalmente político en la literatura dramática moderna y contemporánea. El corpus de este trabajo comprende específicamente cuatro reescrituras de *Antígona – Antígona* de Jean Anouilh (Francia, 1944), *Antígona de Sófocles*, de Bertolt Brecht (Alemania, 1948), *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro (Argentina, 1986), y *Antígona*, de Yuyachkani y José Watanabe (Perú, 2000). Estas piezas fueron organizadas en dos macro contextos distintos: Europa durante y después de la Segunda Guerra Mundial; y América Latina. Esta elección favorece una mirada paradigmática hacia las reescrituras de Antígona en contextos de violencia y de estado de excepción. En momentos en que la vida humana pierde su valor y el poder establecido obtén apoyo jurídico para matar en nombre de la seguridad nacional, la imagen mítica de Antígona parece resurgir con más intensidad, como aquella que clama por justicia y por un entierro digno a los muertos. Desde el corpus analizado, y con un enfoque interdisciplinario, con referencias variadas, de acuerdo a las necesidades de cada contexto y cada dramaturgia, tratamos de investigar las condiciones de posibilidad de la apropiación del imaginario mítico de Antígona, teniendo en cuenta que este mantiene, a cada actualización, un carácter fundamentalmente político.

Palabras-llave: Antígona. Teatro político. Segunda Guerra Mundial. Conflicto Armado Interno en Perú. Dictadura argentina.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
PARTE I – ANTÍGONA NA GRÉCIA ANTIGA	24
1 SOBRE ISSO QUE CHAMAMOS, HÁ DOIS MIL E QUINHENTOS ANOS, DE TRAGÉDIA.....	24
1.1 ANTÍGONA DE SÓFOCLES	24
1.1.1 NARRATIVA MÍTICA	27
1.1.2 O CONTEXTO DE ESCRITA DA PEÇA.....	29
1.1.3 ANTÍGONA <i>VERSUS</i> CREONTE	31
1.1.4 A RELAÇÃO ENTRE IRMÃOS	50
1.1.5 CINCO CONFLITOS UNIVERSAIS PRESENTES NA TRAGÉDIA <i>ANTÍGONA</i>	54
1.2 TRAGÉDIA MODERNA.....	62
1.3 IMAGEM MÍTICA DE ANTÍGONA E AS FORMAS DO TRÁGICO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO	69
1.3.1 <i>MYTHOS</i> E IMAGEM	70
1.3.2 EXPERIÊNCIA TRÁGICA, FORMA HISTÓRICA	74
PARTE II – ANTÍGONA NO CONTEXTO DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL	75
2 ANTÍGONA DE JEAN ANOUILH	77
2.1 A FRANÇA DURANTE A OCUPAÇÃO NAZISTA.....	79
2.2 RECEPÇÃO CRÍTICA DE ANTÍGONA DE ANOUILH DURANTE A OCUPAÇÃO	86
2.3 LIBERAÇÃO DA FRANÇA	93
2.4 O HOMEM ANOUILH.....	96
2.5 PARA UMA LEITURA (POLÍTICA) DE ANTÍGONA DE JEAN ANOUILH	99
2.5.1 QUAIS ESCOLHAS PARA QUAL ANTÍGONA?.....	102
2.5.2 FORMA TRÁGICA E SENTIDO POLÍTICO	107
2.5.3 REFERENCIAS A EPOCA.....	112
2.5.4 QUAL POLÍTICO PARA QUAL POLÍTICA?	115

3 ANTÍGONA DE BERTOLT BRECHT	122
3.1 ALEMANHA NAZISTA.....	123
3.1.1 O FIM DO TERCEIRO REICH	127
3.2 POR UM OLHAR DISTANCIADO: BRECHT NO EXÍLIO	131
3.3 POR UMA DRAMÁTICA DA NÃO IDENTIFICAÇÃO	136
3.4 UMA TRAGÉDIA NÃO ARISTOTÉLICA	139
3.5 ANTÍGONA DE SÓFOCLES, DE BERTOLT BRECHT, A PARTIR DA TRADUÇÃO DE HÖLDERLIN	141
3.5.1 <i>ANTÍGONA</i> DE SÓFOCLES DE HÖLDERLIN	143
3.5.2 <i>ANTÍGONA DE SÓFOCLES</i> DE BRECHT	146
3.6 <i>ANTIGONEMODELL 1948</i>	154
 PARTE III - ANTÍGONA NA AMÉRICA LATINA.....	 164
 4 ANTÍGONA DE GRISELDA GAMBARO	 167
4.1 A ARGENTINA E O REGIME MILITAR	167
4.1.1 VIOLÊNCIA POLÍTICA E DESAPARECIMENTO DOS CORPOS	170
4.1.2 FIM DA DITADURA E AS LEIS DE IMPUNIDADE	173
4.2 O TEATRO DE GRISELDA GAMBARO	177
4.2.1 <i>EL DESATINO</i> E A POLÊMICA ACERCA DO ABSURDO GAMBARIANO	181
4.2.2 FASES POSTERIORES: UMA APROXIMAÇÃO AO REALISMO	185
4.3 UMA ANTÍGONA <i>FURIOSA</i>	188
4.3.1 PARÓDIA E METATEATRALIDADE	192
4.3.2 TEMPO CIRCULAR, TEMPO TRAUMÁTICO, TEMPO HISTÓRICO	196
4.3.3 SOBRE AS POSSIBILIDADES DE UMA ANTÍGONA FEMINISTA	199
 5 ANTÍGONA DE WATANABE E YUYACHKANI	 207
5.1 PERU ENTRE 1980 E 2000.....	207
5.2 MEMÓRIAS DA GUERRA, OU GUERRA DE MEMÓRIAS	215
5.3 YUYACHKANI: O CORPO <i>EN-CENA</i>, O LUGAR DA POLÍTICA	221
5.4 O TRABALHO COLETIVO DE YUYACHKANI E JOSÉ WATANABE.....	227
5.5 <i>ANTÍGONA</i> DE WATANABE E YUYACHKANI	229
5.5.1 OS QUE FICARAM PARA CONTAR A HISTÓRIA.....	238

CONSIDERAÇÕES FINAIS: ALTOS E BAIXOS DA ATUALIDADE DE ANTÍGONA	245
REFERÊNCIAS	253
APÊNDICE: ENTREVISTA COM TERESA RALLI	268

INTRODUÇÃO

Este trabalho nasce da percepção de um interesse, tanto pessoal, quanto de autores consagrados, modernos e contemporâneos, pelo imaginário mítico da figura de Antígona. No âmbito pessoal, podemos dizer que o projeto que deu origem a esta tese teve início quando eu ensaiava a peça *Klássico (com K)*, do Mayombe Grupo de Teatro¹. Não por acaso, meu trabalho na peça, como atriz, era baseado na personagem Antígona. Já naquele momento, a escolha da personagem foi motivada por uma inquietação que ela me provocava, especificamente por sua capacidade de resistência política.

A tentativa de compreender a permanência da importância de histórias tão antigas e a possibilidade contínua de sua atualização permeou minha formação acadêmica, quando fiz parte, ainda durante a graduação, do projeto “Contos de Mitologia”². Nesse projeto, trabalhávamos com a transmissão oral de mitos clássicos por meio da contação de histórias em escolas públicas. Essa apropriação tinha um caráter social e político: não nos preocupávamos em imprimir uma visão otimista às histórias, a fim de deixá-las mais palatáveis às crianças e adolescentes; ao contrário, buscávamos aproximar o imaginário mítico da realidade daqueles alunos, por vezes tão sofrida, entendendo que ele traz uma possibilidade de compreensão e reflexão acerca de fatos trágicos da vida, por meio da verbalização – ainda que por alegorias – de tais fatos. É nesse sentido que o filósofo Odo Marquard entende a importância dos mitos enquanto histórias: “às vezes é a única liberdade que nos resta diante daquilo que acontece conosco, a saber: poder pelo menos narrar e renarrar de outra maneira aquilo que não podemos mudar”³.

Da mesma forma, neste trabalho, entendemos que o mito, essa narrativa fugidia, que se transmite pela oralidade e que, por isso mesmo, tem diversas versões, a depender do sujeito que o transmite, da época e local de transmissão, deve ser pensado como a criação de um imaginário que possibilita diversas leituras e reapropriações, mais do que como um texto fechado, parte de um cânone. Entendemos, como Jean-Pierre Vernant (in VERNANT;

¹ O processo de ensaios da peça *Klássico (com k)* teve início em 2012. O espetáculo estreou em 19 de abril de 2013, no Esquyna – Espaço Coletivo Teatral, em Belo Horizonte, com o apoio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura. Em 2015, o Mayombe publicou a dramaturgia da peça e estudos críticos no livro *Klássico (com K)*, organizado por Marcos Antônio Alexandre.

² O projeto faz parte do Programa de Extensão Letras e Textos em Ação, da FALE-UFGM, e é coordenado pela Prof. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Integrei o grupo de 2008 a 2010.

³ MARQUARD, Odo. Elogio do politeísmo [Lob des Politeismus]. In: *Abschied vom Prinzipiellen*. Stuttgart: Reclam, 1981. Todas as citações dessa obra vêm da tradução para o português gentilmente cedida pelo Prof. Dr. Georg Otte (ainda em manuscrito).

VIDAL-NAQUET, 2001, p. 30), que os *mýthos* são relatos, maneiras de ordenar acontecimentos, que trazem uma dimensão fictícia (opondo-se, portanto, ao longo da história, ao discurso do *logos*) e que estão ligados tanto à nossa ideia de literatura quanto a aspectos religiosos. O entendimento de Vernant traz elementos presentes em *A Poética* de Aristóteles – o entendimento de mito como fábula –, além de aspectos fundamentais para o entendimento do papel do mito hoje, como a relação entre *mýthos* e *logos*, entre discurso de veracidade duvidosa e discurso científico.

O primeiro ponto dessa definição parece-nos fundamental porque, se entendermos o mito como trama, ordenação dos acontecimentos, podemos pensar que ele constitui-se como uma fonte privilegiada para as artes cênicas, pois se presta bem às contingências do espetáculo, que trabalha com diversos signos, e à interpretação variada de toda uma equipe (de atores, diretor, dramaturgo etc). Portanto, pensar a permanência de Antígona na atualidade não é, senão, pensar a permanência política⁴ de uma “imagem mítica” (VIEGAS, 1994) e de sua apropriação no teatro.

Por outro lado, a oposição *mýthos* e *logos* interessa-nos aqui porque entendemos que o mito de Antígona, por trazer uma defesa de valores de outra ordem que não a racional, apresenta possibilidades de resistência, sobretudo a uma crença em um progresso a qualquer custo e em um apagamento dos restos e rastros da história, processo que deixou marcas trágicas na história recente, tanto da Europa, quanto da América Latina. É fundamental pensar a insurgência de um mito na contemporaneidade, especialmente em contextos como o da Alemanha do século XX, que, com todo o “esclarecimento” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985) vivido pela Europa desde o Iluminismo, permitiu que um discurso como o do nazismo gerasse de tal forma uma identificação na população até chegar ao ponto de genocídios e atrocidades que chegou.

Nesse sentido, podemos pensar o mito não só como um discurso que resiste ao *logos*, mas também como um discurso que resiste a outros mitos (como poderíamos entender ser o caso do nazismo). Odo Marquard afirma que a própria história da desmitologização, trazida pelo esclarecimento, seria um mito, e ainda que “o mais bem-sucedido mito do mundo moderno é daquela espécie monomítica, a saber: o mito do progresso inexorável da história universal rumo à liberdade na forma da filosofia da história da emancipação revolucionária” (MARQUARD, 1981). Ele propõe que, ao invés de buscar a oposição entre *mýthos* e *logos*,

⁴ Entendemos que o mito já traz consigo esse caráter político, especialmente na tragédia grega, que tinha uma função “pedagógica”. Falamos dessa “permanência política” porque em Antígona esse caráter sempre volta, de diferentes formas, o que não acontece, por exemplo, com Medeia, que é tomada na atualidade principalmente no âmbito doméstico, da traição.

deveríamos buscar a “polimitia”, a coexistência de diversos mitos e de diversos discursos. Esse pensamento nos parece importante para refletirmos sobre a insurgência, por meio do mito de Antígona, de vozes de oposição em relação aos sistemas totalitários, e ainda, de formas de oposição política que trabalhem no campo das micropolíticas (DUBATTI, 2008).

A partir disso, devemos nos questionar como se constitui essa relação da arte com a política, entendendo que ela se dá de diferentes formas em cada época. Jacques Rancière postula a esse respeito que a relação entre estética e política não se dá por uma mensagem a ser transmitida. Dessa forma, o que Rancière (2009) afirma é haver uma estética já na base da política, que pode ser entendida pelo fato de ambas trabalharem com uma “partilha do sensível”⁵ e uma organização das formas de visibilidade. Em diferentes épocas, a organização do sensível se dá de diferentes formas, e esses rearranjos ocorrem tanto no âmbito da política quanto da arte, e na relação que se pode estabelecer entre elas. Entendemos que o imaginário mítico de Antígona é, assim, apropriado por diferentes autores que lhe atribuem determinadas formas de organização, como ângulos de visão sobre um mesmo imaginário, relacionando-o aos modos de visibilidade de determinada época, fazendo com que essas imagens assumam uma posição (DIDI-HUBERMAN, 2009), por meio do que se diz e do que se cala, do que é mostrado e do que é ocultado a partir dessa primeira imagem mítica. Este trabalho, portanto, trata de pensar quais são essas formas de organização de determinado imaginário mítico e como este é utilizado para pensar as formas de organização política de determinados espaços e tempos.

Este trabalho está dividido em três partes. A primeira parte, “Antígona na Grécia Antiga”, contempla o imaginário mítico inicial criado em torno de Antígona, na Grécia Antiga, a partir, especialmente, da tragédia de Sófocles. A segunda parte, “Antígona no contexto da Segunda Guerra Mundial”, apresenta Antígona no contexto europeu do final da Segunda Guerra, mais especificamente com os textos *Antígona*, de Jean Anouilh (França, 1944), e *Antígona de Sófocles*, de Bertolt Brecht (Alemanha, 1948). A terceira e última parte, “Antígona na América Latina”, traz reescrituras de Antígona nos contextos latino-americanos de ditadura militar – caso de Griselda Gambaro, com *Antígona furiosa* (Argentina, 1986) – e conflito armado interno – na peça *Antígona*, de Yuyachkani e José Watanabe (Peru, 2000).

A escolha do *corpus* analisado neste trabalho se dá por entendermos que essas versões são capazes de se apropriarem do mito trágico e construir em sua dramaturgia novos recortes

⁵ A ideia de partilha do sensível, termo de Jacques Rancière, pode ser definida basicamente como “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas.” (RANCIÈRE, 2009, p. 15, grifo do autor).

desse mito, com imagens que adquiriram um sentido de *resistência* em sua própria época. Buscamos mapear, no *corpus* analisado, apropriações modernas e contemporâneas, localizadas em diferentes contextos, para proporcionar uma análise crítica acerca dessa apropriação política do mito de Antígona que tem sido tão recorrente. Trata-se, portanto, de verificar as condições de possibilidade da emergência da reescrita do mito de Antígona em dois macrocontextos específicos: um europeu e um latino-americano. Como se pode perceber, não buscamos fazer um mapeamento exaustivo⁶, mas paradigmático, no sentido de perceber como essas obras específicas representam a possibilidade da permanência mítico-política da personagem Antígona.

No primeiro capítulo, “Sobre isso que chamamos, há dois mil e quinhentos anos, de tragédia”, trabalhamos as bases sobre as quais se funda o “imaginário mítico” de Antígona. Passamos, inicialmente, pelos contornos históricos e míticos da tragédia sofocliana, e pelos principais pontos que a configuram: o embate entre Antígona e Creonte, a relação entre irmãos, o que Steiner (2008) denomina os “cinco conflitos universais” que fazem parte dessa tragédia: “o confronto entre os homens e as mulheres; entre os velhos e os jovens; entre a sociedade e o indivíduo; entre os vivos e os mortos; entre os homens e (os) Deus(es)” (STEINER, 2008, p. 257). Com isso, pretendemos demarcar os principais pontos que constituem o imaginário mítico que será retrabalhado pelas dramaturgias analisadas nesta tese.

Ainda no primeiro capítulo, abordamos diferentes entendimentos sobre a possibilidade de uma “tragédia moderna”. A compreensão do que foi o fenômeno da tragédia na Atenas do século V a.C. chega-nos hoje, sobretudo, por meio da *Poética* de Aristóteles e de poucas das peças que sobraram de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Nesse sentido, se é difícil determinar o que tenha sido esse gênero ático – devido ao acesso escasso às produções dramáticas daquele momento e à distância temporal que nos separa da cultura grega –, cujo nascimento e declínio estão compreendidos no intervalo de apenas um século, tornam-se ainda mais divergentes as visões sobre as possibilidades da tragédia na modernidade. Por um lado, temos o pensamento de George Steiner (2006), em *A morte da tragédia*, que, em uma visão estrita da tragédia, acredita que este não seja mais um gênero disponível na atualidade, por retratar

⁶ Sabemos que as apropriações de Antígona são inúmeras, e que há outros textos importantes na América Latina que retomam o mito, como *Antígona Velez* (Argentina, 1950), de Leopoldo Marechal, que transpõe o mito para os pampas argentinos, e *As confrarias* (Brasil, 1969), de Jorge Andrade, que se passa na cidade de Vila Rica – Minas Gerais, no séc. XVIII, e, apesar de não levar o nome da personagem clássica, traz no enredo uma clara referência ao mito, ao apresentar uma mulher que tenta enterrar seu filho morto e suspeito de sedição. Entendemos, porém, que a seleção do *corpus*, com os quatro autores mencionados e suas respectivas apropriações, permite analisar os aspectos mais significativos de nosso recorte: o tratamento político e a relevância do mito na atualidade, tanto na Europa quanto na América Latina.

um tipo de experiência radical e irreversível que o homem contemporâneo não compreende mais. Por outro lado, temos Raymond Williams (2002), em *Tragédia moderna*, que defende que o conceito de tragédia é *histórico* e, portanto, adaptável a diferentes contextos e que este conceito pode, sim, compreender experiências mais cotidianas – acidentes aéreos, mortes inesperadas –, como o uso comum do termo consagrou. No nosso entendimento político da tragédia, essa visão de Williams parece interessante, como buscaremos demonstrar, pois chama para o homem a responsabilidade sobre os eventos trágicos, mostrando-nos, em uma visão brechtiana, que muitos sofrimentos que poderiam ser evitados hoje no mundo não o são, e são naturalizados.

Intentamos, com isso, perceber o fundamento trágico em *Antígona* que perdura e se atualiza nas peças que analisamos ao longo do trabalho. Identificamos como central, ainda no capítulo primeiro, a experiência trágica criada no limiar de (in)decidibilidade da própria condição humana e na relação decorrente entre o Estado e a vida nua. Em condições extremas, como são as dos contextos que analisamos ao longo deste trabalho, parece abrir-se um espaço limiar – que é ao mesmo tempo o limite e sua extinção – em que o Estado suspende todas as garantias e todos os direitos humanos dos cidadãos – de outras pátrias, mas também e, sobretudo, de sua própria pátria –, impondo-se brutalmente sobre as vidas e as relações privadas e familiares. Nesse limiar, *Antígona* parece ressurgir como força de oposição, como aquela capaz de reordenar (criar um novo *mythos* para) os acontecimentos na forma de uma *imagem*, que ecoe um tempo complexo de opressão e de luta pela liberdade e pela memória dos mortos.

O segundo capítulo desta tese, sobre a *Antígona* de Jean Anouilh, foi quase integralmente escrito durante minha estadia na França, na cidade de Poitiers, proporcionada pelo Programa Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE, da CAPES. Um leitor mais atento poderá perceber a imersão contextual que este capítulo carrega. A oportunidade de estar na França, de conversar com as pessoas sobre meu tema de pesquisa, de consultar diversas fontes sobre o período de Ocupação Nazista e sobre o trabalho de Jean Anouilh, além da orientação presente e dedicada da professora Ariane Eissen, na Université de Poitiers, me permitiram compreender um pouco mais os aspectos complexos e contraditórios dessa dramaturgia. Se o texto deste capítulo parece evidenciar certo “desapontamento” de minha parte em relação a essa versão de Antígona “não tão resistente”, mas que passa por símbolo da Resistência Francesa durante a Ocupação Nazista no país, devo, por outro lado, reconhecer que Anouilh conseguiu, assim como Sófocles, criar um texto suficientemente aberto e maleável, capaz de agradar a resistentes e colaboracionistas e de passar, sem maiores problemas, pela censura

alemã. Como dissemos, a contextualização feita no capítulo é bastante extensa, e o leitor poderá tirar as próprias conclusões, ou permitir-se ler a peça de Jean Anouilh a partir dessa iluminação de viés apresentada nesta tese.

O terceiro capítulo trata da *Antígona de Sófocles* de Bertolt Brecht, escrita e representada pela primeira vez em 1948, três anos após o fim da Segunda Guerra, em Chur, na Suíça, quando o dramaturgo voltava do exílio. Apesar de não ser uma das produções mais conhecidas de Brecht, *Antígona* nos apresenta aspectos interessantes para análise. O primeiro deles é o fato curioso de o alemão ter escolhido uma tragédia grega para trabalhar o seu projeto de teatro dialético que, como Brecht mesmo definia, compreendia uma “dramática não aristotélica”. A relação entre *logos* e *pathos* é, então, um ponto nevrálgico desta atualização de *Antígona*. O que Brecht propõe, a nosso ver, é a inserção de causas e responsabilidades históricas pelos sofrimentos de Antígona e da população tebana naquele momento de guerra. Assim, ele pode aproximar a tragédia sofocliana da tragédia do povo alemão, em um sentido próximo ao que Raymond Williams entende por tragédia: acontecimentos e padecimentos irreversíveis, mas que, no entanto, poderiam ter sido evitados.

Também pareceu-nos de extrema importância a descoberta do texto completo do *Antigonemodell1948 (Modelo para Antígona 1948)*, escrito por Bertolt Brecht para a peça. O texto do *Modelo* apresenta comentários sobre as cenas da peça, sobre a representação como um todo, sobre soluções cênicas específicas (como para a música), além de diversas imagens fotográficas da representação em Chur e de desenhos do cenógrafo Caspar Neher. Encontrei esse texto completo primeiramente na *Werke (Obra Completa)* de Bertolt Brecht na Biblioteca do Centre Pompidou, em Paris. Depois, adquiri em sebos da Alemanha dois pequenos volumes da editora Suhrkamp que traziam, além de material crítico sobre a peça, versões do *Antigonemodell 1948*. No Brasil, apenas o Prefácio do *Modelo* está traduzido e publicado. Depois me informei junto ao Brecht Archiv, em Berlim, de que o texto completo do *Modelo* não está traduzido e publicado em nenhuma outra língua. A importância da obra para meu trabalho me levou, então, a uma *odisseia* para aprender a língua alemã em tempo hábil para que eu pudesse compreender, minimamente que fosse, aquelas páginas valiosas que eu tinha em mãos. Nessa empreitada, juntou-se a mim a Manuela Barbosa, que com muita generosidade revisou a tradução do *Modelo*, cuja análise trazemos no capítulo três.

No quarto capítulo, atravessamos o Atlântico e aportamos em Buenos Aires, em 1986, três anos após o fim da última ditadura argentina, quando a dramaturga Griselda Gambaro escreve sua *Antígona furiosa*. Único texto de nosso *corpus* assinado por uma mulher, *Antígona furiosa* traz particularidades interessantes, como a presença de apenas três atores em

cena – Antígona, Corifeo e Antínoo –, e a inserção da *fúria* já no título da peça. Como veremos, nesta versão de Antígona, a mulher é quem dá a última palavra, é ela quem pode e vai resistir até o fim, mesmo que essa resistência siga como um constante andar em círculos. Em 1986, já com a ditadura terminada, restam, porém, os corpos insepultos. O momento argentino é de luta por justiça, em meio a diversos decretos que tentam normatizar a impunidade. A referência às “loucas” das Madres de la Plaza de Mayo pode ser vista no julgamento que os outros personagens fazem de Antígona, mas também na força de resistência dessa personagem.

O quinto e último capítulo trata da *Antígona* de José Watanabe e Yuyachkani. Escrita e estreada em 2000, a peça segue em repertório ainda atualmente. Tive a oportunidade de assisti-la em 2011, no ECUM, em Belo Horizonte, quando eu ainda não imaginava este projeto, nem que representaria Antígona na peça *Klássico (com K)*. Esta é, portanto, a única das quatro peças que me chegou primeiro pela representação, e só depois pelo texto dramático. Obviamente, quando a assisti, não tive intenções de registro e nem imaginava uma pesquisa posterior. O que me resta desse momento são memórias e impressões vagas, borradas pelo tempo e confundidas, agora, com tudo que li e elaborei posteriormente.

Para a escrita deste capítulo, também tive a oportunidade, pelo mesmo programa PDSE-CAPES, de realizar pesquisas no Peru. Ainda que tenha sido por menos tempo que na França, a experiência me permitiu entender mais de perto a relação dos peruanos com esse momento de Conflito Armado Interno, que assolou o país entre 1980 e 2000, além de ter contato com bibliografias amplas sobre o período e participar de eventos organizados pelo grupo Yuyachkani. Já a poucos dias do meu retorno ao Brasil, tive a oportunidade de entrevistar a atriz Teresa Ralli, que interpreta o solo de *Antígona* e que me recebeu, com muita generosidade, na sede do grupo, a Casa Yuyachkani, em Magdalena del Mar. O resultado desse encontro está em Apêndice a este trabalho.

Nas considerações finais, propomo-nos a pensar sobre “os altos e baixos” da atualidade de Antígona. Partimos de reflexões sobre as possibilidades de um “teatro político” contemporâneo, passamos por diversas encenações e atualizações do mito de Antígona nos palcos brasileiros dos últimos anos, e apresentamos nosso ponto de vista sobre a atualidade da personagem clássica, sobretudo no Brasil atual. Nossa ideia central, ao longo da tese e nas considerações finais, permanece sendo a crença de que Antígona tem seus momentos mais e menos “atuais”, que sua imagem pode se materializar de forma mais ou menos forte e nítida, mas que sua existência fantasmática, sua proximidade a temas políticos e sociais, percorreu e

segue percorrendo as sociedades modernas e contemporâneas, tomando corpo de diferentes formas, das quais apresentamos quatro nesta tese.

O leitor poderá perceber que cada uma das peças, em cada um dos contextos apresentados aqui, pediu um instrumental teórico específico. Faz parte da metodologia adotada nesta tese não forçar o objeto de estudo para que se encaixe em uma gaveta teórica previamente construída, que de alguma forma comportaria todas as Antígonas. Ora, Antígonas são muitas e variadas, imagens e ecos de tempos complexos e compostos, e que, com seus passos vaporosos, não se deixam capturar tão facilmente. Foi preciso, pois, escutar cada uma dessas Antígonas, cada uma com seu próprio clamor. É este o convite que deixamos aqui, portanto: que o leitor transite por esses países e continentes e escute a voz de Antígona em cada um dos contextos apresentados. É preciso um ouvido apurado: às vezes seu grito é apenas silêncio.

PARTE I – *ANTÍGONA* DESDE A GRÉCIA ANTIGA

1 SOBRE ISSO QUE CHAMAMOS, HÁ DOIS MIL E QUINHENTOS ANOS, DE TRAGÉDIA

Neste capítulo, propomo-nos a voltar nosso olhar para os gregos, como fizeram e têm feito tantos pensadores, filósofos e dramaturgos ao longo da história. Especificamente, passaremos pela *Antígona* de Sófocles e pelas principais questões e interpretações que dizem respeito a essa tragédia ática, pois muitas delas influenciaram, direta ou indiretamente, as reescritas modernas do mito. Ainda, interessa-nos pensar a própria tragédia, ou isso a que chamamos, há dois mil e quinhentos anos, de tragédia. Um olhar histórico só compreende essa sobrevivência de um conceito ou de uma forma a partir de suas transformações. Assim, objetivamos ver como o entendimento mesmo da palavra “tragédia” sofre modificações e passa a ser questionado na modernidade. A tragédia deixa de ser do campo unicamente da poética (forma trágica) e passa para o campo da filosofia (experiência trágica) – algo que já estava presente lá na tragédia antiga, mas que perdeu força com a recepção da *Poética* de Aristóteles na modernidade. A partir daí, buscamos entender como a experiência trágica de *Antígona* pode ser apreendida nas formas do teatro contemporâneo, que não são estas, necessariamente, trágicas.

1.1 *Antígona* de Sófocles

“Compreender” um texto em grego clássico, “compreender” em qualquer língua um texto tão denso, formal e conceptualmente falando, como a *Antígona* de Sófocles – é oscilar entre os polos do imediato e do inacessível. (...) É um processo de acordo e divergência entre a autoridade cumulativa e seletiva da opinião aceita e os desafios da hipótese individual. A leitura nunca é estática.⁷ (STEINER, 2008, p. 225)

⁷ Os textos teóricos que não forem citados em suas versões originais, mas em uma edição traduzida, serão referenciados nestas edições e trarão os créditos da tradução na lista de Referências, ao final do trabalho. Os textos citados no original no corpo do texto apresentarão a tradução em nota de rodapé, de autoria minha, exceto quando explicitado outro tradutor.

A riqueza de um texto clássico como *Antígona* de Sófocles pode ser vertiginosa. Podemos adentrar suas tramas de significação e nos perder em tantos cruzamentos, *hiperlinks*, aprofundamentos, nós cognitivos. De toda forma, nossa leitura será sempre um recorte a partir de nosso horizonte de expectativas, de nossos conhecimentos prévios, da época em que vivemos. Inúmeras são as leituras feitas de *Antígona* de Sófocles ao longo da história da arte e do pensamento ocidental. Nesta seção, buscamos recuperar algumas dessas leituras críticas, nos âmbitos teórico e filosófico, do texto clássico de Sófocles, a fim de melhor compreender o que origina o que entendemos por uma “imagem mítica” de Antígona, capaz de ser atualizada e recontextualizada em diversos tempos e lugares.

Voltar a essa fonte primeira é também nos depararmos com um problema de origem. A genealogia do mito de Antígona ainda é controversa. Segundo Aliette Armel (1999), diferentemente da maioria dos mitos clássicos, o mito de Antígona não deriva de lendas antigas, transmitidas oralmente por diversos povos e gerações; ele foi inaugurado na tragédia de Sófocles:

Antigone nait en même temps que la tradition du théâtre occidental. Contrairement à Œdipe, elle n'est pas une figure mythique reprise par la tragédie, tirant de sa représentation une force de présence et un pouvoir renouvelé. Elle est une vision entièrement théatrale, complément d'une légende, qui acquiert par osmose une dimension mythique.⁸ (ARMEL, 1999, p.8)

É importante lembrar que, sendo *complemento* de uma lenda, a personagem Antígona aparece em outros textos trágicos, como em *Sete contra Tebas*, de Ésquilo, anterior a Sófocles⁹. Então, se aceitamos o que nos diz Armel, devemos entender que o que é inaugurado na tragédia de Sófocles não é a personagem, mas sim o que queremos chamar aqui de uma “imagem mítica” de Antígona. É no texto *Antígona* de Sófocles que a personagem aparece como figura central, executando uma ação que a levará a um destino trágico; sua força mítica vem, então, não de uma tradição oral e religiosa, mas da teatralidade encenada

⁸ “Antígona nasce ao mesmo tempo em que a tradição do teatro ocidental. Contrariamente a Édipo, ela não é uma figura mítica reprisada pela tragédia, que tira da representação uma força de presença e um poder de renovação. Ela é uma visão inteiramente teatral, complemento de uma lenda, que adquire por osmose uma dimensão mítica.”. Esta e todas as demais traduções desta Tese – exceto quando explicitado – são da própria autora.

⁹ A personagem é também recuperada por Sófocles na tragédia *Édipo em Colono*, escrita em 407 a.C. Curiosamente, esta tragédia, escrita posteriormente à *Antígona* (aprox. 442 a.C.), é cronologicamente anterior na trama, já que trata do exílio de Édipo logo após ter furado os próprios olhos (antes da morte de Etéocles e Polínices). Antígona aparece aqui como a filha que acompanha o pai, cego e errante, nesse exílio. A personagem também aparece na tragédia *As fenícias*, de Eurípides (409 a.C.).

nessa tragédia¹⁰, que, “por osmose”, junto às outras tragédias criadas a partir de mitos, ganha uma força mítica. É o que afirma Anne-Françoise Jaccottet, ao tentar recuperar essa origem da personagem de Antígona na sociedade grega:

Combinées aux caractéristiques du moule tragique (notamment la problématisation de questions fondamentales), les exigences du théâtre – telles les contraintes temporales et spatiales de l’action ou encore la concentration de la tension dramatique sur un petit nombre de personnages – ont sans nul doute favorisé la cristallisation du mythe sous la forme que nous connaissons. Cette évolution est particulièrement sensible avec Antigone.¹¹ (JACCOTTET in GILBERT, 2005, p 31)

Com isso, a partir do que afirma Jaccottet, podemos dizer que a forma como Sófocles delinea a tragédia de Antígona – sua inscrição cênica (temporal e espacial), a relação desta com as demais personagens e o trabalho sobre o *mythos*, ou seja, sobre a organização/tessitura dos acontecimentos em um enredo¹² – é responsável pela “cristalização” do mito como o conhecemos hoje. Isso vale para toda a tragédia ática, mas especialmente para *Antígona*, que, para além dessa organização cênica e trágica dos acontecimentos, ganha elementos importantes que possivelmente foram inventados por Sófocles, já que não encontramos precedentes da ação central de Antígona na sua história mítica.

Steiner também corrobora com esse pensamento ao afirmar que “atualmente a opinião erudita é a de que a história de Antígona, tal como a conhecemos, terá sido muito provavelmente uma invenção de Sófocles” (STEINER, 2008, p. 124). E acrescenta:

O que é bastante plausível, a partir de dados disponíveis, é a hipótese de que a desobediência de Antígona ao decreto de Creonte na própria noite da batalha assassina, bem como o trágico embate provocado por essa desobediência, tenham sido uma “ideia” de Sófocles. A introdução do tema no remate de *Os sete contra Tebas* de Êsquilo, com os seus vigorosos indícios no sentido de um desfecho afortunado, é considerada hoje, embora não por unanimidade, uma interpolação pós-sofocleana numa peça anterior. (STEINER, 2008, p. 126)

¹⁰ Sabemos que é inútil tentar separar na tragédia certas esferas, como o estético, o religioso, o político. Todas essas instâncias estão imbricadas nesse fenômeno ático do séc. V a.C.. Se afirmamos aqui que Antígona não vem dessa tradição mítica anterior ao fenômeno trágico, queremos, com isso, dizer que é a tragédia ática – com todas as esferas com que ela se relaciona – que inaugura uma imagem mítica dessa personagem, e isso traz consequências para toda a trajetória interpretativa de Antígona – personagem e tragédia de Sófocles.

¹¹ “Combinadas às características da forma trágica (notadamente a problematização de questões fundamentais), as exigências do teatro – tais como as forças temporais e espaciais da ação ou ainda a concentração da tensão dramática sobre um pequeno número de personagens – sem dúvida favoreceram a cristalização do mito sob a forma que conhecemos. Essa evolução é particularmente sensível com Antígona”.

¹² Trabalhamos aqui com a noção aristotélica de *mythos*, como veremos mais adiante.

Se aceitarmos essa hipótese de Armel, de Jaccottet e de Steiner, podemos pensar o texto de Sófocles como uma fonte fundadora do *imaginário mítico* de Antígona. E mesmo se não concordarmos totalmente com essa “origem”, posto que a noção de “autoria” seja moderna e não faça sentido aplicá-la à Grécia Antiga, devemos convir que é a partir dessa tragédia sofocleana que possivelmente se desenvolverão as apropriações posteriores¹³. Isso não significa dizer que Sófocles inventou o mito de *Antígona*, mas podemos afirmar que parece ter sido este tragediógrafo quem deu voz – e voz central – ao papel da personagem. De toda forma, resta-nos, nessa busca por uma *arché*, voltar à lenda que deu origem à tragédia de Sófocles, da qual Antígona seria o “complemento”, e compreender o que acontece nessa aquisição de uma dimensão mítica “por osmose”, como afirma Armel. Ou seja, interessa-nos questionar quais são os elementos da tragédia de Sófocles – contexto mítico-literário – e de seu entorno – contexto sócio-político da época – que possibilitaram a configuração de tal imagem mítica de caráter político que reaparece nas atualizações da tragédia no século XX.

1.1.1 Narrativa mítica

Antígona é filha de Édipo Rei e descendente, portanto, da linhagem dos Labdácidas e de Cadmo, fundador de Tebas. De acordo com essa mitologia, quando sai para procurar sua irmã Europa, raptada por Zeus, Cadmo se vê obrigado a matar o dragão que havia assassinado todos os seus companheiros, e, orientado pelo oráculo, semeia na terra os dentes do dragão morto. Ali nascem os *spartoi*, raça selvagem, que guerreia entre si até a sua eliminação quase completa. Os cinco sobreviventes dos *spartoi* se unem então aos filhos humanos de Cadmo; dessa união se originam os tebanos (que, por essa origem mítica, também são chamados de cadmeus). Rosenfield (in SÓFOCLES, 2006) observa que, desde os primórdios, segundo essa narrativa mítica, a linhagem de Antígona está marcada por uma selvageria, por algo de “imponderável”, que vem do fato de sua estirpe não ter sido inicialmente concebida pela geração humana (união entre um pai e uma mãe).

¹³ Aqui tratamos especificamente das apropriações posteriores a partir do século XIX, que são as que interessam para o *corpus* analisado. Durante a Idade Média, a recepção da personagem Antígona se dá, sobretudo, pela epopeia de Stace (*Thebaide*), na qual Antígona e Ismene têm um papel pouco significativo. Posteriormente à descoberta das tragédias de Sófocles (século XVI), alguns textos recuperam a personagem pela tragédia *Édipo em Colono*, pois ali o cuidado familiar da jovem poderia ser mais aproximado aos ideais cristãos (como ocorre em *Antigone ou la Piété*, poema de Robert Garnier, 1580). Cf. FRAISSE, 1988; STEINER, 2008.

De fato, esse desvio nas formas tradicionalmente concebíveis da geração humana está presente também na descendência de Cadmo, na relação de Édipo, filho de Laio (trineto de Cadmo), com seus familiares. Édipo, sem saber que se trata de seus parentes, mata o próprio pai e casa-se com a própria mãe. Dessa relação incestuosa, nascem Polinices, Etéocles, Antígona e Ismene¹⁴. Após tomar conhecimento de seus atos – cena clássica do reconhecimento na tragédia ática –, Édipo fura os próprios olhos. Como seus filhos, Etéocles e Polinices, disputavam entre si o governo da cidade, Édipo os amaldiçoa e é por isso expulso de Tebas pelos próprios filhos¹⁵. Etéocles e Polinices fazem um acordo de se alternarem no poder durante um ano cada. Ao final do primeiro ano, Etéocles se nega a ceder o poder para o seu irmão. Polinices, então refugiado em Argos, convoca outros seis guerreiros e decide travar uma guerra contra Tebas, para reaver o governo¹⁶. Os dois irmãos acabam por se matar mutuamente durante a guerra. Creonte, irmão de Jocasta, assume o governo por um período que, como veremos mais adiante, deveria ser transitório, e proclama um édito dando a Etéocles todas as honras como herói de guerra, e proibindo terminantemente o enterro e as honras fúnebres a Polinices, que seria considerado um traidor de Tebas.

É neste ponto que se inicia a tragédia de Sófocles: no dia seguinte à derrota dos argivos¹⁷ pelos tebanos, quando Creonte proclama o édito. Antígona convoca Ismene para que as duas, juntas, enterrem o cadáver de Polinices, cumprindo com seu dever sociorreligioso. A irmã se nega e adverte Antígona de que ela também não deveria fazer isso. Antígona, então, enterra sozinha Polinices (realiza o ato por duas vezes), é surpreendida pelo guarda, assume seu feito perante Creonte e é encaminhada para a morte. Hemon, filho de Creonte e noivo de Antígona, tenta alertar o pai de que este comete um ato tirânico, mas, sem sucesso e após ver Antígona morta, suicida-se. Tirésias¹⁸ também alerta Creonte de que este toma decisões

¹⁴ As informações sobre a descendência de Édipo na mitologia são controversas. Na Odisseia (Canto XI, versos 271ff), quando Ulisses encontra com a esposa e mãe de Édipo, não são mencionados descendentes do casal incestuoso. Na Biblioteca (III, 5, 8), de Apolodoro, Antígona é mencionada como filha de Édipo e Eurigênia, segunda esposa do rei tebano; neste caso, ela não seria fruto de uma relação incestuosa.

¹⁵ O exílio de Édipo será representado em *Édipo em Colono*, como dissemos na nota 2.

¹⁶ Essa guerra é o mote da tragédia *Os Sete contra Tebas*, de Ésquilo.

¹⁷ Argivos são os cidadãos da cidade de Argos.

¹⁸ Tirésias, filho do pastor Everes e da ninfa Chariclo, era cego e tinha o poder de adivinhar o destino. Existem diferentes versões sobre a cegueira de Tirésias, mas três são os episódios centrais que compõem a sua mitologia. O primeiro deles, que diz respeito à sexualidade do adivinho, conta que, ao observar um casal de cobras copulando, Tirésias as fere, e assim torna-se mulher. Posteriormente, novamente ao observar as mesmas cobras copulando, ele recupera sua forma original de homem. O segundo e o terceiro episódios, diretamente relacionados, dizem respeito à cegueira de Tirésias e ao seu dom de adivinhação. Uma das versões afirma que, após a experiência de ter sido mulher, Hera e Zeus tomam Tirésias por juiz em uma discussão em que ela afirma que o homem teria mais prazer sexual do que a mulher. Por afirmar o contrário, Tirésias é cegado por Hera, mas ganha de Zeus o dom da adivinhação. Outra versão conta que Tirésias foi cegado por Atenas, por ter visto a deusa completamente nua. Porém, por ser amiga de Chariclo, mãe de Tirésias que muito rogou por ele, Atenas

erradas para a cidade. O governante rejeita duramente as previsões, mas ao final ouve os conselhos tanto de Tirésias quanto dos anciãos, porém tarde demais: Antígona, Hemon e sua esposa Eurídice já estão mortos.

1.1.2 O contexto de escrita da peça

Sobre o contexto em que se desenvolve essa tragédia, devemos lembrar que ela se insere no período dos concursos trágicos que, não por acaso, têm lugar na Atenas triunfante do século V a.C., tendo todo o seu desenvolvimento e declínio concentrados nesse lugar e nesse período de um século. Vernant (in VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2001, p. 23) nos lembra que “le context, au sens où nous l’entendons, ne se situe pas à côté des œuvres, en marge de la tragedie ; il n’est pas tant juxtaposé au texte que sous-jacent à lui.”¹⁹. Com isso queremos dizer que a tragédia (e a arte de modo geral) tanto reflete e dá forma às inquietações e às estruturas sociais do espaço-tempo em que está inserida, quanto se constitui também como uma instituição e influencia na formação desse pensamento.

A relação do teatro com a política, nesse momento, é tão forte que há relatos de que Sófocles teria recebido um cargo de general na guerra de Samos devido ao prestígio atingido pela representação de *Antígona*. Embora esse fato não seja confirmado, concordamos com André Lardinois, quando este afirma:

Perhaps it was true: we know from other, more reliable sources that Sophocles served as general in this war, that the play won first prize, and that the Athenians could select their generals on far shakier grounds. But even if the story is apocryphal, it still tells us something about the popularity of *Antigone* in ancient times.²⁰ (LARDINOIS, 2012, p. 55)

Acrescentamos, ainda, que o fato nos diz dessa relação estreita entre o teatro e a política na Grécia Antiga. Se a história é verdadeira, podemos entender que *Antígona* foi uma espécie de “plataforma política” para Sófocles. Se não, minimamente podemos entender daí – do fato de o tragediógrafo ter sido um general e de sua fama ter se espalhado dessa forma – a

lhe dá o dom de compreender os sons emitidos pelos pássaros (e daí o seu dom de adivinhação). Sobre as fontes de tal mitologia e suas variações, conferir BRISSON, 1976. Ver também *Biblioteca* de Apolodoro, livro 3, 7-6.

¹⁹ “o contexto, no sentido que entendemos, não se situa ao lado das obras, à margem da tragédia; ele é tanto justaposto quanto subjacente a ela”.

²⁰ “Talvez seja verdade: sabemos por outras fontes mais confiáveis que Sófocles serviu como general nessa guerra, que a peça ganhou o primeiro prêmio, e que os atenienses podiam selecionar seus generais por motivos muito mais fracos. Mas mesmo se a história for apócrifa, ela ainda nos diz da popularidade de Antígona nos tempos antigos”.

ideia de que a posição ocupada por Sófocles na comunidade política ateniense não era uma relação de subversão, como querem nos fazer crer as interpretações contemporâneas de *Antígona*, mas de adequação e de colaboração ativa.

Como dissemos, Atenas vivia o auge de sua glória no século V: a vitória dos gregos liderados por Atenas sobre os persas, o poder imperialista conduzido por Péricles, a constituição de uma democracia nas ágoras. Se aos nossos olhos as construções destinadas ao teatro já podem parecer grandiosas, vale lembrar que a população da cidade de Atenas e o seu entorno, como afirma Baldry (1975), era de aproximadamente 300 mil habitantes. É impressionante, nesse sentido, pensar como o teatro fazia parte da vida comunitária dos atenienses, que enchiam as arquibancadas para assistir às representações (se, como Baldry, compararmos com o público do teatro atualmente, em grandes cidades, a ideia da importância do teatro para os atenienses fica ainda mais evidente). O teatro, como as assembleias, fazia parte da atividade cidadã do grego no âmbito da democracia.

Sobre a ideia de democracia ateniense, é importante fazermos algumas ressalvas. Como afirma Baldry (1975), as assembleias se constituíam, sim, como “un rassemblement de masse en plein cœur de la ville, auquel tout citoyen pouvait venir participer – et ils le faisaient dans une très large mesure”²¹. Qualquer cidadão poderia assumir um cargo político, fosse como membro de conselho, fosse como magistrado. Porém, nem toda a população ateniense tinha direitos políticos de cidadão – escravos, mulheres, estrangeiros, crianças estavam excluídos do exercício da “democracia”. Sobravam cerca de 40 mil cidadãos que tinham plenos poderes de cidadania; grupo que, no entanto, também não era homogêneo, mas dividido em classes, pela família de que fazia parte, pelo local de nascimento, etc. De toda forma, a democracia ateniense era um modelo que sustentava a possibilidade do debate público de questões concernentes à cidade. E esse modelo se reflete na tragédia. Como afirma Vidal-Naquet (2002, p. 61): « l’ordre – ou le désordre – tragique met en question ce que dit et croit la cité. Il conteste, déforme, renouvelle, interroge (...). La tragédie, dans son essence même, est passage à la limite »²². Como um *miroir brisé*²³, um “espelho quebrado”, a tragédia abre espaço para a discussão de temas que são caros à democracia ateniense.

Nesse sentido, porém, ela constitui-se também como um espaço de poder. Se no caso das assembleias apenas os cidadãos podiam participar (sendo excluídas categorias inteiras de

²¹ “Uma reunião de massa em pleno coração da cidade, à qual todo cidadão podia participar – e eles o faziam em grande medida”.

²² “A ordem – ou a desordem – trágica coloca em questão aquilo que a cidade diz e aquilo em que ela crê. Ela contesta, deforma, renova, interroga (...). A tragédia, na sua essência, é passagem ao limite”.

²³ Título do livro citado de Vidal-Naquet (2002).

peessoas), aos teatros deveriam comparecer todos, inclusive mulheres e escravos. O teatro torna-se, assim, um lugar de exercício político “democrático”, no sentido do debate instituído, porém um espaço em que a *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2009) se dá de maneira desigual: o discurso é proferido pelos homens-cidadãos (tanto os tragediógrafos, quanto os atores e aqueles que legitimavam os concursos), que são aqueles que têm o direito à voz e à visibilidade; os não cidadãos (mulheres e escravos) devem – no sentido de serem obrigados a – participar como espectadores, como receptores passivos do discurso – assim como nas assembleias, sem direito a voz.

É importante visualizar esse contexto, para que possamos entender em que sentido *Antígona* dá forma aos questionamentos da cidade, da pretensa democracia ateniense. Embora seja tentador resumir essa tragédia à história de uma mulher que leva às últimas consequências o enfrentamento a um poder tirânico, que é, aliás, o ponto central da imagem mítica que prevalece nas atualizações feitas pelas dramaturgias modernas e contemporâneas, há inúmeras nuances tanto nessa relação entre Antígona e Creonte quanto nas relações entre as demais personagens e na peça como um todo, nuances essas que permitem, ao nosso ver, que a peça seja recontextualizada e reencenada em diversos contextos. Vejamos, a partir de agora, as principais interpretações da tragédia de Sófocles que nos parecem fundamentais para as atualizações posteriores.

1.1.3 Antígona *versus* Creonte

A relação entre Antígona e Creonte é certamente a mais complexa da peça. Gostaríamos de começar afirmando que, em muitos sentidos, suas posições são, de fato, *oposições* irreconciliáveis. Em vários momentos, temos a sensação de estarmos diante de um “diálogo de surdos”, como afirma Steiner (2008). Por vezes, questionamos o protagonismo de Antígona, nos perguntando se esta peça não se denominaria melhor como *Creonte*, afirmando o caráter de *herói trágico* deste personagem. Para corroborar com a leitura política da peça que insurge nas literaturas modernas e contemporâneas, ficamos tentados a dar razão a Antígona, em detrimento do governante de Tebas, e a simplificar cada um dos personagens nas funções de “revolucionária” e “tirânico”. No entanto, é preciso analisar mais

profundamente o papel desenvolvido por esses personagens na estrutura trágica e o que isso representava no texto e no contexto de Sófocles²⁴.

Começamos, então, pelo conceito de “herói trágico”, para compreendermos melhor as possibilidades de interpretação da relação entre Antígona e Creonte. Acreditamos que esta tragédia em especial apresenta-se como um exemplo apropriado para repensarmos essa ideia que vigora ainda hoje na crítica acerca de um “herói trágico”. A polêmica não é novidade, embora necessite ser trazida à tona, justamente porque parece ser ignorada por parte da crítica e de tradutores²⁵, que continuam a insistir na ideia da trajetória de derrocada de um indivíduo no gênero trágico.

Em 1962, o helenista John Jones publica o livro *On Aristotle and greek tragedy*, com um questionamento valioso para a teoria da tragédia. O estudioso discute, no capítulo “New fictions for old”, uma tradução consagrada do livro XIII da *Poética* de Aristóteles, que teria sido responsável pela introdução na obra da ideia de – e mesmo do termo – “herói trágico”. Para sustentar sua argumentação, Jones retoma a trajetória que o livro de Aristóteles percorreu até chegar aos dias atuais. Sigamos sua argumentação. No período do Classicismo, com a valorização da arte e da cultura gregas, a *Poética* de Aristóteles é tomada como uma espécie de “manual normativo” de como deveriam ser compostas tragédias de qualidade (mesmo hoje, por vezes ainda vigora a ideia de que ali, naquela obra, estariam as características que devemos buscar para analisar qualquer tragédia ática: reconhecimento, peripécia etc.). Os românticos, no entanto, embora lhes interessasse a arte grega, não acreditavam que era necessário seguir regras rígidas na composição de suas obras – que deveriam ser guiadas, majoritariamente, pela emoção. É no período em que o Romantismo vigorava forte na Europa, então, que, segundo Jones, se inicia a ideia da *Poética* que se sustenta ainda hoje: “out of humour with the rules of art, people turned to those parts of the *Poetics* which seemed human and psychological interest – to khatarsis, and to the dramatic character who shall strike us as

²⁴ Obviamente, as leituras que buscam compreender o que significava *Antígona* no texto e no contexto de Sófocles são meras aproximações, a partir de estudos de helenistas acerca desse contexto e do fenômeno trágico como um todo. Essas aproximações são importantes para entendermos a trajetória desse imaginário mítico da peça, mas não podem ser consideradas como afirmações assertivas, dada a distância temporal, cultural e linguística a que nos encontramos desse período.

²⁵ Apenas para citarmos alguns exemplos, verificamos que, nas edições brasileiras da *Poética* de Aristóteles, na tradução de Jaime Bruna (Editora Cultrix, 2005) aparece o termo “herói” no capítulo XIII: “resta o herói em situação intermediária” (p. 32) e na de Eudoro de Sousa (Editora Globo, 1966), a palavra “herói” aparece no título atribuído ao capítulo XIII: “A situação trágica por exelência. O herói trágico”, mas não aparece no corpo do texto. O termo “herói” aparece também na tradução francesa de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot (publicada em versão bilingue grego-francês pela Éditions du Seuil, 1980), no seguinte trecho do capítulo XIII: “que le passage se fasse non du malheur au bonheur, mais au contraire, du bonheur au malheur, et soit dû non à la méchanté mais à une grande faute du héros” (p. 79, grifo nosso). Sobre o uso do termo por críticos, podemos citar, por exemplo, Junito de Souza Brandão, no livro *Teatro Grego* (2002), p. 14, em que se encontra um subcapítulo denominado “Herói e desfecho”, dedicado a essa figura segundo Aristóteles.

like ourselves, and to the idea of a fatal flaw or blunder.”²⁶ (JONES, 1980, p. 12). Isso se dá, sobretudo, pela valorização do capítulo XIII da *Poética*, onde se encontra o erro de tradução que Jones aponta em seu texto. De acordo com o helenista, há três desvios na tradução consagrada de Ingram Bywater (1840-1912), que influenciaram traduções e críticas posteriores: “Where he has ‘a good man’ the Greek has ‘good men’; where he has ‘bad man’ the Greek has ‘bad men’; and where he renders ‘the change in the hero’s fortune’ the Greek has ‘the change of fortune’.”²⁷ (JONES, 1980, p. 19-20).

Essa alteração do plural (grego) para o singular (na tradução) e a inserção deliberada da palavra “herói”²⁸ na *Poética* de Aristóteles, embora pareçam pequenas, trazem uma alteração no entendimento mesmo do que é o fenômeno trágico na Grécia Antiga, e podem ser confrontadas com a definição de tragédia que consta no tratado do estagirita: “Tragédia é a mimese não de homens, mas das ações e da vida”²⁹. Assim, levando em consideração essa polêmica levantada por Jones, podemos pensar que o centro de atenção da tragédia ática não é um sujeito, ou a trajetória de um sujeito – do sucesso ao infortúnio –, como costumamos pensar com a ideia do herói trágico. Nas palavras de Jones (1980, p.16), “the centre of gravity of Aristotle’s terms is situational and not personal”³⁰; o entendimento do filósofo está centrado na ação, e não em quem a executa. É isso também que afirma Jacques Taminiaux (in COULOUBARITSIS; OST, 2004), quando nos lembra da importância da *praxeologia* para toda a filosofia de Aristóteles, ou seja, da compreensão da interação humana como fundamental para a *pólis*. Essa interação é trabalhada pelo *mythos* da tragédia, que estaria à frente do *ethos* dos personagens (do delineamento de um caráter individual).

As análises influenciadas pela ideia de um “herói trágico” buscam aplicar essa suposta teoria aristotélica a todas as tragédias, tentando definir, em *Antígona*, por exemplo, quem, dentre ela e Creonte, seria o verdadeiro “herói trágico”. Na análise controversa³¹ de Bernard

²⁶ “Sem paciência para regras na arte, as pessoas se voltaram para aquelas partes da *Poética* que pareciam ser de interesse humano e psicológico - para a *khatarsis*, e para o caráter dramático que deve aproximar-se de nós mesmos, e com a ideia de uma falha ou erro fatal.”

²⁷ “Onde ele tem ‘homem bom’, o grego tem ‘homens bons’; onde ele tem ‘homem mau’ o grego tem ‘homens maus’; e onde ele apresenta ‘mudança na fortuna do herói’, o grego tem ‘mudança na fortuna’”.

²⁸ É importante ressaltar que a categoria de “herói” existia na Grécia antiga e, de fato, pode ser usada para tratar desses personagens protagonistas que não fazem parte do coro. No entanto, nos lembra Vernant (in VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2001), eles representam uma categoria social e religiosa bem definida, e nunca um sujeito psicológico, uma “pessoa individual”. Essa categoria remete ao campo da mitologia e às epopeias homéricas. Não é, portanto, o “herói trágico” que a crítica consagrou.

²⁹ ARISTÓTELES, cap. VI, 1450a. (ARISTÓTELES, 2015, p. 79. Trad. Paulo Pinheiro).

³⁰ “O centro de gravidade nos termos de Aristóteles é situacional, e não pessoal”.

³¹ Knox não desconhece a polêmica acerca da ideia de “herói trágico” (ele faz referência ao livro de Jones na nota 2 em KNOX, 1992, p.1), e sabe inclusive que esse termo não vem dos gregos, mas condiz muito mais com uma percepção moderna acerca da tragédia. No entanto, ele insiste na ideia de que, nas tragédias de Sófocles, seria possível reconhecer essa figura central do herói, de uma trajetória de declínio de um sujeito individual. Para

Knox, no livro intitulado *The heroic temper* (cuja primeira publicação data de 1983), vigora a ideia de que Antígona seria, de fato, a heroína trágica, pois Creonte não teria o “temperamento heroico”:

In Creon we are presented with the spectacle of a man who displays every symptom of heroic stubbornness, who is placed in the classic situation of the Sofoclean hero, expressed in the appropriate formulas, but who is swayed by advice, makes major concessions, and collapses ignominiously.³² (KNOX, 1992, p. 68)

O que Knox afirma é que, embora Creonte tenha as características formais necessárias a um herói, ele faz concessões quando recebe conselhos e, por isso, não teria o “temperamento heroico”. Ora, não nos parece produtivo, de fato, discutir qual seria o verdadeiro herói trágico de *Antígona*, embora seja interessante pensarmos nas características de cada um dos “protagonistas”³³ da peça. Isso porque pensar em Antígona e Creonte, à luz das observações de Jones, nos faz ver a tragédia sob uma perspectiva muito mais coletiva.

Nesse sentido, acreditamos que o texto de Aristóteles pode abrir nossa visão num ponto que nos parece fundamental para entender a imagem mítica de Antígona que perdura nas literaturas modernas e contemporâneas. Trata-se de uma visão, presente desde os rituais gregos da tragédia, que entende esse fenômeno como coletivo, ou seja, como importante para a constituição da *pólis* e de seu pensamento democrático.

É importante ressaltar que a tragédia, como uma instituição assumida pela *pólis* grega, exerce um papel fundamental na cidade e na formação dos cidadãos, talvez do mesmo peso que as assembleias democráticas, como já afirmamos anteriormente. É o teatro também um espaço de reunião desses cidadãos (lembrando que desta categoria estão excluídos escravos, estrangeiros, mulheres³⁴) para colocar em debate a própria democracia, seus fundamentos e suas fragilidades. Ora, o teatro não é simplesmente uma exaltação da *pólis* democrática que Atenas pretendia ser, mas, sobretudo, a possibilidade do questionamento e da educação para essa vida coletiva. Talvez por isso também o enredo da maioria das tragédias que conhecemos

isso, porém, ele precisa excluir de sua análise *As traquíneas*. Podemos nos questionar quantas outras tragédias seria necessário excluir para tal análise generalizante, se não tivesse se perdido a maior parte da obra dos tragediógrafos.

³² “Em Creonte somos apresentados a um espetáculo de um homem que demonstra todos os sintomas da obstinação heroica, que tem lugar na situação clássica do herói sofocleano, expressado nas fórmulas apropriadas, mas que se dobra ao aconselhamento, faz maiores concessões, e colapsa ignominiosamente”.

³³ Jones (1980), quando da exposição da polêmica, afirma que em momento algum Aristóteles afirma não haver protagonismo na tragédia, mas isso difere substancialmente da ideia de um “herói trágico” e de sua trajetória individual rumo ao insucesso.

³⁴ Sobre as particularidades dessa democracia ateniense, muito distante do nosso conceito atual de democracia, ver BALDRY, 1975, p. 25-30.

não se passe em Atenas³⁵ (lugar do triunfo da democracia do século V), mas em outras cidades que ainda não têm uma estrutura democrática e que possibilitam, portanto, esses desvios de uma trajetória coletiva à maneira que desejavam os atenienses. Nesse sentido, nos questionamos se não há, já na tragédia ática, uma ideia de “distanciamento”, no sentido não de uma ênfase na teatralidade, como pretendeu no século XX Bertold Brecht³⁶ (ponto que permite que este defina seu teatro como “não aristotélico”, não catártico), mas no sentido de distanciar o espectador de seu contexto para que possa enxergá-lo melhor e questioná-lo a partir da comparação com um outro contexto. Com isso não queremos dizer que o conceito de “distanciamento”, da maneira como foi consagrado pelo dramaturgo alemão, corresponda exatamente a essa ideia que apontamos na tragédia grega, mas que há aí, embora todo o esforço de Brecht para afastar seu teatro do que ele entende como uma “dramática aristotélica”, uma semelhança: justamente a noção de que é necessário que o espectador faça um movimento de recuo, tenha uma certa *distância* dos acontecimentos mostrados em cena para que se instaure o debate, a reflexão proposta nela³⁷. Como nos lembra Vidal-Naquet (2002, p. 75), a partir da leitura de Froma Zeitlin³⁸, “Thèbes fonctionne dans la tragédie comme une anti-Athènes”³⁹, uma espécie de espelho, que permite que os cidadãos atenienses vejam, de forma invertida, uma cidade em que não vigora uma ordem democrática e em que falhas individuais levam a catástrofes coletivas. Assim é que acreditamos que a trajetória de Antígona e de Creonte só tem sentido se a ordem que for reestabelecida a seguir for a de todo um povo; a lição que pode nos deixar a tragédia não é uma lição individual.

³⁵ Das trinta e duas tragédias gregas que sobreviveram completamente, apenas quatro se desenvolvem parcialmente (*Eumênides*) ou totalmente (*Édipo em Colono*, *Heráclides* e *Suplicantes*) em solo Ático. Essas tragédias concernem ou ao julgamento de um estrangeiro, ou à acolhida de estrangeiros ameaçados por seus cidadãos (como é o caso de *Édipo em Colono*). Cf. VIDAL-NAQUET, 2002, p. 72.

³⁶ Desenvolveremos mais esse conceito de distanciamento no capítulo 2, quando tratarmos da *Antígona de Sófocles*, de Bertolt Brecht.

³⁷ Propomos essa reflexão, de certa maneira “anacrônica”, para nos questionarmos até que ponto Brecht se distancia do teatro grego. Veremos, no capítulo sobre o dramaturgo, que muito do que ele chama de uma “dramática não aristotélica” diz respeito não exatamente ao teatro grego, mas ao teatro burguês que é feito a partir da recepção da *Poética* na Europa. Com isso, colocamos, ainda, um questionamento no entendimento da catarse aristotélica apenas como identificação. Ora, trata-se de um duplo movimento, de identificação e rejeição, *eleos* e *phobos*, correntemente traduzidos por *piedade* e *terror* (cf. ARISTÓTELES, 2015, cap. XIII). A catarse trágica não visa apenas libertar de emoções, mas provocar o intelecto, estabelecer um espaço de debate da ordem pública. Como afirma Carlson (1997, p. 373), “esse conceito [de estranhamento/distanciamento] teve tanta influência, identificando-se a tal ponto com Brecht, que convém lembrar uma coisa: não foi ele que o inventou. (...) Mesmo a *Poética* de Aristóteles (capítulo 22) fala da obrigação que toca ao poeta de empolar a linguagem corrente por meio de metáforas, ornamentos, vocábulos estrangeiros ou raros.”

³⁸ Vidal-Naquet baseia-se na leitura de Zeitlin no artigo “Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama” in WINKLER, J. J.; ZEITLIN, F.I. (ed.). *Nothing to do with Dionysos?*. Princeton: University Press, 1990, p. 130-167.

³⁹ “Tebas funciona na tragédia como uma anti-Atenas”.

Isso já nos aponta Barbosa (2011, p. 117), quando analisa essa polêmica envolvendo Jones e a tradução da *Poética*, ao afirmar que, “se observarmos por esse lado, Aristóteles pode, nos tempos de hoje, abrir novos velhos horizontes: pensar o conjunto – homem e cosmos –, pensar a tensão de conviver com a hegemonia obrigatória de forças maiores e desconhecidas, inventar nomes arquetípicos é pensar a humanidade, é alargar possibilidades”. Nesse sentido, a conclusão a que Barbosa chega é que, a partir desse olhar sobre Aristóteles, veríamos Antígona e tantos outros “heróis trágicos” como “pedras de tropeço para a *pólis*”, no sentido de que sua visão individual e parcial sobre a cidade levaria o coletivo à derrocada.

Podemos até concordar com essa leitura do texto clássico proposta por Barbosa, de que Antígona seria muito mais uma personagem egoísta, incapaz de pensar no coletivo da cidade. Ainda assim, resta a questão: como ela se transformou nessa espécie de “heroína moderna”, capaz de ser “porta voz” daqueles que, em tempos de estado de exceção, precisavam se contrapor a um poder tirânico? A nossa hipótese é de que essa imagem mítica que vigora ainda hoje altera o sentido que o texto de Sófocles provavelmente teve para os atenienses do século V a.C.. Se, como postula Aristóteles em sua *Poética*, a tragédia tem a função de levar o espectador a uma purgação das paixões (*katharsis*), ao suscitar terror e piedade, a sua função pode ser entendida como uma função política, no sentido de levar os espectadores, enquanto coletivo – os cidadãos gregos –, a não cometerem as mesmas desmedidas cometidas pelos personagens da tragédia (tanto Antígona quanto Creonte), que levam ao extremo a sua vontade individual, a sua crença nas próprias deliberações. Como afirma Barbosa (2002, p. 29), a tragédia tem mesmo uma utilidade para a *pólis* grega: “Ela funcionou como um canal emissor de problemas e de reflexões sobre eles; forneceu para o cidadão uma infraestrutura mental que lhe permitiu uma atuação que se realizou não sobre o que fosse ou teria podido ser, mas sobre aquilo que, embora não sendo, poderia vir a ser”. É por meio da ficção da tragédia e da trajetória das personagens, que inspiram nos espectadores emoções por eles não vividas (o terror e a piedade), que se realiza, segundo Aristóteles, algo que poderíamos pensar como uma função “pedagógica”, na medida em que também política, do teatro no contexto ateniense. Viver no teatro – pelo corpo e pela voz do outro, dos personagens da tragédia – aquilo que não deve ser vivido fora dele. Fazer do teatro um espaço para reflexão e para purgação e cura (*katharsis*) das questões importantes para a cidade.

É essa transferência da ação do espectador para a ação dos atores no palco que será criticada tanto pelo brasileiro Augusto Boal (2005), em seu *Teatro do Oprimido*, quanto por

Bertolt Brecht, no Teatro Épico⁴⁰. O teatro político do século XX vai buscar, por diferentes vias, formas de o espectador ser também partícipe da ação⁴¹, cujo complemento indispensável se dá fora do teatro, na atuação política.

Quando as literaturas modernas e contemporâneas retomam o mito de Antígona, já não é mais com a ênfase na desmedida da personagem, entendida na tragédia ateniense como um mal ao coletivo, à *pólis*, ou na inevitabilidade do destino, imposto pelos deuses, pelo fato de ela ser de uma família já amaldiçoada e de um histórico de desmedidas. Antígona é retomada como um símbolo de uma escolha, como alguém que se agarra a uma causa e a leva às últimas consequências, ao enfrentar um poder tirânico. Para isso, é preciso que a maioria das apropriações modernas e contemporâneas⁴² também oblitere a polêmica passagem dos versos 905 a 915, em que Antígona afirma que não faria o mesmo gesto por um marido ou por um filho, passagem que dificulta entender a personagem como uma heroína moderna, altruísta. Nesse sentido, há uma alteração da *Antígona* de Sófocles, em uma virada teleológica: se em Atenas sua função era, de certa forma, a de “apaziguar” os cidadãos, no século XX, ela vem justamente para incitá-los a tomar a ação de Antígona como um modelo revolucionário. Isso não significa dizer que a função catártica tenha desaparecido nas reescritas de Antígona, como veremos, por exemplo, para a Antígona de José Watanabe e Yuyachkani, mas sim que o objetivo se transforma, e não é mais o de conformar a sociedade a uma ordem vigente.

O que queremos afirmar, no entanto, é que, nessas apropriações contemporâneas, embora haja um desvio (ou vários) do entendimento da tragédia de Sófocles, se mantém algo que está presente no fenômeno da tragédia ática como um todo e na tragédia de Sófocles em particular, e que permitirá a apropriação da imagem de Antígona pelas atualizações posteriores: a problemática do coletivo. Vejamos então como se dá o embate entre Antígona e Creonte, que acreditamos ser fundamental, na tragédia sofocliana, para que se reforce a ideia da democracia almejada pelos atenienses.

É no Segundo Episódio da tragédia de Sófocles que Creonte e Antígona se encontram pela primeira vez na peça. Neste momento, a personagem já está presa pelo guarda por ter

⁴⁰ Brecht (2004, p. 19-20) chama a sua dramática de “não aristotélica”. Veremos mais detalhadamente sobre o Teatro Épico quando tratarmos da *Antígona de Sófocles* de Brecht, no capítulo 2.

⁴¹ Jacques Rancière (2012), em *O espectador emancipado*, coloca em questão essa tentativa de tornar o espectador *atuante*, seja pelas técnicas de distanciamento propagadas a partir de Brecht, seja pelo teatro ritualístico a partir de Artaud. Para Rancière, o ato de ver do espectador já comporta em si uma ação e já permite uma reflexão, sem que para isso ele tenha que deixar de ser “mero” espectador. Essa posição de Rancière condiz mais (embora o livro do filósofo não se limite a isso) com a função política da tragédia ática, que pressupunha a *katharsis* sem que o espectador saísse de seu lugar de espectador.

⁴² Essa passagem será mantida em *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro, conforme veremos no capítulo 3.

tentado, pela segunda vez, dar sepultura a Polinices. É nesse episódio também que se encontra o célebre diálogo entre Creonte e Antígona, do qual transcrevemos um trecho a seguir:

Creonte
Sabias do interdito que fiz proclamar?
Antígona
É claro que sim! Por acaso era secreto?
Creonte
E tiveste a ousadia de infringir a lei?
Antígona
Tive, pois não foi o meu Zeus que a proclamou 450
E nem a justiça dos deuses lá debaixo
Que fixaram aos homens as perenes leis
Nem eu pensei que seus decretos fossem tão fortes
A ponto que um mortal pudesse transgredir
As inescritas e indeléveis leis divinas. 455
Elas não são de hoje, nem de ontem, são eternas.⁴³

É principalmente a partir desse diálogo que acreditamos estar centrada a análise feita por Hegel, principalmente em sua *Fenomenologia do Espírito*. Segundo o filósofo, a substância do espírito se dividiria em duas essências éticas: a lei humana e a lei divina. Ambas estariam em contradição, mas também em relação de interdependência e complementariedade, no que poderíamos entender como um movimento dialético:

Nenhuma das duas leis é unicamente em si e para si. A lei humana, em seu movimento vital, procede da lei divina; a lei vigente sobre a terra, da lei subterrânea; a lei consciente, da inconsciente; a mediação, da imediatez: - e cada uma retorna, igualmente, ao [ponto] donde procede. A potência subterrânea, ao contrário, tem sobre a terra a sua efetividade: mediante a consciência torna-se ser-aí e atividade. (HEGEL, 2008, p. 317)

Para Hegel, a lei divina daria origem à lei humana, mas, em contrapartida, necessitaria desta para sua materialidade. O que ele chama de “consciência-de-si” é o lugar da experiência da contradição entre essas duas potências, que podem ser lidas especificamente nas figuras de

⁴³ Todas as citações da *Antígona* de Sófocles neste trabalho referem-se à tradução de Lawrence Flores Pereira (indicada por SÓFOCLES, 2006). Analisamos, no trabalho “Antígona de quem? O embate entre Antígona e Creonte em traduções brasileiras do texto sofocliano”, apresentado no I Colóquio GTT, em 2016, na UFMG, quatro traduções brasileiras do texto grego (as datas são da primeira publicação): Guilherme de Almeida (1952), Mário da Gama Kury (1970), Donaldo Schüller (1999) e Lawrence Flores (2006). Por entendermos que o processo tradutório é também um exercício de interpretação e de adequação a determinado contexto, preferimos adotar neste trabalho a tradução mais recente, de Lawrence Flores. Reconhecemos seus pontos fracos, como o fato de ela levar em consideração, majoritariamente, a tradução alemã de Hölderlin, mas também seus pontos fortes, como o fato de ela ter sido feita visando a uma encenação teatral. Sempre que julgarmos necessário, citaremos também o texto em grego e/ou outra tradução, indicando a respectiva autoria.

Antígona e Creonte. Antígona é a defensora das leis divinas, que estão representadas pela esfera da família, da casa, do *oikos*. Essa divisão, na análise de Hegel, é uma divisão de gênero. O irmão e a irmã seriam essências equivalentes um para o outro, por sua posição sanguínea na família. Porém, o irmão passa da esfera da família e da lei divina – à qual a irmã permanece atrelada –, para a esfera da cidade, da *pólis*, da lei humana. Não queremos aprofundar na relação entre irmã-irmão neste momento, mas é interessante perceber como essa colocação de Hegel busca justificar de certa forma a ação de Antígona, quando ele afirma que, devido a essa equivalência, “a perda do irmão é irreparável para a irmã; e seu dever para com ele, o dever supremo” (HEGEL, 2008, p. 316, § 457). Também voltaremos a essa posição mais adiante quando tratarmos da reescrita de Antígona em contextos de guerra, em que de fato há essa separação entre irmão e irmã, e esta é a que fica para cobrar o corpo do irmão, morto “em favor” do Estado.

Voltando à relação entre Creonte e Antígona, para Hegel, o grande problema da eticidade da ação de ambos é a radicalidade entre essas duas posições, conforme elas se colocam na tragédia de Sófocles:

Como vê o direito somente do seu lado, e do outro, o agravo, a consciência que pertence à lei divina enxerga, do outro lado, a *violência* humana contingente. Mas a consciência, que pertence à lei humana, vê no lado oposto a obstinação e a *desobediência* do ser-para-si interior. Os mandamentos do governo são, com efeito, o sentido público universal, exposto à luz do dia; mas a vontade da outra lei é o sentido subterrâneo, enclausurado no interior, que em seu ser-aí se manifesta como vontade da singularidade, e que, em contradição com a primeira lei, é o delito. (HEGEL, 2008, p.321, §466, grifos no original.)

O filósofo Jacques Taminiaux, no artigo “Antigone dans l’histoire de la philosophie” (In COULOUBARITSIS; OST, 2004), aborda a questão da recepção da tragédia de Antígona e critica essa consagrada interpretação de Hegel, no sentido de que ela seria muito mais constituída por uma visão platônica do mundo trágico (e, portanto, ontológica), do que por uma visão aristotélica (praxeológica, com ênfase nas relações coletivas). Isso se reflete numa divisão clara de funções que seriam convenientes à eticidade, pensamento do qual *Antígona* seria exemplar. A tragédia colocaria em oposição lei humana e lei divina, que estariam, no mundo ético, em equilíbrio. No entanto, como se trata de uma tragédia, insiste Taminiaux, Hegel não pode entender esses dois lados em uma harmonia. O problema, então, para Hegel, é que Antígona e Creonte defendem posições opostas ao longo da tragédia e estão

completamente envolvidos nas suas próprias concepções, não conseguindo mediar as relações um com o outro.

Entendemos que, se aceitarmos essa crítica de Taminioux, não precisamos descreditar a oposição que se estabelece entre Antígona e Creonte, que é constituinte do conflito trágico, agônico, mas precisamos voltar nosso olhar para o espaço de discussão que é aberto pela tragédia como um todo. A ênfase praxeológica enxerga na tragédia uma possibilidade de colocar em pauta temas fundamentais da relação humana – a questão da sepultura, o poder tirânico, a relação entre vida nua⁴⁴ e vida política, a relação do homem com os deuses, e (por que não?) a oposição entre lei divina e lei humana.

Gostaríamos, no entanto, de acrescentar uma possibilidade de interpretação desta tragédia a partir de um outro ponto de vista. Talvez mais que com a ontologia platônica ou com a praxeologia aristotélica, a tragédia de Antígona esteja relacionada com um pensamento sofisticado. É justamente no momento da existência da tragédia ateniense, no século V a.C., que se estabelecem na Grécia os primeiros sofistas. Como postula Barbara Cassin (2005, p. 66), “os sofistas certamente não teriam existido sem essa cidade por excelência que é a Atenas de Péricles e a multidão reunida em que são recrutados seus ricos alunos. Mas tampouco a cidade grega (...) teria existido, no melhor ou no pior dos casos, sem esses estrangeiros ruidosos”. Sem aprofundar nas relações entre a sofística e a política⁴⁵, interessa-nos aqui especificamente o modo de pensamento trabalhado pela corrente sofista, em que está em jogo não uma verdade, mas o convencimento. No discurso sofisticado, o sentido está sempre em fuga, sempre ambivalente, e a todo instante passível de inversão.

A instabilidade na relação entre Antígona e Creonte, a dificuldade de precisar onde está a ação mais justa, relaciona-se, a nosso ver⁴⁶, com essa estrutura sofisticada, que guia boa parte das tragédias gregas. Esse esquema está ligado à ideia de quiasma, que estabelece uma espécie de platô – instável, portanto – em que se equilibram as forças em jogo no embate agônico. Como explicita Barbosa (2011, p. 127),

Pensemos na letra “khi” (o “ch” alemão), no seu poder quando se torna corporificada e também no poder de letra feita “figura literária”. Falemos de “khi”, c, a matriz da palavra “quiasma”, que em português inspirou a forma do “xis”. O corpo em “khi”. A letra-som coaduna com a figura, seja ela real,

⁴⁴ Usamos esse termo no sentido adotado por Agamben em *Homo Sacer* (2010), ou seja, da vida natural, vinda do termo grego *zoé*, em oposição à vida qualificada, a *bios*, como a vida política do homem. Trataremos dessas noções mais adiante.

⁴⁵ Sobre esse tema, cf. CASSIN, 2005, especialmente o capítulo II, “Como a política é uma questão de *logos*”.

⁴⁶ Essa percepção é creditada, em grande medida, aos apontamentos da professora e pesquisadora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, na ocasião da qualificação da presente Tese.

seja ela elaborada na linguagem e desenhada para o espectador. É desse modo que uma só letra do alfabeto grego, o khi (c), comporta toda uma época e fotografa a contorção trágica do homem de todos os tempos com o seu violento campo energético gerado a partir de um movimento retorcido; uma encruzilhada na decisão.

O quiasma é essa estrutura em “x”, em que as forças se equilibram quando se invertem, pois estão conectadas por um ponto de interseção que, necessariamente, as opõe. Sigamos mais um pouco as posições de Creonte e Antígona, buscando entender de que forma cada uma delas opera nesse sistema quiásmico.

Creonte está encerrado em uma concepção ética que só se justifica em torno da cidade. Os bons, os maus, os justos ou injustos o são apenas em sua relação com a *pólis*. Essa posição de Creonte pode ser exemplificada pelo seguinte diálogo:

Creonte
Um arruinou a terra, o outro a defendeu.
Antígona
Não importa, são assim mesmo as leis dos mortos.
Creonte
Nivelar quem é bom com quem comete o mau? 520
Antígona
Quem sabe lá embaixo não seja bem assim?
Creonte
O inimigo nunca é um amigo, mesmo morto.
(SOFOCLES, 2006, p. 53)

Podemos afirmar que o governante “está tentando substituir laços de sangue por elos de amizade cívica”, e nesse sentido “a cidade é a família” (NUSSBAUM, 2009, p. 49, grifo do original). Pode parecer radical, mas é de fato o que ocorre quando Creonte sacrifica o seu filho Megareu⁴⁷ a fim de que Tebas vença e ele possa reinar vitorioso sobre a cidade. Nesse sentido, Steiner (2008, p. 271) afirma: “Creonte é o tipo de homem que estará disposto, que será obrigado, a sacrificar as vidas dos seus filhos àquilo que pensa ser, àquilo que se revelará como sendo de fato, e sem dúvida no caso de Megareu, os ideais superiores da conservação cívica e política”. Devemos discordar apenas de que os sacrifícios feitos por Creonte levam, “de fato”, à conservação cívica e política. Nem sempre essas escolhas serão as mais

⁴⁷ Essa acusação de que Creonte teria sacrificado o filho mais novo (Megareu ou Meneceu) é feita por Eurídice na tragédia de Sófocles, mas, ao que parece, a mitologia conhecida da população da época não dizia exatamente isso. Na Biblioteca de Apolodoro (III, 6,7), consta que o vidente Tirésias havia dito a Creonte que, para salvar a cidade de Tebas da guerra contra Argos, seu filho Meneceu teria que se sacrificar, o que este aqui faz imediatamente, degolando-se. Esse acontecimento também é narrado em *As fenícias*, de Eurípides (v. 912 em diante), porém aqui Creonte incita o filho a fugir. Em *Sete contra Tebas*, de Ésquilo, apenas é mencionado que Menaceu, assim como outros guerreiros, é enviado para lutar em uma das sete portas de Tebas contra os argivos.

adequadas à vida política da cidade, sobretudo se considerarmos as posições democráticas da Atenas do século V. Creonte age, muitas vezes, pela conservação do seu próprio poder, tornando-se um governante tirânico.

Na visão estreita de Creonte, Polinices é e sempre será um inimigo, alguém que cometeu o mau ao voltar-se contra a cidade. É importante enfatizar que o decreto de Creonte não é, a princípio, de acordo com os costumes áticos, “injusto” ou “ilegal”: “les témoignages de Xénophon, Thucydide et Lycurgue nous apprennent en effet qu’il existait en droit athénien une loi interdisant d’enterrer sur le sol attique le corps de ceux qui avait trahi la cité”⁴⁸ (GERARD in COULOUBARITSIS ; OST, 2004, p. 189). Mas Creonte impede o enterro mesmo fora dos muros da cidade, colocando-se, dessa forma, radicalmente contra a piedade dos ritos familiares.

Também Antígona leva ao extremo sua posição, ao centrar sua concepção de bom, mau, justo e injusto apenas na família. Como lembra Nussbaum (2009, p. 55), “se escutássemos somente Antígona, não se saberia que ocorrera uma guerra”. Os deveres familiares e sociorreligiosos são os únicos considerados pela heroína. Nessa concepção, o irmão, quando morto, volta para o seio da família, sendo de responsabilidade da mulher (mãe, irmã) dar a devida sepultura, para que ele possa fazer a passagem para o outro mundo, o Hades. No Prólogo da peça, Antígona convoca sua irmã Ismene para realizar o ato:

Antígona

[...] Eis os fatos, e tu... terás de descobrir
Se tu mereces mesmo o nome de tua estirpe

Ismena

Mas, sendo assim, irmã, o que posso fazer?
Que poder eu possuo de enterrá-lo ou não?

40

Antígona

É me ajudar ou não. Decide por ti mesma.

Ismena

Deus. Perdeste a medida? Onde queres chegar?

Antígona

Vais ajudar meu braço a carregar o morto?

Ismena

Quê? Mas se para a cidade está proibido!

Antígona

É meu irmão, e teu, quer queiras ou não queiras.
Não é de traidora que vão me tachar.

45

Ismena

Mas, temerária, Creonte não o interditou?

⁴⁸ “Os testemunhos de Xenofonte, Tucídides e Licurgo nos mostram de fato que existia no direito ateniense uma lei impedindo de enterrar em solo ático o corpo daqueles que haviam traído a cidade”.

Antígona

Que direito ele tem de me privar dos meus?
(SÓFOCLES, 2006, p. 29)

Para Antígona, nada, nem mesmo o decreto de Creonte e a proibição pública, pode ser maior do que o seu dever – que é também o dever de Ismene – (ou melhor diríamos o seu *desejo*?) de enterrar seu irmão. Ela está presa nessa concepção de dever familiar e acredita que esse decreto de Creonte a estaria privando de seu parente. Nesse diálogo, também é interessante perceber que Antígona fala em “merecer o nome de sua estirpe”. É claro que se trata de uma linhagem real, de fundadores/governantes de Tebas, mas devemos convir que não é propriamente motivo de orgulho pertencer à linhagem amaldiçoada dos Labdácidas, e menos ainda fazer por onde dar continuidade a essa “maldição”. Na sequência, ainda nesse diálogo, Ismene pede para que Antígona lembre-se do pai delas, Édipo, e de como ele sucumbiu, odiado e sem glória. Na visão de Ismene, Antígona “perdeu a medida”, que é justamente a *hybris*⁴⁹, a desmedida que leva os personagens da tragédia à derrocada.

Mas também Creonte perde a medida, levando às últimas conseqüências uma decisão impiedosa para com os costumes vigentes, e insistindo nisso apesar das advertências de seu filho Hemon (v. 635-765) e de Tirésias (v. 988-1090), e, nesse sentido, poderíamos também considerá-lo protagonista desta tragédia, e um dos responsáveis pela derrocada de Tebas (embora seu esforço seja todo voltado para a cidade). Para Hegel, essas duas forças – Antígona e Creonte – estariam numa relação dialética e apenas a aniquilação de ambas daria lugar a uma eticidade verdadeira, a um reestabelecimento da ordem. De fato, é difícil imaginar a tragédia de Sófocles sem uma dessas forças, ou com uma delas sendo de menor potencial. Kitto (1972, p. 232) nos lembra de que Antígona “desaparece no meio do caminho”⁵⁰ e que “o fecho da peça é, claramente, todo para Creonte”. Nesse sentido, ele propõe que não há propriamente um personagem central nesta peça e que “o centro de gravidade não está numa pessoa, mas entre duas” (KITTO, 1972, p. 232), o que reforça a ideia

⁴⁹ O conceito de *hybris* é fundamental para a tragédia, que tem a questão do limite (e das conseqüências de seu ultrapassamento) como motor central. Como afirma Barbosa (2002, p. 27), a tragédia, e o teatro de forma geral, permite uma “vivência da desmedida”, uma atualização da potência do ilimitado para o ser humano. “Em outras palavras, essa vivência estética da *hybris* permite ao ser civilizado da πόλις um acesso à realidade do desejo desmedido e, nesse universo teatral e trágico, tudo é susceptível de revelar-se como realidade potencial absoluta do ser até mesmo o desmoronamento total, a dor, o horror, a metamorfose e a catástrofe.” Devemos observar, no entanto, que a palavra usada no original, na fala de Ismene, não é *hýbris*. O verso 42 diz: ποῖόν τι κινδύνευμα; ποῖ γνῶμης ποτ’ εἶ; (poderíamos traduzir por algo como “que tipo de risco?”). A tradução “Perdeste a medida?” parece tornar a frase mais palatável ao nosso português, além de relacionar com a ideia de *hýbris*.

⁵⁰ Numa tragédia de 1350 versos, a última aparição de Antígona ocorre por volta do verso 940. Todo o restante da peça ocorre sem que o seu corpo esteja presente. Inclusive, ao final da tragédia, o corpo de Hemon é trazido à cena, mas o de Antígona não volta, sendo apenas mencionado que ela se enforcou na caverna onde estava encerrada.

de uma tragédia voltada para o coletivo, e não para o “herói trágico”, e, ainda, reforça a instabilidade trágica presente no modelo quiásmico em que duas forças opostas se (des)equilibram continuamente.

Ambos têm uma visão limitada e limitante de suas ações. Creonte, embora tarde demais, é capaz de reconhecer o seu erro e tentar corrigi-lo. No final do quinto episódio, já com Antígona encerrada em uma caverna para a morte e com todas as ações encadeadas em direção ao fim trágico da peça, Creonte ouve, por fim, as predições de Tirésias e se aconselha com os anciãos do coro sobre o que fazer. Já Antígona nem por um momento reconsidera ou crê que errou em suas atitudes; ela acredita ser levada à morte por ter escolhido o que lhe era devido. No entanto, embora o caráter “mais flexível” do governante, se é que podemos considerar assim, há algo nas personagens que nos faz tomar partido de Antígona, e não de Creonte, e acreditar que suas reivindicações sejam de alguma forma mais justas do que as do governante de Tebas.

Assim como Martha Nussbaum (2009, p.57), tendemos a acreditar que “o desrespeito aos valores cívicos implicado no ato de providenciar um funeral pio a um cadáver de um inimigo é muito menos radical que a violação envolvida no ato de Creonte”. Este confia demasiadamente em sua razão deliberativa, crê estar conduzindo a cidade da melhor forma, e por isso não quer escutar ninguém. A nosso ver, Creonte defende uma ordem pautada pela razão, pela forma e pela lei, em detrimento de uma ordem do disforme, que parece vigorar nas palavras e atitudes de Antígona.

As reivindicações de Antígona não são, em nenhum momento, da ordem da razão. São, talvez, mais próximas de uma animalidade, movidas pelo cuidado por seus parentes mortos e por seus próprios impulsos de morte. Ela mesma chega a afirmar: “já faz tempo, estou como morta a serviço dos mortos” (v.560). Seu “clamor” (BUTLER, 2014) é projetado a partir de uma esfera do disforme, com reminiscências da selvageria presente na formação de sua família e nas relações incestuosas cometidas pelo seu pai, e se projeta na esfera do normatizado, que é a cidade grega constituída.

No livro *O clamor de Antígona*, Judith Butler (2014) retoma as interpretações, principalmente, de Hegel, Lacan e Levi-Strauss, para pensar as relações entre parentesco e Estado na obra de Sófocles e, conseqüentemente, em que medida Antígona pode ser paradigmática para pensarmos as relações de parentesco na atualidade. O que Butler defende é que existe uma implicação entre esses dois âmbitos, e que há uma busca por se entender as formações de parentesco – aí incluídas as proibições do incesto – como a passagem da natureza para a cultura. Assim, ela pode se questionar: “quando o parentesco acaba

representando uma ameaça à autoridade do Estado e o Estado inicia um combate violento contra o parentesco, será que esses próprios termos podem sustentar a independência de um em relação ao outro?” (BUTLER, 2014, p. 22). Antígona seria essa ameaça para a constituição normatizada da cidade, pois carregaria consigo todas as relações “aberrantes” do incesto: é filha e irmã de seu pai, aponta para uma relação incestuosa com o seu irmão Polinices⁵¹, e é uma mulher que assume uma posição viril no seu ato de resistência tanto gestual quanto discursivo. Nesse sentido, Antígona representa, para Butler, um desvio dessa norma constitutiva da *pólis*, mas não alguém que está fora desse sistema de normas. É alguém que, em última instância, está em um limiar, que aponta para as leis de parentesco e do estado na medida em que se afasta delas e rompe com elas, mas se aproxima ao utilizar da mesma linguagem da lei para reivindicar sua posição.

A questão fundamental que é colocada por Antígona, seguindo essa leitura de Butler, é justamente a respeito dessas normas, dessa organização de parentesco – em nossa sociedade, heterossexual e monogâmica – aceita por e fundadora de uma organização social. Nas palavras de Butler (2014, p. 53): “Antígona localiza-se apenas parcialmente fora da lei, e, dessa forma, pode-se concluir que nem a lei do parentesco, nem a lei do Estado trabalham de maneira efetiva para ordenar os indivíduos que estão submetidos a essas leis.”. A posição da autora é de que a ideia do “simbólico” que guiaria o tabu do incesto e estabeleceria posições do sujeito na família (posições nas quais se baseia o estudo de Hegel sobre a relação entre Antígona e Hemon) é resultado da “sedimentação das práticas sociais” (BUTLER, 2014, p. 40). Antígona postularia, então, para nós, a questão de que tipo de relações, de vidas, essas normas constitutivas do Estado, do civilizado, deixam de lado – à margem, no limiar – para que uma determinada estrutura social se mantenha. E, podemos ainda afirmar, com Butler, que tais normas, além de excluírem (numa exclusão inclusiva), criam divisões e mesmo destroem as próprias relações de parentesco que credenciam como “legítimas”:

Não é o tabu do incesto o que interrompe o amor que os membros da família sentem um pelo outro, mas sim a ação do estado, envolvido com a guerra. A tentativa de perverter, através do feminino, a universalidade que o Estado representa é, portanto, esmagada por um movimento contrário do Estado, movimento este que não apenas interfere na felicidade da família como também convoca a família ao exercício de sua própria militarização. O Estado recebe da família seu exército e a família encontra sua dissolução no Estado. (BUTLER, 2014, p.61)

⁵¹ Essa interpretação polêmica acerca de um possível incesto entre Antígona e Polinices será abordada no item 1.1.5, sobre a relação entre irmãos.

Essas normas, como práticas sociais, necessitam ser reafirmadas e transmitidas. Na peça de Sófocles, Creonte seria o guardião dessas normas civilizacionais, o homem militarista, que coloca o Estado acima da família. Nesse sentido, ele defende uma ordem racional, para que sobre a cidade não paire novamente a maldição e as relações incestuosas. Creonte é o tirano⁵² que assumiu o poder não pela descendência natural. Ele deve casar seu filho Hemon com Antígona, filha do antigo rei, Édipo, para que juntos eles tenham um herdeiro legítimo do trono. O governo de Creonte seria, portanto, transitório. Mas ao perceber a possibilidade de que Antígona também aja como seu pai Édipo, desrespeitando as normas constitutivas da convivência comunitária, ele prefere agir arbitrariamente e evitar o casamento de seu filho – “Há outras lavouras que ele pode lavar” (v. 569), Creonte afirma, por fim, indicando seu desejo de que a sua linhagem não se misture com a linhagem dos Labdácidas.

Podemos afirmar que esse embate entre Antígona e Creonte representa conflitos presentes na própria *pólis* grega. Jean-Pierre Vernant (in VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2001) nos lembra de que a forma trágica apresenta em si uma organização sensível, ética e estética, que corresponde e faz parte de um contexto grego da época. Com isso, reiteramos a ideia de que a tragédia tanto dá forma aos elementos sociais, estéticos, políticos, quanto os constitui e os questiona. Vernant afirma, sobre esse contexto, que:

Le moment tragique est donc celui où une distance s'est creusée au cœur de l'expérience sociale, assez grande pour qu'entre la pensée juridique et politique d'une part, les traditions mythiques et héroïques de l'autre, les oppositions se dessinent clairement, assez courtes cependant pour que les conflits de valeur soient encore douloureusement ressentis et que la confrontation ne cesse pas de s'effectuer.⁵³ (VERNANT in VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2001, p. 16)

Nesse sentido, podemos afirmar que o conflito presente na tragédia *Antígona* representa também o embate entre uma sociedade mítica anterior à constituição da *pólis*, e uma sociedade regida por normas e leis, em que o homem passa a ser o principal responsável pelos seus atos. De fato, no século V a.C., Atenas passa por uma série de reformas jurídicas,

⁵² Rosenfield (in SÓFOCLES, 2006, p.126) faz um interessante apontamento sobre a forma como Antígona se refere a Creonte: “o termo grego *tyrannus* remete tanto ao poder arbitrário e imposto pela violência, como a uma forma de governo que marca a ascensão a um poder diferente da realeza herdada de pai para filho, isto é, um poder conquistado através da plena realização de si, pelo valor da conquista heroica (que não exclui, evidentemente, a violência e o ardil)”. Essa dubiedade do termo permite a interpretação de que Antígona se revolta tanto contra um poder arbitrário, quanto em defesa de um direito de sua linhagem de governar Tebas.

⁵³ “O momento trágico é então aquele em se estabelece no coração da experiência social uma distância significativamente grande para que, entre o pensamento jurídico e político por um lado, e as tradições míticas e heroicas por outro, as oposições se desenhem claramente, mas significativamente curto para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente ressentidos e que o confronto não pare de acontecer”.

encabeçadas por Sólon (638 a.C. – 558 a.C.), que começam a responsabilizar o homem – e não mais os deuses – pelos sucessos ou insucessos da cidade. De toda forma, nessa época, ainda não há um abandono total da crença na mitologia e na influência dos deuses sobre o destino humano⁵⁴, mas se trata de um momento de transição.

Essa interpretação, embora consagrada, não é unânime. Gostaríamos de mencionar a análise curiosa e apurada que faz Benoît Frydman no artigo “La rhétorique judiciaire dans l’Antigone de Sophocle” (in COULOUBARITSIS; OST, 2004). Por meio de uma análise retórica dos discursos de Creonte e de Antígona, ele busca inverter a interpretação corrente de que Antígona seria a defensora de uma ordem familiar arcaica e Creonte da nova ordem política e jurídica da cidade. Segundo Frydman, Antígona, assim como Hemon, recorre a instrumentos de uma argumentação jurídica, buscando convencer Creonte ou a audiência de determinado ponto de vista, assumindo o seu ato ilícito e tentando justificá-lo segundo um determinado *nómos*, enquanto Creonte fica restrito a um discurso de manutenção de poder e de suas manifestações. Nesse sentido, de uma argumentação retórica organizada, Creonte não pode ser considerado o defensor de uma nova ordem jurídica que estava se estabelecendo em Atenas.

Acreditamos que Frydman traz argumentos do âmbito do direito bastante plausíveis para sua análise, e isso só faz corroborar com o entendimento de que a tragédia ateniense como instituição está também inserida no debate jurídico que se estabelecia na época. No entanto, ainda que com um discurso retoricamente organizado, entendemos que Antígona defende, sim, uma ordem que não é a da organização política democrática, falando em nome dos deuses do Hades e de relações de parentesco. Creonte, ainda que com os excessos tirânicos e por vias não democráticas, clama pelos deuses da cidade, do Olimpo (o que também ainda demonstra uma contradição entre uma velha ordem mítica e uma nova ordem jurídica), e fala em nome da constituição da *pólis* – reiteramos: ainda que por vias não democráticas. Ora, sabemos que discurso e prática nem sempre coincidem no que tange à governabilidade, e que as contradições presentes nas tragédias são reflexos e reflexões sobre as contradições presentes na própria sociedade de que fazem parte.

Creonte está na esfera do normatizado, mas não é de um normatizado democrático. Desde o seu decreto no início da peça, o que ele faz é introduzir a vida nua nas decisões políticas, e se inserir, assim, no campo do poder soberano e das decisões tirânicas. Creonte esbarra nos limites da fundamentação do direito e nos campos de atuação da vida política.

⁵⁴ Sobre essa contradição, conferir ARAÚJO, 2012.

Esses limites não estavam claros na Grécia Antiga, e ainda não estão. Basta pensarmos nas recentes discussões sobre as aproximações e distanciamentos entre Estado e religião, especialmente no Oriente Médio e nos países da Europa que convivem com imigrantes muçulmanos. Se o clamor de Antígona passa por uma retórica democrática, ela, no entanto, pede por uma outra ordem normativa.

É importante ressaltar, nesse sentido, que as ações dos protagonistas desta tragédia são pautadas por parâmetros tanto políticos quanto religiosos, e opor Antígona e Creonte, colocando-os um em defesa apenas do religioso e outro só do político, é uma simplificação, como nos lembra Knox (1992, p. 75): “Antigone’s defiance of the *pólis* is a political as well as a religious action, and Creon’s exposure of the body stems from religious as well as political convictions.”⁵⁵. No nosso entendimento, a questão que se coloca é justamente acerca das implicações do religioso no político, e acrescentaríamos, já visando as Antígonas modernas e contemporâneas, em como as questões particulares intervêm em decisões coletivas, e em como o poder e a vida nua estão frequentemente ligados um ao outro. A questão particular/familiar do enterro do irmão torna-se uma questão pública, relativa ao Estado, pois se trata de um inimigo de Tebas. Porém, essas esferas já estão de alguma forma imbricadas desde o decreto de Creonte; é ele quem promulga uma lei que interfere no âmbito da casa, ao tomar uma decisão política sobre aquele corpo morto, que deveria ser restituído a seus parentes.

Em *Antígona*, vemos a presença desse conflito entre as leis da cidade e a justiça da casa por meio da racionalidade deliberativa de Creonte e sua imposição da lei humana sobre todas as outras, por um lado, e por outro lado, nas atitudes de Antígona, guiada pelas leis divinas e por impulsos de uma ordem pré-jurídica. Ou, nas palavras de Butler (2014, p.59), “um sujeito pré-político reivindica uma agência furiosa na esfera pública”. Antígona, que por ser mulher não teria o direito de atuar na esfera pública, que é a esfera do político, o faz pelo seu ato e pelo seu discurso, e por isso provoca reações veementes em Creonte⁵⁶. É claro que esse conflito aparece também nas outras personagens, como nas predições do vidente Tirésias – que, por meio de sua linguagem figurativa (ou seria por uma leitura da natureza?⁵⁷), faz

⁵⁵ “O desafio de Antígona à cidade é uma ação tanto política quanto religiosa, e a exposição do corpo feita por Creonte decorre de convicções tanto religiosas quanto políticas”.

⁵⁶ Versos 525 (“enquanto eu estiver vivo, mulher não faz lei”), em resposta a Antígona, e 679-680 (“melhor, em caso extremo, dobrar-se a um homem/ que ter reputação de fraco co’as mulheres”), em sua discussão com Hemon.

⁵⁷ Diferentes são as versões sobre o dom de adivinhação de Tirésias (conferir nota 9). Mas se considerarmos que em *Antígona*, a partir do verso 998, o que o vidente faz é uma leitura do voo dos pássaros e da natureza (“em meu sólido augural estava eu sentado/ lendo o voo das aves que ali encontram porto...”), podemos afirmar que ele insere uma voz que não é da racionalidade, que está mesmo na esfera da animalidade e da ordem dos deuses

menção à fúria dos deuses –, e nas falas do Coro – que ora se inclina mais para um lado, ora para outro.

Se o coro pode ser, de alguma forma, considerado uma voz dos cidadãos na tragédia⁵⁸, ou uma voz razoável em meio ao fluxo de impulsos que guia os outros personagens, pelo menos uma aparição do Coro nos parece fundamental para esta análise da relação entre Antígona e Creonte. Trata-se do Primeiro Estásimo, que ocorre logo após a primeira entrada do Guarda, com a notícia de que alguém – ainda não se sabe quem – teria tentado dar sepultura ao morto, e antes da segunda entrada, já com Antígona sendo apresentada como culpada. Vejamos um trecho dessa ode coral:

Há muitos assombros,
Mas nada tão assombroso
Quanto o homem. 334
[...]
Tendo algo do sábio e dos ardis
Da arte bem mais que o esperado, 365
Um dia alcança o mal, no outro, o bem.
Urdindo nas leis da terra
E na justiça jurada aos deuses, é um
Grande na pátria, pária na pátria
Se na audácia lhe escapa o bem.
(SÓFOCLES, 2006, p. 43-45)

Nessa ode, o Coro ressalta diversos feitos da humanidade, sua capacidade técnica e de pensamento. Porém, em sua ambição de controlar o mundo e a natureza, o homem pode ser excluído da sociedade, “se lhe escapa o bem”. A própria palavra “assombroso” (*deinón*, em grego) carrega essa ambiguidade. O assombro pode ser tanto um maravilhamento pelas conquistas e feitos do homem, quanto uma perplexidade frente a sua capacidade monstruosa. Nessa mesma ode, o Coro também afirma que a única coisa que o homem não sabe é “fugir ao sítio dos mortos” (v. 361-2). A relação do homem com a morte permanece no campo do inapreensível, do desconhecido e do imponderável, e é justamente em torno da morte e desse inapreensível que se estabelecem as ações tanto de Creonte quanto de Antígona. A ambos,

(“tentei sangrento sacrifício/ na ara incandescente, mas o fogo de Hefesto não quis crestar as vítimas”), no centro das decisões políticas da cidade. É a partir dessas predições de Tirésias que Creonte voltará atrás em sua posição.
⁵⁸ Vernant (2001, p. 14) assim descreve as duas figuras presentes na tragédia (coro e personagens individualizados): “le chœur, être collectif et anonyme, dont le rôle consiste à exprimer dans ses craintes, ses espoirs et ses jugements, les sentiments des spectateurs qui composent la communauté civique ; le personnage individualisé, dont l’action forme le centre du drama et qui a figure de héros d’un autre âge, toujours plus ou moins étranger à la condition ordinaire du citoyen”. No entanto, Vidal-Naquet (2002, p. 55) questiona a importância política do coro, qualquer que seja sua composição: « très souvent, par exemple dans l’Antigone de Sophocle, il dit aux uns et aux autres qu’ils ont bien parlé ». No nosso ponto de vista, no entanto, essa mudança de opinião do coro diz respeito mais a uma ponderação, a uma voz de moderação, do que de indecisão ou subserviência política.

portanto, caberiam as palavras do Coro, pois são as ações de ambos que levarão à derrocada de Tebas. A visão coletiva da tragédia, o desejo de reforçar a ideia da recente democracia ateniense, exclui tanto a governabilidade tirânica de Creonte quanto o egoísmo e a irracionalidade de Antígona.

Essa ambiguidade, ou ambivalência, das palavras do Coro, e da própria interpretação da tragédia, ou seja, o fato de que podemos vê-la como um platô em que as forças de Creonte e Antígona se equilibram, leva-nos a crer, também, que seja essa a força de propagação de *Antígona* ao longo dos séculos. Como afirma André Lardinois (2012, p. 59), “it is not always clear what each scene represents, or who is speaking the truth. Modern scholars differ in their opinions about this, as probably did the original audience, and this may well be what Sophocles intended”⁵⁹. A peça de Sófocles parece ser, então, ao menos na relação central entre Creonte e Antígona, essa tragédia sofisticada, em que os sentidos estão sempre em fuga e, portanto, passíveis de serem transformados ao longo dos séculos.

1.1.4 A relação entre irmãos

Na versão sofocliana para a tragédia de Antígona, como já dissemos anteriormente, quatro são os descendentes de Édipo – Antígona, Ismene, Polinices e Eteócles –, todos eles filhos de uma relação incestuosa entre o rei tebano e sua mãe e esposa Jocasta. Portanto, embora seja uma relação *entre irmãos*, familiar, ela não é uma relação aceita nas organizações sociais que impõem o tabu do incesto como fundamento de civilidade. Trata-se de um desvio da norma, desde o princípio. Analisaremos aqui especificamente dois pares dessas relações entre irmãos na peça para entendermos as implicações desse conflito na tragédia de *Antígona*: o par Antígona-Ismene e o par Antígona-Polinices.

Sobre a irmã de Antígona, podemos afirmar, com Steiner, que

Ismene está muitas vezes ausente: em Eurípedes, em Sêneca, nesse grande leitor de Eurípedes e Sêneca que foi Racine e que a omite de *La Tébaïde* (1664). (...) Nem a iconografia nem os palcos têm sido atenciosos para com Ismene. (STEINER, 2008, p. 160)

⁵⁹ “não está sempre claro o que cada cena representa, ou quem está falando a verdade. Intelectuais modernos diferem em suas opiniões sobre isso, como provavelmente ocorreu com a audiência original, e isso bem pode ser o que Sófocles queria”.

Essa personagem um pouco “apagada” ao longo da história do mito de Antígona⁶⁰ parece-nos um contraponto fundamental no texto sofocleano para a protagonista da tragédia. Não por acaso, é entre ambas o diálogo do Prólogo, que abre a peça com as seguintes palavras, de Antígona:

ὃ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμῆνης κάρα, 01
ἄρ' οἴσθ' ὅ τι Ζεὺς τῶν ἀπ' Οἰδίου κακῶν
ὅποιον οὐχὶ νῶν ἔτι ζώσαιν τελεῖ;
(SOPHOCLE, 1912)

Na tradução de Lawrence Flores, lemos: “Ismena, minha irmã, filha da mesma estirpe, / tu sabes que desgraças Édipo nos legou, / Mas sabes as que Zeus ainda nos reservas?” (SÓFOCLES, 2006, p. 27). Em Guilherme de Almeida (1997, p.49), a mesma passagem está traduzida da seguinte forma: “Ó meu próprio sangue, Ismene, irmã querida, / que outros males Zeus, da herança infanda de Édipo, / há de nos mandar enquanto formos vivas?”. Em sua análise sobre o trecho, George Steiner (2008, p. 232) apresenta a seguinte tradução literal, para o inglês: “O my very own shared, commom head of Ismene”⁶¹. “Meu próprio sangue”, “filha da mesma estirpe”, “cabeça compartilhada”: Antígona e Ismene têm uma relação muito próxima entre si, que passa pela relação de sangue, de sororidade, e é intensificada pela geração incestuosa que tiveram. E, no entanto, é já nesse Prólogo que as duas vão romper, definitivamente, qualquer pacto de ajuda mútua.

Na conversa entre elas, Antígona se mostra determinada a enterrar o irmão, independentemente da proclamação de Creonte ou de qualquer justificativa que Ismene possa trazer. Esta, por sua vez, apresenta-se mais ponderada, lembrando o destino do pai, Édipo. Ismene coloca-se na posição de uma mulher que não tem como desafiar as leis da cidade. Pelo posicionamento assumido por Ismene, essa personagem torna-se um contraponto às ações de Antígona. Ela é, de certa forma, um exemplo de ação e de razoabilidade e de como deve se portar uma mulher em uma cidade. Se Antígona é aquela que vai ser comparada a um homem, por suas atitudes viris, Ismene é caracterizada pelo coro como “terna, com lágrimas de irmã” (v. 527), de “rosto candente” (v. 529), “lindas faces” (v. 530). Não por acaso, ela é a única sobrevivente dos Labdácidas, pois, assumindo pertencer à mesma “estirpe”, não deseja, no entanto, dar continuidade à maldição. Ao final do Prólogo, como uma última tentativa de

⁶⁰ Ismene será, no entanto, colocada em primeiro plano na reescrita de José Watanabe para o grupo peruano Yuyachkani, como veremos no capítulo 5 desta Tese. Também o contraponto dialético entre duas irmãs é fundamental para o prólogo que Brecht faz para sua *Antígona*, que será trabalhada no capítulo 3.

⁶¹ A tradução portuguesa proposta por Miguel Serras Pereira (STEINER, 2008, p.232) é: “Ó cabeça que me é comum [ou ‘por mim compartilhada’] da minha própria irmã Ismene”.

razoabilidade, Ismene aconselha Antígona a não comentar sobre o intento do enterro. Com isso, ela conquista o ódio de sua irmã:

Antígona

Se é assim mesmo que pensas, então eu te odeio,
E o morto te odiará também e com razão!
Anda, nos deixa aqui, eu e o meu desvario, 95
Suportando esse assombro. Que pena tão grande
Pode me privar de morrer uma bela morte?

Ismena

Se te parece bom, vai. Mas saibas que, mesmo
Insensata, os que tu amas te amam mesmo assim.
(SÓFOCLES, 2006, p. 32)

Ἀντιγόνη

εἰ ταῦτα λέξεις, ἐχθαρεῖ μὲν ἐξ ἐμοῦ,
ἐχθρὰ δὲ τῷ θανόντι προσκείσει δίκη. 95
ἄλλ' ἔα με καὶ τὴν ἐξ ἐμοῦ δυσβουλίαν
παθεῖν τὸ δεινὸν τοῦτο: πείσομαι γὰρ οὐ
τοσοῦτον οὐδὲν ὥστε μὴ οὐ καλῶς θανεῖν.

Ἰσμήνη

ἀλλ' εἰ δοκεῖ σοι, στεῖχε: τοῦτο δ' ἴσθ' ὅτι
ἄνους μὲν ἔρχει, τοῖς φίλοις δ' ὀρθῶς φίλη.
(SOPHOCLE, 1912, grifo nosso)

A palavra de Antígona ἐχθαίρω (v. 93-94), *odiar*, *ódio*, contrasta com a palavra de Ismene, φίλος (v. 99), *amado*, *querida*. Estranha inversão de sentimentos de Antígona, que vai dizer mais à frente a consagrada frase “Eu nasci para amar, e não pra odiar” (SÓFOCLES, 2006, p. 53, v. 523) [οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν.]. No Prólogo, no entanto, Antígona já anuncia esse ódio que se volta contra o próprio sangue, sua irmã Ismene, sentimento que vai permanecer durante a peça. Quando Ismene, frente a Creonte, quer assumir conjuntamente a responsabilidade pelo enterro de Polinices, Antígona é taxativa: “Eu não aceito amigos somente em palavras” (SÓFOCLES, 2006, p. 53, v. 543) [λόγοις δ' ἐγὼ φιλοῦσαν οὐ στέργω φίλην.]. Não nos parece, então, plausível uma leitura que considere, simplesmente, que Antígona faz um esforço pelo seu sangue e por sua família, de forma geral. Ela mesma afirma isso, na polêmica passagem:

Se eu fosse uma mãe com filhos e meu marido 905
Fosse jogado no ermo para apodrecer,
Não teria afrontado o poder da cidade.
Então que princípio me faz agir assim?
Se perdesse o marido, encontraria outro,
E com outro homem faria outro filho... 910
Mas com pai e mãe já sepultados no Hades,
Já não posso esperar que nasça um novo irmão!

Essa é a lei que me fez te preferir a todos.
(SÓFOCLES, 2006, p. 74)

Difícil aceitar essas palavras se quisermos pensar uma Antígona absolutamente heroica, que se contrapõe a um poder tirânico por uma causa coletiva. Ela é muito clara ao dizer que não enfrentaria o poder nem mesmo por outro parente que não fosse seu irmão. Mas aqui, ao menos, poderíamos pensar que tal gesto se estenderia a todo e qualquer irmão, nascido de mesmo pai e de mesma mãe. Ora, já vimos que a relação que Antígona estabelece com Ismene, a partir do diálogo do Prólogo, é de desprezo. Quanto a Etéocles, ela parece não se importar tanto quanto com Polinices. Creonte evidencia isso, ao questionar Antígona:

Antígona
Vergonha por honrar um irmão do mesmo ventre? 511
Creonte
E não é do mesmo o que morreu do outro lado?
Antígona
Sim, do mesmo ventre, mesma mãe, mesmo pai.
Creonte
Mas, então, por que tu o ultrajas honrando um ímpio?
(SÓFOCLES, 2006, p. 52)

As ações e as palavras de Antígona abrem brecha para uma leitura que considera sua relação com seu irmão Polinices – e também com os outros membros de sua família, já mortos – como *incestuosa*, repetindo a maldição que paira sobre sua família. Já no prólogo, Antígona diz para sua irmã:

Sozinha o enterrarei. É bom morrer assim.
Amada, eu deitarei com ele, com o amado,
Numa perversão sagrada. Aqueles, lá embaixo,
Mais tempo terei de agradá-los que os daqui. 75
(SÓFOCLES, 2006, p. 31, grifo nosso)

E, em seu último lamento antes da morte, logo antes de dizer que não faria o mesmo ato por outro parente, Antígona clama:

Ó tumba, *quarto de núpcias*, claustro cavado
Na rocha, onde vou unir-me eternamente
A tantos do meu sangue que, já padecidos,
Hóspedes agora são da deusa Perséfone 894
(SÓFOCLES, 2006, p. 73, grifo nosso)

Não tendo contraído matrimônio em vida, é a tumba a que Antígona chama “quarto de núpcias” [ὄ τῦμβος, ὄ νυμφεῖον], que é onde, afinal, ela vai se unir a seus entes queridos, já mortos. Como afirma Sara Rojo (2000, p. 260), “o importante deste aspecto não é o incesto em si mesmo, senão a transgressão dos limites na função do desejo”. Um desejo que se localiza, precisamente, entre a vida e a morte, como postula Lacan (1986, p. 310-311): “*Ate*. Essa palavra é insubstituível. Ela designa o limite que a vida humana não poderia transpor por muito tempo. (...) Para além dessa *Ate*, só se pode passar um tempo muito curto, e é lá que Antígona quer ir”. A relação de Antígona com Polinices parece, então, residir nesse limiar, em que ele, que já está morto, não pôde ainda passar definitivamente para o reino dos mortos, devido à falta de enterro, e ela, que ainda está viva, já não pertence mais a este mundo, mas está condenada a ser enclausurada em uma tumba. Não há possibilidade de realização do desejo de Antígona em um mundo civilizado, do qual o tabu do incesto está banido. A transposição desse limite, dessa *Ate*, a levará ao destino trágico.

1.1.5 Cinco conflitos universais presentes na tragédia *Antígona*

Para um panorama mais completo das principais linhas de análise da tragédia sofocleana de *Antígona*, gostaríamos, ainda, de passar por aquilo que Steiner (2008) denomina “as principais constantes do conflito próprio da condição humana”, que suscitariam conflitos inegociáveis e definíveis pelos seus “outros”. Essas constantes trabalhadas por Steiner, presentes todas elas na tragédia de *Antígona*, são: “o confronto entre os homens e as mulheres; entre os velhos e os jovens; entre a sociedade e o indivíduo; entre os vivos e os mortos; entre os homens e (os) Deus(es)” (STEINER, 2008, p. 257). Ao passar, ainda que brevemente, pela análise de cada uma dessas oposições, estaremos passando, também, pelas principais questões abordadas na peça.

Sobre a relação entre homens e mulheres, parece óbvio dizer que a peça está centrada no embate entre esses gêneros, nas figuras de Antígona e Creonte. Porém, embora se trate inicialmente de uma oposição, e na Atenas da época os papéis de homem e mulher são muito bem definidos, há também uma transgressão, no sentido de que Antígona insere sua ação num campo que na época era prioritariamente masculino – a *pólis*. Nesse sentido, concordamos com Steiner (2008, p. 266) quando ele afirma que Antígona realiza suas ações *em favor* de um homem, seu irmão Polinices, mas também *como* um homem. A virilidade com que ela executa

seu dever de mulher a insere no mundo masculino da *pólis* e ameaça o governante Creonte, que afirma em resposta a essa virilidade: “enquanto eu viver, mulher não faz lei” (SÓFOCLES, 2006, p. 53, v. 525). Ismene também já tinha atentado, no Prólogo, para essa “desmedida” de Antígona:

Ismena

Pensa nisto também, nós somos só mulheres
Fracas para enfrentar os homens e sujeitas
Ao mando do mais forte. Só resta acatar
Esta lei e outras que venham mais severas. 64
(SÓFOCLES, 2006, p. 30)

E há ainda um momento em que Creonte deixa mais clara essa divisão entre homens e mulheres. Logo no início de sua conversa com Hemon, Creonte faz um longo discurso sobre a boa governança, e o conclui da seguinte forma:

Creonte: Por isso é preciso ter a ordem por mestre
E nunca, a custo algum, se curvar a uma fêmea.
Melhor, em caso extremo, dobrar-se a um homem
Que ter a reputação de fraco co’as mulheres. 380
(SÓFOCLES, 2006, p. 61-62)

O embate entre o homem e a mulher é significativo na peça de Sófocles porque ele coloca em questão a projeção de uma esfera de atuação sobre a outra. Não se trata, obviamente, de uma luta feminista. Como afirma Viviana Hack de Smith (2010, p. 02), o enfrentamento de Antígona com o poder “se basa primeramente en la defensa de su derecho a cumplir las funciones que la sociedad de la época asignaban a la mujer dentro del entorno familiar”⁶². Ela pode ser considerada “masculina” por uma desmedida de seu desejo de realizar sua tarefa “feminina”. Sabemos que Antígona não luta para ocupar o lugar que é de Creonte ou para assumir posições masculinas, mas sim, coloca o seu dever como mulher (o enterro do irmão morto) no âmbito da *pólis* e da legislação humana. Lembramos que essas duas instâncias de atuação já estavam desde o início misturadas, pelo próprio decreto de Creonte, que impõe a sua norma sobre a esfera do lar, do feminino.

É interessante pensarmos que uma tragédia ática coloque de tal forma o conflito, uma vez que as mulheres não eram valorizadas e tinham um papel muito limitado na democracia ateniense, se restringindo mesmo à esfera do lar. Antígona não é o único exemplo de tragédia

⁶² “Baseia-se primeiramente na defesa de seu direito a cumprir as funções que a sociedade da época atribuíam à mulher dentro do entorno familiar”

em que uma mulher ultrapassa seus limites de atuação. No exemplo mais radical, temos a personagem Medeia, que inclusive tem a seguinte fala durante a tragédia:

De tudo que é vivo e tem vontade, 231
Mulheres somos as mais lamentáveis criaturas
Primeiro, a preço exorbitante, é preciso
comprar um marido, um déspota do corpo
tomar: da desgraça, a mais dolorosa desgraça.
(...)
E dizem que nós vivemos uma vida segura,
Em casa, e eles guerreiam com suas lanças.
Bobagem! Como eu queria junto do escudo 250
Três vezes lutar a parir uma só vez.
(EURÍPIDES, 2013)

Essa fala de Medeia, ou a força da oposição de Antígona, parecem surpreendentes para o pensamento grego da época. Como é possível que um homem (o tragediógrafo, Eurípides ou Sófocles) escreva semelhantes versos, coloque em representação semelhantes ideias, que mais parecem discursos feministas do século XX? Se entendermos, com Aristóteles, que a tragédia tem a função de levar os cidadãos gregos à purgação das paixões por meio do terror e da piedade, que seu efeito é, portanto, político e pedagógico, podemos compreender que a trajetória tanto de Antígona quanto de Medeia são dignas de terror. Ambas excederam seus limites e, por isso, tantas mortes foram necessárias para reestabelecer uma ordem – que, no âmbito da *pólis*, é sempre o domínio do masculino. O universo feminino é aí retratado como desconhecido: no caso de Medeia, ela é a feiticeira estrangeira que instaura a desordem na *pólis*; no caso de Antígona, ela instaura na *pólis* seu desejo que é do âmbito do disforme, do reino dos mortos, como já dissemos anteriormente.

Também está presente no embate trágico da peça de Sófocles o conflito de gerações, na relação entre Creonte e Antígona, mas principalmente na relação entre o governante e seu filho Hemon. Naquela época, a sabedoria era atribuída aos homens mais velhos, mas o próprio Corifeu (do coro dos anciãos) adverte que, durante a discussão que tiveram, tanto Creonte quanto Hemon argumentaram bem e seria bom que um aprendesse com o outro. Com relação a isso, Creonte ironiza: “Parece que, com todos os meus anos, tenho algo a aprender com um menino dessa idade...” (v. 726-727). Creonte confia demasiadamente em sua razão deliberativa para considerar qualquer que seja a ideia de um jovem como Hemon.

Sobre esse conflito de gerações, é interessante a observação que faz Steiner a respeito do papel que desempenha o governante de Tebas: “Creonte é um desses homens que envelhecem, que concentram os instrumentos da dominação política nas suas mãos

envelhecidas, devido à capacidade que têm de enviar jovens para múltiplas espécies de morte” (STEINER, 2008, p. 272). De fato, todas as mortes da peça (Antígona, Hemon e Eurídice, e a de Megareu, que é lembrada durante a tragédia) giram em torno da atuação cívica de Creonte, esse homem envelhecido que é capaz de tomar decisões sobre a vida e a morte dos cidadãos para manter sua dominação política. Esse conflito ecoa nas atualizações de *Antígona* de diferentes formas. Inicialmente, podemos assinalar que, também por mãos envelhecidas, muitos outros jovens foram enviados para a guerra, nem todos eles conscientemente dispostos a matar e morrer por um ideal “cívico”.

O outro “conflito próprio da condição humana”, segundo Steiner (2008), e que também está presente em *Antígona*, é aquele entre sociedade e indivíduo. Esse talvez seja o conflito mais evidente e o que mais suscitou leituras da peça de Sófocles ao longo do pensamento ocidental, tanto que podemos dizer, com Steiner (2008, p. 272), que “seria fútil supor que temos qualquer coisa de novo a acrescentar aos comentários sobre os afrontamentos entre a consciência e o Estado que acontecem na *Antígona*”. No entanto, gostaríamos de passar brevemente por esse conflito, pois ele é fonte de inspiração de boa parte das atualizações modernas e contemporâneas.

Primeiramente, devemos dizer que tanto Antígona quanto Creonte defendem a individualidade e se pautam em motivos particulares para a realização de suas ações, embora afirmem a todo o tempo o contrário. Como dizíamos no item a respeito do conflito entre os dois personagens, Antígona defende uma ordem de valores – “as leis não escritas” – enquanto Creonte defende outra – “as leis da cidade”. A princípio, essas duas “formas” de lei seriam em favor do coletivo. Uma diz respeito aos costumes da comunidade e visa uma atemporalidade, presente na ideia de eternidade, “leis eternas”; outra está inscrita na temporalidade de um momento específico da sociedade de Tebas e procura manter uma ordem social estabelecida. No entanto, ambas voltam-se para motivos particulares.

Antígona, como sabemos, defende o enterro de seu irmão Polinices, e tudo o que quer é manter-se em comunhão com os seus parentes, que estão, praticamente todos, no reino dos mortos. Creonte deseja manter-se no governo de Tebas e não medirá esforços para fazê-lo. Ainda que possamos argumentar que ele faz isso a fim de que a cidade não caia novamente em peste e maldição, a confiança demasiada em sua própria governança impede Creonte de ouvir até mesmo as predições de Tirésias, que dizem de um novo momento de peste caso Creonte não volte atrás.

No embate entre Antígona e Creonte, porém, parece que a esfera do indivíduo é representada por Antígona, que se volta contra a ordem comum estabelecida, representada

pela figura de Creonte. Porém essa forma de governo da cidade não condiz com os ideais de democracia ateniense, e pode ser questionada nesta tragédia que se passa em Tebas. É isso que Antígona afirma:

Antígona: Mas quanto à glória, existe algo tão sublime
Quanto inumar o corpo do meu próprio irmão?
Eu sei, aqui, todos concordam. Se eles calam,
É que estão com a boca atada pelo medo. 505
Porém, a tirania, toda pródiga de bênçãos,
Ela diz o que quer, ela faz o que quer.
(SÓFOCLES, 2006, p. 61)

Acreditamos que Antígona aqui reivindica não propriamente um governo “mais democrático”, no sentido que entendemos hoje, em oposição a um governo “ditatorial”⁶³, mas deseja convencer o governante de que os cidadãos de Tebas não estão de acordo com este, e que um descontentamento de tal natureza – vindo de uma ofensa aos costumes e leis “não escritas” – poderia acarretar um mau governo. Também Hemon alerta para essa insatisfação:

Hemon: Neste posto em que estás não te cabe vigiar
Tudo o que é dito, feito, tudo o que é culpável. 690
Pois teu olhar terrível ao homem do povo
Faz com que ele cale tudo que não te agrada.
Mas eu, eu posso ouvir às cegas os rumores,
O choro que a cidade solta por esta moça.

E novamente, mais ao final da discussão:

Creonte: É Tebas, então, que vai ditar minhas ordens?
Hemon: Olha só, tu respondes como uma criança! 735
Creonte: Devo governar para outro, não pra mim?
Hemon: Que cidade é essa que pertence a um só homem?
Creonte: Mas não dizem que o chefe é o dono da cidade?
Hemon: Darias um bom rei no deserto vazio.

Hemon, neste diálogo (que é a continuação daquele em que Creonte ironiza a sabedoria do jovem), afirma que seu pai responde como uma criança. Se pensarmos no conflito anterior, de gerações, veremos que o alerta de Hemon é para a falta de sabedoria e ponderação nas respostas do governante. O que Creonte reivindica é o seu direito de ditar leis de acordo com sua própria razão e seu próprio entendimento do que seria bom para a cidade. Como vemos no desfecho da peça, essa crença levará à derrocada de Tebas.

⁶³ Ver nota 50, sobre o uso da palavra “tirano”.

O quarto conflito observado por Steiner diz respeito à relação entre os vivos e os mortos. Já dissemos anteriormente que a ação de ambos os personagens centrais da peça gira em torno de uma morte, a de Polinices. Pierre-Jean Labarrière faz uma interessante observação sobre as ações que este corpo morto de Polinices desencadeia nos protagonistas da peça:

Il [le mort] n'est plus, il ne parle plus, il n'agit plus. Mais il oblige à être, à parler, à agir. Autrement dit, il est, par sa passivité même, le révélateur de la qualité éthique des autres protagonistes: l'ethos ou les lois; l'homme en responsabilité de gouvernement; la femme comme garante de l'universalité familiale⁶⁴. (LABARRIÈRE apud REBOK, 2012, p. 90)

Labarrière nos lembra, seguindo a leitura de Hegel⁶⁵, de que a morte, ou o cuidado do morto, é de competência da família. O corpo morto do homem retorna da esfera política à esfera familiar, e é a esta que compete realizar os ritos que permitirão a entrada do morto no mundo do Hades. Nas palavras de Rebok (2012, p. 90), “la acción ética de la familia, cuyo deber se rige por la ley divina, permite la transformación del muerto en *daimon* y lo articula al *génos*”⁶⁶. É essa re-união do morto com os seus parentes no mundo subterrâneo que Creonte impede ao proclamar seu decreto e é ela que Antígona almeja ao se disponibilizar para a morte. O corpo morto de Polinices, que já não é, obriga a ser, a agir.

A não atividade da morte impulsiona uma atividade total na resistência de Antígona, que habita já um entre lugar: não pertence nem ao reino dos vivos, nem ao reino dos mortos. Todas as suas ações durante a peça estão marcadas pela iminência de sua morte, que ela própria já entende como certa, e pela morte de seus parentes. Quando Ismena se propõe a assumir a culpa junto com Antígona, esta afirma: “Coragem, tu estás viva! Mas eu, já faz tempo/ que sou uma morta a serviço dos mortos” (v. 559-560). Ela já não se preocupa mais com sua própria vida, pois está totalmente dedicada à família, que está quase toda morta (com exceção de Ismena). Creonte também já a considera uma morta. Neste mesmo diálogo, ainda na metade da peça, ele diz para Ismena: “Esquece ‘ela’: ela já não existe mais” (v. 567).

É, no entanto, no quarto episódio que Antígona define melhor a sua condição, num lamento que faz antes de ser levada para a morte: “Ai, infeliz, que não moras nem na terra,

⁶⁴ “O morto não é mais, não fala mais, não age mais. Mas ele obriga a ser, a falar, a agir. Dito de outra maneira, ele é, por sua passividade mesma, o revelador da qualidade ética dos outros protagonistas: o ethos ou as leis, o homem na responsabilidade de governante; a mulher como garantia da universalidade familiar”.

⁶⁵ Esse trecho de Labarrière, citado por Rebok, é da obra *Introduction à une lecture de la Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p. 135.

⁶⁶ “A ação ética da família, cujo dever se rege pela lei divina, permite a transformação do morto em *daimon* e o articula ao *génos*.”

nem nas sombras/ nem com os vivos, nem com os mortos” (v. 850-852). A forma de sua morte marca bem essa condição de entre lugar: viva, ela é enterrada numa tumba, já sem possibilidade de contato com os vivos e com a luz do sol, mas ainda sem estar entre seus parentes, que “hóspedes agora são da deusa Perséfone” (v.894). Nas palavras de Lacan (1986, p. 331): “para Antígona a vida só é abordável, só pode ser vivida e refletida a partir desse limite em que ela já perdeu a vida, em que ela está para além dela – mas de lá ela pode vê-la, vivê-la sob a forma do que está perdido”.

Todo o seu clamor, inclusive, pode ser visto como uma invocação dos deuses do mundo subterrâneo, como é o caso de Perséfone, mas, principalmente, de Hades. Já falamos brevemente sobre a relação entre homens e deuses ao tratar do conflito entre Antígona e Creonte, mas gostaríamos de sublinhar aqui uma outra perspectiva. Dissemos anteriormente que tanto Antígona como Creonte têm motivações e consequências políticas e religiosas envolvidas em suas ações. Já dissemos também que ambos agem em favor de si próprios, ou movidos por impulsos bastante particulares. Gostaríamos de, ao tratar deste quinto e último “conflito universal”, unir esses dois aspectos para compreendermos quais são os deuses evocados nesta peça.

A esse respeito, é importante ressaltar que dificilmente podemos hoje imaginar a relação intrínseca entre tragédia e religião na Grécia Antiga. Se isso vale para a dimensão ritualística que envolvia os eventos teatrais, está presente também no papel dos deuses nas tragédias e em como conseguimos ler esses deuses na atualidade. Como afirma Steiner (2008, p. 273):

A tradução não consegue restituir, nem o comentário circunscrever, a rede de distinções e contiguidade que envolve as palavras Θέμις Δίκη e νόμος. As equivalências grosseiras e sumárias de “direito”, “justiça” e “lei” não só falham a mobilidade vital do sentido que há em cada uma destas palavras gregas fundamentais, como não conseguem também traduzir a interação Θέμις e Δίκη das conotações pragmáticas ou abstratamente legalistas, por um lado, e da insistência arcaica, mas ativa, no sobrenatural, por outro.

O problema não é, como assinala Steiner, de encontrar uma equivalência de termos, mas de encontrar uma equivalência de entendimento da dimensão religiosa presente nas ideias ligadas ao campo do direito e às esferas mais cotidianas da vida comunitária. Na peça sofocliana, é principalmente em torno das ideias de *Dike* e *Nómos* que se coloca o conflito entre Antígona e Creonte (verso 450 em diante), termos que tendemos a traduzir por

correspondentes puramente jurídicas⁶⁷. No entanto, como afirma Vernant (in VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2001, p. 34, grifo nosso), o conflito entre os dois personagens

n'oppose pas la pure religion, représentée par la jeune fille, à l'irreligion complète, représentée par Créon, ou un esprit religieux à un esprit politique, *mais deux types différents de religiosité* : d'un côté, une religion familiale (...), centrée sur le foyer domestique et le culte des morts – de l'autre, une religion publique où les dieux tutélaires de la cité tendent finalement à se confondre avec les valeurs suprêmes de l'État.⁶⁸

O tratamento que cada um dos personagens dirige à divindade está ligado, portanto, a seus interesses particulares. Antígona defende um *nomos* ligado à Diké, que vive com os deuses subterrâneos, no Hades, onde está a maioria de seus parentes. Para ela, a lei não vale se não for aquela proclamada em favor de um tempo “eterno”, e é para isso que ela fala no nome de Zeus e de Diké. Creonte, no diálogo com Hemon, deixa para Antígona a invocação a esse Zeus *ξυναίμων*, relativo às relações de sangue, familiares: “Creonte: Ela morrerá. Que ela cante Zeus à vontade, / que zela pelo sangue igual.” (SÓFOCLES, 2006, v. 658-9).

Nenhum dos dois protagonistas, porém, parece manter uma relação muito próxima com as divindades. A referência de Antígona a Zeus e Diké nesse diálogo com Creonte demonstram uma relação apenas conveniente. Como assinala Steiner (2008, p. 295), ao enterrar Polinices, Antígona não invoca o auxílio divino. Ao ser condenada à morte, em seus últimos lamentos, a personagem se questiona:

Antígona

E que lei transgredi da justiça divina?

Porque voltas o olhar aos deuses, infeliz?

Onde encontrar aliados, se a tua piedade

Pôde apenas gerar tua fama de impiedosa?

924

(SÓFOCLES, 2006, grifo nosso)

Aqui, em uma espécie de “Pai, por que me abandonaste?”⁶⁹, Antígona marca claramente um distanciamento com relação à divindade, que não é capaz de interferir sobre o

⁶⁷ Analisamos esse problema de tradução no artigo “Interpretações convergentes em traduções divergentes: traduções brasileiras de *Antígona* e a leitura jurídica da peça”, em coautoria com Ana Araújo, a ser publicado pela Editora Relicário, no livro *I Colóquio Teatro & Tradução/ UFMG*, organizado por Anna Palma, Tereza Virginia e Ana Chiarini, ainda no prelo.

⁶⁸ “não opõe a pura religião, representada pela jovem, à irreligião completa, representada por Creonte, ou um espírito religioso a um espírito político, *mas dois tipos diferentes de religiosidade*: de um lado, uma religião familiar (...), centrada no *foyer* doméstico e no culto aos mortos – de outro, uma religião pública onde os deuses tutelares da cidade tendem, finalmente, a se confundir com os valores supremos do Estado”.

⁶⁹ A referência, de origem bíblica do novo testamento – posterior, portanto, à *Antígona* de Sófocles, porém mais fortemente gravada no senso comum –, é sinalizada por Lacan (1986).

destino dela, ou não encontrou piedade em suas ações. É, no entanto, Creonte quem marca mais radicalmente a distância com relação aos deuses. Em sua conversa com Tirésias (o vidente capaz de compreender e transmitir os sinais dos deuses), o governante chega a afirmar, com extremo atrevimento:

Creonte
Que as águias de Zeus levem a carne do traidor 1040
Até o trono do deus para um farto festim,
E eu não permitirei que sepultem o morto,
Pois eu não temo a mácula imortal. Sei bem
Que um homem é incapaz de macular os deuses...

Sobre essa passagem, Steiner (2008, p. 301) comenta: “Se não há poluição humana capaz de contaminar os deuses, então o não-enterro de Polinices é um ato banalmente imanente. E a reação agonística de Antígona volve-se ao mesmo tempo excessiva e redutível ao impulso de ordem inteiramente privada e sentimental. A tragédia foi desnecessária.”. E, no entanto, não é isso o que ocorre. Os homens não conseguem manter o domínio sobre suas ações e nem são capazes de controlar a distância de atuação dos deuses: “Por fim, o deus chega, e a civilidade e o tecido da razão rasgam-se e sucumbem” (STEINER, 2008, p. 302). Um tragediógrafo como Sófocles, que ocupa uma posição intermediária entre a proximidade dos deuses em Ésquilo e o seu distanciamento em Eurípedes, parece apresentar em sua tragédia *Antígona* justamente uma relação de *embate*⁷⁰. Tal relação não está presente exatamente no conflito dos protagonistas entre si, como pode parecer em uma primeira análise, mas destes com as divindades e com a influência divina sobre as ações humanas. Aqui, prevalece a vontade dos deuses: tanto a racionalidade arrogante de Creonte quanto os impulsos arcaicos e consanguíneos de Antígona sucumbem, para que se reestabeleça uma ordem na cidade.

1.2 Tragédia Moderna

Alguém que se contrapõe a um poder tirânico. Um herói cego por sua vontade. Um “visitante indesejável no mundo” (STEINER, 2006). A trajetória de um declínio, uma queda

⁷⁰ Esse embate, a nosso ver, está relacionado também aos conflitos presentes na própria Atenas do século V a.C. Analisamos mais detalhadamente esses conflitos no artigo “Antígona e o solo movediço da justiça” (RESENDE, 2016a).

irreparável. Os dois lados de uma eticidade cindida. Indivíduo, coletivo. Qual é a experiência trágica do homem moderno que ainda pode ser representada pelo mito de Antígona? Ou ainda, como esse mito, gestado no ambiente da tragédia ática, pode ser reapropriado e qual é o tipo de configuração estética que ainda pode dar conta dele na modernidade e na contemporaneidade?

Primeiramente, é preciso dar os contornos disso que entendemos como experiência e forma trágica. Isso porque pensar o problema do trágico é nos depararmos com um longo percurso da recepção tanto dos textos dos tragediógrafos – cuja maioria se perdeu – quanto da *Poética* de Aristóteles (384-322 a.C.), e, mais recentemente, com o que a filosofia estética chamou de “filosofia do trágico” (SZONDI, 2004a). Além disso, é preciso lidar com o fato de que “muitas teorias gerais de tragédia giram em torno de dois ou três textos apenas”, como nos lembra Eagleton (2013, p. 78). É esse o caso do próprio Aristóteles, que considera o *Édipo Rei* como modelo para definir os parâmetros da (boa) tragédia, e também de Hegel, que parte de *Antígona* para entender o fundamento do trágico. Começemos pelo primeiro problema: o percurso do conceito de “trágico”.

Após sua recuperação⁷¹, durante o Renascimento, o texto da *Poética* foi amplamente utilizado como parâmetro da Tragédia Ática, que, como sabemos, tornou-se, juntamente com toda a Arte Grega, modelo da perfeição para os neoclassicistas, especialmente na França. No entanto, a compreensão de uma forma comum para a tragédia ática não é, nem de longe, uma questão unânime ou bem resolvida. Há inúmeros fatores que contribuem para a dificuldade do acesso a essa forma. O primeiro deles, que parece óbvio, é a distância temporal, cultural e linguística que nos separa dos gregos. Não queremos colocar em questão aqui o exaustivo trabalho dos helenistas em recuperar esse contexto, em comparar versões, obras de um mesmo autor ou de uma mesma época, e em traduzi-las, repetida e cuidadosamente, para que tenhamos o mínimo acesso às tragédias gregas. Mas se trata, ainda, do mínimo acesso. Seja por problemas de conservação, seja por vontade política e ideológica, inúmeros originais se perderam ao longo desses mais de 2500 anos. Das 123 tragédias que Sófocles teria escrito ao longo de sua vida, por exemplo, nos chegaram completas apenas sete (o que significa pouco mais de cinco por cento de sua obra). Qualquer teoria que se faça sobre o conjunto da obra de Sófocles corre o risco de perder a validade se se pudesse levar em conta essa totalidade. E o

⁷¹ O percurso de recepção da *Poética* de Aristóteles é bastante acidentado. Considera-se a possibilidade de termos chegado apenas uma das duas partes que compoariam o compêndio, sendo a segunda sobre a comédia. A parte que nos chegou vem, sobretudo, das versões árabes dos séculos IX e X, de um manuscrito de Bizâncio, o código *Parisinus* 1741, datado de por volta dos séculos X e XI, e das versões latinas feitas na Itália por volta dos séculos XV e XVI, época do Renascimento. Porém, essas versões só são recuperadas, estudadas e comparadas no século XX. Cf. Pereira, 2004, p. 5-7.

mesmo vale para os outros tragediógrafos. A vontade de aproximar esses textos de nossa sensibilidade pode, por vezes, levar o crítico a generalizações e a desvios de interpretação cujas consequências para a crítica posterior é irrevogável (como no caso da figura do “herói trágico”, já citado).

O texto da *Poética* de Aristóteles, tal como ele chegou para a modernidade, mesmo tendo sido escrito quando a tragédia já tinha tido o seu declínio, tornou-se uma espécie de “manual normativo” a respeito da forma e do efeito da tragédia. Essa leitura da *Poética* funda uma tradição de pensamento que permite que Szondi (2004a) faça uma diferenciação entre uma “poética da tragédia”, que diz respeito a essa tradição e a uma preocupação com a forma e o efeito da tragédia, e uma “filosofia do trágico”, que teria se iniciado com Schelling (1775-1854). Esta filosofia, para além de pensar no efeito da obra trágica, estabelece uma reflexão sobre a *experiência da tragédia como problemática humana* e, segundo o pensamento de Szondi (2004a), como fundamento mesmo da dialética. Não uma dialética do trágico, ou uma dialética presente no trágico, mas, conforme sua correção, “o trágico como dialética”, numa equivalência entre os termos. Embora para cada filósofo que pensou sobre o trágico a partir de Schelling essa “dialética” ganhe diferentes nuances e entendimentos, basicamente poderíamos afirmar que a ideia de trágico trata da cisão entre contrários, que, pela aniquilação de ambos, reconstituem ao final uma totalidade perdida, seja ela a relação homem-natureza, homem-deus(es), ou a natureza ética, a eticidade de que fala Hegel. Nesse sentido de uma filosofia do trágico, ou de uma “poética do trágico” – e não da tragédia –, podemos afirmar, com Pedro Sússekind (2008, p.198), que

uma poética integrada a um sistema estético investiga as tragédias como exemplos, a partir dos quais se pode extrair a concepção do trágico que, em vez de apenas determinar um gênero poético, diz respeito à relação entre o absoluto e o individual, entre o divino e as suas manifestações, entre o universal e o particular.

Nessa linha de raciocínio, entendemos que é possível extrair da tragédia antiga um tipo de experiência humana, algo como um “traço trágico”, que serviria tanto para compreender certos tipos de ações e acontecimentos humanos – cuja responsabilidade incidiria interna ou externamente ao homem – quanto determinadas estéticas que tentam dar conta dessa experiência.

Embora seja divergente a crença em uma possibilidade da tragédia na modernidade⁷², tendemos a acreditar que há, sim, um tipo de experiência particular que podemos entender como o “trágico moderno” e, radicalmente, como o “trágico contemporâneo”, se conseguimos enxergar em nossa própria época a permanência dessas experiências. E, nesse sentido, corroboramos com a leitura de Raymond Williams quando ele afirma que “um sentido absoluto de tragédia é na verdade um sentido particular, que deve ser entendido e avaliado historicamente” (2002, p. 87). Isso inclusive se pensarmos no entendimento que temos do que seria a tragédia ática, pois, como já dissemos, não temos nem de longe acesso ao que foi a totalidade desse tipo de obra. Nesse sentido, assim como Williams (2002, p. 90), “não estamos procurando um novo e universal sentido da tragédia. Estamos procurando a estrutura da tragédia na nossa própria época.”

Em *Tragédia Moderna* (2002), Williams amplia o entendimento do termo “tragédia”, defendendo seu uso para tratar de experiências cotidianas – desastres, terremotos, acidentes de trânsito, por exemplo –, uso esse já consagrado no “senso comum”. Para Williams:

O argumento de que não há sentido trágico significativo nas “tragédias do dia a dia” parece basear-se em duas crenças relacionadas: a de que o acontecimento em si não é trágico, mas apenas se torna trágico por meio de reações convencionadas (...); e a crença de que uma reação significativa depende da capacidade de conectar o evento a um conjunto de fatos mais geral, de modo que ele não seja mero acidente, mostrando-se capaz de carregar um sentido universal. (WILLIAMS, 2002, p. 71)

Seguindo a argumentação de Williams, a reação a um determinado acontecimento e a possibilidade de conectá-lo a um conjunto mais geral nos ligam diretamente à ideia de que “algumas mortes importavam mais do que outras, e a posição social era a verdadeira linha divisória” (WILLIAMS, 2002, p. 74). Ainda hoje nos parece claro como a ênfase dada – notadamente pela mídia – a determinados acontecimentos e o sofrimento decorrente deles está ligada à posição social e à possibilidade de visibilidade e de particularização dos indivíduos dessas posições.

Para Williams, a consciência trágica que pode ser percebida na modernidade tem muito a ver com o trabalho de Bertolt Brecht, e com a consciência de que há um sofrimento pelo qual a humanidade passa que poderia ser evitado pela ação humana e que, todavia, não é: “temos que enxergar não apenas que o sofrimento pode ser evitado, mas também que ele não

⁷² Não é nossa intenção aqui, nem caberia no âmbito desta tese, aprofundar uma discussão sobre as possibilidades da tragédia moderna. Sabemos que se trata de um tema amplo e complexo, que pode ser melhor aprofundado na consulta das bibliografias citadas. Especialmente, conferir: STEINER, 2006; WILLIAMS, 2002.

é evitado. E não apenas que o sofrimento nos esmaga, mas também que ele não tem, necessariamente, de nos esmagar” (WILLIAMS, 2002, p. 262).

Esse entendimento do trágico ganha um caráter claramente político na modernidade, pois impele o homem à ação e volta a ênfase do herói trágico individual para o coletivo: há um sofrimento que pode ser considerado trágico e que é causado por um conjunto de ações humanas. Isso diz respeito não a um sujeito, mas a decisões e ações coletivas. Nussbaum afirma, inclusive, que esse caráter já está presente desde a tragédia ática: “as tragédias nos mostram nitidamente que mesmo o mais sábio e melhor dos seres humanos pode deparar com a desgraça. Mas mostram-nos também, de modo igualmente nítido, que muitas desgraças são resultado do mau comportamento, seja dos seres humanos, seja dos deuses antropomórficos” (NUSSBAUM, 2009, p. XXVIII). E ela é ainda mais clara sobre o papel da tragédia (e a importância de manter tal representação viva ainda hoje):

A verdadeira notícia da tragédia grega, para nós, bem como para os atenienses, (...) a má notícia é que somos tão culpáveis como Zeus em Trakhínai, como os generais gregos em As troianas, como Odisseu em Filoctete e como muitos outros deuses e mortais em muitas épocas e lugares – a menos e até que nos livremos de nossa indolência, ambição egoísta e obtusidade e nos perguntemos como os males que testemunhamos poderiam ter sido impedidos. (NUSSBAUM, 2009, p. XXXIV)

É interessante pensar que a responsabilidade pela ação trágica deva ser imputada ao homem, mesmo quando ela vem de uma figura externa, como seriam os deuses para a tragédia ateniense. Dessa forma, o sujeito moderno, já desamparado pelos deuses, abandonado à sua “própria sorte”, ainda pode se deparar com uma cisão trágica em sua história e se ver impelido a buscar suas causas e – mais importante – suas resoluções.

No caminho contrário a esse pensamento, George Steiner, em seu livro *A morte da tragédia*, afirma que “onde as causas do desastre são temporais, onde o conflito pode ser resolvido por meios técnicos ou sociais, podemos ter drama sério, mas não tragédia”, isso porque ele acredita que “a tragédia é irreparável” (STEINER, 2006, p. 4). A tragédia, em sua visão, é entendida, “em sentido radical”, como “a representação dramática ou, mais precisamente, a prova dramática de uma visão da realidade na qual o homem é levado a ser um visitante indesejável no mundo” (STEINER, 2006, p. XVII). A partir dessa definição estrita, ele busca afirmar, ao longo da obra, a conclusão de que a tragédia, enquanto a forma de representação dessa experiência, está morta, ou seja, não tem mais lugar enquanto “gênero disponível” no mundo contemporâneo.

No entanto, acreditamos que se desejarmos afirmar a possibilidade de um conflito trágico na modernidade e na contemporaneidade, devemos concordar com esse caráter de irreparabilidade do conflito de que fala Steiner, mas com isso entendemos que não é preciso anular as causas temporais ou sociais, por exemplo. O fato de que os conflitos possam ser resolvidos e não o sejam, como afirma Williams, já traz inúmeras consequências irreparáveis. Interessa-nos pensar o trágico não como um modelo abstrato que afeta um sujeito humano ideal, mas como o trágico que ronda o ser humano histórico, concreto, cuja morte – e, especialmente, a morte em massa daqueles que não estão na camada mais “nobre” – é, sim, um evento irreparável, no sentido de sua consequência histórica. Não é, no entanto, irreparável no sentido paralisante, no sentido de que o homem frente a ele não tem o que fazer. Há uma consciência histórica que deve ser estabelecida a partir desses acontecimentos, e que deve mostrar ao homem que aquilo “poderia ter sido evitado”. Isso, a nosso ver, ainda pode ser apropriado pela arte, de diferentes formas.

Nesse sentido, parece-nos fundamental entender que tipo de conflito é esse que move o homem grego no século V a.C. a encenar uma obra teatral de determinada forma e que continua movendo o homem atual a dar forma estética a esse tipo de experiência. Em outras palavras, e voltando às perguntas que deram início a este subcapítulo, que tipo de experiência trágica pode ser percebida na *Antígona* de Sófocles, e que continua válida ao longo dos séculos? E, ainda, quais as formas que essa experiência assume na estética dos séculos XX e XXI?

Já analisamos, na primeira parte deste capítulo, as interpretações correntes da tragédia de Sófocles. Porém, aqui, o que queremos afirmar como o *ágon* trágico, o conflito central que poderíamos denominar de uma “experiência trágica” fundamental de *Antígona*, é o limiar de (in)decidibilidade da própria condição humana e a relação decorrente entre o Estado e a vida nua. Isso porque acreditamos que o que é central na tragédia de Sófocles é exatamente esse conflito entre uma representante do domínio do *oikos* e do *disforme* (das leis pré-políticas) e um representante da *pólis* e das leis positivas que começavam a ganhar *forma* no contexto da democracia ateniense. Acreditamos, seguindo também as ideias de Agamben (2010), como veremos mais adiante, que essa separação entre vida nua e poder soberano está intrinsecamente relacionada com o entendimento do humano e com as grandes atrocidades que se passaram nos estados totalitários do século XX, contexto das reescritas de *Antígona* que analisamos nesta tese.

Temos, então, duas questões fundamentais para o entendimento da experiência trágica de *Antígona*: a definição da vida humana e, a partir daí, a sua relação com o Estado. Hannah

Arendt (2010), em *A condição humana*, volta ao pensamento grego justamente para buscar compreender essas definições na organização política grega e como ela se transforma na organização atual. O que é central em Antígona, como vimos anteriormente, é também central para a democracia ateniense, a saber, a divisão entre uma esfera do *oikos* e uma esfera da *pólis*. De um lado, temos a união natural da família em função das necessidades para a manutenção vital, organização cuja função é prioritariamente feminina e na qual reina a desigualdade, marcada sobretudo pela dominação de um patriarca. De outro, temos a organização humana pelo discurso, a vida qualificada, em que o homem livre na Grécia pode assumir sua liberdade numa relação entre iguais (e desta organização jamais participam mulheres, escravos ou bárbaros, que não são detentores dessa vida qualificada, *política*, pautada no discurso).

Como afirma Arendt (2010, p. 33),

Segundo o pensamento grego, a capacidade humana de organização política não apenas difere mas é completamente oposta a essa associação natural cujo centro é constituído pela casa (*oikia*) e pela família. O surgimento da cidade-estado significava que o homem recebera, “além de sua vida privada, uma espécie de segunda vida, o seu *bios politikos*”⁷³.

Essa divisão, porém, ainda seguindo o pensamento de Arendt, se modifica ao longo dos séculos, a começar pelo próprio entendimento romano da ideia do homem como o *zoon politikon* (definição de Aristóteles), que é traduzida como “animal social”. Uma esfera “social”, nem privada nem pública, não era conhecida na Grécia Antiga e teria tido suas origens na Modernidade, assumindo a forma política do Estado Nacional. Na organização grega da *pólis*, o governante jamais poderia ser entendido como um grande chefe de famílias, e a cidade como um conjunto delas, pelas próprias diferenças – fundamentais – que elencamos. Na organização moderna, por sua vez, a sociedade seria “o conjunto de famílias economicamente organizadas de modo a constituírem o fac-símile de uma única família sobre-humana, e sua forma política de organização é denominada nação” (ARENDR, 2010, p. 38). Assim, a própria existência do termo “economia política” (lembrando que economia tem suas origens em *oikonomia*), que seria impensável para os gregos, torna-se uma questão fundamental da nação.

Isso significa, em última instância, que as esferas da casa, por um lado, de uma vida natural e suas necessidades biológicas, e da *pólis*, por outro, da vida qualificada, do animal

⁷³ O trecho entre aspas, citado por Arendt, refere-se a JAEGER, Werner. *Paideia* (1945). III, 111.

político e capaz de discurso, que antes estavam completamente apartadas, passam por um processo de indistinguibilidade, e “constantemente recaem uma sobre a outra, como ondas no perene fluir do próprio processo da vida” (ARENDR, 2010, p. 43). É esse processo identificado por Arendt que Agamben vai desenvolver em todo o seu projeto do Homo Sacer, afirmando que “o espaço da vida nua, situado originalmente à margem do ordenamento, vem progressivamente a coincidir com o espaço político, e exclusão e inclusão, externo e interno, *bíos* e *zoé*, direito e fato entram em uma zona de irreduzível indistinção” (AGAMBEN, 2010, p. 16). Agamben vai além, ao afirmar que essa zona de indecidibilidade é precisamente o espaço topológico moderno que abriga o campo de concentração e permite a existência jurídica do estado de exceção.

Se acreditamos que existe uma experiência trágica moderna, e que ela pode ser compreendida como a experiência trágica do homem no estado de exceção – e lembramos, com Agamben, que o estado de exceção está presente hoje de diversas formas –, podemos entender que *Antígona* é uma peça emblemática desse tipo de organização em que os parâmetros jurídicos parecem se sustentar sobre terrenos movediços. Isso porque essa zona de indecidibilidade entre público e privado, entre uma vida biológica e uma vida qualificada, se constituem como o centro do conflito agônico em Sófocles, e a imagem mítica veiculada pela tragédia permite que as apropriações modernas e contemporâneas tratem do mesmo conflito trágico nas sociedades em que foram escritas/encenadas.

1.3 Imagem mítica de Antígona e as formas do trágico no teatro contemporâneo

Antes de passarmos para a análise das reescrituras de *Antígona* abarcadas neste trabalho, gostaríamos de discorrer a respeito disso a que chamamos “imagem mítica”, e que acreditamos ser o que perdura e faz perdurar algo como um imaginário político em torno de *Antígona*. Esse conceito – imagem mítica – pode ser facilmente subdividido em dois outros: imagem e mito. Estes, ambos, são conceitos bastante vastos, para os quais gostaríamos de propor alguns recortes, que, para lembrar Didi-Huberman (2009), são sempre tomadas de posição.

1.3.1 *Mythos* e imagem

Já dissemos anteriormente que alguns estudiosos não compreendem *Antígona* como proveniente de um mito, mas como uma invenção de Sófocles *a partir* de um mito (a linhagem dos Cadmeus, dos Labdácidas). Mas o que é um mito? Tomemos, de início, a definição de Jean-Pierre Vernant (in VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2001, p.30):

São relatos – aceitos, entendidos, sentidos como tais desde nossos mais antigos documentos. Comportam, assim, em sua origem, uma dimensão de “fictício”, demonstrada pela evolução semântica do termo *mýthos*, que acabou por designar, em oposição ao que é da ordem do real por um lado, e da demonstração argumentada por outro, o que é do domínio da ficção pura: a fábula. Esse aspecto da narração (e de narração livre o bastante para que, sobre um mesmo deus ou um mesmo episódio de sua gesta, versões múltiplas possam coexistir e ser contraditórias sem escândalo) relaciona o mito grego ao que chamamos de religião, assim como ao que é hoje para nós a literatura.

Essa definição de Vernant parece-nos interessante por trazer tanto aspectos presentes em *A Poética* de Aristóteles – o entendimento de mito como fábula, enredo, trama –, quanto aspectos fundamentais para o entendimento do papel do mito hoje, a saber, a relação entre *mýthos* e *logos*, entre discurso ficcional ou de veracidade duvidosa e discurso cientificamente aceito.

No tratado *A Poética*, Aristóteles utiliza o termo *mýthos* diversas vezes. Em todas as suas aparições, *mýthos* é traduzido por Paulo Pinheiro (ARISTÓTELES, 2015) como “enredo”⁷⁴, vocábulo que preferimos em detrimento de outras possibilidades, como, por exemplo, “fábula”. Isso porque “enredo” já traz em si a ideia da criação de uma trama, uma rede, um entrelaçamento de fatos, ações, situações, personagens. É essa ideia que Aristóteles vai defender ao explicitar o que ele entende por *mýthos*: ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν [5] σύνθεσιν τῶν πραγμάτων [“(…) e o enredo é a mimese de uma ação – pois digo que o enredo é a combinação dos fatos”] (ARISTÓTELES, 2015, 1450a). Sobre esse trecho específico, Paulo Pinheiro faz uma nota que vale ser citada aqui:

⁷⁴ Paulo Pinheiro explicita essa escolha em uma breve nota, não na primeira aparição do termo, mas já no capítulo V. A nota diz apenas: “o termo empregado aqui é *mýthos*, que traduzo por ‘enredo’” (in ARISTÓTELES, 2015, p. 67, nota 54).

A tradução de *synthesis* por “combinação” visa tornar mais claro o trabalho do poeta mimético, entendendo-o não como a criação de uma história “nova”, mas antes a realização de uma junção, de uma combinação, de um arranjo ou mesmo de uma “trama” de determinados acontecimentos (fatos), aqueles mesmos que afetam a vida de algumas famílias e sobre as quais opera a invenção poética. (PINHEIRO In ARISTÓTELES, 2015, p. 75, nota 67)

Uma vez que Aristóteles afirma que “o enredo é a combinação dos fatos”, e a partir desse comentário de Pinheiro, podemos notar que o estagirita entende o *mýthos*, de onde deriva nosso *mito*, não exatamente como uma história, no sentido de que importa *o que acontece*, mas como a própria narração, o *como acontece*. Quando os atenienses vão ao teatro assistir ao mito de Édipo, de Antígona, de Medeia, eles já sabem o que vai acontecer, pois são histórias correntes na oralidade; eles vão, muito provavelmente, para ver o *arranjo* feito pelo poeta trágico, ou seja, para ver *como* aquela história vai ser narrada e renarrada por meio das ações cênicas.

Nesse sentido, o mito traz uma dupla propriedade – evidenciada, sobretudo, na representação cênica – que nos interessa destacar aqui: ele é tanto a feitura de uma trama, o “enredo”, quanto a possibilidade de um pensamento por imagens (e é nesse sentido que o teatro parece ter uma força ainda maior no trabalho com o mito, por ser uma representação, um *pôr em ação*). É de Sônia Viegas⁷⁵ (1994) que tomamos emprestada a ideia de que o mito é um “pensar por imagens”, que se oporia ao discurso e ao pensamento abstrato do *logos*, que seria um “pensar por conceitos”. Assim como fazem Adorno e Horkheimer (1985) na *Dialética do esclarecimento*, Viegas questiona a ideia de que o *logos* seria uma etapa mais evoluída do pensamento humano e de que o sujeito do *logos* seria um sujeito emancipado, com total capacidade de deliberar racionalmente e de controlar a natureza. Ora, se com Adorno e Horkheimer vemos justamente as consequências nefastas de tal pretensão de dominação, por outro lado, em outras áreas, como na psicanálise, com Freud, Jung, Lacan, vemos também o retorno ao mito como uma forma de redescobrir e compreender o sujeito como parte da natureza. O século XX se volta, portanto, ao mito, não como um pensamento primitivo, mas como uma possibilidade de representar o inapreensível pela razão. O que se ganha com isso é uma complementariedade da experiência, que permite um maior acercamento das vivências humanas, inclusive daquelas que não podem ser compreendidas pela razão (as experiências traumáticas, por exemplo). Como afirma Viegas (1994, p. 98):

⁷⁵ Na transcrição de uma de suas aulas, ministrada no curso de Mitologia Grega no Núcleo de Filosofia em Junho de 1989, publicada no caderno *Mito* (VIEGAS, 1994).

Nós contamos histórias, perseguimos as nossas experiências com relatos. Temos necessidade de paradigmas, de arquétipos, de referências, de um imaginário que nos coloque acima do nosso próprio cotidiano. Ao mesmo tempo, nos enraizamos através das imagens desse cotidiano – temos referências substanciais, concretas desse cotidiano.

Assim, podemos corroborar com a ideia de que “quem pensa por imagem está numa relação íntima entre a existência e a reflexão” (VIEGAS, 1994, p. 105), pois o mito não é a produção pura e simples de imagens desconexas, mas o *enredamento* dessas imagens (não necessariamente numa linearidade), uma maneira de olhar para o mundo. E esse tipo de imagem nos aproxima da história enquanto “aquilo que pode pensar toda mitologia. Pensar nossas mitologias, pensar nossos arcaísmos, ou seja, não mais temer convocá-los, trabalhando de maneira crítica e ‘imagética’ (*bildlich*) sobre os signos de seu esquecimento, de seu declínio, de suas ressurgências” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 189-190). Há, portanto, uma conexão entre imagem e mito, que se relaciona com um pensamento originário, no sentido benjaminiano compreendido por Didi-Huberman (2010, p. 171) – não uma fonte, mas um “turbilhão no rio”, algo que aparece como um sintoma, sempre em movimento, e que modifica o entendimento da história.

É importante, no entanto, perceber que não é qualquer imagem que produz tal turbilhão, que aparece como algo que relaciona passado e presente numa forma sintomática da história. Aquilo a que Benjamin chama “imagem dialética” parece evocar não só um tipo específico de imagem, mas uma forma de utilização da imagem. Essa diferenciação é fundamental quando pensamos na proliferação de imagens midiáticas. Como afirma Viegas (1994, p. 108), “a essência de uma imagem de mídia é estar esvaziada, ou seja, ela já aparece comandada por um conceito, já é submissa, servil. No momento em que aparece não tem liberdade de aparecer.”. Opõe-se a isso um pensamento crítico – e, ousaríamos dizer, mítico, no sentido da constituição de um *enredo* – que olha para essas imagens e vê nelas possíveis montagens, sem submetê-las a um conceito ou a uma lei, como a imagem benjaminiana (retomada por Didi-Huberman, 2010) das constelações face aos corpos celestes.

Nesse sentido, propomo-nos a pensar Antígona como uma *imagem mítica*, como uma relação, sempre em movimento, entre a representação imagética, a história concreta e seu pensamento abstrato. A imagem mítica é sempre uma imagem de *tempo complexo*, um tempo “provisoriamente configurado, dinâmico, desses próprios movimentos” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 34). Trata-se de uma imagem que carrega em si uma relação com o tempo passado, mas que, por meio desse anacronismo, diz de seu próprio tempo.

Antígona nos vem como essa imagem, como essa “forma em formação” (DIDI-HUBERMAN, 2010), que remete a uma figura originária na tragédia de Sófocles (e sempre relacionada com o pensamento mítico grego), mas também que perdura na arte e no pensamento ocidentais. Aparece-nos, ainda, como uma *obsessão*: “algo ou alguém que volta sempre, sobrevive a tudo, reaparece de tempos em tempos, enuncia uma verdade quanto à origem” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 27). A cada momento em que *Antígona* reaparece, cristaliza-se nela um tempo complexo; mas essa cristalização não pode ser pensada senão como momentânea, pois logo se dissolve e continua com sua existência fantasmática – resultado, porém, de suas diversas incorporações.

Essa ideia nos remete ao conceito de *Pathosformeln*, fórmulas do *pathos*, de Aby Warburg. Como analisa Robert Calasso (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 175):

[Warburg] mostrou que a Antiguidade havia criado, para certas situações típicas e incessantemente recorrentes, diversas formas de expressão marcantes. Certas emoções internas, certas tensões, certas soluções são não apenas encerradas nelas, mas também como que fixadas por encantamento. Em toda parte em que se manifesta um afeto da mesma natureza, em toda parte revive a imagem que a arte criou para ele. Segundo a própria expressão de Warburg, nascem “fórmulas típicas do *páthos*” que gravam de maneira indelével na memória da humanidade.

As quatro *Antígonas* que trabalhamos nesta tese são algumas dessas materializações e têm um caráter de “turbilhão”, no sentido de criar uma “originalidade”⁷⁶ na trajetória da história da personagem. A nosso ver, esse caráter está relacionado com as apropriações políticas que são feitas nessas reescritas. Não simplesmente um *copy and paste* ou uma revisão formal de um clássico, mas a posta em dialética de um tempo complexo, tratado como constelação, como um conjunto de imagens ajustáveis em diferentes enredos e, portanto, em diferentes contextos. Porém, tal ajuste está sempre alimentado e é sempre confrontado com essa existência fantasmática de uma “imagem mítica” de *Antígona*. O que perdura de *Antígona*, sua força de resistência política, interroga fantasmagoricamente todas as materializações formais dessa imagem, como veremos nas análises das peças específicas.

⁷⁶ Entendemos aqui “originalidade” no sentido postulado por Didi-Huberman (2010): uma mescla de origem e novidade.

1.3.2 Experiência trágica, forma histórica

Cabe-nos interrogar, então, a respeito dessa materialidade concreta que assume a imagem mítica de Antígona. Compreendendo que há uma experiência trágica de *Antígona* que ainda ecoa nos dias atuais, resta-nos, então, perceber as formas que essa experiência trágica pode assumir no teatro contemporâneo. A tragédia é ainda um lugar possível dessa materialização? Qual a forma trágica que a imagem mítica de *Antígona* ainda pode assumir?

Na linha de raciocínio de Williams, que acredita que a tragédia tem um sentido particular e histórico em cada época, poderíamos responder a esta questão simplesmente dizendo que a forma que o trágico pode assumir é *qualquer uma*. Isso pode parecer simplista, mas ressaltamos que não significa dizer que qualquer forma espetacular será percebida como trágica ou como tragédia, mas que tal experiência agônica decisiva para o homem pode assumir diversas formas, e as consequências dessas formas serão também variadas. Nesta tese, analisaremos especificamente quatro atualizações de *Antígona*, que, como veremos, assumem formas bastante diversas e possuem, portanto, efeitos e leituras diversas em suas épocas. Destas, apenas a *Antígona* de Jean Anouilh é classificada pelo autor como tragédia. Brecht, ao contrário, busca justamente fugir do teatro “aristotélico”, embora utilize como fonte uma tragédia.

Nesse sentido, entendemos que um pensamento dialético da forma, como o de Raymond Williams, que considera a categoria histórica, nos permite entender como conteúdo e forma relacionam-se entre si. Assim, a tragédia pode ser entendida tanto como um fenômeno próprio do século V a.C., e portanto inapropriável posteriormente, quanto como uma série de traços que se transformam ao longo da história. Se não podemos classificar as *Antígonas* que estudamos aqui como tragédias, propomo-nos a pensá-las a partir de – e não sob – o conceito guarda-chuva de *teatro político*, este também como uma forma que se transforma ao longo do tempo, mas que intenta pensar o teatro sempre em relação com a realidade concreta.

PARTE II – ANTÍGONA NO CONTEXTO DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Nesta parte, embora o recorte que propomos no título pareça, sobretudo, um recorte temporal, trata-se também de um recorte geográfico. A Segunda Guerra Mundial é um período em que insurgem, em diversos países da Europa, governos fascistas, concebidos interna ou externamente. É nesse espaço-tempo que aparecem as duas Antígonas dos próximos capítulos.

Os contextos das duas atualizações de Antígona que trazemos aqui são significativos: França e Alemanha durante e logo após a Segunda Guerra Mundial. Dois países rivais, um período de quatro anos de ocupação nazista na França, uma guerra que deixou marcas indissolúveis no pensamento filosófico e artístico europeu – a banalidade do mal (ARENDR, 1999) e a o questionamento de se teria a arte ainda algum papel representativo e confrontativo após os horrores do nazismo e a era da indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). O lapso temporal que separa a representação de *Antígona* de Anouilh e de *Antígona* de Brecht é de quatro anos, num período em que cada dia, cada hora, parece fazer diferença. A distância estética, ideológica e política entre elas, como veremos, é imensa.

A representação e a retomada do mito de Antígona na Europa não são uma novidade nem uma exclusividade desse período nem desses autores. Há, aliás, uma longa trajetória de representação do mito no pensamento e na arte ocidental, como nos mostram Steiner (2008) e Fraisse (1974). Anouilh e Brecht inserem-se, cada um em um contexto específico, em uma tradição filosófica, literária e teatral.

Na França de Anouilh, essa tradição vem desde Garnier, com sua *Antigone ou la piété* (1580), passando pelo grande nome da tragédia francesa, Racine, com sua *Thebaïde ou les frères ennemis* (1664), até chegar a Jean Cocteau, que representou sua própria tradução de *Antígona* de Sófocles em 1922 no Teatro Atelier (onde mais tarde será apresentada a *Antígona* de Anouilh)⁷⁷. Na Alemanha, a força do mito de Antígona repousa, especialmente, sobre dois filósofos: Hegel e Hölderlin⁷⁸, sendo que a tradução deste último, publicada em 1804, será a base para a versão de Brecht.

⁷⁷ Nessa representação de Jean Cocteau, é interessante perceber como havia um grande envolvimento da vanguarda artística francesa: em cena, Charles Dullin representava o papel de Creonte e Antonin Artaud o de Tirésias, o cenário fora feito por Picasso e o figurino por Chanel.

⁷⁸ Já tratamos, no capítulo 1, sobre as ideias de Hegel a respeito de *Antígona* de Sófocles. No presente capítulo, no subitem 2.2, trataremos da tradução de Hölderlin, que serviu de base para a reescrita de Brecht.

Esteticamente, tanto Anouilh quanto Brecht situam-se em um momento em que a arte visava romper com o realismo e com o naturalismo que ganhou força no final do século XIX e início do século XX. Nesse momento, o teatro presencia o fortalecimento da figura do encenador, com nomes como, por exemplo, Constantin Stanislavski e André Antoine, com representações mais próximas de uma estética realista, Adolphe Appia e Gordon Craig, com um trabalho sobre a materialidade da cena que se aproximava das ideias simbolistas. Ainda assim, esses encenadores se colocam a serviço do texto, no sentido de que identificam a centralidade do texto no teatro e buscam maneiras de melhor representá-lo, seja de forma realista, seja de forma simbolista, com a exacerbação dos elementos de cena (cenário, iluminação, etc.).

Na França, no início do século temos, principalmente, dois expoentes da vanguarda: Antonin Artaud e seu Teatro da Crueldade, entre as décadas de 1920 e 1940, que visava uma ruptura radical com o teatro baseado predominantemente no texto; e o teatro Cartel (ou *Cartel des Quatre*), entre 1927 e 1939, com Juvet, Baty, Dullin, Pitoëff, que almejavam dar visibilidade ao teatro de vanguarda, mas ainda muito ligados ao texto dramático. É a este grupo que Anouilh se aproxima desde o início de sua carreira: trabalha como secretário geral do teatro Champs-Élysée, dirigido na época por Juvet, com quem se desentende várias vezes, e tem peças montadas por Pitoëff (*Le Voyageur sans bagage*, 1937, *La Sauvage*, 1938).

Na Alemanha, a maior influência estética teatral de Brecht é a de Piscator. Este encenador trabalhava com um teatro político voltado para o proletariado, inserindo em suas peças elementos épicos, como fatos verídicos e notícias de jornal, em uma espécie de “teatro documentário”. Veremos, ao tratarmos de cada uma das *Antígonas* europeias, o contexto artístico e político que de alguma forma as influenciou – e foi influenciado por elas.

2 ANTÍGONA DE JEAN ANOUILH

Paris, 15 de fevereiro de 1944. A sala do Teatro Atelier, na Place Dancourt, em Paris, estava lotada para a *générale* de *Antígona*, escrita por Jean Anouilh e dirigida por André Barsacq. Deixemos que o próprio Anouilh conte sobre como teria sido esse dia:

Je n'ai jamais vu d'aussi étrange générale – un public un peu méfiant (Sophocle), la pièce, qu'on jouait sans entracte, se déroula dans un silence absolu. À la fin, quand le rideau tomba, même silence pendant une longue minute. (...) soudain, au bout de ce long silence, ce fut un déchaînement de cris, de bravos, pendant plus de dix bonnes minutes – personne ne songeait plus à quitter la salle – seule l'heure du dernier métro, inexorable, dispersa l'assemblée.⁷⁹ (ANOUILH, 1987, p. 164)

Nesse período, a França ainda estava sob ocupação da Alemanha nazista e as condições para uma representação teatral traziam todos os obstáculos que o período apresentava: falta de aquecimento das salas em pleno inverno, racionamento de luz, toque de recolher, censura⁸⁰. No entanto, *Antígona* de Anouilh é representada na França ocupada de fevereiro a agosto de 1944⁸¹ (depois será retomada na França livre a partir de setembro do mesmo ano). Sempre com a sala lotada, dentre o público havia também, segundo o próprio Anouilh (1987), oficiais e soldados alemães. “Que pensaient-ils?”, se pergunta Anouilh: o que todos aqueles alemães pensavam de sua peça? O que o autor mesmo pensava da própria peça? – podemos nos perguntar. E ainda: como a crítica e o público da época a receberam? E como nós podemos entendê-la hoje, passados tantos anos, e colocando-a em relação com outras versões de *Antígona*? Para tentarmos responder a essas questões, é preciso recuperar o contexto em que a peça foi composta.

⁷⁹ “Eu nunca vi um ensaio geral tão estranho – um público um pouco desconfiado (Sófocles), a peça, que nós representamos sem intervalos, se desenvolveu num silêncio absoluto. No final, quando a cortina fechou, mesmo silêncio durante um longo minuto. (...) de repente, ao fim desse longo silêncio, foi uma chuva de gritos, de bravos, durante mais de uns bons dez minutos – ninguém considerava sair da sala – só o horário do último metrô, inexorável, dispersou a assembleia”.

⁸⁰ Esse cenário é mencionado pelo próprio Anouilh (1987, p. 164) e por Anca Visdei (2012, p. 142). O dramaturgo narra também, com bastante humor, um episódio em que a representação de sua peça *Eurydice* (1942) teve de ser interrompida devido ao adiamento do toque de recolher por causa de um ataque contra um oficial alemão. Anouilh e Barsacq se juntam então para rearranjar a dramaturgia da peça, que já estava no terceiro dos quatro atos. (ANOUILH, 1987, p. 161-163).

⁸¹ No dia 18 de agosto de 1944, todos os teatros foram obrigados a fechar suas portas, por ordens alemãs, devido a conflitos nas ruas de Paris (BARSACQ, 2005, p. 309). A última representação de *Antígona* sob ocupação foi no dia 13 de agosto de 1944 (BEUGNOT in ANOUILH, 2007a, p. 1350).

A data de escrita de *Antígona* de Anouilh é controversa. A afirmação mais consagrada do próprio autor é de que ela teria sido escrita durante “le jour des terribles affiches rouges”⁸², em uma referência aos cartazes de fundo vermelho espalhados pelo governo alemão anunciando a execução de “terroristas”⁸³, na sequência de atentados realizados pela Resistência Francesa contra os ocupantes (Fig. 1). Se tomarmos essa alusão imprecisa como referência, podemos pensar que a peça teria sido escrita por volta de agosto de 1941, quando vários comunistas são executados, e outros presos são tomados reféns após ataques contra soldados alemães. Tais execuções eram anunciadas com os *affiches rouges*, espalhados por toda a França, para que servissem de exemplo⁸⁴.



FIGURA 1 – Exemplo de *affiche rouge*, escrito em alemão e em francês, de 27 de agosto de 1941. – Fonte: Archives municipales de Nantes⁸⁵

⁸² “O dia dos terríveis anúncios vermelhos”.

⁸³ A palavra “terrorista” aqui é tendenciosa, como, aliás, costuma ser sempre o seu emprego, para dizer de uma afronta a um poder estabelecido. Era assim que os ataques contra os alemães ou o governo de Vichy eram qualificados. Anouilh mesmo afirma isso, num trecho um pouco controverso da carta que escreve a Manfred Flügge em 1979: “Je me vois sur mon balcon (avenue Trudaine) tenant un numéro d’une revue allemande (en français) de l’époque, *Signal*, où il y avait les fotos des premiers ‘terroristes’ (on a toujours dans tous les régimes appelé d’abord les résistants des terroristes) – c’était ces petits Arméniens qu’on a depuis appelés patriotes, de prouvres gamins sombres et sans doute manipulés, qu’on venait d’arrêter et qu’on allait sans doute tuer, à l’époque on ne le disait pas encore.” (in FLÜGGE, 1981, p. 394). A maioria dos executados nesse período era de comunistas, mas também presos comuns eram tomados como reféns pelos alemães. Não é nossa intenção aqui comentar profundamente o que esse trecho pode expressar, mas ressaltamos minimamente uma estranheza em alguns pontos: o fato de Anouilh ler tranquilamente uma revista alemã, colaboracionista em relação ao governo nazista, e a forma como ele diz dos armênios, “pobres garotos sombrios e sem dúvida manipulados”, insinuando uma organização maior por trás que manipulava os resistentes.

⁸⁴ A ideia de “exemplo” aqui é interessante, sobretudo para pensarmos como isso funciona em *Antígona*. Para Agamben (2009, p. 29), o exemplo “é excluído do caso normal não porque não faça parte dele, mas, pelo contrário, porque exhibe o seu pertencer a ele”. Assim, uma *punição exemplar* seria dada àquele que excedeu a norma, mas cuja punição é pública, para que sirva de exemplo a todos, para que não se incluam na classe dos traidores, daqueles que excedem a norma. Nesse sentido, Agamben entende o exemplo como a oposição simétrica em relação à exceção: enquanto esta seria uma exclusão inclusiva, aquele funcionaria como uma inclusão exclusiva. Isso permite a Agamben (2009, p. 30) afirmar que “não admira, neste sentido, que, no estado de exceção, prefira-se o recurso às punições exemplares”. A interdição do sepultamento do corpo de Polinices, na tragédia *Antígona*, também tem essa ideia de servir de exemplo. Esses cartazes, que hoje podemos ver com certa distância emocional, à época eram uma forma muito concreta de amedrontar a população, de mostrar que nenhum ato de resistência ficaria impune, e que os alemães tinham controle sobre a situação.

Porém Anouilh também afirma, numa carta a Manfred Flügge, estudioso de sua obra, que “la pièce a été écrite en 1941-42, quand exactement, je ne le sais plus”⁸⁶ (FLÜGGE, 1981, p. 394). Na mesma carta, Anouilh assume-se como um “amnésico”⁸⁷. Já em correspondências com André Barsacq⁸⁸, Anouilh afirma sua intenção de concluir a peça até o fim de junho, porém as cartas não são datadas (não é possível, portanto, saber de que ano se trata), e ao que parece o dramaturgo demorou ainda um tempo para terminá-la de fato.

O que temos de concreto desse período que antecede a encenação é a data de apresentação da peça para a censura, em 1942, feita por Barsacq. A autorização para ser representada é dada, mas a estreia só será feita mais de um ano depois.

2.1 A França durante a ocupação nazista

De setembro de 1939, quando Grã-Bretanha e França declaram guerra à Alemanha, a maio de 1940, quando este país começa uma ofensiva contra Bélgica, Holanda e França, estabelece-se um período que ficou conhecido na França como *drôle de guerre*, uma falsa guerra, visto que foi um período sem confrontos. No dia 10 de maio de 1940, a Alemanha, sob o governo nazista de Hitler, invade a França. Exatamente um mês depois, o governo francês deixa a capital Paris, que será ocupada pelos alemães no dia 14 de junho, e instala-se em Bordeaux (para posteriormente se estabelecer em Vichy).

Essa derrota do exército francês em poucas semanas, do exército vitorioso da Primeira Guerra Mundial, é um fato ainda mal resolvido na história do país. Marc Bloch, historiador e oficial francês, tendo participado das duas grandes guerras, escreve, em 1940, um livro testemunho intitulado *L'étrange défaite* (que, no entanto, só foi publicado em 1946, dois anos após sua tortura e fuzilamento pelos alemães). O livro trata das organizações do exército da época e busca entender as razões dessa “estranha derrota”. Sua ideia é de que a própria

85

Disponível

em:

http://www.catalogue.archives.nantes.fr/WEBS/Web_VoirLaNotice/34_01/6Fi4006/ILUMP16. Acesso em 31 mar. 2015. O cartaz traz o nome de cinco pessoas, da região de Paris, e abaixo os dizeres, em francês: “foram condenados à morte pela corte marcial por ajuda ao inimigo, tendo participado de uma manifestação comunista dirigida contra o exército alemão. Eles foram fuzilados. Comando militar alemão na França”.

⁸⁶ “A peça foi escrita em 1941-42, quando exatamente eu não sei mais”.

⁸⁷ Em diversos momentos, Anouilh faz essa espécie de autorretrato, sempre se colocando como alguém alheio ao que se passa. Veremos isso mais detalhadamente na seção dedicada ao autor.

⁸⁸ Essas correspondências são citadas por Bernard Beugnot (in ANOUILH, 2007a, p. 1346) e por Jean-Louis Barsacq, filho de André Barsacq, no livro *Place Dancourt* (2005, p. 233).

organização administrativa das forças armadas dificultava a ação do exército francês, colocando em questão se não teria sido mesmo uma vontade do alto comando e das elites francesas a derrota para os alemães para que então se instituisse um regime fascista. Bloch, no entanto, não leva a investigação a termo, mas deixa o caminho aberto:

Le jour viendra [...] et peut-être bientôt où il sera possible de faire la lumière sur les intrigues menées chez nous de 1933 à 1939 en faveur de l’Axe Rome-Berlin pour lui livrer la domination de l’Europe en détruisant de nos propres mains tout l’édifice de nos alliances et de nos amitiés. Les responsabilités des militaires français ne peuvent se séparer sur ce point de celles des politiciens comme Laval, des journalistes comme Brinon, des hommes d’affaires comme ceux du Creusot, des hommes de main comme les agitateurs du 6 février [...] ⁸⁹. (BLOCH apud LACROIX-RIZ, 2006, p. 1-2)

Mais recentemente, Anne Lacroix-Riz, no livro *Le choix de la défaite* (publicado em 2006), aprofundando-se sobre os questionamentos colocados por Bloch, trata o fato como algo preparado pela direita e pela elite econômica francesa, que se beneficiariam do regime fascista. Nesse sentido, o livro, com quase setecentas páginas, é resultado de uma pesquisa em diversos arquivos da França, liberados após 1999, e visa a responder, dentre outras, às seguintes questões:

Comment comprendre l’engagement des banquiers et industriels français dans la “collaboration économique” avec leurs homologues allemands entre la Défaite et la Libération de Paris sans s’interroger sur la phase précédente ? [...] Éprouvèrent-elles une « divine surprise » en se regroupant à Vichy, devenu leur club dès juillet 1940, après une catastrophe dont les politiques et les militaires assumaient seuls la responsabilité ? [...] Comment un pays qui avait « tenu » plus de quatre ans dans la Grande Guerre put-il s’effondrer en quelques jours ? ⁹⁰ (LACROIX-RIZ, 2006, p. 1)

É, portanto, uma questão que retorna na *narração* ⁹¹ da história da França, ainda como uma polêmica. Como afirma Lacroix-Riz (2006), tratar das estratégias das elites dominantes é

⁸⁹ “Chegará o dia, e talvez seja em breve, em que será possível iluminar as intrigas levadas por aqui de 1933 a 1939 a favor do Eixo Roma-Berlim para lhe entregar a dominação da Europa, destruindo por nossas próprias mãos todo o edifício de nossas alianças e de nossas amizades. As responsabilidades dos militares franceses não podem se separar neste ponto daquelas de políticos como Laval, de jornalistas como Brinon, de homens de negócios como aqueles do Creusot, de executores como os agitadores de 6 de fevereiro”

⁹⁰ “Como compreender o envolvimento de banqueiros e industriais franceses na “colaboração econômica” com seus homólogos alemães entre a Derrota e a Liberação de Paris sem se interrogar sobre a fase precedente? Eles experimentaram uma “divina surpresa” ao se agrupar em Vichy, que tornou-se seu clube desde julho de 1940, depois de uma catástrofe pela qual os políticos e militares assumiram sozinhos a responsabilidade? Como um país que tinha sustentado mais de quatro anos na Grande Guerra pôde se desmoronar em alguns dias?”

⁹¹ Destacamos a ideia da história como narrativa, pois acreditamos que se trata de formas, mais ou menos objetivas, de abordar os fatos acontecidos, que carregam, inevitavelmente, um ponto de vista de quem narra. Embora esse período da ocupação alemã na França tenha sido bem esmiuçado, principalmente logo após a

muitas vezes visto como entrar em uma teoria da conspiração. Ainda que não possamos afirmar se de fato houve um planejamento da derrota da França, acreditamos que havia, no mínimo, um clima bem favorável à aceitação do regime fascista no país, como veremos mais adiante.

De toda forma, após a invasão alemã, e a visível derrota iminente do exército francês, restava ao governo da França duas alternativas possíveis, entre as quais se dividiram seus principais representantes: a capitulação e o armistício. Como distingue Henry Rousso (2012), a capitulação é um ato militar, por meio do qual o exército admite ter perdido a Guerra, mas no qual o Governo não está implicado, ou seja, ele pode continuar o enfrentamento (de fora do país, por exemplo, se juntando a outros aliados). Já o armistício, mais do que um engajamento militar, é uma medida política: “un choix politique qui engage durablement l’avenir, car il crée un lien essentiel entre la fin des combats et la reconstruction de la nation sous contrôle ennemi”⁹² (ROUSSO, 2012, p. 12). Enquanto o General Charles de Gaulle preconizava a primeira opção, e de fato tentará resistir junto com a Inglaterra⁹³, Philippe Pétain, acreditando que a guerra já estava no fim, e que, portanto, a Alemanha seria de toda forma vitoriosa, era favorável ao armistício. Em meados de maio, Pétain havia sido convocado por Paul Reynaud, presidente do Conselho da Terceira República Francesa, para ocupar o cargo de vice-presidente. Segundo Rousso (2012), tratava-se de uma estratégia para reforçar a luta dos franceses, visto que Pétain havia sido um grande ícone durante a Primeira Guerra, notadamente por comandar uma parte do exército vitorioso – contra os alemães, vale lembrar – na batalha de Verdun. Agora com 84 anos de idade, porém, Pétain levará os franceses não só ao armistício, mas a um longo processo de colaboração com os ocupantes.

No dia 17 de junho, Pétain, que substituíra desde o dia anterior Paul Reynaud⁹⁴ no Conselho, demanda as condições de armistício, que será assinado no dia 22. Tal “armistício” dá todas as vantagens para os alemães⁹⁵ e divide o território francês em “zona ocupada” (ao Norte), governada diretamente pelos alemães, e “zona livre” (ao Sul), cartografia que

Liberação, na chamada *Épuration* (com todos os excessos que o período carregou), posteriormente os arquivos da década de 1930 ficaram inacessíveis até 1999 (LACROIX-RIZ, 2006).

⁹² “uma escolha política que engaja duplamente o futuro, pois cria uma ligação essencial entre o fim dos combates e a reconstrução da nação sob controle inimigo”.

⁹³ O general Charles de Gaulle se exila na Inglaterra, de onde emitirá, por meio da BBC, seu apelo à população francesa para que ela resista.

⁹⁴ No dia 16 de junho, Reynaud se demite.

⁹⁵ O armistício prevê, dentre outras ações, a divisão do território francês (zona livre e zona ocupada), a rendição das tropas, a entrega do material bélico para a Alemanha, a criação de um exército reduzido (máximo 100 mil homens) destinado a manter a ordem na zona livre, a manutenção dos prisioneiros de guerra franceses e a libertação dos prisioneiros alemães, além do pagamento de multas por parte dos franceses. Cf. Rousso, 2012. O armistício é assinado na estação de Rethondes, na França, exatamente o mesmo lugar onde foi assinado o armistício de 1918, que concretizava a derrota alemã na Primeira Guerra.

permanecerá até 1942, quando os alemães passarão a controlar todo o território. No início de julho de 1940, o novo governo francês, comandado por Pétain, se estabelecerá em Vichy, zona “livre”. Nos meses seguintes, o que veremos são ações de *colaboração* do governo francês em relação aos ocupantes, por meio da emissão de Atos Constitucionais, de censura aos meios de comunicação e aos artistas, da promulgação dos “statut des Juifs”⁹⁶. Não houve, logo de início, a formação de um movimento de resistência aos ocupantes (que vai começar a aparecer com os ataques ditos “terroristas” em 1941⁹⁷ e se fortalecer a partir de 1942), e mesmo as emissões de Charles de Gaulle do exterior não surtirão muito efeito. Como afirma Francine de Martinoir, parece que havia mesmo uma confluência de interesses entre uma parte da população francesa e a ideologia dos ocupantes:

La France profonde est bien souvent restée marquée par une idéologie qu'elle avait dans l'ensemble acceptée sans réticences et qui par malheur correspondait à ce qu'elle attendait : un mélange de traditionalisme, la peur de ce qui est nouveau et différent, la crainte de l'autre, l'exaltation de la famille et de la femme au foyer, la méfiance ou plutôt la haine de la intelligence, l'horreur des artistes, le culte du sport de masse. Tout cela c'est Vichy, ce n'est pas très éloigné du nazisme.⁹⁸ (MARTINOIR, 1995, p. 24)

Isso nos faz compreender como, na França, pôde se estabelecer de tal forma um governo disposto a colaborar com os ocupantes, ultrapassando por vezes o objetivo dos alemães em relação aos franceses; um governo que buscava criar, no fluxo do fascismo que já estava estabelecido na Alemanha e na Itália, uma “nova França”, baseada sobre o ideal

⁹⁶ O Governo de Vichy proclama notadamente dois *statut des juifs* (1941 e 1942) e posteriores alterações e medidas concernentes à população de judeus, limitando sua atuação profissional, possibilitando a retirada de sua nacionalidade francesa, tornando-os, enfim, extremamente vulneráveis e colocando-os à mercê do governo alemão.

⁹⁷ Ainda que já houvesse antes uma resistência, mesmo da parte dos comunistas (individualmente), as ordens de resistência vindas da Rússia ao Partido Comunista na França só serão dadas após Hitler romper, em 22 de junho de 1941, com o pacto de não agressão, assinado com o governo soviético de Stalin em 1939. Um pacto, aliás, bastante estranho, se pensarmos que a União Soviética era, desde sempre, apontada como um dos principais inimigos do nazismo. Suas diferenças foram, inclusive, reconhecidas por Hitler em seu pronunciamento ao Parlamento quando da assinatura do pacto: “Os senhores sabem que a Rússia e a Alemanha são governadas por duas doutrinas diferentes. Mas, no momento em que a União Soviética não pensa em exportar a sua doutrina, eu não vejo mais motivo que nos impeça de uma tomada de posição. Por isso decidimos firmar um pacto que exclua o uso de todo tipo de violência entre nós por todo o futuro”. Disponível em: <<http://www.dw.de/1939-assinado-o-pacto-de-n%C3%A3o-agress%C3%A3o/a-615078>>. Acesso em: 24 abr. 2015. O pacto era uma estratégia, de ambos os países, de expansão territorial. Já com suas estratégias mais bem elaboradas, em 1941, Hitler ataca de surpresa a URSS.

⁹⁸ “A França profunda foi constantemente marcada por uma ideologia que ela tinha aceitado completamente sem reticências e que infelizmente correspondia ao que ela esperava: uma mistura de tradicionalismo e de obsessão pela disciplina, o gosto pelo corporativismo, o medo do que é novo e diferente, o receio em relação ao outro, a exaltação da família e da dona de casa, a desconfiança, ou melhor, o ódio pela inteligência, o horror de artistas, o culto ao esporte de massa. Tudo isso é Vichy, e não está muito longe do nazismo.”

“trabalho, família, pátria”⁹⁹. Essa ideia de “colaboração”, tão exaltada pelo governo de Vichy, não era senão uma ilusão difundida na época, de que a França teria algum papel na “nova Europa” que seria construída pelos nazistas. Como afirma Flügge (1989, p. 248), os alemães não tinham a intenção de nazificar a França, e “le Régime de Vichy avait pour les Allemands la fonction de gendarme, d’interlocuteur, d’administrateur mais aussi de repoussoir pour les démocraties anglo-saxonnes”¹⁰⁰. Tratava-se de uma mediação, administrativa e política, entre os alemães e os franceses.

Essa orientação vai se refletir em todas as ações alemãs em território francês, dentre elas no modo como os ocupantes tratarão as artes e organizarão seus instrumentos de censura e repressão, que serão vários e por vezes contraditórios. Em um documento de Otto Abetz¹⁰¹ (apud FLÜGGE, 1989, p. 248), embaixador da Alemanha em Paris, constam as seguintes informações:

Le travail politique en France

Il est nécessaire d’établir des relations avec toutes les personnalités et organisations décisives des zones occupées et non-occupées pour contrôler et influencer les courants politiques en France en fonction de nos intérêts momentanés et des buts définitifs de notre politique extérieure. Pour cela il est recommandable de donner à la presse, à la radio et à la propagande l’aspect le plus pluraliste possible et de laisser polémique les différents courants entre eux, c’est-à-dire de distribuer les rôles. (...) Une partie des personnalités et des mouvements politiques doivent être maintenus dans l’espoir ou plutôt l’illusion d’une entente postérieure avec l’Allemagne.¹⁰²

Há, portanto, um trabalho de influência sobre as ideologias já existentes na França. Trata-se de uma organização política pensada e estruturada para *deixar pairar uma aparência de normalidade*, de liberdade entre as correntes políticas, entre a imprensa, para que eles mesmos polemizem entre si e para que não haja uma clareza do controle e da ordem alemã (quanto mais descentrada for a dominação, mais difícil é de se criar resistência contra ela¹⁰³).

⁹⁹ “Travail, famille, patrie” era o lema do Governo de Vichy e da Revolução Nacional defendida por esse governo. A frase era impressa nas moedas da época.

¹⁰⁰ “O Regime de Vichy tinha para os alemães a função de exército, de interlocutor, de administrador, mas também de repulsar as democracias anglo-saxãs.”

¹⁰¹ Centre de documentation juive contemporaine, peça LXXI – 28, p.1.

¹⁰² “O trabalho político na França: É necessário estabelecer relações com todas as personalidades e organizações decisivas das zonas ocupadas e não ocupadas para controlar e influenciar as correntes políticas na França em função de nossos interesses momentâneos e de objetivos definitivos de nossa política exterior. Por isso, é recomendável dar à imprensa, à rádio, e à propaganda o aspecto mais pluralista possível e de deixar polemizar as diferentes correntes entre eles, ou seja, distribuir os papeis. Uma parte das personalidades e dos movimentos políticos deve ser mantida na esperança, ou melhor, na ilusão de uma conciliação posterior com a Alemanha”.

¹⁰³ Vemos isso também no estado atual do capitalismo. Se, anteriormente, havia um inimigo claro a que se opor (o sistema capitalista, o império estadunidense), hoje esse inimigo parece disperso e, portanto, a luta parece mais difícil. Como afirma Frederico Irazábal, em *El giro político*, no contexto da pós-modernidade, em que vemos

É claro que isso dentro de um limite de controle sobre as formas de resistência e sobre aquilo que pode vir a se tornar hostil ou ameaçador à segurança dos alemães.

Para o controle das manifestações culturais, havia principalmente dois órgãos: a *Propaganda-Staffel* e a *Propaganda-Abteilung* (ambos os órgãos alemães, instalados em Paris, sendo este superior àquele). É desses órgãos que vêm as listas de livros proibidos na França ocupada, notadamente a Lista Otto, que em setembro de 1940 proíbe a reedição e a circulação (inclusive nas bibliotecas) de mais de mil títulos, dentre eles aqueles críticos ao nazismo, ao racismo, à Alemanha, os escritos ou traduzidos por judeus, os de comunistas ou de autores que, para além de seus escritos, foram críticos ao nazismo. Em 1941, serão acrescentados a essa lista todos os livros ingleses e americanos.

O que os órgãos de censura vetavam então? Quais as condições de funcionamento de um teatro na época? Primeiramente, os ocupantes exigiam a arianização de todos os teatros, ou seja, que ali não trabalhasse nenhum judeu¹⁰⁴. O segundo ponto, explicitado em um documento da época citado por Ingrid Galster, no artigo « Organisation et tâches de la censure théâtrale allemande à Paris sous l'occupation », seria a « élimination, sur la scène, de toute polémique politique susceptible de provoquer des malentendus ou des interprétations pouvant causer des tensions entre les peuples allemand et français »¹⁰⁵ (apud GALSTER, 1989, p. 255). Em resumo, o que preocupava a censura alemã era apenas o que pudesse ser hostil aos ocupantes, ao seu exército, o que pudesse provocar uma reação no público nesse sentido. À polícia francesa e ao Regime de Vichy, restava controlar o que eles próprios entendiam pela “moral” francesa, pelos bons modos (tarefa que não interessava aos ocupantes). Quando havia discórdia entre os órgãos, prevalecia, obviamente, a palavra dos alemães¹⁰⁶.

Entre as peças que iam contra o interesse do ocupante, Galster destaca aquelas que conseguiam passar pela censura, mas que possibilitavam a leitura de uma mensagem de resistência por parte do público: “des pièces qui contenaient, sous une forme dissimulée, un message subversif et permettaient au spectateur attentif d’opérer un transfert sur la situation

uma série de aparentes “fins” que marcariam essa época – o fim do Estado-nação, da história, dos grandes relatos, dos sujeitos e das ideologias –, “el poder también perdió cuerpo, en el sentido de que es dificultoso hoy encontrar al otro, al enemigo, desde el cual forjar a su vez mi propia identidad opositora” (IRAZÁBAL, 2004, p. 42). A descentralização do poder configura-se, assim, também como uma forma de pulverização da oposição.

¹⁰⁴ Vale notar que o processo de arianização da França não equivale à nazificação do país. Por exemplo, não havia a intenção de estabelecer um governo de partido único.

¹⁰⁵ “Eliminação, na cena, de toda polêmica política suscetível de provocar mal entendidos ou interpretações, podendo causar tensão entre os povos alemão e francês”.

¹⁰⁶ Galster (1989) cita em seu artigo, como exemplo da divisão entre a censura alemã e a francesa, a peça *La machine à écrire*, de Jean Cocteau. Ela foi considerada “decadente”, como um ataque à moral almejada pela “nova França”, e teve suas apresentações interditas pela polícia francesa. A *Propaganda-Abteilung*, no entanto, entendeu que a peça não oferecia perigo para os ocupantes, e suspendeu a decisão de censura, afirmando a “liberdade artística”.

de la France occupée”¹⁰⁷ (GALSTER, 1989, p. 258). Em contextos como os que abordamos nesta tese, ou seja, aqueles em que vigora um regime totalitário, é comum que os artistas tentem de alguma forma “camuflar” uma mensagem, criticar o regime de modo que isso passe despercebido pela censura, mas atinja o público que vive naquele contexto.

No entanto, ler a literatura e a dramaturgia desses períodos como simples metáforas da ditadura ou de um governo totalitário seria simplificar as obras de arte de resistência. Propomo-nos a pensar aqui não em uma ideia metafórica da literatura, que apontaria para uma totalidade, mas em um tratamento alegórico, que apontaria para uma totalidade quebrada e inscrita no tempo histórico. Como afirma Didi-Huberman (2013b, p.106):

Si Walter Benjamin a construit toute son approche de la « lisibilité de l’histoire » autour de la notion d’*image dialectique* – et non, par exemple, sur celles d’« idée dialectique » voire d’« idée de la dialectique » – c’est bien que l’intelligibilité historique et anthropologique ne va pas sans une dialectique des images, des apparences, des apparitions, des gestes, des regards... tout ce que l’on pourrait appeler des *événements sensibles*.¹⁰⁸

Isso significa dizer que são dialéticas, que nos permitem “esfregar os olhos” e ver sob um novo ponto de vista os acontecimentos históricos, não apenas aquelas imagens que intencionalmente (de forma clara ou não) expõem uma visão histórica, mas todas aquelas que nos permitem esse movimento de ler suas “incrustações” dos cristais da história. Ou seja, é possível ler a história a partir de eventos da ordem do sensível.

Ingrid Galster, no entanto, insiste sobre a perspicácia dos censores alemães em estar atentos a “toute allusion et tout transfert possible” (GALSTER, 1989, p. 258), mesmo considerando uma possível dificuldade com a língua francesa. E ela acrescenta: “On s’étonne d’autant plus que les pièces qui, après la Libération, ont reçu l’étiquette ‘pièce de Résistance’ aient pu obtenir le visa de la censure”¹⁰⁹, dentre as quais ela cita *Antígona*, de Jean Anouilh. Concordamos com a autora que seja curiosa essa classificação posterior das peças como resistentes, e que vale a desconfiança e a leitura crítica de tais peças e de tais classificações, embora não concordemos que seja um fato “surpreendente”. É, aliás, bastante comum, não só na França, que artistas e personalidades que se calaram ou fizeram um jogo duplo durante um

¹⁰⁷ “peças que continham, sob uma forma dissimulada, uma mensagem subversiva e permitiam ao espectador atento de operar uma transferência sobre a situação da França ocupada”.

¹⁰⁸ “Se Walter Benjamin construiu toda sua abordagem da « lisibilidade da história » em torno da noção de *imagem dialética* – e não, por exemplo, sobre aquelas de “ideia dialética” ou mesmo de “ideia da dialética” – é que a inteligibilidade histórica e antropológica não funciona sem um sentido dialético das imagens, das aparências, das aparições, dos gestos, dos olhares... tudo o que poderíamos chamar de *acontecimentos sensíveis*.”

¹⁰⁹ “É ainda mais surpreendente que as peças que, depois da Liberação, receberam o rótulo ‘peça de Resistência’, tenham podido obter o visto da censura”.

regime ditatorial tentem se colocar como resistentes na *onzième heure*¹¹⁰. Não é exatamente o caso de Anouilh, pois ele próprio, mesmo posteriormente, nunca se declarou um resistente (preferiu se confessar sempre um “amnésico” ou alguém que não estava muito a par do que acontecia), mas sim de sua *Antígona*, que dividiu a opinião da crítica da época, e é considerada por vezes como resistente, por vezes como colaboracionista.

Partilhamos, no entanto, da surpresa de Galster quando ela fala especificamente de *Antígona*, e não apenas da versão de Anouilh. Em um documento de maio de 1944 (citado por GALSTER, 1989, p. 259), um censor alemão se questiona sobre o que motiva tantas versões modernas de *Antígona*, e conclui que elas são “symptomatiques de l’attitude pacifiste des Français”¹¹¹. *Antígona* como sintoma de pacifismo? Difícil ver como essa interpretação possa ter sido feita, se não for por uma leitura que siga um viés religioso ou romântico da peça. Ou então se aceitarmos a ideia de que Anouilh, ao mostrar um Creonte conformado e ciente da inutilidade da guerra, como veremos mais adiante, apresenta uma visão não exatamente pacifista, mas, antes, acomodada com a situação, o que favoreceria a Ocupação alemã.

2.2 Recepção crítica de *Antígona* de Anouilh durante a Ocupação

Mais la force du mythe est telle que la plupart des spectateurs, en dépit des intentions de l’auteur, n’écouteront que la voix d’Antigone. (...) L’esprit de résistance se reconnut en elle.¹¹² (FRAISSE, 1974, p. 121)

Embora seja importante recuperar aquilo que foi dito à época da representação de *Antígona* no Teatro Atelier, para compreendermos o tecido que envolve a peça de Anouilh, entendemos que as fontes devem sempre ser vistas com suspeita, ou minimamente, com cuidado. Como nos lembra Galster (1989, p. 259), “les témoignages faits après coup doivent être considérés avec précaution et en outre la presse de l’époque était censurée”¹¹³, e mesmo os documentos a que temos acesso hoje são em sua maioria artigos veiculados na imprensa, o que não garante que seja um reflexo da recepção do público em geral. Muito embora

¹¹⁰ A respeito do contexto específico da ocupação alemã na França, Françoise de Martinoir (1995) traz uma revisão crítica bastante completa da posição assumida por autores e jornalistas da época, buscando diferenciar inclusive aqueles que se assumiram resistentes apenas nos últimos instantes de ocupação.

¹¹¹ “sintomáticas da atitude pacífica dos franceses”.

¹¹² “Mas a força do mito é tal que a maior parte dos espectadores, apesar das intenções do autor, escutou somente a voz de *Antígona*. O espírito da resistência se reconheceu nela”.

¹¹³ “Os testemunhos feitos posteriormente devem ser considerados com precaução e além disso a imprensa da época estava censurada”.

tenhamos testemunhos de que *Antígona* de Anouilh representou com “casa cheia”¹¹⁴ durante toda sua temporada, isso também não nos diz exatamente de uma ou outra leitura que o público estivesse fazendo da peça. Sucesso não é sinônimo de compreensão homogênea.

Nesse sentido, vemos com certo receio a frase que abre esta seção, na qual Simone Fraisse afirma que a força do mito de Antígona garantiu sua recepção como um apelo à resistência. Lembramos que, minimamente, a “força do mito” não fez com que os censores alemães estabelecessem um paralelo com a situação vivida na ocupação da França.

Para lermos então a crítica da época, devemos lembrar que *Antígona* estreia em fevereiro de 1944, no Teatro Atelier, em Paris. A França ainda estava sob ocupação nazista e, desde 1942, tinha-se diluído a divisão entre zona norte e zona sul, ou seja, todo o território estava ocupado. Os jornais que funcionavam na época eram aqueles que ou se submeteram à ocupação alemã (por exemplo, *Je suis partout*, *Le petit parisien*, *L'illustration*, *Comœdia*¹¹⁵), ou foram criados em apoio ao governo de Vichy (*La gerbe*, *La révolution nationale*), ou com ajuda dos aparatos alemães na França (*Les nouveaux temps*), ou trabalhavam clandestinamente (*Les lettres françaises*). Não havia possibilidade de apoio à Resistência ou de qualquer oposição aos ocupantes em um jornal que funcionasse abertamente. Alguns jornais da época, principalmente os que tratavam de arte, preferiam assumir uma aparente “neutralidade”, tratar da “arte pela arte”, e com isso ganharam a colaboração de escritores de prestígio (por exemplo, *Comœdia*, que tem a colaboração de nomes como Paul Claudel, Jean Giraudoux, Jean Paulhan, Henri Thomas). Nesse sentido, é de se imaginar que grande parte da repercussão que *Antígona* de Anouilh terá na imprensa aberta não dirá respeito a uma posição política da peça, principalmente no que toca a um possível caráter de resistência, mas a suas qualidades formais. Alain Laubreaux, por exemplo, em 19 de fevereiro de 1944, escreve em *Le petit parisien*:

Ah! La belle, l'extraordinaire scène placée au centre de la tragédie, comme une colonne de diamant pour en soutenir l'édifice qui nous éblouit jusqu'à nous aveugler ! Une des plus belles scènes de notre Théâtre où Créon et Antigone, face à face échantent toutes les raisons que les créateurs auront ici-bas de ne jamais se comprendre, même dans l'amour, même dans la haine.¹¹⁶
(LAUBREAUX in LATOUR, 1986, p. 284)

¹¹⁴ Conforme afirma Jean-Louis Barsacq (2005, p. 309): “Dès les toutes premières représentations, la pièce s'est jouée selon l'expression, « à guichets fermés ».”

¹¹⁵ Os jornais citados aqui são apenas alguns exemplos de cada “categoria”.

¹¹⁶ “Ah! A bela, a extraordinária cena colocada no centro da tragédia, como uma coluna de diamante para sustentar o edifício que nos fascina até nos cegar! Uma das mais belas cenas de nosso Teatro na qual Creonte e Antígona, face a face, trocam todas as razões que os criadores terão aqui na Terra de nunca se entenderem, seja no amor, seja no ódio”.

Além de não tocar em nenhuma possível questão política presente na peça, tal crítica beira o elogio vazio e exagerado que povoa a crítica jornalística menos acurada. Ela atenta-se, no entanto, para um ponto importante, que é a centralidade do diálogo entre Creonte e Antígona no texto de Anouilh, aspecto sobre o qual falaremos mais adiante quando da análise da peça.

A crítica publicada por André Castelot em *La Gerbe*, um dos principais jornais colaboracionistas da época, também é bastante elogiosa, e afirma que *Antígona* de Anouilh é uma “obra prima”: “On a reproche à l’auteur un noir et décourageant pessimisme. Mais le monde nous offre-t-il aujourd’hui tant d’occasions d’espérer ? Tragédie de la pureté enfin, en face de l’éternelle noirceur humaine”¹¹⁷ (in LATOUR, 1986, p. 284). É interessante notar que o crítico fala de uma opinião da época que diria que a peça é demasiado pessimista. A isso ele contrapõe a falta de esperanças que o contexto impõe e ressalta o caráter de “pureza” apresentado na peça. Embora devamos concordar que o contexto favorece uma arte um pouco descrente, por exemplo, na literatura existencialista de Sartre ou no Teatro do Absurdo, lembramos que essa ideia de pureza é um dos guias da ideologia fascista.

Ambas as críticas são representativas de análises que se pretendiam formais, e que encontraram na peça uma revelação em meio ao teatro da época. De fato, concordamos que *Antígona* de Anouilh é uma peça dramaturgicamente bem construída, cujos conflitos se desenvolvem a cada diálogo, e na qual cada personagem contribui para a criação de um bom *drama*, como veremos mais adiante. No entanto, em um momento como esse de ocupação nazista, e considerando o assunto mesmo da peça (que passa por uma questão política, de poder), uma crítica que fale apenas da forma, e não relacione esta com aspectos sociais ou políticos, oblitera características importantes para sua interpretação. Em se tratando de jornais que circulavam abertamente e cuja pauta colaborava com os ocupantes, não nos surpreende que a crítica seja feita dessa maneira.

Outros jornais, no entanto, como *Comœdia* e *La Révolution Nationale*¹¹⁸, embora também de orientação colaboracionista, publicam críticas desfavoráveis à peça de Anouilh. Elas também julgam em nome de uma “pureza”, tanto em relação à forma da peça de Anouilh mesmo, quanto em relação à comparação desta com o “modelo” clássico. Roland Purnal, de *Comœdia*, afirma: “Je l’accuse d’altérer le sens du drame qu’il soulève, de fausser le jeu des

¹¹⁷ “Acusam o autor de um pessimismo sombrio e desencorajante. Mas o mundo nos oferece hoje oportunidades de acreditar? Tragédia da pureza, enfim, face à eterna escuridão humana.”

¹¹⁸ O próprio nome do jornal estampa sua orientação pró-Vichy e seu apoio às ideias da “Revolução Nacional”.

passions de la chose thébaine, de rebaisser ouvertement tout ce qui est grand par nature”¹¹⁹ (PURNAL in LATOUR, 1986, p. 284). Há aqui uma ideia de algo anterior (a tragédia) que seria “grande por natureza”, e que Anouilh teria rebaixado ao compor a sua versão moderna de Antígona. Na mesma direção, George Pelorson, de *La Révolution Nationale*, diz:

C’est là, à mon sens, que tient l’échec majeur de M. Anouilh, non pas par rapport au théâtre, mais par rapport à son ambition de tragédie. Parsemer le texte d’allusions anachroniques et ma foi, bien maigres et communes, un tant soit peut vaudevillesques (...) il y a là un pas de facilité que M. Anouilh eut pu se dispenser.¹²⁰ (PELORSON in LATOUR, 1986, p. 284)

O que ambos sustentam é que Anouilh rompe com algo anterior (o que eles consideram como sendo a ideia do texto de Sófocles ou da própria forma trágica) e que tal alteração, por si só, já consistiria algo de negativo. Novamente, não estamos distantes de uma ideologia de aversão ao novo que flerta com o fascismo, mesmo na crítica que se pretende mais formal. Isso, sobretudo, porque a peça de Anouilh coloca em cena anacronismos e referências metateatrais que quebrariam com a expectativa (de grandiosidade, de algo clássico) oferecida por uma tragédia.

Uma outra crítica da imprensa da época, porém, nos chama atenção pelo que apresenta sobre o conteúdo da peça¹²¹. Com linha editorial monarquista e de extrema direita, *L’Action Française* publica em 14 de abril de 1944 um artigo de Thierry Maulnier¹²² em que este critica a visão política presente na peça de Anouilh, tenha este autor desejado transmiti-la ou não (“il se défend, du reste, je crois, de l’avoir voulu”¹²³): “Non que la pièce de M. Anouilh défende une thèse politique. Mais elle soulève des problèmes, éveille des réflexions, utilise un état d’esprit qui sont inséparables de la situation générale du monde et des préoccupations qui hantent nos contemporains.”¹²⁴ (MAULNIER in FLUGGE, 1981, p. 420). A crítica principal

¹¹⁹ “Eu o acuso de alterar o sentido do drama que ele encena, de falsear o jogo das paixões da realidade tebana, de rebaixar abertamente tudo aquilo que é grande por natureza”.

¹²⁰ “É aí, na minha opinião, que está a falha maior de Anouilh, não em relação ao teatro, mas à sua ambição de tragédia. Semear o texto de alusões anacrônicas e, acredito eu, bem fracas e comuns, um tanto até vaudevillescas, é um ato simplista que Anouilh poderia ter evitado”.

¹²¹ Não queremos com isso reforçar uma divisão entre “forma” e “conteúdo”, que a nosso ver são instâncias inseparáveis, mas sim evidenciar a quem cada crítica se atenta e dá mais importância para construir seu julgamento.

¹²² Thierry Maunier faz também uma adaptação de *Antígona*, cuja estreia será logo após a de Anouilh, em 19 de maio de 1944. Sua versão, porém, intitulada *Antígona 1568*, é baseada em *Antigone ou la piété*, de Garnier (1580), cujo tom, religioso, é guiado por *Édipo em Colono*. Cf. ART - Association de la Régie Théâtrale. Disponível em <<http://www.regietheatrale.com/>>. Acesso em : 24 abr. 2015.

¹²³ “Ele se defende, aliás, acredito eu, de tê-lo desejado”.

¹²⁴ “Não que a peça de Anouilh defenda uma tese política. Mas ela levanta problemas, desperta reflexões, utiliza um estado de espírito que são inseparáveis da situação geral do mundo e das preocupações que atormentam nossos contemporâneos.”

feita por Maulnier é de que a peça de Anouilh, na forma como expõe o conflito entre Antígona e Creonte, só deixa ao espectador duas saídas: ou o niilismo de Antígona, que caminha para a morte sem objetivos, presa a uma ideia própria de pureza, ou a tirania de Creonte. Assim, “la revolte et le sacrifice d’Antigone perdent dans sa tragédie leurs justification”¹²⁵, ou seja, segundo o crítico, a imagem que Anouilh apresenta não corresponde àquela que deveria ser a imagem de Antígona, de sua revolta e de seu sacrifício. Sua questão não é exatamente quanto à fidelidade ou não a uma obra anterior, mas quanto ao que a peça moderna apresenta como recorte ideológico. A crítica termina com palavras que quase poderíamos chamar de uma mensagem de esquerda (lembrando que está publicada em um jornal de extrema direita, por um escritor não menos reacionário):

L’attitude intellectuelle du nihilisme est une excuse pour ceux qui acceptent dans le fait un prétendu ‘ordre social’ fondé sur la répression, la délation et le mensonge : cela suffit à expliquer certains des applaudissements qui ont accueilli la pièce de M. Jean Anouilh. Nous préférons quant à nous continuer d’affirmer la possibilité d’un ordre juste, la liberté laissé à l’homme de lutter contre le destin et d’améliorer l’univers.¹²⁶ (MAULNIER in FLUGGE, 1981, p. 422)

Dissemos que *quase* podemos chamá-la uma crítica de esquerda porque entendemos que ela demonstra, sim, uma oposição ao niilismo presente na peça de Anouilh, porém não deixa claros seus propósitos, ou o faz de maneira muito vaga, exaltando uma “ordem justa” e a liberdade do homem de “melhorar o universo”. Isso nos mostra, uma vez mais, que do lado da resistência, ou daqueles que discordavam do governo de Vichy e da ocupação nazista (e que não necessariamente lutavam na chamada “resistência”), encontram-se propósitos muito distintos. Além disso, vale lembrar que não se trata de um jornal clandestino, e que o fato de a crítica clamar por um “propósito maior” (“melhorar o universo”) casa perfeitamente com o ideal fascista e mesmo com o ideal nazista da construção da “nova Europa”.

A crítica do jornal clandestino *Les lettres française*, com ideais de esquerda, caminha na mesma direção de Maulnier, reprovando o niilismo presente na peça. É uma crítica mais severa e, embora possamos concordar com boa parte do que é dito pelo seu autor, Claude Roy, por vezes ele cai em afirmações infundadas e passionais¹²⁷. Desde o título de sua análise,

¹²⁵ “A revolta e o sacrifício de Antígona perdem na tragédia sua justificação.”

¹²⁶ “A atitude intelectual do niilismo é uma desculpa para aqueles que aceitam nisso uma pretensa ‘ordem social’ fundada sobre a repressão, a delação e a mentira: isso basta para explicar alguns dos aplausos que acolheram a peça de Anouilh. Nós preferimos, de nossa parte, continuar a afirmar a possibilidade de uma ordem justa, a liberdade deixada ao homem de lutar contra o destino e de melhorar o universo.”

¹²⁷ Por exemplo, na seguinte passagem: “Ce n’est pas un hasard qui fait de Jean Anouilh des ‘Pièces Noires’ un collaborateur occasionnel mais fervent de la feuille nazie, un admirateur naïf et fémelin du Führer et de son

“Notre Antigone et la leur”, Roy expõe a diferença entre a imagem de revolta que o mito de Antígona, na visão dele, carrega e a imagem desta personagem na cena escrita por Anouilh. Sua crítica começa afirmando que o simples nome de Antígona em um cartaz de teatro em Paris naquela época poderia ser visto como uma afronta ao governo de Vichy e ao nazismo: “Antigone, lisons-nous. Au-delà d’Antigone, notre pensée déjà va vers tous ceux qui, chaque jour, meurent pour que vive leur honneur, leur vérité et leur patrie”¹²⁸. Ou seja, ele indica um imaginário do mito de Antígona que se orienta em direção à resistência ou à afirmação de um ideal. Mas ele conclui: aqui se trata de outra coisa. A morte de Antígona não vem de um propósito ou de uma clareza de ideal, mas de uma recusa a tudo, de um desprezo pelos homens e pela vida, algo que contrasta, em um sentido negativo, com a realidade da época:

Quand Créon lui demande pourquoi en fin de compte elle meurt, elle répond ‘pour moi’. Cette parole sonne lugubrement, dans le même temps où, sur tout le continent, dans le monde entier, des hommes et des femmes meurent, qui pourraient, à la question de Créon, répondre : ‘pour nous... pour les hommes’¹²⁹. (ROY In FLÜGGE, 1981, p. 424.)

Se é difícil recuperar o que foi exatamente a recepção da peça e o motivo do sucesso da *Antígona* de Anouilh, esse panorama crítico nos mostra, minimamente, que o cenário não é tão simples quanto faz crer Fraisse. Há uma ressonância e uma expectativa criadas pelo nome “Antígona” que não garantem, no entanto, nem uma leitura unívoca, nem uma intenção determinada da peça de Anouilh. Pode ser que o público tenha se identificado justamente com um ideal fascista de pureza, pode ser que tenha lido ali o chamado à resistência que tanto queria ler, pode ser que tenha partilhado de uma falta de esperança presente na peça, pode ser que tenha havido tudo isso ao mesmo tempo. Pode ser ainda, hipótese que nos interessa suscitar aqui, que a representação da peça tenha podido inclusive alterar os sentidos trazidos pela palavra escrita de Anouilh.

É justamente isso que questiona Pierre Bénard, numa crítica à peça na sua temporada após a Liberação, publicada no jornal *Le Front National*¹³⁰, em 30 de setembro de 1944:

génie”. Se até podemos concordar (e comprovar) a participação de Anouilh na imprensa colaboracionista, não conseguimos, no entanto, ver qualquer fundamento quando Roy afirma que o dramaturgo é um admirador “ingênuo e afeminado” de Hitler.

¹²⁸ “Antígona, lemos. Para além de Antígona, nosso pensamento vai em direção àqueles que, a cada dia, morrem para que viva sua honra, sua verdade, sua pátria.”

¹²⁹ Quando Creonte pergunta por que, afinal de contas, ela morre, ela responde ‘por mim’. Essa fala soa lugubrementemente, ao mesmo tempo que, em todo o continente, no mundo inteiro, homens e mulheres morrem e que podiam, à questão de Creonte, responder: ‘por nós... pelos homens’.

¹³⁰ *Le Front National* é um jornal criado pela organização *Front national de lutte pour la libération et l’indépendance de la France* (ou simplesmente *Front National*), ligada à resistência interior da França, orientada

“Peut-être osera-t-on dire que l’autorité de Jean Davy, dans le rôle de Créon, donne à ce rôle un relief que l’auteur lui-même n’avait pas supposé et que Monelle Valentin ne prête à Antigone que des cris trop maigres pour être bien entendus ?”¹³¹ (BÉNARD apud LATOUR, 1986, p. 285). Em outras palavras, se existe uma alteração na força esperada em Antígona, não seria isso devido à (pouca) força da atriz que a representa? Não estaria essa alteração inscrita no âmbito da performance?

Como trabalhamos, nesta Tese, com dramaturgias, palavras escritas, arquivos enfim, e embora nos esforcemos para relacionar esse material com algo vivo, performático, e inapreensível (seja a representação teatral, seja o contexto de uma época que já passou), sabemos que o trabalho de leitura será sempre parcial (e qual leitura não o é?). Da mesma forma como Bénard se questiona se não teria sido a representação de *Antígona* de Anouilh o motivo de sua leitura como “fascista”, podemos nos interrogar sobre o que perdemos na leitura de uma tragédia antiga, da *Antígona* de Sófocles, por exemplo, por não termos acesso à sua representação. Podemos nos questionar em que medida uma representação pode influenciar no sentido de uma obra, mas também em que medida uma obra determina o que será sua representação. Da mesma forma como *Antígona* de Sófocles possibilitou inúmeras leituras ao longo de sua trajetória mais de 2000 anos, também um texto como o de Anouilh pode ter possibilitado uma leitura diferente pelo diretor da peça, André Barsacq, e pelo público da época, leituras que, aqui sim concordando com Fraisse, se fazem a despeito da intenção do autor.

pelo Partido Comunista Francês. Ele funciona como jornal clandestino durante a ocupação, e abertamente após a Liberação. Não confundir, sobretudo, com o partido francês *Front National*, de extrema direita, criado em 1972.

¹³¹ “Será que poderíamos ousar dizer que a autoridade de Jean Davy, no papel de Creonte, dá a esse papel um relevo que o autor mesmo não tinha pensado e que Monelle Valentin empresta a Antígona apenas gritos muito fracos para serem ouvidos?”



FIGURA 2 – Creonte (Jean Davy) e Antígona (Monelle Valentin), na encenação de Barsacq, em 1944. Foto: Doisneau.¹³²

2.3 Liberação da França

Em 25 agosto de 1944, Paris é liberada. Em setembro do mesmo ano, após ter pausado suas apresentações no mês anterior, *Antígona* de Anouilh, dirigida por André Barsacq, volta aos palcos do Atelier. É a *première “libre”* da peça. Mas havia ela em algum momento sido clandestina? É o que se questiona Gabriel Marcel em sua crítica publicada em *Les temps présents*, em 20 de outubro de 1944 (apud LATOUR, 1986, p. 285). Afinal, por que falar de “estrela livre”? Nenhuma alteração é percebida na peça antes e depois da liberação. Talvez seja o caso daquela tentativa, que comentamos anteriormente, de tornar-se resistente na *onzième heure*. É um momento em que a palavra “clandestinidade” tenta se espalhar um pouco por toda parte, como nota Marcel. Anouilh mesmo zomba dessa classificação, ao dizer « ce qu’on appelait *sottement* ‘la générale libérée’ »¹³³ (ANOUILH, 1987, p. 167, grifo nosso). Vejamos como Anouilh narra, desta vez, o ensaio geral em tempos de Liberação:

On leva un rideau incertain devant une salle bondée où, seule, la couleur des uniformes avait changé. À la fin, même silence angoissant (on n’était pas sûr

¹³² Disponível em: <https://amisdejeananouilh.files.wordpress.com/2010/03/antigone-1944-creon-et-antigone-jean-davy-et-monelle-valentin.jpg>. Acesso em: 12 jan. 2017.

¹³³ “Isso a que chamávamos *de maneira idiota* de ‘ensaio geral livre’”.

qu'il faille applaudir) – soudain le général Koenig, gouverneur militaire de Paris, qui était dans une avant-scène, se leva et cria :
- C'est admirable!
La salle éclata em applaudissements – c'était permis.¹³⁴
(ANOUILH, 1987, p. 167-168)

Havia, para Anouilh, um medo de não aceitação da peça após a Liberação. O que exatamente ele temia? Não ser considerado verdadeiramente patriótico? “A cor dos uniformes havia mudado”. Qual seria, então, a reação daquele público, daquela sala cheia já não mais de oficiais alemães, mas de franceses recém-saídos de um processo de expulsão dos ocupantes? De fato, a nova configuração do contexto não pressupunha apenas uma “mudança na cor dos uniformes”, como a fala de Anouilh faz crer.

Junto com a Liberação da França, segue um momento em que é preciso “fazer justiça”, dar nome àqueles que colaboraram com os ocupantes, que cometeram crimes e excessos. Esse momento é conhecido como “*Épuration*” e também é um capítulo bastante controverso da história francesa. Se, por um lado, era importante fazer um levantamento crítico do período logo em seguida, para que crimes não ficassem impunes e para que a história pudesse ser escrita com um ponto de vista mais presente daqueles que a viveram e a sofreram, por outro lado um sentimento de “vingança” parece ter guiado o período de julgamentos, muitos deles também carregados de excessos e de polêmicas. Natural, afinal, como afirma Pierre Assouline (1985, p.21), « l'épuration se nourrit obligatoirement de la revanche. A l'automne 1944, il n'est pas encore question de souvenir ou de mémoire, d'oubli ou de pardon. L'Occupation, c'était hier stricto sensu »¹³⁵. Mesmo os líderes da Liberação¹³⁶ se dividiam em como deveria ser aquele período, em como “canalizar a violência popular” (ASSOULINE, 1985, p.19), que se espalhava por toda a França.

Especificamente a respeito de intelectuais e escritores, a questão se colocava de uma forma controversa. O caso do escritor Robert Brasillach é emblemático. Ele foi fuzilado em 6 de fevereiro de 1945, após ter sido condenado, em 19 de janeiro do mesmo ano, por colaboração com o inimigo¹³⁷. No dia seguinte à sua condenação, um grupo de escritores¹³⁸,

¹³⁴ “Levanta-se uma cortina incerta diante de uma sala cheia, onde, apenas, a cor dos uniformes havia mudado. No final, mesmo silêncio angustiante (não havia a certeza de que haveria aplausos) – de repente, o general Koenig, governante militar de Paris, que estava na primeira fila, se levantou e gritou: - É admirável! A sala se rompe em aplausos – estava permitido.”

¹³⁵ “A *épuration* se alimentou obrigatoriamente da revanche. No outono de 1944, ainda não é questão de lembrança ou de memória, de esquecimento ou de perdão. A Ocupação tinha sido ontem stricto sensu.”

¹³⁶ Lembramos que a resistência era dividida em diversos grupos (havia a comandada por Charles de Gaulle, a comunista ligada à URSS, a resistência interna), cada qual com seus objetivos e pensamentos para a França livre.

¹³⁷ O termo em francês que caracteriza seu crime é *intelligence avec l'ennemi*, e estava previsto no Código Penal do país desde 1810.

dentre os quais Anouilh, assina uma petição solicitando a revoga da pena – em vão. Ainda que possamos concordar que Brasillach cometeu ações criminosas de colaboração, usando do jornal que dirigia, *Le petit parisien*, para delatar e perseguir judeus e comunistas, devemos lembrar que era mais fácil e cômodo, nesse momento, julgar e condenar escritores (afinal, eles deixaram provas concretas contra si) do que aprofundar em uma investigação sobre a colaboração econômica na época. Aliás, o desejo nesse período era justamente que se fizesse um julgamento rápido, em que fossem punidos alguns “bodes expiatórios” que aplacassem o desejo de vingança após a Liberação, para que a vida – econômica, sobretudo – seguisse seu curso.

« Peut-on écrire sans conséquence? Jamais la question ne fut autant d’actualité »¹³⁹, nos lembra Assouline (1985, p. 22). As palavras, nesse contexto, ganham não só peso, como poder soberano, no sentido foucaultiano de fazer viver e deixar morrer. É uma época em que « certains articles tuent, font tuer ou sauvent des hommes. Un stylo est une arme, une signature une caution »¹⁴⁰ (ASSOULINE, 1985, p.14). Embora Assouline valorize, sobretudo, a palavra escrita, por acreditar que ela tem, nesse sentido, maior poder do que o teatro, por atingir um público maior, devemos também lembrar que o teatro tem uma “arma” diferencial, que é o fato de possibilitar a reunião de pessoas. Quando as manifestações coletivas estão interditas e o toque de recolher marca o necessário isolamento e confinamento dos cidadãos, o teatro torna-se (ou volta a ser) um espaço do “público”, de reunião das pessoas em torno de um comum. Mas a imprensa, como a mídia televisiva posteriormente, tinha, de fato, um papel forte de influência na opinião pública, sendo consumida por uma parcela maior da população.

A imprensa que havia funcionado abertamente na época da ocupação, colaborando com o ideal alemão e de Vichy, foi banida ou recuperada (no caso de jornais que haviam sido temporariamente ocupados) após a Liberação. É um momento, portanto, em que a crítica cultural fala de política mais abertamente, mesmo que haja alguns que prefiram se esquivar desse tipo de polêmica, como é o caso de Claude Hervin, em *Libération*: “‘Antigone’, depuis sa création, a soulevé bien des discussions et des polémiques. En ce qui nous concerne nous

¹³⁸ Dentre eles, além de Anouilh, figuravam: Paul Valéry, Paul Claudel, François Mauriac, Albert Camus, Jean Paulhan, Jean Cocteau, Colette, André Barsacq, Jean-Louis Barrault, Thierry Maulnier. Nessa lista, estão presentes motivações muito diferentes entre si. Mauriac, por exemplo, assina a petição em nome de uma “caridade” cristã. Camus responde Mauriac em artigos no jornal *Combat*, afirmando que seria capaz de perdoar apenas quando a família de resistentes mortos também o fosse. Ainda assim, Camus assina a petição em favor de Brasillac, não por clemência ou por concordar politicamente com o condenado – longe disso, aliás –, mas por ser absolutamente contra a pena de morte. Sobre essa querela específica, conferir GUÉRIN, 2013, p. 52-60.

¹³⁹ “Pode-se escrever sem consequência? Jamais a questão foi tão atual.”

¹⁴⁰ “Alguns artigos matam, fazem matar ou salvam homens. Uma caneta é uma arma, uma assinatura, uma caução.”

voulons nous placer strictement sur le plan de l'art dramatique et, sur ce plan-là 'Antigone' est une œuvre qui compte.”¹⁴¹ (in LATOUR, 1986, p. 286). É uma crítica que se pretende neutra, como se fosse possível isolar a arte de tudo que a rodeia e falar de um “plano estritamente artístico” para emitir um julgamento “puramente estético”.

Outros, porém, ainda que falem sob um ponto de vista estético, não evitam o questionamento sobre a ética presente na peça. Edgar Morin, em sua crítica publicada no jornal *Action*, em 6 de outubro de 1944, afirma:

L'émouvante héroïne de Sophocle s'est, entre les mains d'Anouilh, pulvérisée d'elle-même. Certes Alain Laubreaux et consorts ont feint d'y découvrir des profondeurs pathétiques et ont versé quelques larmes de crocodile sur leurs victime. Ils peuvent faire parade de générosité à peu de frais. Antigone n'est pas une ennemie « réelle » de Créon ; ça n'est qu'une abstraction, une machine de théâtre et rien de plus.¹⁴² (MORIN in LATOUR, 1986, p. 286)

Para além da crítica, bastante passional, a Alain Lambreaux (autor da análise elogiosa que citamos no item anterior), é interessante perceber que Morin aponta duas características da peça de Anouilh: primeira, que ele “pulveriza” a Antígona de Sófocles, que aqui não é mais uma oposição real a Creonte, trazendo novamente a ideia de que a personagem grega teria, originalmente, uma força de resistência, que aqui teria se perdido; segundo, que a peça moderna seria uma “abstração”, uma “máquina de teatro”. Esse termo é interessante para pensarmos a presença do trágico na peça de Anouilh, que, a nosso ver, está muito relacionada com uma questão formal na peça. Voltaremos a essa questão mais adiante, pois interessa-nos relacionar essa forma estética da peça de Anouilh com seu ponto de vista ético.

2.4 O homem Anouilh

Sobre o homem Anouilh, embora este tenha afirmado em 1946 “não ter biografia”¹⁴³, muito poderia ser dito. E de fato o foi, por biógrafos¹⁴⁴ e por ele mesmo, no livro

¹⁴¹ “‘Antígona’, desde sua criação, levantou várias discussões e polêmicas. No que nos concerne, queremos nos colocar estritamente sobre o plano da arte dramática, e nesse plano ‘Antígona é uma obra que conta’.”

¹⁴² “A emocionante heroína de Sófocles foi, entre as mãos de Anouilh, pulverizada de si mesma. Certos Alain Laubreaux e companhia fingiram descobrir ali profundezas patéticas e derramaram algumas lágrimas de crocodilo sob sua vítima. Eles ostentaram uma generosidade barata. Antígona não é uma inimiga ‘real’ de Creonte; isso não passa de uma abstração, uma máquina de teatro e nada mais.”

¹⁴³ Em uma carta a Hubert Gignoux, ele diz “Je n'ai pas de biographie” (citado por BEUGNOT in ANOUILH, 2007, p. X). Beugnot interpreta essa fala de Anouilh como um duplo gesto de pudor, que ao mesmo tempo retira a importância de sua vida privada e coloca em evidência sua criação artística.

¹⁴⁴ Por exemplo, Visdei (2012).

autobiográfico *La Vicomtesse d'Éristal n'a pas reçu son balai mécanique – souvenirs d'un jeune homme* (1987). Se não nos interessa aqui fazer um percurso de sua trajetória artística e, menos ainda, biográfica, nem propor uma leitura sociológica de sua obra¹⁴⁵, acreditamos que alguns aspectos podem ajudar a compreender sua polêmica *Antígona*.

Como dissemos anteriormente, Anouilh nunca assumiu uma posição política clara. O retrato que o escritor faz de si, posteriormente à Ocupação (e, portanto, à escrita de sua *Antígona*) e em referência a esse momento, é sempre de alguém que não estava muito a par do que se passava. O termo que ele mais usa para falar de si, em francês, é *ahuri* (algo como um idiota, meio pasmado), como na carta a Flügge (ANOUILH, 1979 In FLÜGGE, 1981, p. 394-397), em que afirma: “bien que je sois un amnésique et un *ahuri* qui est passé à travers tous les événements sans en comprendre le sens”, e um pouco mais adiante, “dans ma naïveté un peu *ahurie* d'homme qui s'est toujours senti libre”¹⁴⁶. Na mesma carta, ao comentar a crítica publicada em *Lettres Françaises*¹⁴⁷, ele afirma: “je n'avais rien compris à rien”¹⁴⁸; e um pouco mais ao final: “je vivais dans la lune”¹⁴⁹. É uma tentativa constante de afirmar de diferentes maneiras sua inocência e, talvez, de justificar sua falta de tomada de posição, como a pintura de um autorretrato de alguém que se ocupava apenas de sua arte e que, assim, “se sentia livre”. Não parece haver ali nenhuma autocensura ou um arrependimento posterior, mas uma consciência tranquila de alguém que – poderíamos dizer, “felizmente” – não sabia o que estava acontecendo, e por isso pôde continuar seu trabalho “normalmente”.

Em *La vicomtesse d'Éristal*, Anouilh conta alguns episódios da época, com um certo humor que demonstra também um certo desprezo em relação ao período:

J'étais *ahuri* ou innocent, comme on veut, au point que lorsque Vermorel vint me trouver avant la Libération, porteur, pensait-il, de ma dernière chance, pour m'expliquer qu'il fallait s'unir pour reprendre les théâtres aux directeurs dès que Paris serait libérée et les exploiter nous-mêmes – je lui répondis innocemment que je n'étais qu'un auteur et que je me voyais vraiment pas prendre d'assaut les théâtres. Il repartit, ou sceptique ou navré, je ne l'ai jamais su...¹⁵⁰ (ANOUILH, 1987, p. 166-167, grifo nosso)

¹⁴⁵ Gisèle Sapiro, no livro *La Guerre des écrivains, 1940-1953*, considerando diversos fatores, especialmente os sociológicos, como local de nascimento e de residência, situação econômica, idade, propõe uma leitura do que ela denomina como “Le champ littéraire sous l'Occupation”. Neste livro, ela considera Anouilh como um escritor ligado à colaboração.

¹⁴⁶ “Mesmo que eu seja um amnésio e um abobado que passou através de todos os acontecimentos sem compreender o seu sentido” e “na minha inocência um pouco abobada de homem que se sentiu sempre livre”. Grifos nossos.

¹⁴⁷ Citada no item 2.2.

¹⁴⁸ “Eu não entendi nada de nada”

¹⁴⁹ “Eu vivia na lua”.

¹⁵⁰ “Eu era abobado ou inocente, como quiser, ao ponto que quando Vermorel veio me encontrar antes da Liberação, portando, pensava ele, a minha última chance, para me explicar que era preciso se unir para retomar

Novamente, é uma maneira de dizer que o fato de ser um escritor, ao invés de impulsioná-lo para uma ação política mais concreta, o afastava disso. Mesmo logo antes da Liberação, convocado a tomar posição, Anouilh prefere se defender por trás da imagem de um artista cuja relação com a realidade não é senão indireta. Obviamente não queremos aqui afirmar que um artista deva “pegar em armas”, nem “tomar de assalto” um teatro. Porém muitas vezes a forma como o dramaturgo descreve os acontecimentos do período demonstram ou uma ironia, ou um desprezo um pouco nihilista pelo que se passava (como no caso da *générale libérée*, em que ele diz que apenas a cor dos uniformes havia mudado). Esse tipo de posicionamento, de uma sátira um pouco desacreditada de qualquer saída possível, está presente no teatro e na literatura da época de Anouilh, por exemplo em Camus, e um pouco depois no que ficou conhecido como “Teatro do Absurdo” (denominação que inclui os franceses Eugène Ionesco e Jean Genet, o irlandês Samuel Beckett, o espanhol Fernando Arrabal). Ainda podemos ver ressonância desse tipo de pensamento hoje, nesta época em que o capitalismo parece ter se estabelecido como o único sistema possível, após o fracasso pragmático do socialismo. Se a arte não consegue apontar uma saída, ela se coloca por vezes em um lugar de crítica absoluta, que se demonstra, no entanto, insuficiente, pois deixa o espectador também ele sem saída.

A descrença de Anouilh a respeito daquele período ganha, ainda, contornos de um certo deboche pelo momento da Liberação. Em sua autobiografia, Anouilh narra um episódio em que é convocado pela síndica do prédio para ajudar a fazerem uma barricada para se protegerem, quando os alemães deixavam a capital Paris, em agosto de 1944. Todo o trecho contém palavras que remetem a contextos de revolução na França, de libertação do povo pelo povo – e, no entanto, trata-se sempre de um humor irônico. Sobre a senhora que vem lhe demandar ajuda, ele diz “ma concierge (...) me dit avec son visage de *tricoteuse*”¹⁵¹ (ANOUILH, 1987, p. 168, grifo nosso), numa referência à denominação dada às mulheres que queriam participar da vida política durante a Revolução de 1789. A aceitação de Anouilh em participar é descrita nos seguintes termos: “J’y allai, bien sûr, sans trop croire à l’efficacité *quarante-huitarde* de ce barrage”¹⁵² (ANOUILH, 1987, p. 168, grifo nosso), novamente ironizando um momento revolucionário (de 1848). E ele finaliza sua narração sobre o

os teatros aos diretores a partir do momento em que Paris fosse liberada e os explorar nós mesmos – eu o respondi inocentemente que eu era apenas um autor e que eu não me via tomando de assalto os teatros. Ele foi embora, cético ou chateado, eu nunca soube.”

¹⁵¹ “Minha zeladora (...) me diz com seu olhar de *tricoteadeira*”.

¹⁵² “Eu ia lá, é claro, sem acreditar muito na eficácia *quarante-huitarde* dessa barricada”.

episódio com: “Dommage que Victor Hugo n’ait pas été là”¹⁵³ (para tomar parte na festa popular que tomava conta da França, poderíamos completar?).

Quando perguntado por Flügge na carta de 1979 se Jean Anouilh era monarquista, o dramaturgo responde: “oui, monarchiste de raison”. Como compreender essa resposta? O complemento “de raison” se oporia a uma prática? Ou quereria dizer que ele achava a monarquia a posição mais razoável? De toda forma, para alguém que nunca tomou partido abertamente, esse tipo de expressão, colocado ao lado de suas ironias a respeito da época da Ocupação e da Liberação da França, nos faz crer que, minimamente, Anouilh não tinha uma inclinação realmente “pró-revolucionária”.

2.5 Para uma leitura (política) de *Antígona* de Jean Anouilh

L’Antigone de Sophocle, lue et relue, que je connaissait par cœur depuis toujours, a été un choc soudain pour moi pendant la guerre, le jour des petites affiches rouges. Je l’ai réécrite à ma façon, avec la résonance de la tragédie que nous étions alors en train de vivre.¹⁵⁴
(ANOUILH, 2007b)

Neste tópico nos propomos a fazer uma leitura crítica da dramaturgia de *Antígona* de Anouilh, levando em consideração os aspectos políticos que a obra pôde e pode suscitar. Dizemos então de uma “leitura política” da peça. Porém isso nos leva, logo de início, a uma questão fundamental: é possível fazer uma leitura que não seja política de uma obra qualquer? E, ainda, existe obra de arte que não seja política, que não expresse uma posição? Essas questões nos parecem importantes para abordar a *Antígona* de Anouilh devido a toda polêmica que esta obra gerou, como já vimos em algumas das críticas da imprensa da época. Se podemos afirmar que, em sua *Antígona*, Anouilh expressa uma posição política, de que “lado” ele se coloca? Sua peça seria uma alusão ao contexto da época? Em que medida? Essas são questões que a crítica teve e ainda tem dificuldade de responder, e das quais por vezes busca se esquivar em nome de uma pretensa “neutralidade” e “autonomia” da obra de arte. Nesta leitura de *Antígona* de Anouilh, partimos do entendimento de que não há obra de arte

¹⁵³ “Uma pena que Victor Hugo não estivesse aqui”.

¹⁵⁴ “A *Antígona* de Sófocles, lida e relida, que eu conhecia de cor desde sempre, foi um choque de repente para mim durante a guerra, nos dias dos pequenos cartazes vermelhos. Eu a reescrevi à minha maneira, com a ressonância da tragédia que nós estávamos então vivendo.”

que não apresente uma visão política. Mas, afinal, de qual política falamos aqui? Embora nos interesse as relações diretas que Anouilh estabelece ou parece estabelecer com seu contexto, interessa-nos pensar, sobretudo, como a configuração de sua peça, ou seja, a maneira como ele relê *Antígona*, implica também uma visão específica sobre esse contexto – que pode estar ligada ou não a sua vontade de fazê-lo. Nesse sentido, trabalhamos com um conceito de político que se aproxima do que afirma Rancière:

La politique, en effet, ce n'est pas l'exercice du pouvoir et la lutte pour le pouvoir. C'est la configuration d'un espace spécifique, le découpage d'une sphère particulière d'expérience, d'objets posés comme communs et relevant d'une décision commune, de sujets reconnus capables de désigner ces objets et d'argumenter à leur sujet.¹⁵⁵ (RANCIÈRE, 2004, p. 37)

Esse pensamento, que expressa uma ideia presente em toda a filosofia de Rancière a respeito das relações entre arte e política, nos parece interessante por provocar um deslocamento do conceito de política – do sentido comum de exercício do poder para a ideia de *partilha do sensível*, ou seja, de uma configuração de espaços e tempos de uma experiência comum. É nesse sentido que Rancière acredita ser possível pensar a estética juntamente com a política, não pela aproximação feita entre ambas, mas pelos pontos de contato que elas já possuem: a organização desse sistema de evidências sensíveis, de um espaço do comum, a *distribuição dos papéis* nesta configuração, ou seja, de quem pode ou não ter voz nesse espaço partilhado.

Nesse sentido, a escolha de um enfoque já é uma escolha política, mesmo que a obra seja abordada sob diversos aspectos, para além do estritamente político: sua composição dramática, de seu cenário, da atuação dos intérpretes etc. Ainda assim, podemos entender que esse olhar do crítico expressa sua posição, porque, em última instância, “para saber, é preciso tomar posição” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 11). Esse “tomar posição”, segundo Didi-Huberman, implica considerar não apenas o que é desejado por nós, mas também o que é “deixado de fora”: “considerer aussi le ‘hors-champ’ qui existe derrière nous, que nous refusons peut-être mais qui, en grand partie, conditionne notre mouvement même, donc notre position”¹⁵⁶ (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 11). Assim, o olhar do crítico, ao considerar

¹⁵⁵ “A política, de fato, não é o exercício do poder e a luta pelo poder. É a configuração de um espaço específico, o recorte de uma esfera particular de experiência, de objetos colocados como comuns e relevantes de uma decisão comum, de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e de argumentar a seu respeito”.

¹⁵⁶ “Considerar o ‘fora de campo’ que existe detrás de nós, que recusamos talvez, mas que, em grande parte, condiciona nosso movimento mesmo e, logo, nossa posição”.

determinados aspectos (formais, por exemplo) em detrimento de outros (relação da forma com o conteúdo, com o contexto etc.), evidencia também a posição em que ele se coloca.

Da mesma forma, acreditamos não haver a possibilidade de escolhas “neutras” quando se trata da produção de uma obra de arte. Ainda que um artista afirme a ideia da “arte pela arte”, as escolhas formais dizem de um contexto (político, social) de produção da obra. Não queremos com isso dizer que ela seja o reflexo de seu contexto. Se em alguma medida o é, preferimos entendê-lo, conforme Vidal-Naquet (2002), como um “*miroir brisé*”, que tanto reflete quanto deforma e cria novas possibilidades. Uma obra de arte – forma e conteúdo – é tanto constituída quanto constituinte de seu contexto, no sentido de que também cria espaços de reflexão, de transformação.

No caso de Anouilh, o fato de que há uma tomada de posição torna-se ainda evidente – mas poderíamos dizer também complexo e controverso – pelo contexto em que a obra foi produzida¹⁵⁷, e também pela própria escolha do tema de Antígona, que tem um longo percurso de recepção na sociedade ocidental (minimamente, desde o século XVI, quando da redescoberta dos textos clássicos pelos italianos). O mito de Antígona, como nos mostra Fraisse (1974), teve diversos enfoques ao longo de sua trajetória (cristãos, românticos, políticos, anárquicos etc.), todos eles ligados a interesses da época em que tais leituras foram feitas.

Nesse sentido, propor uma leitura política desta obra de Anouilh é nos questionarmos sobre as sensibilidades que o autor convoca e sobre a forma como ele estrutura sua peça a partir de escolhas específicas. Como se trata da reescritura de uma tragédia antiga, a *Antígona* de Anouilh nos remete inevitavelmente ao seu hipotexto, a *Antígona* de Sófocles. Nossa intenção aqui não é de fazer uma leitura propriamente comparatista, mas gostaríamos de, logo de início, passar pelas escolhas de Anouilh em relação a esse texto anterior, pois importa-nos não somente perceber o que o autor diz (que pode se assemelhar ou não ao texto de Sófocles), mas também aquilo que ele omite.

¹⁵⁷ Aqui, é válido lembrar dois trechos de Bertolt Brecht, citados também por Didi-Huberman em *Quand les images prennent position*. Em um deles, Brecht (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 112) afirma: “En ces temps de choix décisif, l’art aussi doit choisir”. O tempo em que Anouilh escreve sua *Antígona*, bem como o que Brecht escreve a sua, parece ser um desses “tempos de escolha decisiva”, em que a tomada de posição pode trazer implicações bastante concretas para a vida (ou a morte) das pessoas, como vimos nos argumentos do julgamento de Robert Brasillac. Mas aqui poderíamos nos questionar qual momento da história não seria de “escolhas decisivas”. Preferimos, então, reafirmar a outra frase de Brecht, de seu *Pequeno Organon para o Teatro* (§55), lembrada também por Didi-Huberman (2009, p. 112): “*Não ter partido*, em arte, significa apenas *pertencer ao partido dominante*.” (BRECHT, 2005, p. 152, grifos no original).



FIGURA 3 – Prólogo da *Antígona* de Anouilh na encenação de Barsacq, em 1944. Foto: Doisneau¹⁵⁸.

2.5.1 Quais escolhas para qual Antígona?

O próprio Anouilh já começa o trabalho comparativo em um manuscrito que faz para sua filha Colombe, em função de um trabalho escolar desta, em 1971¹⁵⁹ (quase trinta anos após a escrita da peça, portanto). A comparação apresenta-se em sete folhas, sendo que as três primeiras estão divididas em duas colunas: a primeira dedicada à *Antígona* de Sófocles e a segunda à de Anouilh. Na primeira parte, o autor comenta sobre “a forma da peça”, na segunda sobre a “diferença de espírito de Antígona” e na terceira sobre “diferenças sobre o personagem Creonte”¹⁶⁰. Após essas três partes, o texto é escrito de forma direta, e Anouilh trata dos deveres (familiar e religioso) de Antígona de Sófocles, da *necessidade* da ação de Creonte na tragédia sofocleana¹⁶¹, e da personagem de Ismena¹⁶².

¹⁵⁸ Disponível em: <<https://amisdejeananouilh.wordpress.com/category/la-collaboration-de-jean-anouilh-et-andre-barsacq/>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

¹⁵⁹ Cf. Beugnot (In ANOUILH, 2007), nas notas sobre Antígona, p. 1418.

¹⁶⁰ 1º « Forme de la pièce »; 2º « Différence d’esprit d’Antigone »; 3º « Différences sur le caractère de Créon ».

¹⁶¹ A pergunta que Anouilh se coloca é “Créon pouvait-il agir autrement?”. Sua conclusão: “En vérité Creon lui non plus ne pouvait pas agir autrement: sa fonction l’oblige à défendre la loi écrite comme Antigone se sent

De início, gostaríamos de ressaltar alguns pontos dessa comparação. Sobre as diferenças formais entre a peça de Anouilh e a de Sófocles, destacamos três: 1) na peça moderna o público sabe logo de início que Antígona enterrou seu irmão; 2) a cena entre Hemon e Creonte é consideravelmente alterada; 3) desaparece o adivinho Tirésias.

Dessas diferenças, podemos inferir, primeiramente, que é fundamentalmente modificado o caráter místico e religioso da peça, que ganha um ar secularizado com Anouilh. Na peça de Sófocles, depois do diálogo entre Ismena e Antígona (“Prólogo”), e após a primeira intervenção coral, vem a cena em que Creonte reafirma sua proibição do enterro de Polinices e, logo após, a entrada do Guarda, que vai dizer que alguém tentou enterrar o cadáver. A própria narração do Guarda deixa pairar um ar sobrenatural na cena: o solo estava sem rastros, sem sinais; o corpo coberto por um fino pó, evitando poluições. O Corifeu verbaliza a suspeita: “Não seria, meu rei – é só algo que súbito me veio à mente –, tudo isso obra dos deuses?” (v. 278-279). Ao que, obviamente, Creonte se opõe: “Queres me induzir que os deuses têm apreço por este cadáver?” (v. 281-2) e “Dize, os deuses, quando foi que honraram facínoras?” (v. 288-289). Na peça de Anouilh, o público fica sabendo que Antígona enterrou seu irmão na cena entre esta e Ismena (não no primeiro, mas no segundo encontro entre as duas), que vem logo *antes* da entrada do Guarda. Na cena moderna, o corpo também não é totalmente enterrado, mas a pequena camada que o recobre foi feita, de acordo com o Guarda, “segundo os ritos”, por “alguém que sabia o que fazia”. Também não havia pegadas, mas havia, por perto, uma “pá de criança”. Se para o público da época de Sófocles ainda havia nessa cena uma suspeita acerca da vontade dos deuses sobre o cadáver, aqui não há nenhuma dúvida: foi Antígona que realizou o ato, e com uma pá de brinquedo, que traz concretamente para a cena o universo infantil que se desenvolverá durante toda a peça, como veremos mais adiante.

O sobrenatural também é subtraído com a eliminação do personagem Tirésias, que é quem, em Sófocles, amedronta Creonte com os possíveis castigos divinos para suas ações. Em Anouilh, a peça como um todo se desenvolve em um plano completamente humano, o que consiste em uma alteração verdadeiramente significativa se pensarmos que em Sófocles o embate entre os personagens centrais representava justamente o conflito entre uma ordem sociorreligiosa e uma ordem pautada pelas leis humanas. Daí, portanto, a supressão de um dos

intérieurement obligée de défendre la loi non écrite” (ANOUILH, 2007, p. 1220). Ou seja, Anouilh fala da necessidade das ações de ambas as personagens, Antígona e Creonte, que é o que levaria ao *ágon* trágico.

¹⁶² Para Anouilh, Ismene é um personagem humano, que não tem o heroísmo de Antígona (é interessante perceber que ele aqui, e somente aqui, fala do heroísmo desta personagem, pois em outros momentos ele a trata apenas como alguém infantil). Ismene é ainda qualificada como a personagem mais próxima de nós, a quem não admiramos, mas compreendemos.

trechos mais famosos da tragédia de Sófocles (“pois não foi Zeus que a proclamou, nem a Dike...”. V. 450 ff.). É compreensível, embora não evidente, essa secularização na peça moderna; trata-se de uma época em que o plano religioso perdeu muito de sua força de influência sobre as decisões humanas. Porém, se as motivações de Antígona não passam por uma questão religiosa¹⁶³, veremos que elas também não passam por uma questão nem social, nem política.

O caráter de Antígona, e aquilo que definirá suas motivações, é bastante alterado. Como afirma o próprio Anouilh, « c’est un personnage plus enfantin que celle de Sophocle », é « surtout une enfant qui refuse les compromissions du monde des adultes »¹⁶⁴. A Antígona de Anouilh é claramente uma egoísta, cujas justificativas para enterrar o irmão vão sendo pouco a pouco desfeitas por Creonte, e ela mesma chega a afirmar que faz isso « pour personne. Pour moi-même »¹⁶⁵ (ANOUILH, 2008, p. 73). Ela é caracterizada pelo Prólogo como a “petite maigre” e considerada menos bonita que sua irmã Ismena. Quando Hemon a pede em noivado, durante uma festa em que dançou a maior parte do tempo com Ismena, ninguém pode entender. Para a Ama, ela não é suficientemente sedutora, está sempre com o mesmo vestido e mal penteada, e conserva ainda um “*sale caractère*”. Antígona demonstra, em diversos momentos da peça, uma admiração infantil por seus irmãos, especialmente por Polinices (ANOUILH, 2008, p. 86), e uma relação impulsiva com Hemon (procura-o na noite anterior ao seu ato de enterrar o irmão, a fim de deitar-se com ele pela primeira vez; no dia seguinte, diz que vai morrer e, aos gritos, força-o a sair do quarto sem maiores explicações) e depois com o guarda, último homem com quem terá contato antes da morte, com quem ela não consegue estabelecer um diálogo verdadeiro (tudo que o guarda lhe fala diz respeito à carreira militar, e ele não consegue compreender as inquietações da personagem, que está sozinha e na iminência da morte). Ela tem uma dificuldade de lidar com a concretude das relações amorosas que cercam o mundo dos adultos, parecendo sempre um pouco atrapalhada. Como observa Daniel Mortier (2014, p. 190), Anouilh fornece motivações psicológicas a seus personagens, mais do que políticas.

O caráter do governante Creonte também é significativamente alterado. Enquanto o Creonte de Sófocles é um “tirano”, o personagem de Anouilh “tem mais sentimento humano”,

¹⁶³ Essa falta de “transcendência”, dentre outros fatores, contribui para que Henri Gouhier (1973) possa afirmar que, apesar da classificação dada pelo próprio Anouilh, sua *Antígona* não seria do gênero trágico. Voltaremos a esse ponto mais adiante.

¹⁶⁴ “É um personagem mais infantil que a de Sófocles”, é “sobretudo uma criança que recusa os compromissos do mundo dos adultos”.

¹⁶⁵ Já vimos como essa passagem surpreendeu Calude Roy, quando comparada à situação da época, em que muitos morriam em nome da liberdade de outros.

como distingue o dramaturgo em sua comparação. O Prólogo o descreve como “esse homem robusto, de cabelos brancos”, com rugas e cansado, que “joue au jeu difficile de conduire les hommes”¹⁶⁶ (ANOUILH, 2008, p. 11). Na peça moderna, o personagem tentará de tudo para salvar sua sobrinha, desde que esta abra mão de tentar novamente enterrar o irmão. Ele chega mesmo a insinuar que pode “fazer desaparecer” com os guardas que sabiam que ela havia enterrado o irmão, se ela aceitar se calar e “ir para o seu quarto” (novamente, um tratamento infantil da personagem). O diálogo entre os dois é consideravelmente maior do que na tragédia sofocleana, e se torna aqui o centro da peça, enquanto no texto de Sófocles, o caráter de Creonte é determinado pelo diálogo deste com três personagens: Antígona, Hemon e Tirésias.

Assim como em Sófocles, a dramaturgia de *Antígona* de Anouilh também se constrói, sobretudo, por meio de diálogos, de embates entre duplas de personagens (Antígona-Ama, Antígona-Ismena, Antígona-Creonte, Creonte-Hemon, Hemon-Antígona etc.). Porém, o teor das conversas é bem menos político, menos público, e mais interiorizado, familiar. Isso fará uma grande diferença na definição do caráter de Creonte, por exemplo, pela alteração da cena deste personagem com seu filho Hemon.

Na tragédia de Sófocles, essa cena tinha um teor político explícito, no sentido que aí se discutiam pensamentos acerca da governabilidade (ainda que a cena em Sófocles também comece com falas que se aproximam das relações domésticas e familiares). A primeira fala de Hemon, em Sófocles, é: “pai, sou teu” (v. 635), numa demonstração de fidelidade à vontade e aos desígnios do pai; ao que Creonte corresponde: “Eis a lei, filho, que deves guardar no peito, de sempre estar conforme em tudo com teu pai.” (v. 639-640). No entanto, aos poucos o caráter político vai se revelando (“Creonte: Quem trata com justeza os assuntos domésticos / será também o mais justo nas coisas do Estado” – v. 661-662), bem como o caráter tirânico do governante, que afirma que “quem a cidade empossou, cumpre acatá-lo, no que é reles, no que é justo ou no que não é”¹⁶⁷ (v. 666-667). Hemon também busca apresentar a insatisfação popular contra Creonte, num diálogo que podemos ver como um bom exemplo do pensamento grego acerca da democracia (versos 734 em diante, já citados no capítulo 1), em que Hemon afirma que Creonte, por não querer escutar aqueles a quem governa, daria um bom rei num deserto vazio.

¹⁶⁶ “Joga o jogo difícil de conduzir os homens”.

¹⁶⁷ Parece haver uma contradição entre essas duas falas, pois na primeira, Creonte fala de “tratar com justeza” os assuntos domésticos e do Estado, e na segunda afirma que o governante deve ser obedecido mesmo no que não é justo. Essa contradição, porém, revela justamente a falha de Creonte, pois ele não trata com justeza os assuntos referentes ao *oikos*, à esfera doméstica, e quer ser obedecido como governante mesmo não sendo justo. Essa sua visão tirânica o levará ao final trágico.

Na cena correspondente na peça de Anouilh, o tom é completamente alterado. Hemon já entra gritando por seu pai, em um desespero quase infantil. Seu pedido é o tempo todo para que Creonte salve, a qualquer custo, sua amada. Ele chega mesmo a inverter o sentido presente em Sófocles, no seguinte trecho: “Créon: La foule sait déjà, elle hurle autor du palais. Je ne peux pas. / Hémon : Père, la foule n’est rien. Tu es le maître. / Créon : Je suis le maître avant la loi. Plus après.”¹⁶⁸ (ANOUILH, 2008, p. 102). Contra os gritos do povo, Hemon quer que Creonte aja em função de seus interesses pessoais. Creonte se nega a fazê-lo, numa reação que parece ser de um democrata, afirmando estar ele também submetido à lei¹⁶⁹. Ou seja, aqui, Creonte perde os traços tirânicos que, na tragédia de Sófocles, ficavam evidentes no diálogo com o filho.

Essa cena poderia nos remeter a outro sentido político plausível para este contexto: o do enfrentamento individual em uma conjuntura de massificação. Em outra cena, Ismena insiste que o governante tem respaldo perante a população: « Ils pensent tous comme lui dans la ville. Ils sont des milliers et des milliers autor de nous, grouillant dans toutes les rues de Thèbes » (p. 26)¹⁷⁰. Se a população inteira está em torno do palácio, e se ela apoia a decisão de Creonte, isso não significa que ela seja a voz da sabedoria¹⁷¹. São justamente as vozes dissonantes nesse contexto que podem desestabilizar o poder dominante. A crítica que visse em Hemon e em Antígona essa voz dissonante seria pertinente, como pode ser a interpretação de *Rinoceronte*, de Eugène Ionesco, que mostra a perda das características individuais – e humanas – em um contexto em que todos são levados a pensar de uma mesma forma. No entanto, em Anouilh, essa “voz dissonante” vem de um universo infantil, impulsivo, irrefletido, e que caminha para a própria destruição. Antígona e Hemon podem ter alguma razão, mas sua razão é incompatível com o mundo prático dos adultos.

Durante todo esse diálogo com o pai, Hemon mostra-se como um personagem infantil. Ele clama por Antígona em nome de uma admiração de criança por seu pai, em nome de uma

¹⁶⁸ “Creonte: A multidão já sabe, ela grita em torno do palácio. Eu não posso. / Hemon: Pai, a multidão não é nada. Você é o chefe. / Creonte: Eu sou o chefe antes da lei. Não depois.”

¹⁶⁹ Embora mais adiante aproximemos Creonte de Anouilh aos governantes de Vichy, é importante notar aqui essa diferença. Pétain, durante a ocupação, adquire os *plenos poderes*, o que o coloca acima da lei, ou seja, o permite fazer sozinho as leis que ele julgar convenientes ou necessárias. Aqui, o Creonte de Anouilh assume que ele está, também, submetido às leis.

¹⁷⁰ “Todos pensam como ele na cidade. São milhares e milhares em torno de nós, enchendo todas as ruas de Tebas”. Jeanyves Guérin (2010), ao comentar essa passagem, questiona-se: « Quarante millions de pétanistes ? ». Trata-se de uma referência à obra do historiador Henri Amouroux, *Quarante millions de pétanistes*, que estuda o período entre 1940 e 1941 e que demonstra o apoio da população francesa ao Marechal Pétain no início de seu governo.

¹⁷¹ Podemos nos perguntar, como Brecht (2012a, p. 224) em seu poema: “O povo é infalível?”.

visão de pureza e de heroísmo: « tu es encore puissant, toi, comme lorsque j'étais petit »¹⁷² (ANOUILH, 2008, p.104). Nesse diálogo, Creonte afirma que o filho precisa crescer e enfrentar o mundo dos adultos: « chacun de nous a un jour, plus au moins triste, plus ou moins lointain, où il doit enfin accepter d'être un homme. Pour toi, c'est aujourd'hui »¹⁷³ (ANOUILH, 2008, p.103). Nada parecido com o diálogo em Sófocles, em que dois adultos discutiam – com uma maturidade admirada pelo Coro – acerca da arte de governar.

Também o vidente Tirésias, na tragédia de Sófocles, além de ser uma presença mítica e mística na peça, tinha a função conclusiva de mostrar a falha de Creonte. Ele é uma voz de autoridade religiosa. Se os embates com Antígona e Hemon ainda não haviam sido suficientes, é a partir do diálogo com o adivinho que o governante – embora tarde demais – se arrepende e tenta reverter seus atos. Ao retirar essa função de contraponto de Hemon e de Tirésias, Anouilh deixa Antígona sozinha no embate contra Creonte. Assim, os diálogos em Anouilh servem para determinar não a falha de Creonte, mas suas características mais humanas como governante.

2.5.2 Forma trágica e sentido político

Em Anouilh, como já dissemos, os diálogos são revertidos para o espaço íntimo. O dramaturgo introduz a figura da *Nourrice*, a Ama, que tem como dever cuidar das filhas de Jocasta:

Nourrice: Moi qui avais promis à ta mère... Qu'est-ce qu'elle me dirait si elle était là ? « Vieille bête, oui, vieille bête, qui n'as pas su me la garder pure, ma petite. Toujours à crier, à faire le chien de garde, à leur tourner autour avec des lainages pour qu'elles ne prennent pas froid ou des laits de poule pour les rendre fortes ; mais à quarte heures du matin tu dors, vieille bête, tu dors, toi qui ne peux pas fermer l'œil, et tu les laisses filer, marmotte, et quand tu arrives le lit est froid ! » [...] ¹⁷⁴ (ANOUILH, 2008, p.19)

¹⁷² “Você ainda é poderoso, como quando eu era criança”.

¹⁷³ “Cada um de nós tem um dia, mais ou menos triste, mais ou menos distante, quando deve aceitar enfim ser um homem. Para você, é hoje”.

¹⁷⁴ “Ama: Eu que tinha prometido à sua mãe. O que ela me diria se ela estivesse aqui: ‘Velha idiota, sim, velha idiota, que não soube me guardar ela pura, minha pequena. Sempre a gritar, a se fazer de cão de guarda, a envolvê-las com lãs para que elas não tomassem frio ou com gemadas para torná-las fortes; mas às quatro horas

A linguagem é familiar. Embora permaneça em um espaço da nobreza, como o era na tragédia, o tom já é o do espaço íntimo, das relações intersubjetivas. Não se discute uma herança amaldiçoada vinda da estirpe dos Labdácidas, mas unicamente a herança, por Antígona, do “orgulho” de Édipo. Parece interessar a Anouilh a construção de personagens que possibilitem verdadeiramente uma identificação por parte do espectador da época. A ambientação é “neutra”, como diz a rubrica inicial, os figurinos são “clássicos”, há referências atuais durante a peça (o fato de Polinices fumar, por exemplo). A tragédia de *Antígona* é aproximada do público da época. Essa aproximação significa uma passagem da esfera pública para a privada, como ocorre no drama:

Mesmo com heróis aristocratas caminhando por salões, a visão dramática se instaura quando os problemas que movem a ação são de ordem íntima, ligados às relações de família: dentro de uma rainha existe uma mãe, é por ela que o novo teatro se interessa, não mais pelo seu vínculo pessoal com o destino do Estado. (CARVALHO In SZONDI, 2004b, p. 13)

Mesmo que Szondi afirme que o drama se iniciou na época do Renascimento e teve diversas rupturas ao longo do século XX, algumas características se mantêm e nos ajudam a compreender a dramaturgia feita por Anouilh. Acreditamos, sobretudo, que essa mudança para o espaço íntimo, a ênfase no diálogo e a possibilidade de decisão são aspectos fundamentais na constituição desta versão de *Antígona* e que nos levam a compreendê-la em uma tensão entre o drama e a tragédia (considerando toda a problemática do entendimento unívoco a respeito deste gênero), a despeito da classificação dada por Anouilh e da visão transmitida na peça. Entendemos que o “drama” aqui não surge de forma absoluta, e que há momentos de ruptura na peça, de distanciamento mesmo. No entanto, algumas características do drama são mantidas; por isso falamos de um tensionamento das formas.

Nesse sentido, a inserção do personagem do Prólogo/Coro é capital para a insistência em uma visão *trágica* da peça. Numa referência metateatral, este personagem é quem descreve cada uma das personagens que vão “jouer l’histoire d’Antigone”. Durante a peça, essa referência metateatral volta nas palavras do Coro, que tenta dar o sentido de uma tragédia para a peça. É logo após a primeira aparição do Guarda, em que este diz que alguém tentou enterrar Polinices, pouco antes do meio da peça, que o Coro dá a seguinte “definição de tragédia”:

da manhã você dorme, velha idiota, você dorme, você que não pode fechar o olho, e você as deixa escapar, marmota, e quando você chega a cama está fria!.”

Et voilà. Maintenant le ressort est bandé. C'est cela qui est commode dans la tragédie, on donne le petit coup de pouce pour que cela démarre (...) Après, on n'a plus qu'à laisser faire. On est tranquille. Cela roule tout seul. (...) C'est propre la tragédie. C'est reposant, c'est sûr... Dans le drame, avec ces traîtres, avec ces méchants acharnés, cette innocence persécutée, ces vengeurs, ces terre-neuve, ces lueurs d'espoir, cela devient épouvantable de mourir, comme un accident. On aurait peut-être pu arriver à temps avec les gendarmes. Dans la tragédie on est tranquille. D'abord, on est entre soi. On est tous innocents en somme ! Ce n'est pas parce qu'il y en a un qui tue et l'autre qui est tué. C'est une question de distribution. Et puis, surtout, c'est reposant, la tragédie, parce qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir (...). Dans le drame, on se débat parce qu'on espère en sortir. C'est ignoble, c'est utilitaire. Là, c'est gratuit. C'est pour les rois. Et il n'y a plus rien à tenter, enfin!¹⁷⁵ (ANOUILH, 2008, p. 53-55)

Temos, então, a partir dessa fala do Coro duas questões que se abrem para nós no que diz respeito à estrutura formal da peça de Anouilh: a metateatralidade e o conceito de tragédia apresentado na peça. Sobre o primeiro aspecto, poderíamos pensar, com Andrew Hunick (1996), que a dimensão metatextual da peça não permite que o público a conceba como tragédia: « en raison des réflexions émises par le Chœur sur la nature de la tragédie et sur l'illusion du spectacle, le spectateur ne saura participer à cette illusion, ni éprouver la sensation du tragique, seulement la concevoir d'une manière abstraite »¹⁷⁶ (HUNWICK, 1996, p. 292). Hunick atenta-se aqui para um *distanciamento* criado pela figura do Coro, que permitiria a ideia de tragédia apenas como uma concepção racional. Este seria talvez, aliás, um dos aspectos que a crítica da época reprovava no que diz respeito à inovação formal de Anouilh. Essa observação de Hunick, que se volta para o efeito da tragédia no público, é interessante para pensarmos como esse *distanciamento* e essa *metateatralidade* ganharão uma intenção bem diferente no teatro político realizado por Bertolt Brecht, de que trataremos a seguir¹⁷⁷. No entanto, se concordarmos com Hunick no sentido de que esse elemento

¹⁷⁵ “E aí está. Agora o impulso foi dado. É isso que é cômodo na tragédia, a gente dá um pequeno empurrão para que comece (...) Depois, é só deixar ir. Ficamos tranquilos. A coisa corre sozinha. (...) É limpa, a tragédia. É repousante, é claro... No drama, com esses traidores, com esses vilões obstinados, essa inocência perseguida, esses vingadores, esses terre-neuve, esses raios de esperança, torna-se terrível morrer, como um acidente. Talvez teríamos podido chegar a tempo com os guardas. Na tragédia, ficamos tranquilos. Primeiro, estamos entre nós. Somos todos inocentes, enfim! Não é porque tem um que mata e um que morre. É uma questão de distribuição. E depois, sobretudo, é repousante, a tragédia, porque sabemos que não há mais esperança (...). No drama, nos debatemos porque esperamos sair dessa. É ignóbil, é utilitário. Aqui, é gratuito. É para os reis. E não há nada a tentar, enfim!”.

¹⁷⁶ “Por causa das reflexões feitas pelo Coro sobre a natureza da tragédia e sobre a ilusão do espetáculo, o espectador não saberá participar dessa ilusão, nem experimentar a sensação do trágico, somente a conceber de uma maneira abstrata”.

¹⁷⁷ Embora Hugo Schmidt (1993), no artigo “Epic theater and the Antigone versions by Anouilh and Brecht”, insista na ideia de que a *Antígona* de Anouilh se aproxima mais do “teatro épico” do que a do próprio Brecht, devemos lembrar que os propósitos e a maneira de realizar esse distanciamento são completamente diferentes.

metateatral afasta a possibilidade do trágico, devemos ressaltar que é justamente, e somente, por meio dele que a classificação da peça como tragédia é possível.

Hunick argumenta ainda em seu artigo que, na peça moderna, a personagem teria escolha (apesar do que afirma a teoria exposta pelo Coro), aspecto que contraria a classificação de *Antígona* de Anouilh como tragédia. No momento em que Creonte dá todas as razões para desconstruir a ação de Antígona, ele a deixa escolher; ela não tem mais por que insistir no enterro do irmão. Se ela vai morrer, é porque ela o quer, porque ela não abandona sua revolta. Não há força exterior, não há transcendência, não há motivação religiosa, nem moral, nem política. Há uma motivação individual que, no entanto, não é nunca justificada. Mesmo o ato do enterro não tem significado para ela. Creonte pergunta: « Tu y crois donc vraiment, toi, à cet enterrement dans les règles ? À cette ombre de ton frère condamnée à errer toujours si on ne jette pas sur le cadavre un peu de terre avec la formule du prêtre ? »¹⁷⁸ e afirma: « et tu risques la mort maintenant parce que j'ai refusé à ton frère ce passeport dérisoire, (...) cette pantomime dont tu aurais été la première à avoir honte et mal si on l'avait jouée. C'est absurde ! »¹⁷⁹ (p. 72). « Oui, c'est absurde. »¹⁸⁰, concorda Antígona, que então afirma que realiza o ato “por ninguém, por si mesma” (p. 73).

Ao final, a personagem se agarra a uma ideia de pureza que ela não acredita poder conservar em vida: « Vous me dégoûtez tous avec votre bonheur! Avec votre vie qu'il faut aimer coûte que coûte. (...) Moi, je veux tout, tout de suite, – et que ce soit entier, – ou alors je refuse! (...) Je veux être sûre de tout aujourd'hui et que cela soit aussi beau que quand j'étais petite – ou mourrir. »¹⁸¹ (ANOUILH, 2008, p. 94-95). Há uma escolha clara. A única razão para pensar que “a coisa anda sozinha”, e que a partir de um momento não há mais o que fazer, é a dimensão metateatral, ou seja, o fato de que o roteiro da peça segue o hipotexto grego e de que tudo se trata de uma “distribuição de papéis”.

É apenas por meio da interferência metateatral que o dramaturgo pode então conceber a ideia central apresentada pelo Coro: a exposição de um entendimento *fatalista* da tragédia,

Para ficar apenas em Anouilh, os momentos de ruptura do drama por parte do Coro podem ser entendidos como direcionamentos à racionalidade do espectador, sim, mas apresentam uma ideia bem clara a respeito do que está sendo desenvolvido em cena; eles trazem uma ideia de fatalismo, de que as coisas seguirão seu curso independentemente das ações dos personagens e que, por isso, nós, o público, podemos ficar tranquilos. Estamos aqui bem longe do teatro épico almejado por Brecht, que abria para o espectador um espaço de reflexão dialética.

¹⁷⁸ “Então você acredita de verdade nesse enterro segundo as regras? Nessa sombra do seu irmão condenada a errar para sempre se não jogarmos sobre o cadáver um pouco de terra com a fórmula do padre?”

¹⁷⁹ “E você arrisca a morte agora porque eu recusei ao seu irmão esse passaporte irrisório, (...) essa pantomima da qual você seria a primeira a ter vergonha e a sentir mal se tivéssemos representado. É absurdo!”

¹⁸⁰ “Sim, é absurdo”.

¹⁸¹ “Vocês me enojam todos com suas felicidades! Com sua vida que é preciso amar custe o que custar. (...) Eu, eu quero tudo, agora – e que seja inteiro – ou então eu recuso! (...) Eu quero ter certeza de tudo hoje e que seja tão bonito quanto quando eu era pequena – ou morrer.”

em que não haveria nada a fazer, senão esperar o fim trágico, numa oposição ao sentido do drama, em que os personagens ainda agiriam acreditando haver uma saída para seus problemas. A defesa do Coro é de que esta *Antígona* é uma tragédia, e não um drama.

Henri Gouhier (1973), no entanto, defende que não basta a ideia de necessidade para que a tragédia ocorra, mas que esta seria a junção da necessidade com a transcendência, elemento que falta na peça de Anouilh. Se há apenas a fatalidade, se os eventos são “necessários”, de fato não há mais o que fazer, como pondera o Coro na peça; mas também não há tragédia, afirma Gouhier, pois esta implica uma certa liberdade da ação. Embora um pouco “às cegas”, já que jogam com forças que os ultrapassam, os personagens trágicos fazem suas escolhas e por isso podem ser por elas responsabilizados. Se assim não fosse, Édipo não teria porque furar os próprios olhos, nem Creonte terminaria em *Antígona* de Sófocles desejando a própria morte (afinal, “somos todos inocentes”, afirma o Coro de Anouilh). Na tragédia de Sófocles, eles o fazem porque tal destino *poderia ter sido evitado*. Como afirma Gouhier (1973, p.75): « le destin est tragique parce qu’il écrase une volonté qui voulait une autre destinée »¹⁸². E por isso a tragédia não é repousante: porque havia uma vontade contrária àquela que é realizada. No entanto, esse argumento de Gouhier visa a destituir a ideia de uma “tragédia moderna”, pois a transcendência estaria diretamente e unicamente ligada a uma maldição ou a um dom dos deuses, elemento que não teria mais lugar no pensamento estético e ético moderno. Aproximando-se de Steiner, em sua defesa da “morte da tragédia”, Gouhier não acredita na tragicidade de um acidente ou de um evento cuja causa direta seja humana. Embora nos interesse a visão de Gouhier de que na tragédia há sempre algo que poderia ter sido evitado (diferentemente da concepção apresentada pelo Coro de Anouilh), discordamos do pensamento do autor de que a anulação do desejo do personagem deva ser sempre causada por uma força transcendental. Concordamos, assim, como já dissemos no capítulo 1, com o pensamento de Raymond Williams de que a consciência trágica na modernidade é a consciência dessas “forças que nos esmagam” e a possibilidade de mudar essas forças a partir de ações humanas.

Assim, no sentido da liberdade de escolha, podemos supor que a peça de Anouilh é mais próxima do drama, pois Creonte poderia ter dito “não” e Antígona poderia ter abandonado sua revolta e seguido viva. E, no entanto, há uma insistência na falta de esperança, na inutilidade de qualquer ação, na ideia da tragédia como *fatalidade*. O que a peça nos faz crer não é, como afirmaria Raymond Williams (2002), que há algo que poderia ter

¹⁸² “O destino é trágico porque ele esmaga uma vontade que queria um outro destino”.

sido evitado e não foi; mas de que aquilo que aconteceu, de maneira alguma, poderia ter sido evitado. Essas escolhas formais refletem uma tomada de posição de Anouilh, tanto em relação ao histórico de *Antígona*, que ele diz ter “lido e relido desde sempre”, quanto ao contexto da época, à “tragédia que eles estavam vivendo”. Acreditamos que há, nessa tomada de posição de Anouilh, uma alteração do sentido político da peça de Sófocles, pois aqui paira no ar uma fatalidade que não deixa ao espectador a possibilidade de acreditar que as coisas poderiam ter sido diferentes. Aqui, Creonte é assim porque a governabilidade o exige, ele adere ao destino que parece haver, sua voz é a própria voz do destino; Antígona morre porque não é possível viver e conservar-se “pura”. A morte de Antígona em Anouilh não nos faz acreditar que é possível lutar pelos próprios ideais, pois o seu diálogo com o tio não é um enfrentamento de fato, mas uma busca pela morte, uma busca para cumprir o “seu papel”.

2.5.3 Referências à época

On ne comprend rien au face à face d'Antigone et de Créon si l'on y cherche un débat entre résistants et collaborateurs.¹⁸³ (FLÜGGE, 1989, p. 249)

Se não devemos procurar na peça um paralelo direto entre o conflito de Creonte e Antígona e aquele entre colaboracionistas e resistentes, no entanto há, na peça, aquele que diz “sim” e aquela que diz “não”, num contexto em que esse tipo de divisão figurava na vida cotidiana dos franceses. E neste caso, o personagem do chefe, do homem ligado ao poder, se mostra mais forte e mais razoável que a personagem que diz “não” e que não o faz por razões políticas, mas por um egoísmo juvenil. Se Antígona conserva ainda uma certa força nesse contexto, é apenas por sua insistência na ideia de que não é preciso dizer “sim” se não estamos de acordo. Nesse sentido, ela é rainha: « Pauvre Créon! Avec mes ongles cassés et pleins de terre et les bleus que tes gardes m'ont faits aux bras, avec ma peur qui me tord le ventre, moi je suis reine. »¹⁸⁴. Assim, podemos entender que ela tenha incitado em parte do público uma ideia de resistência. Como dissemos anteriormente, uma posição individualista poderia mostrar-se necessária na época, em um contexto de massificação, em que a maioria parecia concordar com o “sim” dito ao poder, ao totalitarismo, à ocupação. Há aqui também a

¹⁸³ “Não se entende nada do enfrentamento entre Antígona e Creonte se se procura ali um debate entre resistentes e colaboradores”.

¹⁸⁴ “Pobre Creonte! Com minhas unhas quebradas e cheias de terra e os roxos que seus guardas me fizeram nos braços, com meu medo que me torce o ventre, eu sou rainha.”

possibilidade de uma empatia por essa personagem jovem, que levará até o fim o seu direito de dizer “não”, ainda que seja uma “rebeldia sem causa”. No entanto, é uma ideia de “pureza” impossível de conservar em vida. Para citar Guérin (2009, p. 280), « l’Antigone d’Anouilh est sans espoir donc interdit de révolte »¹⁸⁵.

Mas haveria na peça qualquer referência verdadeiramente direta ao contexto da época? Quando Anouilh vai enviar o texto à censura, em 1942, ele escreve a Barsacq, pedindo que este veja se havia ali passagens “perigosas”, por exemplo, a passagem “des affiches” e “le discours du chœur à la fin” (BEUGNOT in ANOUILH, 2007a, p. 1346). A passagem dos cartazes (“affiches”) é quase nula. A palavra só aparece uma vez, dita por Creonte: « Tu avais entendu proclamer l’édit aux carrefours, tu avais lu l’affiche sur tous les mur de la ville? »¹⁸⁶ (p. 66). É uma passagem que tem uma correspondência com a peça de Sófocles (v. 447), exceto, é claro, pela palavra “affiche”. Por que teria Anouilh pensado que ela seria perigosa? Podemos imaginar que na época dos “terribles affiches rouges”, quando ele diz ter escrito a peça, dizer que Creonte espalha cartazes poderia aproximar o personagem do governo alemão. Mas mesmo essa ideia não nos convence, em nossa leitura posterior da peça, de trazer perigo, pois o papel de Creonte na peça não é exatamente criticado. Mesmo que o autor pudesse temer a censura, pelo clima de medo geral que era propagado na época, não entendemos, por essa passagem, que haja uma crítica aos alemães.

A segunda passagem, a do Coro no final, também não nos parece exatamente perigosa, embora exprima uma posição sobre a peça como um todo (e sobre a situação da época, se quisermos ver ali um paralelo):

Mais, maintenant, c’est fini. Ils sont tout de même tranquilles. Tous ceux qui avaient à mourir sont morts. Ceux qui croyaient une chose, et puis ceux qui croyaient le contraire – même ceux qui ne croyaient rien et qui se sont trouvés pris dans l’histoire sans y rien comprendre. Morts pareils, tous, bien raides, bien inutiles, bien pourris. Et ceux qui vivent encore vont commencer tout doucement à les oublier et à confondre leurs noms.¹⁸⁷ (ANOUILH, 2008, p. 123)

Essa passagem exprime uma posição de falta de esperança, de inutilidade da guerra. A ideia de que tudo o que foi feito foi em vão, tanto do lado alemão quanto do francês, daquele

¹⁸⁵ “A Antígona de Anouilh é sem esperança e por isso sem possibilidade de revolta”

¹⁸⁶ “Você tinha ouvido proclamar o édito nas esquinas, você tinha lido os cartazes nos muros da cidade?”

¹⁸⁷ “Mas, agora, acabou. Eles estão, apesar de tudo, tranquilos. Todos que tinham que morrer estão mortos. Aqueles que acreditavam em uma coisa, e aqueles que acreditavam no contrário – mesmo aqueles que não acreditavam em nada e que foram pegos nessa história sem nada compreender dela. Igualmente mortos, todos, cadáveres, inúteis, podres. E aqueles que vivem ainda vão começar lentamente a esquecer e a confundir seus nomes”.

de direita e do de esquerda. A vida continua; aqueles que obedeceram a ordens, os Guardas, continuam tranquilos jogando cartas. Isso poderia ser perigoso se os censores compreendessem que a peça é desfavorável aos soldados alemães que tentavam ter um objetivo preciso, um projeto para a Europa. Por outro lado, se a tragédia termina dessa maneira, não conseguimos perceber aí nenhum chamado à resistência. É um discurso que deixa os dois lados sem esperança. A vida continua, não importa aquilo que colaboracionistas e resistentes façam. Essa passagem também está relacionada àquela em que o Coro expressa uma “teoria da tragédia”. Aqui, já acabou, todos estão tranquilos (inclusive Creonte, que em Sófocles termina desejando a própria morte).

Há ainda algumas passagens que nos parecem interessantes no contexto da época e sobre as quais Anouilh não diz nada. Em duas passagens específicas, Creonte dá uma ideia da paisagem política de Tebas. Na primeira, ele diz: « L’opposition brisée qui sourd et mine déjà partout. Les amis de Polynice avec leur or bloquée dans Thèbes, les chefs de la plèbe puant l’ail, soudainement alliés aux princes, et les prêtres essayant de pêcher un petit quelque chose au milieu de tout cela... »¹⁸⁸ (ANOUILH, 2008, p. 50-51). Aqui, podemos dizer que, ao contrário do que diz Ismena, há uma oposição ao governo ou, ao menos, a paisagem política não é tranquila. Em uma outra passagem, Creonte afirma que eles estão « au lendemain d’une révolution ratée »¹⁸⁹ (ANOUILH, 2008, p. 76). A França, que pensava ter o exército mais forte do mundo (que ganhou a guerra vinte anos antes), perdeu a Segunda Guerra em poucas semanas. Depois dessa derrota, era preciso repensar seus princípios para que ela fosse reconstruída. É um cenário de angústia, é a beira do abismo que Creonte, com a sua sabedoria, tenta evitar.

Por fim, é válido mencionar aqui a passagem na qual Creonte fala a Antígona sobre o papel dos irmãos na “cozinha” do poder – trata-se da última tentativa de Creonte para salvar sua sobrinha. O governante afirma que Polinices queria tomar o poder de Tebas e havia planejado atentados contra seu pai, Édipo. O irmão de Antígona (os dois, aliás, mas Polinices foi mais rápido) era um « terrorista ». Creonte diz: « Les attentats se succédaient et les tueurs que nous prenions finissaient toujours par avouer qu’ils avaient reçu de l’argent de lui. Pas seulement de lui, d’ailleurs. »¹⁹⁰. A palavra “atentado” não soa neutra nesse contexto (se é que podemos pensar que ela o seria em algum contexto). É curioso que Anouilh pense no perigo

¹⁸⁸ “A oposição podre que se eleva e mina para todo lado. Os amigos de Polinices com seu ouro bloqueado em Tebas, os chefes da plebe fedendo a alho, de repente aliados aos príncipes, e os padres tentando pescar alguma coisinha no meio disso tudo...”

¹⁸⁹ “No dia seguinte de uma revolução fracassada”.

¹⁹⁰ “Os atentados se sucediam e os assassinos que nós prendíamos terminavam sempre por admitir que tinham recebido dinheiro dele. Não só dele, aliás.”

da passagem sobre os “affiches” e não diga nada sobre esta. Se ele escreveu sua peça em 1941, isso significa que ela foi escrita bem na sequência de atentados importantes. Anouilh não utiliza a palavra “terroristas”, mas é isso que Creonte quer dizer quando fala dos irmãos de Antígona, que comandam ataques contra o poder estabelecido (teria ele evitado essa palavra em razão da censura? Ele também não usa o termo “resistentes”). De toda forma, os irmãos tinham motivações políticas, ao contrário de Antígona. Creonte não quer deixar morrer “nessa pobre história”. Se Anouilh não fala dessa passagem a Barsacq, talvez ela não seja mesmo “perigosa” ou ele não a vê assim (ele já havia evitado as palavras controversas). O contexto está claro, mas a posição política, o ponto de vista sobre o contexto, não é desfavorável aos alemães. Talvez seja isso que possamos deduzir por esta passagem da carta de Anouilh a André Barsacq, citada por Jean-Louis Barsacq (2005, p. 246): « Pour la coupure, elle est bien facile. Je passe par des alternatives de trouille et de confiance pour la censure. Je ne crains d’ailleurs que des mots, il faudra les éviter, le fond de la pièce devrait passer »¹⁹¹. São apenas palavras que devem ser evitadas, uma vez que o sentido geral da peça não traz nada de perigoso. Anouilh não parece ver ali, portanto, um motivo de resistência (que pode, no entanto, ter surgido “a sua revelia”, como afirma Fraisse, 1974).

2.5.4 Qual político para qual política?

Para além dessas possíveis relações mais diretas entre a peça e o contexto, gostaríamos ainda de considerar outras questões que nos parecem fundamentais para compreender o aspecto político em *Antígona* de Anouilh. Questionamo-nos, então: como a organização do sensível na peça interfere nas maneiras de fazer e de configurar o espaço comum e de *partilhar o sensível*? A quem é permitido *ter voz*, num contexto em que milhares já estão destituídos de fala, seja pelo governo nazista, seja pelo governo francês?

Falamos, então, de uma “distribuição de papéis”, entendida, aqui, de duas maneiras: tanto no sentido trágico explicitado pelo Coro na peça (cada personagem tem o seu papel a seguir e é isso que determinará suas ações), quanto na ideia de Rancière (2009) de *partilha do sensível*. Vejamos, então, quais são esses papéis assumidos.

¹⁹¹ “Para os cortes, é fácil. Eu passo por alternativas entre medo e confiança em relação à censura. Eu só temo, aliás, palavras, é preciso evitá-las, o fundo deverá passar”.

Se se trata de distribuição de papéis, Creonte tem o “*mouvais rôle*” (ANOUILH, 2008, p. 75), o que é válido desde sempre, se considerarmos a recepção do mito de Antígona desde Sófocles. Mas o que faz toda a diferença é que, na peça de Anouilh, ele sabe disso e pode então justificar suas ações, não como um tirano, mas como alguém que deve agir dessa forma. É isso que ele faz em sua discussão com Antígona, quando ele diz: « C’est le métier qui le veut. Ce qu’on peut discuter, c’est s’il faut le faire ou ne pas le faire. Mais si on le fait, il faut le faire comme cela »¹⁹² (p. 77). Quando Antígona reivindica que ele podia muito bem ter dito “não”, ele justifica: « Je le pouvais. Seulement, je me suis senti tout d’un coup comme un ouvrier qui refusait un ouvrage. Cela ne m’a pas paru honnête. J’ai dit oui. »¹⁹³ (p. 78). É um *métier*, uma obra, um trabalho como qualquer um, no qual há dias mais ou menos difíceis. É a “cozinha” do poder que Creonte quer mostrar a Antígona, aquilo que está por trás das decisões. Dessa forma, Creonte, na *Antígona* de Anouilh, tenta justificar suas ações, as ações de um soberano que nem sempre são justas. Ele pede que Antígona o compreenda:

Il faut pourtant qu’il y en ait qui disent oui. Il faut pourtant qu’il y en ait qui mènent la barque. Cela prend l’eau de toutes parts, c’est plein de crimes, de bêtise, de misère... et le gouvernail est là qui ballotte. (...) Crois-tu, alors, qu’on a le temps de faire le raffiné, de savoir s’il faut dire ‘oui’ ou ‘non’, de se demander s’il ne faudra pas payer trop cher un jour et si on pourra encore être un homme après?¹⁹⁴ (ANOUILH, 2008, p.81)

Não se trata de um trabalho fácil, evidentemente. Pode-se terminar não sendo um homem. Mas o que Creonte faz é tentar legitimar dizendo que é preciso fazer e fazer dessa maneira (numa ideia de *necessidade* das ações). Em tempos de Ocupação, podemos pensar que é um discurso que justifica as decisões do poder com a ideia do “menos pior”. A França havia perdido a guerra, os ocupantes estavam em toda parte e traziam a ideia – ilusória, vale lembrar – de uma colaboração que daria à França alguma possibilidade na “nova Europa”. Nesse sentido, havia aqueles que acreditavam nos ideais fascistas/nazistas, e por isso colaboravam, mas havia também aqueles que acreditavam que colaborar era o que havia de “menos pior” a fazer, que era *necessário* agir dessa maneira. Depois da derrota da França (que é atribuída, na época, a diversos fatores, dentre os quais podemos mencionar a desorganização

¹⁹² “É o *metier* que quer assim. O que podemos discutir é se é preciso fazê-lo ou não. Mas se o fazemos, é preciso fazer dessa maneira.”

¹⁹³ “Eu podia. Mas de repente eu me senti como um trabalhador que recusa um trabalho. Isso não me pareceu honesto. Eu disse sim.”

¹⁹⁴ “É preciso, no entanto, que existam aqueles que dizem sim. É preciso, no entanto, que existam aqueles que levem o barco. Ele recebe água por todos os lados, está cheio de crimes, de idiotices, de miséria... e o leme vai e vem. Você pensa, então, que temos tempo de nos dar luxos, de saber se é preciso dizer ‘sim’ ou ‘não’, de se perguntar se não pagaremos muito caro um dia e se será possível ser um homem depois?”

e a falta de disciplina dos franceses), de acordo com uma ideologia colaboracionista, era preciso que houvesse aqueles que dizem “sim”. O homem Anouilh, embora nunca tenha se pronunciado claramente sobre a época, foi alguém que continuou fazendo seu trabalho, tanto de dramaturgo quanto de jornalista, publicando inclusive em jornais ligados à colaboração com o regime nazista. De alguma forma, podemos justificar dizendo que “era preciso sobreviver, afinal”. E, nesse sentido, não estamos distantes da fala do personagem Creonte. Mas, enquanto escritores como Anouilh continuavam sendo representados tranquilamente sob a ocupação, outros, como Beckett¹⁹⁵, se engajaram na Resistência e acreditaram que a colaboração não era a única maneira de passar por aquele período. O discurso de Creonte busca nos fazer acreditar que esta configuração política, esta distribuição de papéis, é a única possível: se há um poder maior que impõe certas ações, para se ter voz nesse regime, é preciso seguir esta voz.

Mas, afinal, de quem é essa voz? Na França da época, podemos ver semelhanças de Creonte tanto com Laval quanto com Pétain. Jeanyves Guérin, em sua leitura política da peça, afirma: « Plus encore qu’à Pétain, c’est à Pierre Laval qu’il fait parfois penser »¹⁹⁶ (GUÉRIN, 2009, p. 282). Não acreditamos que Anouilh quisesse, em sua peça, fazer uma referência direta a alguém real, e pensamos que Guérin também não acredite nisso. Mas por que, então, este afirma que é com Laval e não com Pétain que Creonte parece? Os dois são “chefes de Estado”, que lançam seus apelos aos franceses durante a Ocupação para conseguir concluir isso que eles apresentam como um *dever necessário*. A relação entre eles foi sempre complexa: participaram de complôs um contra o outro durante o Regime de Vichy, foram por vezes mais próximos, por vezes mais distantes. Pétain, cuja fama de patriota vinha da Primeira Guerra, era muito mais popular que Laval. Este esteve ligado à política desde a década de 1910, sempre com a ideia de pacifismo, de realizar acordos para que a paz fosse mantida. Durante a ocupação, Pétain terá, desde o começo (10 de julho de 1940), os “plenos poderes”, mas é Laval o homem das negociações, das relações mais diretas com a Alemanha. No discurso, eles se parecem. Por exemplo, no seu discurso de 20 de agosto de 1940, no Conselho Geral, Pétain diz:

Depuis le jour où, par la force irrésistible des circonstances plus encore que par la volonté des hommes et surtout de moi-même, j'ai été placé à la tête de l'État, j'ai multiplié les appels au bon sens, à la raison, à la notion de l'intérêt

¹⁹⁵ Terry Eagleton (2009), no ensaio *Beckett politique?*, faz uma leitura interessante a respeito deste autor durante o período da ocupação. Eagleton busca entender o fato de que, « En septembre 1941, l'un des artistes en apparence les moins politiques du XXe siècle prit secrètement les armes contre le fascisme ».

¹⁹⁶ “Mais ainda que a Pétain, é em Pierre Laval que ele nos faz às vezes pensar.”

public. J'ai réclaté avec insistance le concours et la bonne volonté de tous les Français.¹⁹⁷

Depois, em um discurso de 22 de junho de 1942, é Laval que diz:

Je veux être toujours vrai. Je ne peux rien faire pour vous sans vous. Nul ne saurait sauver une nation inerte ou rétive. (...)
J'ai à remplir mon rôle de chef. Quand je vous dis que cette politique est la seule qui puisse assurer le salut de la France et garantir son développement dans la paix future, vous devez me croire et me suivre.¹⁹⁸

Chega a ser difícil de ver com quem Creonte se parece mais: é um homem simpático, que parece querer o melhor aos seus (o que é perigoso no contexto no qual a peça foi escrita), mas é também alguém duro, que acredita que o trabalho deve ser feito “desta maneira”, que é necessário aceitar essa política. De toda forma, se estamos de acordo que Anouilh não queria fazer um retrato de alguém específico, ele faz, no entanto, o retrato de um “chefe” (é assim que o Guarda se dirige a ele) – um chefe de Estado que, como já dissemos, é alguém que procura justificar ações que nem sempre são justas ou mesmo justificáveis. E, ainda, um chefe que não é um tirano (como na tragédia de Sófocles), mas alguém humano, que tenta compreender e salvar sua sobrinha. É um personagem que permite uma empatia – mais ainda que Antígona, que é uma adolescente, como descreve o próprio autor em sua análise da peça, e acrescentaríamos: uma adolescente egoísta.

Creonte, em Anouilh, é aquele que “conhece a vida” e pode falar do lugar da experiência, com suas rugas e suas preocupações. A isso se contrapõe Antígona, a adolescente rebelde, que ainda não disse seu “sim” às obrigações que o mundo dos adultos impõe. A voz de Creonte tem a *auctoritas du sage*, para usar os termos de Rancière (1998). Ao recordar as eleições na França de 1988, disputadas entre François Mitterand, candidato na época à reeleição, e o então primeiro ministro Jacques Chirac, Rancière afirma que, no momento em que a *política da promessa* (figurada pelo velho político Mitterand) estava prestes a dar lugar

¹⁹⁷ “Desde o dia em que, pela força irresistível das circunstâncias mais ainda que pela vontade dos homens e, sobretudo, de mim mesmo, eu fui colocado no comando do Estado, eu multipliquei os chamados ao bom senso, à razão, à noção de interesse público. Eu pedi com insistência a contribuição e a boa vontade de todos os franceses”. Disponível em: <<http://la-guerre-au-jour-le-jour.over-blog.com/article-21603323.html>>. Acesso em 25 mar. 2015.

¹⁹⁸ “Quero ser sempre verdadeiro. Eu não posso fazer nada por vocês sem vocês. Ninguém saberia salvar uma nação inerte ou relutante. (...). Eu tenho a cumprir o meu papel de chefe. Quando eu digo a vocês que esta política é a única que pode assegurar a salvação da França e garantir seu desenvolvimento na paz futura, vocês devem acreditar em mim e me seguir”. Disponível em: <<http://www.fonjallaz.net/MLH/Laval%20collaboration.html>>. Acesso em 25 mar. 2015. É nesse mesmo discurso que Laval diz estas palavras tão polêmicas: « Je souhate la victoire de l'Allemagne » (“eu desejo a vitória da Alemanha”).

a uma *nova política*, da juventude, do novo, bastou que o então presidente fizesse uma “promessa do pior” e reforçasse sua sabedoria de apaziguamento para que o resultado virasse a seu favor:

À la pointe supposée de la modernité, au moment déclaré décisif de la déflation du politique, ce qui s’est imposé c’est l’archaïsme de vieux politicien qui réussit à prendre la place immémoriale de l’auctor, qui crée le bord du gouffre, le bord d’angoisse où il se porte garant ; garant de cette opération d’apaisement qui devait sortir de la spontanéité même du monde sécularisé et qu’il renvoyait, à l’encontre, à un art séculaire, l’art archaïque de la politique.¹⁹⁹ (RANCIÈRE, 1998, p. 25)

Creonte é esse velho sábio, que decide se dedicar a “rendre l’ordre de ce monde un peu moins absurde, si c’est possible”²⁰⁰ (p. 69), a evitar que Tebas caia no abismo, cujas bordas seu discurso mesmo define. Ele é capaz de compreender sua sobrinha, afinal, ele também já teve vinte anos, e teria feito o mesmo naquela idade. Mas, “la vie n’est pas ce que tu crois”²⁰¹ (p. 91), ele pode dizer do alto de sua sabedoria, e ela verá também quando envelhecer.

Nesse sentido, podemos ainda nos perguntar: e Antígona? Que papel assume a jovem nesta configuração sensível? Teria ela uma *voz política*, ou seus *ruídos* não seriam ouvidos na esfera do comum? Como nos lembra Rancière (2004, p. 38), « tout la question alors est de savoir qui possède la parole et qui possède seulement la voix. De tout temps le refus de considérer certains catégories de personnes comme des êtres politiques est passé par le refus d’entendre les sons sortant de leur bouche comme du discours »²⁰². Sabemos que a categoria emblemática dessa exclusão da esfera do discurso é a infância (do latim: *infantia*, *in-fantia*, desprovido de fala). A tentativa que faz Creonte é justamente de excluir Antígona do lugar do político, ao mandá-la, insistentemente, de volta ao seu quarto, à sua “infância”. O apelo que ela faz apenas de muito longe fala a Creonte, ressoando nas lembranças de sua própria juventude. Não é a voz de uma adulta cuja distribuição de papéis lhe permite tomar posição

¹⁹⁹ “No ponto suposto da modernidade, no momento declarado decisivo da deflação do político, o que é imposto é o arcaísmo do velho político que tem sucesso em tomar o lugar imemorial do *auctor*, que cria a borda do abismo, a borda da angústia de onde ele se coloca como responsável; responsável por essa operação de apaziguamento que deve sair da espontaneidade mesma do mundo secularizado e que retorna, nesse encontro, a uma arte secular, a arte arcaica da política.”

²⁰⁰ “Tornar a ordem deste mundo menos absurda, se for possível.”

²⁰¹ “A vida não é isso que você pensa”

²⁰² “Toda a questão então é saber quem possui a palavra e quem possui somente a voz. Desde sempre a recusa de considerar certas categorias de pessoas como seres políticos passou pela recusa em escutar os sons que saem da sua boca como discurso”.

nas questões do comum (dentre elas o enterro ou não do irmão, do inimigo – ou não – da cidade). Mas, ainda assim, sua voz se faz presente. E incomoda.

Como a Antígona de Sófocles, esta de Anouilh fala *sem ter direito*. O seu discurso, mais ou menos repleto de razão, é proferido a partir de alguém que não é considerado, pela estrutura vigente, como um *ser político* (na tragédia sofocleana, uma mulher; aqui, principalmente, alguém infantil). Podemos pensar, com Rancière (1998, p. 38-39), que « la politique consiste à reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun d'une communauté, à y introduire des sujets et des objets nouveaux, à rendre visible ce qui ne l'était pas et à faire entendre comme parleurs ceux qui n'étaient perçus que comme animaux bruyant. »²⁰³. E, nesse sentido, Antígona de Anouilh faz-se ouvir e estabelece, senão uma reconfiguração, ao menos um estremecimento da configuração do sensível. Mesmo que seja um grito que vem do espaço da inexistência política (a infância do discurso) e que caminha para a sua extinção (a morte da personagem), no entretempo em que lhe é permitido falar, seu discurso pode desestabilizar uma organização que já estava dada. Ismena, assim como na peça de Sófocles, tenta seguir o ato da irmã. Antígona a repreende e afirma que « il fallait y aller ce matin, à quatre pattes, dans la nuit »²⁰⁴, ao que Ismena responde : « Eh bien, j'irai demain »²⁰⁵. Antígona mesma, então, aponta para Creonte o perigo de sua voz:

Antigone: Tu l'entends, Créon? Elle aussi. Qui sait si cela ne va pas prendre à d'autres encore, en m'écoutant? Qu'est-ce que tu attends pour me faire taire, qu'est-ce que tu attends pour appeler tes gardes? Allons, Créon, un peu de courage, ce n'est qu'un mauvais moment à passer. Allons, cuisinier, puisqu'il le faut.²⁰⁶ (ANOUILH, 2008, p. 98)

Se sua voz fosse ouvida, poderia contagiar outras pessoas a resistirem. E, nesse sentido, a Antígona de Anouilh abre espaço para que o público da época veja ali um chamado à resistência, a dizer não a uma configuração de poder que não escuta essas outras vozes. O texto criado por Anouilh parece ultrapassar os sentidos desejados pelo autor, permitir uma amplitude de leituras, mesmo que a despeito de sua intenção, de sua história de vida, de seu (ambíguo) posicionamento político.

²⁰³ “A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, em introduzir aí sujeitos e objetos novos, em tornar visível aquilo que não o era e a fazer escutar como falantes aqueles que só eram percebidos como animais barulhentos”.

²⁰⁴ “Era preciso ir esta manhã, engatinhando, durante a noite”.

²⁰⁵ “Bom, eu vou amanhã”.

²⁰⁶ “Antígona: Você a escutou, Creonte? Ela também. Quem sabe se isso não vai contagiar outros também, ao me escutarem? O que você espera para me calar, o que espera para chamar seus guardas? Vamos, Creonte, um pouco de coragem, é só um mau momento a passar. Vamos, cozinheiro, pois é preciso”.

No caso da *Antígona* de Anouilh, estabelece-se uma tensão entre um imaginário de resistência que o mito tinha conquistado no pensamento ocidental, e uma versão em que a resistência da personagem (ou ao menos sua motivação) é enfraquecida pelo dramaturgo francês. Nesse embate, não podemos afirmar claramente, como faz Fraisse, que a força do mito sai vitoriosa. Há inúmeros fatores que interferem nessa recepção (o contexto da audiência, o conhecimento do contexto original, o conhecimento da *Antígona* de Sófocles, a performance do texto etc.). Se é “mérito” do autor construir uma *Antígona* capaz de ter valor para todos os lados (resistentes e colaboradores, para retomar os termos da época), também é nosso dever questionar a quem serve uma peça que não divide verdadeiramente a audiência, mas que dá a falsa impressão de que há ali uma homogeneidade. Entendemos a estrutura criada por Anouilh como semelhante àquela empregada por Sófocles: uma composição quiásmica, em que dois polos se alternam e se (des)equilibram, deixando o sentido sempre fugidío, sempre a cargo de quem lê ou assiste à peça. A mesma estrutura que serve para fazer da peça um clássico, capaz de ser reapropriado com posições políticas e significados opostos, e reapropriável em diferentes contextos, é a estrutura que deixa pairar um ar de desconfiança sobre seu sentido político. Aquilo que convém à resistência, aqui, convém também aos nazistas.

3 ANTÍGONA DE BERTOLT BRECHT

Em fevereiro de 1948, Brecht estreia sua *Antígona de Sófocles*²⁰⁷, em Chur, na Suíça, já com a Segunda Guerra terminada e se preparando para retornar a Berlim, após 15 anos de exílio. Como a maioria da obra do alemão, *Antígona* é produzida fora de seu país de origem, mas com um olhar que nunca deixou de se voltar para as questões políticas, econômicas e sociais da sua época e de seu país.

Se o caráter político de *Antígona* de Brecht é explícito (já desde o prólogo criado pelo autor, que remonta uma situação de fim de guerra), há, no entanto, muitas nuances que permeiam a obra e que merecem uma análise mais aprofundada. Nesse sentido, propomo-nos a analisar aqui a relação (contraditória?) entre essa apropriação de uma tragédia e a trajetória artística e teórica de Brecht (nomeadamente no que ele chama de uma “dramática não aristotélica”), o olhar que o autor volta para essa personagem em relação a todo um histórico político e filosófico já constituído em torno dela (especialmente na Alemanha com Hölderlin, cuja tradução serve de base para o trabalho de Brecht). Além disso, interessa-nos pensar a produção imagético-textual do que constitui o *Antigonemodell*²⁰⁸, modelo de representação de *Antígona* concebido por Brecht, com fotos da apresentação em Chur.

Antígona de Brecht está longe de ser uma das peças mais célebres do autor²⁰⁹. Isso se deve talvez à conjuntura na qual a peça foi concebida, como uma espécie de “preparação” para que Helene Weigel²¹⁰ representasse *Mãe Coragem* logo no retorno a Berlim, como narra o próprio Brecht em seus *Diários de Trabalho*²¹¹: “ai terminé une adaptation d’Antigone entre

²⁰⁷ O título da peça, no original alemão, é *Die Antigone des Sophokles*, seguido pelo subtítulo *Nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet*. O próprio título já evidencia a inserção do texto de Brecht numa linha histórica de produção e de reconstrução do texto: *Antígona de Sófocles*, retrabalhada para a cena a partir da tradução de Hölderlin.

²⁰⁸ *AntigoneModell 1948* é editado em 1949, com a dramaturgia retrabalhada a partir da representação em Chur, e consta de noventa e quatro fotografias desta apresentação, além de comentários do autor (BERG; JESKE, 1999). Analisaremos este trabalho mais adiante. Além de *Antígona*, outras duas peças têm também um modelo de representação elaborado por Brecht: *Mãe coragem e seus filhos* (*Couragemodell 1949*) e *A vida de Galileu* (*Aufbau einer rolle: Galilei*).

²⁰⁹ *Antígona* foi uma peça de pouca repercussão, apresentada apenas cinco vezes em Chur e poucas vezes na Alemanha (notadamente em Greiz, em 1951, apresentação para a qual Brecht escreve um novo prólogo). Ela é considerada por muitos críticos como “a product of convenience, a work of transition, a kind of team training camp in the provinces undertaken in preparation for Berlin” (SAVAGE, 2008, p. 151).

²¹⁰ Helene Weigel (1900-1971), importante atriz de sua época, foi a última esposa de Bertolt Brecht. Após a morte do dramaturgo, ela fundou o (ainda ativo) Arquivo Brecht, em 1956, na casa onde os dois moraram na Chausseestrasse 125, em Berlim, localizada a poucos quarteirões da sede do Berliner Ensemble.

²¹¹ O período referente à escrita e apresentação de *Antígona* não está contemplado na edição brasileira dos *Diários* de Brecht, que apenas publicou os 2 primeiros volumes. Utilizaremos, para este estudo, a edição francesa.

le 30.11 et le 12.12, car je voudrais entreprendre pour Berlin un étude préalable de la Courage avec Weigel et Cas, peux le faire à Croire, où est installé Curjel, mais ai besoin dans ce cas d'un autre rôle pour Weigel”²¹² (BRECHT, 1976, p. 457). Essa espécie de “experimento cênico” não é, como pode fazer pensar a forma despretensiosa como é tratada, um trabalho menos cuidadoso ou menos inserido em todo o trabalho brechtiano sobre o teatro épico-dialético²¹³. A adaptação que Brecht faz de *Antígona* de Sófocles via Hölderlin traz marcas autorais e um olhar muito próprio do autor sobre esta personagem e o contexto em que vivia a Alemanha no pós-guerra. O que nos propomos a analisar aqui é justamente esse ponto de vista brechtiano sobre a história de Antígona em relação à História de sua própria época.

3.1 Alemanha nazista

Seria ingênuo e desproporcional tentar abarcar nesta tese toda a história do Nazismo na Alemanha, ou mesmo suas consequências para o pensamento e a forma de apreensão estética no ocidente. Inúmeros teóricos vêm incessantemente trabalhando sobre o tema, seja sob o ponto de vista do testemunho (Primo Levi), da estética pós-nazismo (Adorno), da condição humana ou da banalidade do mal (Arendt), ou do ponto de vista jurídico, político e filosófico (Agamben). Propomos, no entanto, uma passagem pelo tema no que este tangencia o trabalho de Brecht e, sobretudo, o tema de Antígona.

Sugerimos, então, um ponto de partida para esta reflexão: o incêndio do Reichstag, um marco tanto para o destino pessoal e profissional de Brecht, que iria para o exílio, quanto para a Alemanha. Esse ato criminal ocorrido em 27 de fevereiro de 1933 contra o prédio que

²¹² “Terminei uma adaptação de Antígona entre 30.11 e 12.12, pois eu queria empreender para Berlim um estudo preliminar da Coragem com Weigel e Cas[par Neher], eu posso fazê-lo em Chur, onde está Curjel, mas preciso neste caso de um outro papel para Weigel”. Essa entrada do *Diário* data de 18.12.1947. A nota da edição francesa dos *Diários de Trabalho*, que segue em grande parte as notas da edição alemã de Werner Hecht, esclarece sobre esse registro: « Helène Weigel, qui n’était guère montée sur scène depuis 1932, avait convenu avec Brecht de reprendre contact avec le métier, dans un endroit suffisamment discret, avant le retour à Berlin. Brecht connaissait le directeur du Théâtre Municipal de Coire [Chur], Hans Curjel, depuis Berlin » (BRECHT, 1976, p. 635).

²¹³ Na introdução de “A dialética no teatro”, em que Brecht reúne fragmentos datados entre 1953 e 1955 para exemplificar o parágrafo 45 do “Pequeno órgãoon para o teatro”, o autor questiona a classificação do próprio trabalho, já que entende que “teatro épico” seria uma nomenclatura demasiado formal: “o teatro épico é, sem dúvida, o pressuposto deste tipo de representação; tal designação, todavia, é insuficiente, pois não sugere, por si, a nova produtividade, nem a possibilidade de modificação da sociedade, fontes de onde a representação deve extrair o seu prazer principal. Esta classificação tem de ser, por isso, considerada insatisfatória, sem que possamos oferecer outra em sua substituição” (BRECHT, 2005, p. 167). Trabalharemos nesta tese, então, com o nome composto “épico-dialético”.

abrigava o Parlamento alemão e era o principal símbolo do poder no país, sem autoria certa, foi de extrema relevância para o desenrolar dos fatos seguintes, nomeadamente a implantação de um estado totalitário por parte dos nazistas.

Ainda que aceitemos a versão de que o jovem holandês Marinus van der Lubbe (1909-1934), desempregado e recém-chegado à Alemanha, tenha agido sozinho e ateado fogo no Reichstag, essa foi a oportunidade perfeita para Hitler colocar a culpa nas organizações comunistas (que, segundo ele, estariam tentando dar um golpe de estado), estabelecer-se de vez no poder e fortalecer-se como a figura pública capaz de impedir tal golpe comunista. Já no dia seguinte ao incêndio, o presidente da Alemanha, Paul von Hindenburg (1847-1934), pressionado por Adolf Hitler, que estava desde janeiro de 1933 no cargo de Chanceler, emite o chamado “Decreto do Incêndio do Reichstag” (*Reichstagsbrandverordnung*), também conhecido como “Decreto do Presidente do Reich para a proteção do povo e do Estado” (*Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz von Volk und Staat*).

Com apenas seis artigos, em nome de uma suposta “proteção do povo e do Estado”, o Decreto suspendia todas as liberdades individuais, de expressão, de imprensa, de associação, e permitia ao Estado revistar casas, empresas e quebrar sigilos telefônicos e postais. Além disso, retirava poder dos estados e centralizava-os no governo do Reich, e estabelecia pesadas penas (de prisão perpétua e de morte) para delitos como o caso do incêndio do Reichstag. Embora revogasse os direitos concedidos pela Constituição de Weimar (1919), esse decreto tinha fundamentos jurídicos na própria Constituição, cujo artigo 48 dizia claramente que, em caso de ameaça grave à segurança ou à ordem pública, o presidente poderia revogar, temporariamente, os artigos da constituição que garantiam tais liberdades e fazer uso das Forças Armadas para reestabelecer a ordem²¹⁴.

É justamente esse fundamento jurídico do estado de exceção – e, portanto, a zona limiar de atuação do estado e do direito sobre a vida – que conduz o pensamento de Agamben ao longo do projeto *Homo Sacer*. Nas palavras de Agamben (2004, p. 12, grifo nosso), “as medidas excepcionais encontram-se na situação paradoxal de medidas jurídicas que não podem ser compreendidas no plano do direito, e *o estado de exceção apresenta-se como a forma legal daquilo que não pode ter forma legal*”. Utilizando-se do exemplo desse Decreto do Incêndio do Reichstag, que, segundo o filósofo, instituiu um “estado de exceção que durou

²¹⁴ Diz o parágrafo 2 do artigo 48 da Constituição de Weimar: „Der Reichspräsident kann, wenn im Deutschen Reiche die öffentliche Sicherheit und Ordnung erheblich gestört oder gefährdet wird, die zur Wiederherstellung der öffentlichen Sicherheit und Ordnung nötigen Maßnahmen treffen, erforderlichenfalls mit Hilfe der bewaffneten Macht einschreiten. Zu diesem Zwecke darf er vorübergehend die in den Artikeln 114, 115, 117, 118, 123, 124 und 153 festgesetzten Grundrechte ganz oder zum Teil außer Kraft setzen“. Disponível em: <http://www.documentarchiv.de/wr/wrv.html#DRITTER_ABSCHNITT>. Acesso em: 14 dez. 2016.

12 anos”, Agamben afirma que é justamente essa a forma paradigmática do totalitarismo moderno, que declara “uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político.” (AGAMBEN, 2004, p. 13).

Menos de um mês depois do incêndio e do Decreto, em 24 de março de 1933, o congresso alemão, com maioria composta pelo partido Nacional-socialista (NSDAP), aprova a Lei que dá plenos poderes a Hitler (“*Gesetz zur Behebung der Not von Volk und Reich*”²¹⁵) e permite que ele governe por decretos. No ano seguinte, após a morte do então presidente Paul von Hindenburg, em 2 de agosto de 1934, Hitler unifica os poderes de Chanceler e Presidente e torna-se o único líder do país. Sua liderança absoluta é confirmada em um referendo popular, em 19 de agosto de 1934. A partir de então, desenvolvem-se os longos anos de terror na Alemanha, com a formação de um aparato de governo e de forças de segurança que permitem a Hitler e aos líderes nazistas eliminar sistematicamente todo e qualquer opositor ao Regime, bem como colocar em prática um projeto de extermínio étnico sem precedentes, levando a condição humana a limites antes impensáveis – principalmente por terem sido, de fato, pensados e planejados por uma grande estrutura criada para o extermínio.

Há uma série de fatores que permitiu a Hitler assumir o poder daquela forma, naquele momento, e estabelecer tal ruptura moral na Alemanha. Se Hitler concentrava em si um carisma indubitável para levar a população a ações tão radicais, e se ele mesmo tinha projetos destrutivos que levaria às últimas consequências, havia, no entanto, um contexto que o permitiu estabelecer-se como *Führer* da nação a partir de 1933. É válido lembrar que, em 1923, Hitler já havia tentado tomar o poder, em Munique, em uma ação fracassada que o levou à prisão por traição.

Em 1933, a Alemanha via-se em uma grave crise moral e econômica, ainda reflexo da derrota na Primeira Guerra Mundial e das pesadas condições assinadas no Tratado de Versalhes. No que diz respeito à crise moral, podemos dizer que a derrota em 1919 havia abalado o povo alemão, e que o governo da República de Weimar, o primeiro democrático do país, não dera conta de reerguer a nação (que, vale lembrar, havia tido uma unificação tardia com relação às demais nações europeias, apenas em 1871). No plano econômico, além das consequências da derrota na Guerra e das pesadas multas que o país teve que pagar aos vencedores, a Alemanha sofria também as consequências de uma crise mundial do capitalismo, após a quebra da bolsa de Nova York em 1929. A indústria alemã, que se

²¹⁵ “Lei para reparação da miséria do povo e do Reich”.

beneficiará enormemente do Regime Nazista, com a produção, por exemplo, de equipamentos bélicos, com a fabricação e o fornecimento de gás para as câmaras dos campos de concentração e com o aproveitamento de mão de obra escrava vinda dos campos, é, desde o início, financiadora do partido nazista e do regime. Nomeadamente, podemos citar, por exemplo, as grandes indústrias do aço, Thyssen e Krupp AG²¹⁶, que atualmente formam o ThyssenKrupp AG, as indústrias químicas do grupo IG Farben²¹⁷, a indústria de tecnologias Siemens, a multinacional norte-americana IBM. Todas elas utilizaram de mão de obra escrava, apoiaram e lucraram com o Regime, além de fornecer tecnologias que possibilitaram a Solução Final²¹⁸.

A relação entre capitalismo e nazismo, no entanto, vai além da colaboração direta ou do financiamento do Regime. Alguns teóricos da Escola de Frankfurt apontaram, desde o início do Nazismo, a proximidade e a continuidade do regime com relação ao sistema capitalista (LAUDANI, 2000). Em um artigo datado de 1942²¹⁹, ainda durante o Nazismo, Herbert Marcuse, à época exilado nos Estados Unidos, afirma:

Hoje em dia não é mais necessário rebater a falsa ideia de que o nacional-socialismo teria constituído uma revolução. Sabe-se que esse movimento não transformou a organização fundamental do processo de produção, cuja matriz permaneceu nas mãos de grupos sociais específicos que controlam os meios de produção sem se preocuparem com as necessidades e interesses da sociedade em seu conjunto. (MARCUSE, 2000, s/p)

O que Marcuse defende é que o Estado nacional-socialista constituiu uma máquina capaz de submeter todas as ações humanas aos objetivos “de controle e expansão”, e para isso atuava nos campos econômico, social e político, abolindo, inclusive, qualquer fronteira possível entre Estado e sociedade (MARCUSE, 2000). Isso significa dizer que o Estado podia atuar sob qualquer aspecto da vida humana, e as relações privadas eram também tornadas

²¹⁶ A empresa Krupp teve 11 pessoas condenadas nos processos de Nuremberg, em 1947. Em 1951, porém, todos já estavam em liberdade. Em 1999, as empresas Thyssen e Krupp se fundiram.

²¹⁷ Após os processos de Nuremberg, iniciados em 1947, e após a condenação de 13 dos 23 dirigentes da IG Farben indiciados, o grupo da empresa foi desmantelado, e hoje sobrevivem as empresas AGFA, BASF, Hoechst AG (Conglomerado Sanofi-Aventis) e Bayer. A maioria dos condenados já estava solta em 1951 e alguns voltaram a assumir cargos nas empresas do grupo que havia se dividido.

²¹⁸ A “Solução final” foi o nome pelo qual ficou conhecido o plano de extermínio judaico em toda a Europa ocupada, executado pelo governo nazista, que incluía a criação de campos de extermínio. O termo foi usado em uma carta de Hermann Göring a Reinhard Heydrich, em julho de 1941, em que aquele solicita a elaboração de um plano detalhado para a “solução final para a questão judaica”.

²¹⁹ O artigo, intitulado em inglês “State and Individual under National Socialism”, foi publicado pela primeira vez em 1998, no livro *Herbert Marcuse, Technology, War and Fascism*, com organização de Douglas Kellner, Londres-New York: ed. Routledge, 1998. O livro está traduzido para o português e foi publicado pela UNESP em 1999. Aqui, citamos a versão publicada no site *Le monde diplomatique* (Brasil), intitulada “O que é o nacional-socialismo?”.

campo de interesse político. Isso demonstra, no âmbito de nossa pesquisa, uma proximidade ao tema de Antígona, essa tragédia em que os campos do privado e do político estão o tempo todo transpassando suas fronteiras. Aponta, ainda, para um entendimento de que a “invasão” do campo privado pela política (a biopolítica de Foucault, o estado de exceção) se expande cada vez mais, e isso independentemente de se estar sob um regime totalitário ou não.

Posteriormente, no livro de 1964, *A ideologia da sociedade industrial*, Marcuse analisará novamente o sistema “totalitário”, mas agora sob um novo ponto de vista: o das sociedades liberais e de governos democráticos. Passados os anos dos fascismos, Marcuse concluirá aquilo que já pensava anteriormente: que nazismo e governos democráticos são apenas diferentes formas – cada uma atendendo a objetivos específicos – de um mesmo tipo de totalitarismo: o sistema capitalista. O filósofo afirma:

Pois “totalitária” não é apenas uma coordenação política terrorista da sociedade, mas também uma coordenação técnico-econômica não-terrorista que opera através da manipulação das necessidades por interesses adquiridos. Impede, assim, o surgimento de uma oposição eficaz ao todo. Não apenas uma forma específica de Governo ou direção partidária constitui totalitarismo, mas também um sistema específico de produção e distribuição que bem pode ser compatível com o “pluralismo” de partidos, jornais, “poderes contrabalançados”, etc. (MARCUSE, 1973, p. 24-25)

Isso contribui para pensarmos por que Brecht monta uma peça contextualizada no período nazista, sendo que o regime havia caído três anos antes. As relações totalitárias do capital, que para Marcuse estão presentes pós-Segunda Guerra, podem ser lidas também nas relações de capital presentes durante o Nazismo. Na peça de Brecht, cujo prólogo se passa em abril de 1945, os momentos finais da guerra parecem evidenciar as contradições das classes dominantes e as relações entre totalitarismo e capitalismo, como veremos a seguir, na análise da peça.

3.1.1 O fim do Terceiro Reich

Ano após ano, inclusive nas semanas derradeiras, a cuidadosamente erigida falácia propagandística do regime escondeu da população a real situação da guerra; até os piores reveses eram noticiados como armadilhas para pegar o inimigo, muito superior em número. (FEST, 2005, p. 86)

Em meados de 1944, a derrota da Alemanha na Guerra já era iminente. Países importantes para a conquista imperialista de Hitler, como França e Bélgica, já haviam sido liberados da ocupação nazista pelas forças Aliadas. A resistência alemã ao Regime se fortalecia, culminando no atentado de 20 de julho, liderado pelo coronel Claus von Stauffenberg (membro da *Wehrmacht*, as Forças Armadas do Terceiro Reich), em uma tentativa fracassada de matar Adolf Hitler. A guerra, que até então havia se desenvolvido em territórios externos, se aproximava do solo alemão. Como afirma Shirer (2008, p. 626),

Agora, com o inimigo às portas, os líderes nazistas puseram-se em atividade. Rapazes de 15 a 18 anos de idade e homens de cinquenta a sessenta foram chamados às fileiras. (...) Em setembro e outubro de 1944, encontrou-se meio milhão de homens para o exército. Não se fez, no entanto, previsão alguma para substituí-los, por mulheres, nas fábricas e nos escritórios. Albert Speer, ministro de Armamentos e Produção de Guerra, protestou junto a Hitler dizendo que a convocação de operários peritos estava afetando seriamente a produção de armas.

Essa contextualização que faz Shirer nos mostra alguns pontos importantes sobre esse momento final da Guerra e do Terceiro Reich, que serão também apropriados por Brecht em sua versão de *Antígona*. Primeiramente, podemos destacar o machismo da ideologia nazista, que apregoava que as mulheres deveriam ficar em casa, cuidando do lar, e não nas fábricas. Assim como na *Antígona* de Sófocles, na Alemanha nazista o espaço da política, e aqui também o do trabalho, era reservado aos homens.

Podemos ver ainda, nesse relato, a radicalidade de Hitler até os últimos momentos, enviando novos homens, de todas as idades, para o front de uma guerra perdida. São diversas as narrativas que mostram que Hitler é muitas vezes alertado sobre a iminente derrota, sobre a nulidade de suas ações ofensivas no final de 1944 e início de 1945, como no caso da Batalha de Ardenas²²⁰. Isso, sobretudo, em vistas do despreparo alemão naquele momento final, em que o país já não tinha mais recursos bélicos suficientes para realizar tais ofensivas. No final de janeiro de 1945, Albert Speer, ministro de Armamentos e Produção de Guerra, envia um memorando a Hitler a respeito da perda da Silésia, região carvoeira, para o exército soviético. Speer afirmava que, naquele momento, a guerra estava definitivamente perdida, pois não

²²⁰ A Batalha de Ardenas durou pouco mais de um mês, do dia 15 de dezembro de 1944 a 25 de janeiro de 1945. Foi a última grande ofensiva alemã contra o exército Aliado. Os alemães começaram com sucesso, mas foram definitivamente derrotados após a entrada do exército soviético na batalha, em 12 de janeiro de 1945. Segundo Shirer (2008, p. 636), os alemães “tinham perdido 120 mil homens aproximadamente, entre mortos, feridos e desaparecidos, seiscentos tanques e carros de assalto, 1600 aviões e seis mil viaturas”.

havia mais matéria prima suficiente para a produção bélica alemã. Hitler recusou-se a aceitar e simplesmente arquivou o relatório (SHIRER, 2008).

Nesse ponto, era compreensível que muitos soldados e até comandantes do exército alemão desertassem. Ao número crescente de oficiais que abandonavam seus postos, Heinrich Himmler, comandante militar da SS e um dos principais líderes do governo nazista, o marechal Keitel e o general Blaskowitz emitem diversas ordens, entre setembro de 1944 e abril de 1945, ameaçando os desertores e seus familiares de graves punições e penas de fuzilamento. Era mais um sinal do desespero das forças alemãs nazistas frente à resistência cada vez maior dentro do próprio exército alemão, que já via a proximidade da derrota e que não queria pagar com a própria vida pela intransigência do *Führer*.

As decisões de Hitler voltam-se, cada vez mais, contra o povo alemão, que, na visão do ditador, não merecia permanecer vivo se havia perdido aquela guerra – sobretudo para ver-se rendido e dominado pelo exército comunista da URSS. Em 19 de março de 1945, Hitler promulga o chamado “Decreto Nero” (em referência ao imperador romano), ordenando a destruição de todas as instalações básicas para a manutenção da vida no país: “Toda e qualquer instalação militar, de transporte, de comunicações, industrial ou de abastecimento, assim como bens de valor real dentro do território do império que possam ser utilizados pelo inimigo para continuação de sua luta – seja sua utilidade imediata ou previsível – devem ser destruídos” (HITLER *apud* FEST, 2005, p. 136). Esse decreto, como outros que foram promulgados naqueles dias, seguia o princípio de guerra de deixar a “terra devastada” para quando o inimigo chegasse. No entanto, neste caso, a terra devastada era o próprio território alemão. Speer, a quem cabia transmitir e fazer executar a ordem, contrariou secretamente ao *Führer*, esforçando-se por assegurar que a ordem não seria efetivada. O avanço rápido das tropas aliadas colaborou para que o decreto não tivesse tempo hábil para ser cumprido (SHIRER, 2008).

Em abril de 1945, último mês da guerra e período em que se passa o prólogo de *Antígona* de Brecht, a Alemanha já havia praticamente perdido a guerra, embora Hitler se recusasse a aceitar e a capitular. Em 20 de abril, dia do aniversário de Hitler, a capital Berlim, que já se encontrava cercada, começava a ser bombardeada. Hitler resolve permanecer na cidade e resistir em seu *bunker*, ao contrário do que havia planejado durante toda a guerra. A propaganda nazista, comandada pelo fiel Goebbels, continuava a insistir entusiasticamente na vantagem alemã:

Desde o início da segunda quinzena de abril, quando os jornais berlinenses haviam suspenso suas publicações, a tática usada para levantar o moral era, convenientemente, espalhar rumores. As vitórias dos aliados, segundo supostas “fontes fidedignas”, não passariam de uma estratégia de guerra do *Führer*, que haveria atraído o inimigo, propositadamente, o máximo possível para o interior do país, de forma a poder eliminá-lo de vez. (FEST, 2005, p. 38-39).

O povo já perdia a confiança no líder da nação e mesmo os nomes mais leais e mais próximos de Hitler tentavam agora assumir o poder para negociar uma rendição alemã. Foi assim com Göring, que, se baseando em um decreto de 1941 e considerando Hitler sem liberdade de ação – preso no bunker em Berlim –, escreve ao *Führer* solicitando autoridade para governar como líder maior do Reich. Foi assim também com Himmler, que já tentava negociar às escondidas uma rendição. Ambos foram condenados por “traição”.

No final de abril, as tropas aliadas avançavam cada vez mais e já cercavam o *bunker* de Hitler. Com a iminência da derrota completa, em 30 de abril de 1945, Hitler comete suicídio, acompanhado de Eva Braun, com quem havia se casado no dia anterior. Ele tem seu corpo cremado, para que não restassem vestígios para os inimigos. No dia 2 de maio de 1945, a Segunda Guerra Mundial chega ao fim, com a rendição incondicional assinada por Karl Dönitz, que havia sido nomeado por Hitler seu sucessor oficial.

Em meados de 1945, entre julho e agosto, a Conferência de Potsdam divide o território alemão em zonas de ocupação, que serão administradas pelos países aliados, Estados Unidos, Reino Unido, França – que se uniriam posteriormente para formar o estado da Alemanha ocidental, a República Federal da Alemanha – e União Soviética, que formaria o estado Oriental, a República Democrática da Alemanha. No momento em que Brecht escreve e encena *Antígona*, voltando do exílio em 1948, a Alemanha está dividida entre os quatro países, e Brecht atravessa a parte Ocidental (onde não tem permissão para ficar), até atingir a Berlim Oriental, administrada pela URSS, onde vai se estabelecer e fundar o Berliner Ensemble.

3.2 Por um olhar distanciado: Brecht no exílio

Brecht, en dépit de ces difficultés, voire de ces quotidiennes tragédies, sera parvenu à faire de sa situation d'exil une position, et de celle-ci un travail d'écriture, de pensée malgré tout.²²¹ (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 13)

No dia 28 de fevereiro de 1933, dia seguinte ao incêndio do Reichstag em Berlim, Bertolt Brecht deixa a Alemanha. Nesse momento, ele já é um autor relativamente maduro, aos 35 anos de idade, tendo escrito peças importantes para sua carreira, como *Tambores na noite* (1920), *Um homem é um homem* (1925), *Ópera dos três vinténs* (1928), *A decisão* (1930) e *Santa Joana dos Matadouros* (1932). Já havia trabalhado também com Erwin Piscator²²², cujas ideias de um teatro épico e didático, voltado para o proletariado, influenciaram o trabalho desenvolvido posteriormente por Brecht. É, no entanto, no período de exílio, que Brecht escreverá seus textos teóricos mais significativos (especialmente, *A compra do latão*, *Pequeno órganon para o teatro* e *Sobre uma dramaturgia não aristotélica*), além de inúmeras peças teatrais e poemas, um *Diário de Trabalho* que o acompanhará entre 1938 e 1955 e a montagem de fotogramas *ABC da guerra*²²³.

O trabalho de Brecht no exílio vai, então, evidenciar não apenas sua visão política, alinhada com a ótica do Partido Comunista, mas, sobretudo, o método do materialismo histórico²²⁴ para a construção das bases para o desenvolvimento de seu pensamento estético. Isso porque o exílio, para ele como para muitos outros, constitui-se como uma *posição*, à

²²¹ “Brecht, apesar dessas dificuldades, mesmo dessas pequenas tragédias, terá conseguido fazer de sua situação de exílio uma posição, e desta um trabalho de escritura, de pensamento, apesar de tudo”.

²²² Piscator (1893-1966) trabalha com um teatro político voltado para as massas trabalhadoras. Não mais interessado no destino pessoal do homem, mas na sua função social, este encenador busca novas formas de representar e conscientizar o proletariado. Como afirma Anatol Rosenfeld (2012, p. 43), “o domínio temático dos fatores objetivos não permitiria a sua redução ao diálogo inter-humano, exigindo a introdução do elemento épico, isto é, do narrador, representado principalmente pelo comentário cinematográfico, que se encarregava de ‘documentar’ o plano de fundo social que determina os acontecimentos”. Muitas das ideias desenvolvidas posteriormente por Brecht, como a quebra de ilusão e o distanciamento do ator em relação ao seu papel, já estavam presentes, mesmo que como um esboço, no teatro feito por Piscator.

²²³ Inédito no Brasil, o *Kriegsfibel* é um conjunto de 69 montagens (segundo a primeira edição) de fotografias e recortes de jornal, acompanhados todos eles de um epigrama. A análise de Didi-Huberman (2009) em *Quand les images prennent position*, traduzida em português por *Quando as imagens tomam posição*, com reprodução de alguns dos fotogramas de Brecht, diminui relativamente a lacuna referente a essa obra no Brasil.

²²⁴ O materialismo histórico é uma abordagem metodológica proposta por Karl Marx e Friedrich Engels. No prefácio à edição inglesa de *Do socialismo utópico ao socialismo científico*, datado de 1892, Engels afirma que o materialismo histórico é uma “concepção dos roteiros da história universal que vê a causa final e a causa propulsora decisiva de todos os acontecimentos históricos importantes no desenvolvimento econômico da sociedade, nas transformações do modo de produção e de troca, na conseqüente divisão da sociedade em diferentes classes e nas lutas dessas classes entre si” (ENGELS, 1984, p. 14). Trata-se de um olhar histórico que compreende, ao contrário do que acreditava Hegel, que o curso da história e os fatores econômicos é que condicionam a consciência humana.

maneira definida por Didi-Huberman (2009), ou seja, um situar-se, sempre relativo, no tempo e no espaço, que considera não apenas o que se almeja, mas também o que é rejeitado. A isso, a posição de exilado contribui ao possibilitar o duplo jogo implicado na tomada de posição:

Pour savoir, il faut donc se tenir dans deux espaces et dans deux temporalités à la fois. Il faut *s'impliquer*, accepter d'entrer, affronter, aller au cœur, ne pas louvoyer, trancher. Il faut aussi – parce que trancher l'implique – *s'écarter*, violemment dans le conflit, ou bien légèrement, comme le peintre lorsqu'il s'écartere de sa toile pour savoir où il en est de son travail.²²⁵ (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 11)

Essa dupla movimentação, ou duas faces de uma mesma moeda – o implicar-se e o distanciar-se – constitui-se como o cerne do teatro épico-dialético desenvolvido por Bertolt Brecht. Trata-se de uma forma de olhar que diz ao mesmo tempo de um posicionamento geográfico, político e estético. Colocar-se à distância, para melhor enxergar, e logo mergulhar com mais clareza naquilo que é almejado. Afastar-se para ver melhor tudo que está ali implicado, e logo escolher com mais consciência. Posicionar-se, enfim – nunca de tão perto, a ponto de cegar-se, mas nunca de tão longe, a ponto de perder-se. Não em um meio termo, mas em um duplo movimento, que cria para Brecht todo um pensamento estético.

Seria tentador, embora não verdadeiro, afirmar que Brecht desenvolve sua teoria sobre o *Verfremdungseffekt* (*V-Effekt*), o famoso “efeito de distanciamento”²²⁶, durante o seu período de exílio. Já dissemos que o trabalho de Piscator, antes mesmo do de Brecht, caminhava na mesma direção, com a introdução de elementos épicos (narrador, projeções), e o próprio Brecht chega a afirmar que essa técnica, do distanciamento, não é senão algo que está já presente no cotidiano das pessoas (como, por exemplo, quando alguém narra uma cena de rua, e precisa rapidamente construir e desconstruir personagens). O trabalho de Brecht sobre um teatro épico também já está bem encaminhado quando da sua partida da Alemanha nazista. Mas fato é que, ao se colocar nesse espaço de cruzamento – entre política, estética e

²²⁵ “Para saber, é preciso então se manter em dois espaços e duas temporalidades ao mesmo tempo. É preciso implicar-se, aceitar entrar, afrontar, ir ao coração, não rodear, cortar. É preciso também – porque cortar o implica – afastar-se, violentamente no conflito, ou mesmo levemente, como o pintor quando toma distância de seu quadro para saber onde ele está em seu trabalho”.

²²⁶ A tradução do termo *Verfremdungseffekt* suscita polêmicas, embora o termo mais consagrado em português seja “efeito de distanciamento”. No francês, o termo foi traduzido por *effet de distanciation*, *de distantancement*, *d'éloignement*. Louis Althusser, no texto inacabado “Sobre Brecht e Marx”, sugere a tradução *effet de déplacement* ou *effet de décalage*, aludindo a uma ideia de um “conjunto de deslocamentos” em elementos no jogo dos atores que afetaria “o conjunto das condições do teatro” (ALTHUSSER, 2007, p. 57). A nós, parece interessante a tradução utilizada pelo teórico Anatol Rosenfeld (2012), “efeito de alienação”, pois aproxima o termo de um conceito marxista (apesar das diferenças entre ambos, como veremos adiante). No entanto, seguimos, nesta tese, utilizando o termo “distanciamento”, tendo apontado nele certas nuances, pois é o termo mais consagrado nas traduções brasileiras.

geografias outras –, muito do que ele elabora como teoria (e prática) para a cena, reverbera no seu próprio cotidiano, no *Diário de Trabalho*, nas fotomontagens, nos poemas. Se não é o exílio que o faz desenvolver o conceito de *Verfremdungseffekt*, é, no entanto, apenas a partir dele que este termo passará a ser usado, como analisa Bernard Dort (1960, p. 107):

Certes, ce n'est pas elle [la situation d'exil] qui, comme l'ont suggéré certains, a permis à Brecht d'élaborer le concept de *Verfremdungseffekt* : effet d'éloignement (qui n'apparaît dans les textes théoriques de Brecht que vers 1935-36, soit après son voyage de 1935 à Moscou – ce qui permet de croire que Brecht a emprunté sinon la notion du moins l'expression à Meyerhold et à ses amis qui tenaient eux-mêmes de ceux qu'on a appelés les « formalistes russes » : le « procédé de singularisation » dont parle Chklovski par exemple n'est pas sans analogie avec cet « effet d'éloignement »), mais elle a, en quelque sorte, matérialisé ce concept. Elle a obligé Brecht à prendre du recul, un recul critique.²²⁷

O exílio faz com que o próprio Brecht assumira o recuo que ele propõe ao seu espectador: um recuo crítico, que o permite olhar para os acontecimentos e indagar por suas causas, montar e remontar as informações, realizar um trabalho estético, enfim, sobre o momento histórico. Com os formalistas russos, especialmente Chklovski, Brecht compartilha a ideia da arte como um *procedimento*²²⁸, uma forma de articulação da linguagem, capaz de provocar um *estranhamento*, uma *desautomatização* do olhar do leitor/espectador com relação ao cotidiano no qual ele está imerso. Esse estranhamento pode ser causado – e o é, no caso de Brecht – pela evidenciação desses procedimentos, ou seja, pela evidenciação dos mecanismos ficcionais da arte, da construção da fábula.

Para Brecht, no entanto, esse distanciamento – ou estranhamento – não vem nunca como objetivo final. Ele é trabalhado para que haja uma reconfiguração do conhecimento, da forma de apreensão do mundo, de maneira que seja seguido o seguinte percurso: *compreender* – *não compreender* – *compreender*:

Distancier, c'est transformer la chose qu'on veut faire comprendre, sur laquelle on veut attirer l'attention, de chose banale, connue, immédiatement donné, en une chose particulière, insolite, inattendue. Ce qui se comprend

²²⁷ “Certamente não foi ela [a situação de exílio] que, como alguns sugeriram, permitiu a Brecht elaborar o conceito de *Verfremdungseffekt*: efeito de distanciamento (que aparece nos textos teóricos de Brecht apenas por volta de 1935-36, ou seja, depois de sua viagem de 1935 a Moscou – o que permite acreditar que Brecht tomou emprestada senão a noção ao menos a expressão de Meyerhold e de seus amigos que se tinham a si mesmos pelo que foi chamado “formalistas russos”: o “processo de singularização” de que fala Chklovski por exemplo não é sem analogias com esse “efeito de distanciamento”), mas ela, de alguma forma, materializou esse conceito. Ela obrigou Brecht a tomar recuo, um recuo crítico”.

²²⁸ É este o título da obra mais conhecida de Chklovski (publicada pela primeira vez em 1917): *A arte como procedimento*.

tout seul est d'une certaine manière rendu incompréhensible, mais à seule fin d'en permettre ensuite une meilleure compréhension.²²⁹ (BRECHT, 1972, p. 345)

Se, em um primeiro momento, tem-se a percepção ordinária do mundo, naturalizada, o distanciamento gera uma estranheza que faz com que os acontecimentos não sejam compreendidos, ou que sejam questionados em suas causas, para depois serem compreendidos de uma nova forma. Para isso, o artista não deve perder de vista o objetivo do distanciamento crítico: fazer compreender as relações entre os homens e destes com as forças de produção, compreender os acontecimentos enquanto partícipes de um processo histórico e material, como efeitos de ações humanas e, portanto, passíveis de transformação. O distanciamento que finda na forma é criticado pelo autor alemão: “le dadaïsme et le surréalisme ont employé des effets de distanciation de l'espèce la plus extreme. Distanciés, leurs sujets ne réapparaissent plus”²³⁰ (BRECHT, 1972, p. 354). Se o distanciamento faz com que o público saia da primeira compreensão, mas pare no *não compreender*, ele não atingiu seu objetivo crítico.

Brecht visa, então, com seu teatro épico-dialético, a *desalienação*, num sentido próximo aos princípios marxistas²³¹ de uma visão histórica e materialista – embora as noções de *estranhamento* e *distanciamento* nos dois teóricos não sejam exatamente as mesmas. Para Marx, uma vez que, no sistema capitalista, o trabalhador está expropriado daquilo que produz (diferentemente da mão de obra artesanal, em que o artesão é dono dos meios de produção), sua relação com o objeto é sempre de *alheamento*, de *estrangeiridade*. O estranhamento, no caso de Marx, é do trabalhador em relação ao seu próprio trabalho e às relações de produção: “o trabalho é *externo (äusserlich)* ao trabalhador, isto é, não pertence ao seu ser, (...) ele não se afirma, portanto, em seu trabalho, mas nega-se nele” (MARX, 2004, p. 82). Esse processo de exteriorização impede o sujeito de ver “como o mundo sensível que o rodeia não é uma coisa dada imediatamente por toda a eternidade, e sempre igual a si mesma, mas o produto da indústria e do estado de coisas da sociedade, isso precisamente no sentido de que é um produto histórico” (MARX, 2007, p. 30). O sujeito está, portanto, *alienado*, alheado de si próprio.

²²⁹ “Distanciar é transformar a coisa que queremos fazer compreender, sobre a qual queremos atrair a atenção, de coisa banal, conhecida, imediatamente dada, em uma coisa particular, insólita, inesperada. Aquilo que se compreende sozinho é de uma certa maneira tornado incompreensível, mas com o único fim de permitir em seguida uma melhor compreensão”.

²³⁰ “O dadaísmo e o surrealismo empregaram efeitos de distanciamento da espécie mais extrema. Distanciados, seus assuntos não reaparecem mais.”

²³¹ Segundo Berg e Jeske (1999) Brecht tem os primeiros contatos com a obra de Marx, notadamente com a leitura de *O Capital*, a partir de 1926.

É interessante perceber que o termo de Marx para estranhamento (*Entfremdung*) tem a mesma raiz do termo brechtiano para distanciamento (*Verfremdung*): *fremd*, estrangeiro, alheio, alienado. No entanto, se o termo marxista diz do estado de alheamento do sujeito em relação à própria realidade (decalagem entre o sujeito e sua força produtiva), o efeito brechtiano busca justamente romper com esse alheamento, criando uma distância entre o espectador e o palco (uma decalagem entre a plateia e o mundo ficcional). Para Brecht, o processo de desalienação do sujeito em relação a si próprio e ao que produz passa por uma “alienação” do sujeito em relação ao drama, ou seja, um estranhamento, um distanciamento – e não uma identificação – entre palco e plateia. No breve comentário que faz sobre esse termo nos dois teóricos, no ensaio “Le gai savoir de Bertolt Brecht”, Rancière afirma que essa alteração na conotação de *fremd* nos dois teóricos tem uma implicação importante: em Brecht, « la dialectique s’est déplacée vers la valorisation du *non-identique à soi*, la représentation privilegie désormais la *non-reconnaissance*, et la pensée de la production voit maintenant la perversion fondamentale moins dans l’échange que dans la *consommation* »²³² (RANCIÈRE, 2007, p.118, grifo do autor). Isso significaria uma troca de sinal (de negativo para positivo) não apenas no uso do termo alienação, mas nas ideias decorrentes desse conceito: a identificação do sujeito consigo mesmo (que para Brecht não deve vir sem contradição) e a crítica do consumo, ou, mais especificamente, do teatro como consumo rápido, provedor de emoções fáceis, o “teatro culinário”.

Há que se considerar, de toda forma, que há uma diferença de perspectiva entre o pensamento dos dois teóricos. O processo de “desalienação”, no caso de Brecht, será trabalhado no âmbito do teatro, da estética, do entretenimento. Se a função das peças é de divertir e dar prazer – “esta é a função mais nobre que atribuímos ao teatro”, afirma Brecht (2005, p. 127) –, o teatro em que ele acredita é aquele capaz de entender sua própria época e o divertimento desejável naquele momento histórico, para proporcionar o que ele chama de “prazeres intensos (complexos)”, que “são mais diversificados, mais ricos em poder de intervenção, mais contraditórios e de consequências mais decisivas” (BRECHT, 2005, p. 129). Ou seja, ainda que o teatro tenha a função maior de divertir, este divertimento deve ser proporcionado de forma consequente, e em conformidade, inclusive, com a forma de apreensão estética num momento de grande valorização do desenvolvimento científico e industrial. Brecht acredita que o prazer de sua época é justamente “uma certa maneira de

²³² “A dialética deslocou-se em direção à valorização do *não idêntico a si mesmo*, a representação privilegia a partir de então o *não reconhecimento*, e o pensamento da produção vê agora a perversão fundamental menos na troca que no consumo.”

aprender”, que “deve ocupar um lugar importante no nosso teatro”²³³ (BRECHT, 1976, p. 475). E também por isso, e aproximando-se da visão marxista, seu teatro dirige-se a uma classe trabalhadora:

As nossas reproduções do convívio humano destinam-se aos técnicos fluviais, aos pomicultores, aos construtores de veículos e aos revolucionários, a quem convidamos a vir aos nossos teatros e a quem pedimos que não esqueçam, enquanto estiverem conosco, os respectivos interesses (que são uma fonte de alegria); poderemos, assim, entregar o mundo aos seus cérebros e a seus corações, para que o modifiquem a seu critério. (BRECHT, 2005, p. 135)

A revolução proposta por Brecht no teatro diz de uma transformação formal, mas que visa a objetivos políticos muito específicos, como afirma Althusser (2007, p. 57): “trata-se de instaurar uma nova prática no teatro para que ele deixe de ser mistificação, ou seja, divertimento culinário, e sirva também à transformação do mundo”. Nesse sentido, podemos concordar com Althusser (2007, p. 54) quando este diz que há “um tipo de paralelismo entre a revolução de Brecht no teatro e a revolução de Marx na filosofia”, qual seja, o fato de ambos proporem uma alteração na prática, pois tanto o teatro como a filosofia mantinham com a política, anteriormente, uma relação mistificada: “a filosofia e o teatro falam sempre para encobrir a voz da política” (ALTHUSSER, 2007, p. 56). O que Brecht faz é levar para o primeiro plano as “condições históricas”, mostrando-as não como “poderes obscuros (segundos planos)”, mas como “criadas e mantidas pelo homem (e por ele modificadas)” (BRECHT, 2005, p. 143).

3.3 Por uma dramática da não identificação

O principal objetivo do teatro épico-dialético de Brecht é tirar o espectador do lugar de passividade em que este se encontraria, e dar-lhe uma liberdade de ação e de pensamento crítico. Sobre os frequentadores das salas de teatro de sua época, ele diz: “parecem-nos bem longe de qualquer atividade, parecem-nos, antes, objetos passivos de um processo qualquer que se está desenrolando” (BRECHT, 2005, p. 138). Isso porque o teatro os colocaria imersos

²³³ Esta é, segundo Brecht (1976, p. 475), a tese principal de seu *Pequeno organon*: « une certaine manière d'apprendre est le plaisir le plus importante de notre époque, si bien qu'elle doit occuper une grande place dans notre théâtre ».

em um fluxo de emoções e sensações que apresentam o mundo de uma forma mágica, naturalizada e não modificável, especificamente por provocar uma identificação do espectador com os personagens e o drama que é mostrado. Brecht classifica esse tipo de dramaturgia da identificação como *aristotélica*, « sans qu'il importe de savoir si elle l'obtient en faisant ou non appel aux règles énoncées par Aristote », pois ele entende que « aucune catharsis ne peut avoir pour fondement une attitude de parfaite liberté, une attitude critique visant à trouver aux difficultés des solutions purement terrestres »²³⁴ (BRECHT, 1972, p. 237-8).

É válido ressaltar que Brecht não combate os parâmetros da tragédia ática analisados por Aristóteles em sua *Poética* (o teórico alemão vai, inclusive, dizer que eles concordam totalmente quando à primazia da fábula, por exemplo), mas ao uso que o teatro moderno, mais especificamente o drama burguês, faz desses parâmetros e da ideia de *catarses*. É a este teatro burguês que Brecht chama de “aristotélico”, por entender a ideia de catarses apenas como identificação (e não como um movimento de medo e compaixão, distanciamento e identificação). Dessa forma, Brecht acredita que o teatro burguês, o teatro de sua época, que ele busca combater, deixa os espectadores como “figuras inanimadas”, como se “todos dormissem profundamente e fossem, simultaneamente, vítimas de sonhos agitados” (BRECHT, 2005, p. 138).

É interessante pensarmos aqui a oposição presente no teatro de Brecht entre razão e emoção. Para Brecht, as formas de manifestação das emoções são sempre históricas e possuem um fundamento de classe bem marcado; qualquer tentativa de representá-las com um caráter universal ou intemporal seria, portanto, enganadora. Embora afirme que a emoção que ele rejeita, em última instância, é apenas aquela vinculada à identificação (que levaria à catarse), ele admite colocar uma ênfase no tratamento racional da realidade. Brecht chega mesmo a afirmar que o faz em oposição ao tratamento emocional provocado pelo fascismo: « le fascisme, avec sa manière grotesque d'insister sur le facteur émotionnel, et tout autant peut-être un certain déclin de l'élément rationnel dans la doctrine marxiste m'ont moi-même incité à porter davantage l'accent sur l'aspect rationnel »²³⁵ (BRECHT, 1972, p. 239). Por outro lado, Adorno e Horkheimer, mais ou menos na mesma época²³⁶, enxergam as emoções

²³⁴ “Não sendo importante saber se ela o obtém fazendo ou não referência às regras propostas por Aristóteles”, pois “nenhuma catarse pode ter por fundamento uma atitude de perfeita liberdade, uma atitude crítica visando a encontrar às dificuldades soluções puramente terrestres”. É interessante perceber aqui que Brecht fala claramente de *soluções terrestres*, o que nos faz contrapor com a ideia de *destino* comumente atribuída à tragédia.

²³⁵ “O fascismo, com sua maneira grotesca de insistir no fator emocional, e da mesma forma talvez um certo declínio do elemento racional na doutrina marxista me incitaram a dar ainda mais a ênfase sobre o aspecto racional”.

²³⁶ A *Dialética do esclarecimento* é de 1947, enquanto os textos de Brecht sobre a dramática não aristotélica são do período de 1933 a 1941.

ou a mitificação trazida pelo nazismo não como uma oposição, mas como a outra face da racionalidade, e afirmam que “o esclarecimento é totalitário” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 21):

O mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este os conhece na medida em que pode manipulá-los. O homem de ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las.

Adorno e Horkheimer afirmam que, tentando afastar-se do mito e dominar as forças da natureza, o homem cai em outra espécie de mito – a racionalidade. A imposição de um pensamento racional e a pretensão – que nunca se concretiza por completo – de dominação da natureza pelo homem têm como consequência a alienação e o afastamento do homem de si próprio. E é aí que a racionalidade torna-se também totalitária, na medida em que aliena o homem de sua realidade com a pretensão de manipulá-la.

Se por um lado há uma consequência negativa dessa forma de dominação da natureza pela racionalidade – o fato de enxergar o mundo como um sistema fechado, capaz de sínteses totalizadoras –, por outro, a visão *cientifista* de Brecht traz também ganhos para seu teatro, justamente por trabalhar a fábula e a realidade como *manipuláveis*, e não como algo dado a priori. Podemos questionar, obviamente, os limites dessa manipulação, a pretensão e a complexidade de uma tal operação que visa a “esclarecer” o público e a fazer com que esse esclarecimento leve a ações concretas e efetivas sobre a realidade. De toda forma, a alteração que Brecht propõe no âmbito da estética – alteração não apenas reformista, no sentido de usar a identificação para falar de coletividades, mas em seu fundamento mesmo – é uma alteração *política*, que visa a atuar na forma de apreensão do mundo por parte dos espectadores.

Ao teatro “aristotélico” (esse teatro burguês de sua época), Brecht quer contrapor um teatro que permita ao público ter a liberdade de trânsito pelo que se passa no palco e de construção de montagens fictícias: “tais imagens [de perspectiva histórica] exigem, evidentemente, uma forma de representação que mantenha livre e móvel o espírito atento. Este tem que dispor da possibilidade de realizar montagens fictícias na nossa construção” (BRECHT, 2005, p. 144). E ele explicita: “identicamente, o técnico de obras fluviais, vendo um rio, vê, ao mesmo tempo, seu leito primitivo e ainda vários outros leitos fictícios, possíveis se a inclinação do planalto ou o volume da água fossem outros.” (BRECHT, 2005, p. 144). Trata-se de uma maneira de exibir a imagem de forma que apareçam nela todas as

outras imagens que ela contém, pois, em última instância, como afirma Didi-Huberman (2013b, p. 77), na dimensão estética não é possível falar da *imagem*, pois “il n’y a que des *images*, des images dont la multiplicité même, qu’elle soit conflit ou connivence, résiste à toute synthèse”²³⁷.

Esta ideia da multiplicidade de imagens é válida tanto se falamos do teatro épico-dialético de Bertolt Brecht, cujo enredo é organizado de maneira a permitir ao espectador vislumbrar outras possíveis organizações e soluções a cada cena, quanto se pensarmos na imagem mítica de Antígona, que é retomada pelo dramaturgo alemão. Isso porque não há *uma* Antígona, mas uma multiplicidade de leituras e releituras, de imagens e imaginários, que são sempre convocados e reconvocados quando se coloca em cena a personagem. *Antígonas*, pois, são muitas, e cada uma delas pode ser lida como uma imagem dialética, com suas inscrições de história, com suas múltiplas leituras e visibilidades.

O distanciamento que Brecht teve no momento do exílio e que o permitiu elaborar, por exemplo, os fotogramas com imagens de guerra, e estabelecer montagens de imagens que continham em si outras possíveis leituras, é o distanciamento que ele deseja que o espectador adquira em seu teatro. Que veja ali uma ação e possa pensar também sobre as outras possibilidades de ação naquela circunstância. Que enxergue as contradições do personagem e reflita sobre como este poderia agir de diferentes formas. Que realize *montagens*, enfim, a partir do que é dado em cena; não se contente com o mundo apresentado ali, mas perceba-o como modificável.

3.4 Uma tragédia não aristotélica

O fato de Brecht, com sua teoria do teatro épico-dialético e em sua busca por uma representação *não aristotélica*, ter escolhido uma tragédia ática como *Antígona* para fazer uma adaptação já é em si curioso. Mas não necessariamente problemático, se pensarmos no sentido que Williams (2011) dá à tragédia na modernidade, ou seja, do lidar com um sofrimento que poderia ter sido evitado²³⁸. Para além disso, já havia todo um pensamento

²³⁷ “Existem apenas *images*, imagens cuja multiplicidade mesma, quer seja de conflito ou convivência, resiste a toda síntese”.

²³⁸ Esse tema foi abordado mais amplamente no primeiro capítulo.

sobre *Antígona*, desenvolvido em torno da dialética hegeliana, que para Brecht seria possível entrar, como fez Marx, na lógica idealista de Hegel e dar-lhe materialidade.

Parece-nos, aliás, bastante plausível a retomada que Brecht propõe dessa tragédia, se levarmos em consideração as palavras do próprio dramaturgo para justificá-la: “A dramaturgia helênica tenta, por meio de diversos processos de distanciamento e, sobretudo, por meio da interpolação dos coros, ressaltar, de algum modo, a liberdade de previsão que Schiller, por seu lado, não sabe como garantir” (BRECHT, 2005, p. 208). Friedrich Schiller (1759-1805), filósofo e dramaturgo alemão, no texto “Sobre o uso do coro na tragédia”, justifica a sua tentativa de reinserir o coro na tragédia, entendendo-o como um fundamento importante desse gênero grego. Schiller identifica no Coro um elemento *épico* inserido no gênero dramático que permite ao espectador se mover em relação à ação e refletir sobre ela: “O coro abandona o círculo estreito da ação para se estender sobre passado e futuro, sobre épocas e povos distantes, sobre o humano em geral, para extrair os grandes resultados da vida e transmitir lições de sabedoria” (SCHILLER, 2004, p. 193). Apesar de o coro ter sido rejeitado pela tragédia moderna, sobretudo de tradição francesa, Schiller acredita no potencial desse elemento e tenta reinseri-lo em seu trabalho como dramaturgo. *A noiva de Messina* é denominada uma “tragédia com coros” (*Ein Trauerspiel mit Chören*), demonstrando a necessidade de especificar isso na tragédia (o que seria óbvio para o gênero helênico), quando a maioria das tragédias suprimiam esse elemento. No entanto, *A noiva de messina* é considerada uma peça “fracassada”, tendo pouca aceitação por parte da crítica à época.

Brecht, assim como Schiller, vê, na forma trágica ática, uma potencialidade dramática interessante, sobretudo visando ao público, e que vai ao encontro de seu projeto de teatro épico. Entendemos, assim, que o grande problema de Brecht com a “dramática aristotélica” não está propriamente na forma trágica, na qual ele percebe “diversos processos de distanciamento”, mas no que Aristóteles afirma como a finalidade da tragédia (provocar a identificação e a catarse nos espectadores). Considerando que *A Poética* de Aristóteles foi tomada como um manual normativo a partir do renascimento, podemos compreender a rejeição de Brecht com relação a esse tipo de dramaturgia, e a tentativa de encontrar diretamente na tragédia ática um fundamento mais próximo ao seu pensamento estético e político. Brecht afirma, ainda, sobre *Antígona*: “Esta possibilidade de dar uma representação objetiva a um assunto de Estado de grande envergadura proveio, no entanto, precisamente, da circunstância (por outro lado fatal) de a peça antiga não nos convidar a uma identificação com a personagem principal, em virtude do seu isolamento histórico.” (BRECHT, 2005, p. 207). Ou seja, a distância histórica em relação à peça grega, além dos outros elementos de

distanciamento trabalhados por Brecht, impede uma identificação do público com Antígona – e isso para Brecht é essencial.

A questão que nos parece fundamental aqui, então, afasta-se do pensamento genealógico de *por que* Brecht teria escolhido reescrever *Antígona*, e aproxima-se de uma problemática cara à filosofia contemporânea da imagem: *como* estão delineadas, nesta peça, as fórmulas de sofrimento (fórmulas do *pathos*), ou, mais especificamente, *como e por quais contradições* Brecht pôde efetivar uma representação épica, distanciada, de tal sofrimento, que é a dor das famílias na guerra (mais uma vez a relação entre família e Estado coloca-se como fundamental na representação de *Antígona*). Didi-Huberman (2009, p.164) aponta a importância dessa questão para uma peça como *Antígona* e a elabora da seguinte maneira: « Il faudrait sans doute un ouvrage entier pour dénouer, chez Bertolt Brecht, la perpétuelle tension ou contradiction du *pathos* et de la *formule*. Ou, dit autrement, la perpétuelle difficulté à congédier *le geste tragique* au seul bénéfice de *la geste épique* »²³⁹. Propomo-nos a passar, então, por esses elementos que propiciam uma contradição, que dizem das escolhas estéticas e éticas de Brecht, para que sua *Antígona* realize o objetivo desejado, ou seja, um efeito não catártico, não aristotélico, mas crítico, transformador.

3.5 Antígona de Sófocles, de Bertolt Brecht, a partir da tradução de Hölderlin

Para além do fato de apropriar-se de uma tragédia ática, é interessante pensarmos que Brecht o faz a partir de Hölderlin. Fato curioso, já que, como veremos, a tradução que este faz da *Antígona* de Sófocles é bastante pautada por um olhar metafísico, que valoriza o papel do divino na peça. Em seu *Diário de Trabalho*, Brecht comenta a escolha da tradução da seguinte forma:

Sur le conseil de Cas[par Neher] je prends la traduction Hölderlinienne, qui est peu ou pas jouée parce qu'elle passe pour trop obscure. Je trouve des accents souabes et des constructions latines de collègue, et me sens chez moi. Il y a également des hégélianismes un peu partout. C'est probablement le

²³⁹ “Seria necessário sem dúvida uma obra inteira para desenlaçar, em Bertolt Brecht, a constante tensão ou contradição do *pathos* e da *fórmula*. Ou, dito de outra maneira, a constante dificuldade de afastar o gesto trágico em benefício do gesto épico”.

retour dans l'aire linguistique allemande qui me pousse à cette entreprise.²⁴⁰ (BRECHT, 1976, p. 457)

Entre 1947 e 1948, como já dissemos, Brecht preparava o seu retorno à Alemanha, e parece justificar por aí a sua escolha por Hölderlin: com o desejo de reinserir-se na cultura alemã. Essa escolha por Hölderlin para voltar aos gregos, especialmente com essa justificativa, é, como dissemos, no mínimo curiosa.

Em *O mito nazista*, os filósofos franceses Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy buscam entender o nazismo como um fenômeno especificamente alemão. Para isso, eles trabalham com a ideia da construção do mito ariano que passa, dentre outros aspectos, pela formação tardia da identidade alemã. Durante o século XVIII, enquanto o fantasma da imitação dos gregos pairava sobre a Europa, a Alemanha, ainda não constituída como uma nação, tinha que lidar com o fato de ser sempre uma imitação da imitação, pois o que lhe chegava dos gregos vinha dos franceses ou dos italianos. Nesse sentido, os filósofos alemães almejam redescobrir sua própria Grécia, na busca de uma faceta outra dos helênicos (o dionisíaco trabalhado, por exemplo, por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*), em detrimento da Grécia Neoclássica. Isso permite uma aproximação da Alemanha com a Grécia, numa identificação que passa por uma questão filológica e linguística.

Isso significa também, por outro lado, que esse tipo de identificação, especificamente linguística na origem, conjulgou-se precisamente com a palavra de ordem de uma “nova mitologia” (Hölderlin, Hegel e Schelling em 1795), ou com aquela da construção necessária do “mito do porvir” (Nietzsche, via Wagner, nos anos 80). Com efeito, a essência da língua grega original, do *mythos*, é ser, como a língua alemã, capaz de *simbolização*, e, desse modo, capaz de produzir ou de formar “mitos condutores” para um povo ele mesmo definido linguisticamente. A identificação deve, portanto, passar pela construção de um mito e não pelo simples retorno aos mitos gregos. (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2002, p. 41-42, grifo no original)

A partir dessa análise do contexto, podemos de certa forma compreender por que o texto de Hölderlin não é *apenas* – ou exatamente – uma tradução do texto de Sófocles, mas também uma reescrita, que “transforma a ideia da tradução (enquanto transposição de significações ligadas a unidades lexicais ou sintáticas) na ideia de uma recriação –

²⁴⁰ “Sob o conselho de Cas, eu tomo a tradução de Hölderlin, que é pouco ou nada representada porque é considerada muito obscura. Eu acho os acentos suaves e as construções latinas de colégio e me sinto em casa. Há também hegelianismos um pouco pra todo lado. É provavelmente o retorno ao ar linguístico alemão que me impulsiona a esse empreendimento” (entrada de 16.12.47).

recomposição das relações que determinam o valor respectivo dos termos no interior do conjunto (textual ou cultural)” (ROSENFELD, 2000, p. 16).

Assim, podemos pensar que Brecht, ao escolher a versão de Hölderlin para se aproximar de *Antígona*, insere-se numa tradição alemã de retomada dos gregos. Essa escolha, feita justamente no momento em que Brecht retornava ao seu país natal, após cerca de 15 anos de exílio, talvez seja uma tentativa de voltar a se identificar, a partir da língua e da história, com a Alemanha com a qual, durante tanto tempo, ele manteve uma relação dialética, de proximidade e distanciamento (geográfico e ideológico).

3.5.1 *Antígona* de Sófocles de Hölderlin

É conhecida a história de que a tradução de Hölderlin para os textos de Sófocles (*Édipo* e *Antígona*) não tiveram boa aceitação entre os contemporâneos do poeta, chegando a ser ridicularizadas por Johann Heinrich Voss, Schiller, Schelling²⁴¹. Há indícios de que essa incompreensão, no que foram as últimas empreitadas filosóficas e estéticas de sua vida, teria acelerado o processo de alheamento de Hölderlin e o diagnóstico de sua “loucura”. Se sua obra vem sendo reabilitada desde o início do século XX, permanece, no entanto, uma desconfiança com relação às suas traduções. Rosenfield (2000, p. 338) assim formula essa desconfiança, em seu estudo sobre *Antígona*:

apesar da reverência geral que os críticos expressam a seu respeito, esta tradução é considerada, ainda hoje, como uma recriação “genial”, com certeza, porém não como uma versão fiel ao espírito de Sófocles. A maioria dos comentaristas parece estar de acordo com que Hölderlin teria alterado não apenas certas expressões – cujo sentido ou perdas semânticas são recuperáveis num sistema de compensações disseminadas –, mas que ele teria modificado e prejudicado o espírito e o sentido do original.

O que Rosenfield defende é que Hölderlin possuía um projeto mais amplo de tradução das tragédias, que passava por abandonar a concepção de leitura classicista que vigorava à época e por encontrar, na língua e na cultura alemã, correspondentes “fiéis” à estrutura sofocliana. O trabalho do poeta passa, inclusive, por um trabalho de cálculos matemáticos e

²⁴¹ Cf. CAMPOS, 1969.

métricos, que são explicitados nas *Observações sobre Édipo* e nas *Observações sobre Antígona* (HÖLDERLIN, 2008).

Não nos cabe aqui uma análise mais detalhada da tradução de Hölderlin para Sófocles. Interessa-nos ter em mente essa tentativa de leitura germânica que faz o poeta no século XIX e da qual Brecht vai se apropriar no século XX, alegando uma proximidade linguística com tal versão. Um dos versos que Brecht mantém, inclusive, é o de número 20, que ficou mais conhecido por nós, no Brasil, pelo ensaio de Haroldo de Campos (1969), “A palavra vermelha de Hölderlin”. Esse verso, fala de Ismena, lemos, no Grego: τί δ’ ἔστι; δηλοῖς γάρ τι καλχαίνουσ’ ἔπος. Hölderlin (1978) o traduz, numa interpretação literal, por „Was ist’s, du scheinst ein rotes Wort zu färben?“²⁴². Brecht mantém a ideia e praticamente a mesma forma em: „Staubaufsammelnde, du färbst mir / scheint’s ein rotes Wort“²⁴³. No Brasil, as traduções de Sófocles suprimem a “palavra vermelha”, inclinando para o seu significado metafórico²⁴⁴. A tradução de Brecht para o português, por Angelika E. Köhnke e Christine Roehrig, traz uma solução interessante, por manter uma alusão ao vermelho, embora também incline mais para o sentido metafórico: “Juntando poeira, antecipas, me parece, / notícia sangrenta” (BRECHT, 1993, p. 202).

Para além da tradução, no entanto, interessa-nos enfatizar aqui um conceito trabalhado por Hölderlin, nas suas *Observações*, que será caro para a proposta de Brecht em sua versão de *Antígona*. Trata-se da ideia de *cesura*. Afirma Hölderlin (2008, p. 68-69, grifos no original):

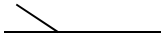
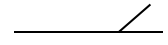
O *transporte* trágico é, na verdade, propriamente vazio e o mais desprovido de ligação. Com isso, na consecução rítmica das representações em que o *transporte* se apresenta, torna-se necessário o que na métrica se chama *cesura*, a palavra pura, a interrupção anti-rítmica, a fim de ir ao encontro da mudança torrencial [*reissend*] das representações, em seu ápice [*Summum*], de tal maneira que então apareça não mais a alternância das representações, mas a própria representação.

Hölderlin, que também era poeta, conhecia bem a relação entre essa quebra anti-rítmica – a *cesura* – e o ritmo. Seu entendimento é de que a tragédia reproduz essa ideia em sua estrutura, tendo um momento de suspensão, de “transporte vazio”, que “permite ver/sentir

²⁴² Haroldo de Campos (1969, p. 103) propõe a seguinte tradução para este verso: “Que se passa? Tua fala se turva de vermelho!”.

²⁴³ Numa tradução mais literal, seria algo como “juntando a areia, você tinge para mim, parece, uma palavra vermelha”.

²⁴⁴ “De que se trata? Proferes palavras inquietantes”, em Donald Schüler (2000), “Mas o que há? De certo alguma coisa grave?”, em Guilherme de Almeida (1997) e “Que houve? Na tua voz há uma vibração de assombro.”, em Lawrence Flores (2006).

que – além da ordem sintática da proposição – há outras relações possíveis entre os elementos da proposição (sonoras, associativas, cromáticas, imagéticas etc)” (ROSENFELD, 2000, p. 343). Ele afirma que, tanto em *Édipo* quanto em *Antígona*, são as falas de Tirésias que constituem a cesura, pois ele “irrompe no curso do destino como guardião do poder da natureza” (HÖLDERLIN, 2008, p. 70). É a partir desse pensamento que ele fará dois esquemas rítmicos das tragédias: (1)  e (2) , sendo que o primeiro corresponde à tragédia *Édipo* e o segundo à *Antígona*, cujo “equilíbrio pende mais do início para o fim, do que do fim para o início” (HÖLDERLIN, 2008, p. 81).

Brecht, não apenas mas também para sua *Antígona*, dialoga com essa ideia de *cesura* hölderliniana, entendendo a importância da cesura como um “transporte vazio” que deixa ver outras relações mais profundas no fluxo dramático. Afirma ele sobre a poesia lírica:

Beaucoup de mes dernières productions lyrics ne présentent ni rime, ni rythme régulier, bien déterminé. Pourquoi je les qualifie de lyrics ? Parce que s’il est vrai qu’elles n’ont pas de rythme régulier, elles ont néanmoins un rythme (variable, syncopé, gestuel). (...) Il me fallut un rythme, mais non le ronron ordinaire. [En procédant par césures,] cela rendait la respiration haletante de celui qui court, et ces syncopes révélaient mieux les sentiment contradictoires de celui qui parlait.²⁴⁵ (BRECHT *apud* DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 183)

Nessa interrupção da cesura, Brecht consegue evidenciar as contradições presentes nas relações sociais. Como afirma Walter Benjamin, sobre o trabalho do dramaturgo, “o teatro épico não reproduz condições, mas as descobre. *A descoberta das situações se processa pela interrupção dos acontecimentos*” (BENJAMIN, 1994, p. 81, grifo nosso). O teatro épico proposto por Brecht não é senão um projeto para interromper com o fluxo dramático que envolve os espectadores e os leva à deriva das emoções.

²⁴⁵ “Várias das minhas últimas produções líricas não apresentam nem rima, nem ritmo regular, bem determinado. Por que eu as qualifico como líricas? Porque se é verdade que elas não têm ritmo regular, elas têm, no entanto, um ritmo (variável, sincopado, gestual). (...) Eu precisei de um ritmo, mas não o comum. [Utilizando cesuras,] elas tornavam a respiração ofegante daquele que corre, e suas síncopes revelavam os sentimentos contraditórios daquele que falava”.

3.5.2 *Antígona de Sófocles* de Brecht

Em *Antígona*, Brecht mantém o uso do verso, presente em Sófocles e em Hölderlin, mas com a consciência de que ele deve ser usado a fim de causar *estranhamento* no espectador, e isso pode ser obtido pela valorização da cesura. No *Antigonemodell 1948*, Brecht comenta o uso da cesura e o trabalho com o ritmo na peça (grifos nossos):

Pergunta: Como os versos foram ditos?

Resposta: Acima de tudo, foi evitado o mau hábito de os atores, diante de grandes unidades de versos, por assim dizer, se inflarem com uma emoção que acabaria cobrindo tudo. Não deve haver nenhum “fervor” antes ou por detrás da fala e da agitação. Caminha-se verso a verso, e cada um deles é tomado a partir do gesto do personagem.

Pergunta: Como isso se dá com o aspecto técnico?

Resposta: *Onde as linhas dos versos terminam deve haver uma cesura, ou deve ser um realce para o próximo começo de verso.*

Pergunta: Como o ritmo é tratado?

Resposta: *Com o uso da síncope no jazz, por meio da qual transmite-se algo de contraditório ao fluxo dos versos, e se opõe a regularidade ao irregular.*

Pergunta: Isso é novo?

Resposta: Na cena alemã, Frank Wedekind tentou algo desse tipo. O ator Steinrück pegou isso dele quando ele representou o Woyzeck de Büchner²⁴⁶.

Nesse trecho, Brecht trata a cesura e a irregularidade dos versos como uma técnica para se evitar o fluxo de emoções no trabalho dos atores e para se alcançar uma leitura do contraditório (semelhante ao que ele propunha com suas montagens, no *ABC*, por exemplo). O dramaturgo afirma, ainda, que isso não é algo novo no teatro alemão, estabelecendo, assim, uma relação com a tradição do país, algo que ele também faz quando escolhe a tradução de Hölderlin para *Antígona*.

De Hölderlin, Brecht utiliza para sua versão de *Antígona* cerca de 400 versos (de um total de 1304). Sua relação com o texto, assim como sua relação com os clássicos, não é de obediência, como analisa Savage (2008, p. 153):

²⁴⁶ Optamos, no caso do *Modelo de Antígona 1948*, por citar no corpo do texto a nossa tradução, e, em nota de rodapé, a versão original de Brecht (1973). „Frage: Wie wurden die Verse gesprochen? / Antwort: Vor allem wurde die Unsitt-e vermieden, nach der die Schauspieler sich vor größeren Vers einheiten sozusagen mit einer das Ganze ungefähr deckenden Emotion vollpumpen. Es soll keine »Leidenschaftlichkeit« bevor oder hinter Sprechen und Agitieren sein. Es wird von Vers zu Vers geschritten und jeder von ihnen aus dem Gestus der Figur geholt. / Frage: Wie ist es mit dem Technischen? / Antwort: Wo die Verszeilen enden, soll eine Cäsus sein, oder es soll eine Heraushebung des nächsten Versanfangs stattfinden. / Frage: Wie wird der Rhythmus behandelt? / Antwort: Unter Verwendung der Synkope im Jazz, wodurch etwas Widersprüchliches in den Versfluß kommt und sich die Regularität gegen das Unregelmäßige durchsetzt. / Frage: Ist dies neu? / Antwort: Auf der deutschen Bühne hat Frank Wedekind derlei versucht. Der Schauspieler Steinrück hat es von ihm übernommen, als er den Woyzeck Büchners spielte“ (p. 90-91).

Through his transformative reinscription of the play into a discourse that is constitutively open-ended and not-totalizing, Brecht demonstrates the practice of citation need not entail an attitude of pious obeisance before the cited text [...], nor imply the consummation of that text in the process of its philosophical exegesis [...]. Whereas philosophers had hitherto contented themselves with interpreting Hölderlin's words in various ways, in *Die Antigone des Sophokles* Brecht sets out to change them.²⁴⁷

O que Savage defende é que o trabalho de Brecht não é propriamente uma *reescritura* de *Antígona*, como seria, por exemplo, o trabalho de Anouilh, mas sim uma forma de *recitação* para o palco moderno. Enquanto Anouilh praticamente desconsidera o texto clássico (os versos de Sófocles), Brecht apropria-se deste, ou das partes que lhe interessam, para recontextualizá-lo, deixando de lado aquilo que não serve a seu propósito. É interessante pensar que este procedimento que Savage enxerga no trabalho de Brecht sobre *Antígona* vai ao encontro de todo o trabalho de montagem do dramaturgo, por exemplo em seus *Diários* e em seu *ABC*. Assim como no trabalho de montagem, “the person who is reciting wins the freedom to reflect upon, criticize, or reject what she is saying”²⁴⁸ (SAVAGE, 2008, p.154). Para Brecht, não deve haver um respeito intimidativo em relação à obra clássica. No texto “A obra clássica intimidada”, de 1954 (posterior a *Antígona*, portanto), Brecht (2005, p. 122-4) analisa:

Temos de encarar a obra de uma forma nova (...). Não devemos aspirar a “inovações” de caráter formal, alheias à obra. Temos de objetivar o conteúdo ideológico original da obra e apreender o seu significado nacional e, simultaneamente, internacional. Para isso, devemos estudar não só a conjuntura histórica em que a obra se insere, como também a atitude e as particularidades características do autor clássico em questão. (...) O autêntico respeito que essas obras podem e devem exigir requer que desmascaremos o respeito hipócrita, servil e falso.

Embora faça modificações formais na representação de *Antígona* (algo que poderíamos pensar “alheio à obra”), o trabalho de Brecht é, sobretudo, de descontextualizar e recontextualizar a obra clássica (SAVAGE, 2008). Entender seu contexto para retirar a obra dali e situá-la em um novo contexto. Essa intenção está presente desde o título, que evidencia

²⁴⁷ “Através de sua transformadora reinscrição da peça em um discurso que é constitutivamente de final aberto e não totalizador, Brecht demonstra que a prática da citação precisa não implicar nem uma atitude de reverência piedosa frente ao texto citado (...), nem a consumação desse texto no processo de sua exegese filosófica (...). Considerando que filósofos até então se contentaram com a interpretação das palavras de Hölderlin, de várias maneiras, em *Die Antigone des Sophokles* Brecht convoca-as para mudá-las”.

²⁴⁸ “A pessoa que está recitando ganha a liberdade de refletir sobre, criticar, ou rejeitar o que ela está dizendo”.

a linha por onde passa Brecht, ou seja, que não nega nem o contexto inicial de Sófocles, nem a recontextualização de Hölderlin, nem a sua própria.

Ainda que à primeira vista, em uma leitura menos atenta, possa não parecer haver grandes modificações em relação à obra clássica, já que se mantém a estrutura em versos, a fábula se passa em Tebas e os personagens originais estão praticamente todos presentes ali²⁴⁹, há alterações significativas em diversos aspectos da peça.

Podemos começar tratando de um assunto fundamental para a concepção de tragédia, como discutimos no capítulo anterior sobre a obra de Anouilh: o conceito de destino. Em seu *Diário*, Brecht faz a seguinte anotação sobre *Antígona*:

Pour ce qui est de la dramaturgie, le ‘destin’ s’élimine pour ainsi dire de lui-même, en permanence. Des dieux subsiste le saint populaire local, le dieu de la joie. Peu à peu, au fur et à mesure que l’adaptation des scènes avance, émerge du brouillard idéologique la légende populaire hautement réaliste.²⁵⁰
(BRECHT, 1976, p. 457)

Para Brecht, em última instância, “o destino do homem é determinado pelos homens” (BRECHT, 2012b). Isso fará toda a diferença na versão que o dramaturgo propõe de *Antígona*. Podemos pensar que, assim como em Anouilh, há aqui uma *secularização* da peça grega e uma ênfase nos aspectos políticos, de alguma forma já presentes em Sófocles.

É significativa, nesse sentido, a alteração feita por Brecht no célebre diálogo entre Creonte e Antígona, em que o governante questiona a ousadia de Antígona em desafiar sua proclamação. A heroína responde, aqui, não mais dizendo que não foram os deuses que a proclamaram, mas colocando a ênfase sobre o aspecto humano da lei de Creonte: “Antígona: Por ser tua, a de um mortal, / outro mortal poderá desafiá-la, e eu / sou um pouco mais mortal que tu (...)” (BRECHT, 1993, p. 214). Antígona percebe o seu direito de questionar as leis de Creonte justamente porque elas foram proclamadas por um homem, e tudo aquilo que é decidido por homens (que não é *natural*, portanto, mas *cultural*) pode ser questionado e modificado.

Dessa forma, se não há uma responsabilidade divina para os acontecimentos, há que se procurar, como deseja Brecht, entre os homens. Na *Antígona* de Brecht, a responsabilidade

²⁴⁹ A exceção é para Eurídice, esposa de Creonte, que em Sófocles aparece apenas no final, para morrer, e aqui não é nem mencionada. Além disso, Coro e Corifeu transformam-se em Anciãos, e Mensageiro se desdobra em Mensageiro e Mensageira.

²⁵⁰ “No que se trata da dramaturgia, o ‘destino’ se elimina por assim dizer de si próprio, definitivamente. Dos deuses, subsiste o santo popular local, o deus da alegria. Pouco a pouco, ao passo que a adaptação das cenas avança, emerge da névoa ideológica a lenda popular altamente realista”.

pelo destino trágico da guerra está dividida, principalmente, entre Creonte e os Anciãos. Essa mudança na concepção de destino é, inclusive, explicitada na peça, no seguinte diálogo:

Anciãos

A força do destino é terrível.
Não há riqueza, nem espírito guerreiro
Nem fortaleza que dele escape.

Antígona

Eu lhes suplico, não faleis de destino.
Eu o conheço. Falai daquele que a mim,
Inocente, destrói; para ele
Preparem um destino! Não penseis que
Sereis poupados, oh desafortunados.
Outros corpos, destroçados,
Jazerão sem sepultura, aos montes, em volta
Daquele que não teve sepultura. Vós que incitais Creonte
À guerra em terras estrangeiras, mesmo vencendo ele
Muitas batalhas, saibais que a última
Vos devorará. (...).
(BRECHT, 1993, p.234)

É Creonte, pois, quem dita o destino naquele momento, incitando a guerra e levando milhares a morrerem no campo de batalha. É contra Creonte que o povo deve direcionar sua luta, a fim de, assim, construir um novo destino. A batalha não é mais travada, como em Sófocles, por uma luta entre irmãos a respeito da sucessão do trono. As motivações de Creonte para a guerra contra Argos (iniciada em Tebas, e não mais do exterior) são econômicas e imperialistas, como podemos ver em diversas passagens, dentre as quais destacamos a que Creonte mesmo admite suas próprias motivações e o apoio dos Anciãos:

Creonte

Quando iniciei a marcha contra Argos
Quem foi que me enviou? O metal na lança
Foi buscar metal na montanha
A vosso conselho, pois Argos
É rica em metal.
(BRECHT, 1993, p. 242)

Com isso, Brecht aproxima o mito de Antígona do contexto europeu da época: a guerra imperialista, comandada por Hitler com o apoio da burguesia alemã, diretamente interessada e beneficiada por essa guerra. É, aliás, impossível para Brecht dissociar nazismo e burguesia; o combate a um deve ser também o combate ao outro, como ele marca em seu *Diário*: « ‘dénazifier’ la bourgeoisie allemande, c’est la désempourgeoiser. (...) Non

seulement les vices mais encore toutes les vertus de cette classe, ont pris la moule nazi. (...). S'il [le bourgeois] cessait d'être nazi, il ne pourrait plus être bourgeois »²⁵¹ (BRECHT, 1976, p. 462).

Ao primeiro estásimo do Coro da *Antígona* de Sófocles²⁵², em que são narradas as contradições do homem, esse ser assombroso, que é capaz das maiores façanhas e também das maiores desgraças, Brecht acrescenta ao final alguns versos para especificar como o homem torna-se monstruoso a si próprio:

Mas um limite possui.
Quando não o encontra, transforma-se
Em seu próprio inimigo. Como ao touro
Curva o pescoço do seu semelhante, enquanto este
Arranca-lhe as entranhas. Se se distingue,
Pisa implacável sobre os demais. Não consegue saciar
A fome sozinho, mas tem de cercar com muros
O que possui. *E que o muro
Seja derrubado! Que se abram os tetos
Para a chuva!* O que é humano
O homem não estima e assim
Monstruoso torna-se a si próprio.
(BRECHT, 1993, p. 212, grifo nosso)

No modelo de representação da peça (que será analisado no item seguinte), Brecht descreve que, durante esse coro, os Anciãos se movimentam meditativos na parte traseira do espaço cênico, parando cada um no momento de sua fala. A partir do verso “Mas um limite possui”, todos do coro ficam parados, o que indica uma ênfase nessa parte final. Nessa passagem, talvez a mais diretamente política do texto alemão, vemos, principalmente nos versos grifados acima, quase um manifesto anticapitalista. Em meio a um contexto de guerra e imperialismo, a ligação entre violência e capital é aqui evidenciada. Monstruosa no homem é a sua capacidade de transformar-se em seu próprio inimigo.

A passagem em que é mais claramente mostrada a relação contextual da peça, porém, é o prólogo escrito por Brecht para a apresentação em Chur. Trata-se de um prólogo deslocado realmente do resto do texto, diferentemente do prólogo em Sófocles, em que Antígona e Ismena discutem o édito de Creonte. No texto alemão, a cena se passa em Berlim, em abril de 1945, últimos dias, portanto, da Segunda Guerra Mundial e do governo nazista de Hitler. É exatamente no período final da Guerra que Hitler ordena que se façam todos os

²⁵¹ “‘Desnazificar’ a burguesia alemã é desembarguêsá-la. (...) Não só os vícios, mas também todas as virtudes dessa classe tomaram o impulso nazista. (...) Se ele (o burguês) deixasse de ser nazista, ele não poderia mais ser burguês.” (Anotação de 1/1/1948).

²⁵² Citado, parcialmente, e comentado no Capítulo 1 desta Tese.

esforços necessários, que se alistem todos os homens em idade adulta, para resistir a todo custo à iminente capitulação alemã.

No prólogo de Brecht, precisamente nesse período final da guerra, duas irmãs (nomeadas A Primeira e A Segunda) saem do abrigo antiaéreo e voltam para casa. Ali, encontram sinais evidentes de que alguém havia estado recentemente em casa (porta aberta, mochila, um pedaço de pão e um presunto). Deduzem que é o irmão que estava na guerra e que havia voltado. Mas “como ele pôde vir?”, questiona-se A Segunda, e pensam que ele ainda está com a tropa em combate. As duas ouvem gritos vindos do exterior e A Segunda faz menção de ir lá ver o que se passa. A Primeira, porém, pondera: “Fique aqui dentro; quem quer ver é visto”. Até que, ao ver o uniforme do irmão no armário, elas se dão conta de que ele desertou. Novamente se alegram pela salvação do irmão, e novamente escutam um grito que faz a Segunda querer sair. “Fique aqui dentro; quem quer ver é visto”, alerta novamente a Primeira. A Segunda, porém, vai e constata ser o irmão, pendurado, pedindo ajuda. Ela volta e pega uma faca, porém quando está na porta, é surpreendida por um Soldado da SS. A Primeira então se questiona: “Aí olhei para a minha irmã./ Deveria ela em busca da própria morte/ ir lá fora e libertar o meu irmão? / Talvez ainda não estivesse morto.” (BRECHT, 1993, p. 201). Aqui termina o prólogo, com essa pergunta lançada aos espectadores, para que assistam o drama que segue também imbuídos desse questionamento.

É interessante pensarmos que neste prólogo não há uma divisão clara entre as posições da Primeira e da Segunda, como ocorre com Ismena e Antígona em Sófocles. Poderíamos, obviamente, acreditar que a Primeira, mais temerosa, aproxima-se de Ismena, e a Segunda, com suas perguntas inquietas, de Antígona. Porém, as narrações e as reflexões sobre a cena são feitas pela Primeira²⁵³, que é também quem se coloca essa questão final deixada em aberto. Não se trata, portanto, de uma irmã que é totalmente temerosa e incapaz de ação e de outra que é puro heroísmo e leva isso até o fim. As duas, embora com inclinações diferentes, estão o tempo todo em uma posição contraditória de querer saber e de querer agir, mas de temer e de se deixar paralisar.

Podemos nos questionar por que Brecht insiste nessa contextualização específica em 1945, últimos dias da guerra, sendo que a escrita da peça se dá no final de 1947 e a apresentação em 1948, com o nazismo já derrotado na Alemanha. Nossa primeira hipótese diz respeito a essa ligação entre nazismo e burguesia, como já dissemos anteriormente. Se houve

²⁵³ Aqui, é importante remarcarmos que as narrações e reflexões são feitas por essa personagem mais parecida com Ismene, pois na versão de Yuyachkani, que estudaremos no capítulo seguinte, ela assume definitivamente essa voz de narradora.

uma derrota do nazismo, a burguesia continua, no entanto, bem viva e, no pensamento de Brecht, precisa ser combatida para que se combata o fundamento do nazismo e da violência. É um momento crucial para essa luta no mundo, em que os países dividem-se entre capitalistas e socialistas. Por isso, mas também para além disso, pensamos que a segunda razão para tal contextualização do drama de *Antígona* é por um trabalho de *memória*, ou, em outras palavras, de reflexão sobre o que fazer com o passado.

São inúmeras as reflexões surgidas no pós-nazismo sobre o registro da história, a necessidade e a (im)possibilidade do testemunho, o papel da arte diante do horror, questões também pertinentes ao trato desses acontecimentos recentes tão profundamente marcantes na história da humanidade e do pensamento ocidental. Não é exatamente essa a questão de Brecht em *Antígona*, ao menos não de forma explícita e central, mas o fato de trazer a história grega para esse contexto específico, criando ali um distanciamento (entre o ano da estreia, 1948, o ano do prólogo, 1945, e o texto adaptado de Sófocles, século V a.C.), abre um espaço de reflexão sobre esse passado tão presente – “Passado abandonado/ jamais se torna passado” (BRECHT, 1993, p. 204), lembra Antígona a sua irmã. Buscar explicitar as causas – políticas, sociais – das consequências tão desastrosas, tão *trágicas*, que o século XX presenciou é também um trabalho sobre esse passado que não pode ser abandonado.

Nesse sentido de uma contextualização e de uma reflexão sobre o passado alemão recente, uma das alterações significativas que Brecht propõe em sua versão de *Antígona*, para além da motivação da guerra, já comentada anteriormente, é o momento em que a guerra se encontra. O texto de Sófocles, vale lembrar, inicia com a Tebas vitoriosa, e com Creonte deliberando sobre o que deveria ser feito com Polínicês, o cidadão tebano que declarou guerra contra a própria polis. Embora sua punição tenha sido “exagerada”, ela tinha um fundamento claro de traição à pátria, em um momento em que os cidadãos tebanos se organizavam para a comemoração da vitória sobre os argivos. Na versão de Brecht, Creonte também inicia a peça comemorando uma vitória que, no entanto, ainda não veio – e nem virá. O governante afirma: “Cidadãos de Tebas, compartilhem com todos: Argos / Já não existe. A conta está saldada. / De onze cidades, poucas escaparam, a minoria!” (BRECHT, 1993, p. 206). Quando os Anciãos perguntam pelos filhos que ainda não voltaram, Creonte responde: “(...) sei que vocês / Não cobrarão do Deus da Guerra / As rodas que o seu carro necessita para derrotar o inimigo, / Nem reclamarão o sangue dos filhos derramado na batalha.” (BRECHT, 1993, p. 207). Mesmo depois de Hemon questionar o pai e de Tirésias, o vidente, afirmar que Tebas não venceu, Creonte só admite a derrota com a chegada do Mensageiro, que conta da morte de Megareu, o outro filho de Creonte que liderava o exército tebano, e diz: “Suspende os

festejos precipitados / de uma vitória que acreditaste cedo demais!” (BRECHT, 1993, p. 244). É um momento de tensão na peça, que segue a uma discussão entre Creonte e os Anciãos, em que eles acusam o governante pela culpa de tantas perdas na guerra. Embora os Anciãos tentem assumir uma posição mais razoável, Creonte os lembra de que a guerra também foi desejada por eles e que, no caso de uma vitória, eles também a assumiriam: “Creonte: Tão logo eu tenha Argos / Será novamente a vossa guerra!” (BRECHT, 1993, p. 242). A “discórdia dos que dominam” (*das Zerwürfnis der Herrschenden*), como afirma Brecht (1988, p. 99) em seu *Modelo*, está presente durante toda a peça e aparece na relação de Creonte com os Anciãos (representantes de uma burguesia hipócrita que apoia a guerra quando esta a favorece) e do governante com Antígona, que também faz parte da elite tebana.

Antígona não é, portanto, uma personagem com quem o público deve se identificar totalmente. Como afirma Brecht (1988, p. 86), no *Modelo*:

Pergunta: Aqui é, finalmente, o lugar onde o público em geral pode facilmente simpatizar com Antígona, porque ele vai sentir como ela e irá partilhar os seus argumentos?

Resposta: Mais importante é que Antígona aqui se sinta como o público em geral e partilhe os seus argumentos. Há uma tentação considerável para a atriz de Antígona, no embate com Creonte: procurar unicamente a simpatia do público. Mas sucumbindo a essa tentação, ela iria turvar o olhar do público para as desavenças que começam entre os governantes, dos quais Antígona faz parte, e prejudicaria as especulações e as emoções que poderiam garantir esse olhar.²⁵⁴

Apesar de sua obstinação e de sua insistência em mostrar as contradições da guerra, Antígona não é exatamente uma personagem “exemplar”, no sentido de merecer a identificação do público, pois, para Brecht, o importante é mostrar o homem na sua contradição. Entendemos, portanto, que o mais importante aqui é que a trajetória de Antígona ajude a expor as contradições da guerra e da classe dominante e que, no fim, o público possa perceber essas “desavenças” e assumir uma posição por si mesmo. Assim como as demais peças de Brecht, nesta não há um chamado “panfletário”, no sentido de uma mensagem única que é passada e que pode ser seguida, mas há, sim, um trabalho *dialético*, contraditório,

²⁵⁴ „Frage: Hier ist doch endlich der Ort, wo das breite Publikum einfach mit Antigone sympathisieren kann, denn es wird fühlen wie sie und wird ihre Argumente teilen? / Antwort: Wichtiger ist, daß Antigone hier fühlt wie das breite Publikum und seine Argumente teilt. Es ist eine beträchtliche Versuchung für die Darstellerin der Antigone, im Wortwechsel mit Kreon lediglich auf die Sympathie des Publikums auszugehen. Dieser Versuchung erliegend, würde sie jedoch den Blick des Publikums in die beginnenden Zerwürfnisse der Herrschenden, zu denen Antigone zählt, trüben und Spekulationen und Emotionen, welche dieser Blick gewähren kann, gefährden“ (p.86).

trabalhado em uma estrutura épico-dramática, a fim de despertar a racionalidade do espectador concomitantemente às suas emoções.

3.6 *Antigonemodell 1948*

Como já dissemos anteriormente, apesar de não ser um dos trabalhos mais consagrados de Brecht, *Antígona* é um dos poucos que possuem um modelo de representação. Brecht justifica a elaboração desse modelo no terceiro dos sete tópicos do Prefácio de *Antigonemodell 1948*:

Já que não trataremos, propriamente, de experimentar uma nova dramaturgia, mas, sim, de experimentar uma nova forma de representação numa peça antiga, a nova versão da *Antígona* não pode ser entregue aos teatros, como habitualmente, para que façam dela uma livre adaptação. Foi elaborado um *modelo obrigatório para a representação*, constituído por um conjunto de fotografias acompanhadas de notas explicativas. (BRECHT, 2005, p. 208, grifo nosso)

Essa explicação do dramaturgo alemão nos mostra que o mais importante para ele, em sua versão de *Antígona*, era justamente a *maneira de representar*, a forma como essa tragédia antiga poderia ser levada aos palcos naquele momento. Como tentamos demonstrar anteriormente, Brecht possuía um projeto simultaneamente estético e político que era trabalhado por ele em todas as suas peças. Assim, se à primeira vista não há grandes alterações na estrutura do texto alemão com relação ao texto grego, esse modelo de representação pensado por Brecht torna-se fundamental para entendermos a sua proposta nessa reescrita. Embora afirme ser um “modelo obrigatório”, mais adiante Brecht (2005, p. 208; 210) esclarece que “a sobrevivência de um modelo como este depende, naturalmente, das possibilidades de imitação e de variação que oferecer” e que “o propósito do modelo não é propriamente fixar uma forma rígida de representação – muito pelo contrário!”. O dramaturgo estimula os teatros a utilizá-lo justamente com a possibilidade de perceber suas incompletudes e modificá-lo de acordo com as necessidades do momento e de uma nova apresentação.

Nesse sentido, parece-nos lamentável que o *Modelo* não tenha sido traduzido integralmente e publicado em nenhuma língua²⁵⁵, tendo ficado restrito ao idioma alemão. O acesso que temos em português é apenas ao Prefácio do *Modelo*²⁵⁶, que dá uma ideia geral da representação, mas não nos deixa conhecer em detalhes a riqueza do pensamento de Brecht para essa versão de *Antígona*. Gostaríamos de apresentar aqui a estrutura geral desse modelo e analisar sua importância para esta versão de Brecht para *Antígona*.

Temos no *Modelo*, inicialmente, um Prefácio, dividido em sete partes numeradas, que, como dissemos, dão uma ideia geral sobre o porquê da escolha de *Antígona* e da escrita de um modelo, sobre o arranjo cênico da peça, o estilo de representação, além de outros comentários sobre a representação feita por Brecht em Chur. Depois desse Prefácio, o *Modelo* segue com indicações para o prólogo da peça e para a peça propriamente dita, que compreendem três tipos de texto: indicações precisas para versos específicos; comentários gerais sobre as cenas; e um jogo de “perguntas” e “respostas”, em que são comentadas cenas específicas ou pensamentos gerais de Brecht sobre a representação. Comentamos, a seguir, mais detalhadamente as partes do *Modelo*.

Basicamente, na primeira parte do Prefácio, Brecht expõe seu pensamento sobre a “superação do nazismo” e sobre como a arte deve dar conta dessas ruínas, passando “do estado de expectativa (esperando ser tratada) à ação” (BRECHT, 2005, p. 205), e conclui: “pode-se, pois, dar-se o caso de, numa época de reconstrução, justamente, não ser fácil fazer arte progressiva; este fato, porém, só deveria servir-nos de estímulo” (BRECHT, 2005, p. 206). Essa primeira parte reforça nossa hipótese sobre a contextualização da peça em Berlim em 1945, pois Brecht está aqui preocupado com os rumos que serão tomados depois da guerra, com suas ruínas – e isso implica em compreender o contexto da guerra.

Na segunda parte do Prefácio, Brecht justifica a escolha de *Antígona*, afirmando que “do ponto de vista do tema, podia conseguir uma certa atualidade e, do ponto de vista da forma, levantar problemas interessantes” (BRECHT, 2005, p. 207). Nesse segundo ponto, é interessante notar que, para Brecht, importa o fato de o drama de *Antígona* se passar no plano dos governantes, pois, como já apontamos anteriormente, é aí que ele pode mostrar as

²⁵⁵ Em 25 de novembro de 2016, o Brecht Archiv, de Berlim, nos informou, por e-mail, que “provavelmente não há nenhuma tradução completa do *Antigonemodell 1948*”.

²⁵⁶ Traduzido por Fiana Paes Brandão e publicado no livro *Estudos sobre Teatro* (BRECHT, 2005, p. 205-215). Curiosamente, mesmo que o texto desse Prefácio fale que o modelo é “constituído por um conjunto de fotografias acompanhadas de notas explicativas” (p.208), nenhuma imagem é inserida nessa publicação. Nossa hipótese para isso é que o livro base dessa tradução (*Schriften zum Theater*) continha apenas o texto do Prefácio. De toda forma, seria mais proveitoso para o leitor brasileiro uma edição que desse, ao menos, uma ideia geral de como se organiza o modelo como um todo, como fazem, para o inglês, Kuhn, Giles e Silberman (2015), em *Brecht on performance*.

contradições dos poderosos, sobretudo nos interesses envolvidos em um contexto de guerra. Além disso, é nesse momento que ele vai falar da forma do drama helênico, que apresenta diversos elementos de distanciamento, na passagem já mencionada no item anterior. Na terceira parte, como já dissemos, ele justifica a escrita de um modelo para *Antígona*, sobretudo em uma época “que só aplaude o que é ‘original’, ‘sem-par’, ‘nunca visto’ e que exige que tudo seja ‘único’.” (BRECHT, 2005, p. 209).

Gostaríamos de nos deter um pouco mais na quarta parte do Prefácio, em que Brecht comenta “o arranjo cênico de Neher para *Antígona*”. Caspar Neher (1897-1962), cenógrafo alemão, trabalhou com Bertolt Brecht em diversas produções, como *Baal*, *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, *Mãe coragem*, e foi qualificado pelo dramaturgo como “o maior cenógrafo do nosso tempo” (BRECHT, 2005, p. 244). Neher parece partilhar com Brecht uma visão sobre o teatro que coloca o cenário a serviço do objetivo estético e político do trabalho. Não se trata de um cenário meramente decorativo, pois Neher “é um grande pintor. Mas é, sobretudo, um hábil narrador. Sabe, como ninguém, que tudo o que não esteja a serviço de uma história a prejudica.” (BRECHT, 2005, p. 243). Vejamos, então, parte do arranjo proposto pelo cenógrafo para *Antígona*, nas palavras de Brecht (2005, p. 210):

Diante de um semicírculo de biombos cobertos de juncos pintados de vermelho, bancos compridos onde ficarão os atores que aguardam a deixa. Os biombos têm no meio uma fenda, onde foi colocada a aparelhagem de *pick-up*, que é utilizada à vista de todos, e pela qual saem os atores quando terminam a sua atuação. A área de representação é delimitada por quatro estacas, das quais pendem caveiras de cavalos. Em primeiro plano, do lado esquerdo, vemos uma banca com os acessórios necessários para a representação. (...) Para o prólogo, fez-se descer, com o auxílio de arames, uma parede caiada de branco. (...) Por sobre a parede é descido, no início da cena, um letreiro com a indicação do local e do tempo. Não há cortina.

Por essa descrição, percebemos que, assim como todo o projeto estético de Brecht, há aqui uma intenção de romper com a ilusão da representação. Não há cortina, todas as trocas cênicas, a movimentação dos atores, os acessórios que serão utilizados, os equipamentos de som, tudo está aparente desde o início e as ações de contrarregragem são executadas aos olhos do público. O próprio Neher comenta suas escolhas, no programa da apresentação em Chur, afirmando que Brecht buscou, em sua versão, “despir ‘Antígona de Sófocles’ dos aspectos mitológicos e de culto”²⁵⁷, e que, dentre outras coisas, seu projeto cenográfico elimina a cortina, “que só serve para conferir à cena o misterioso, o encantamento, o sobrenatural, de

²⁵⁷ „die »Antigone-des Sophokles« des mythologischen und kultischen Aufputzes zu entkleiden“.

que o modo de representação não ilusionista não necessita.”²⁵⁸ (NEHER *apud* HECHT, 1988, p. 178).

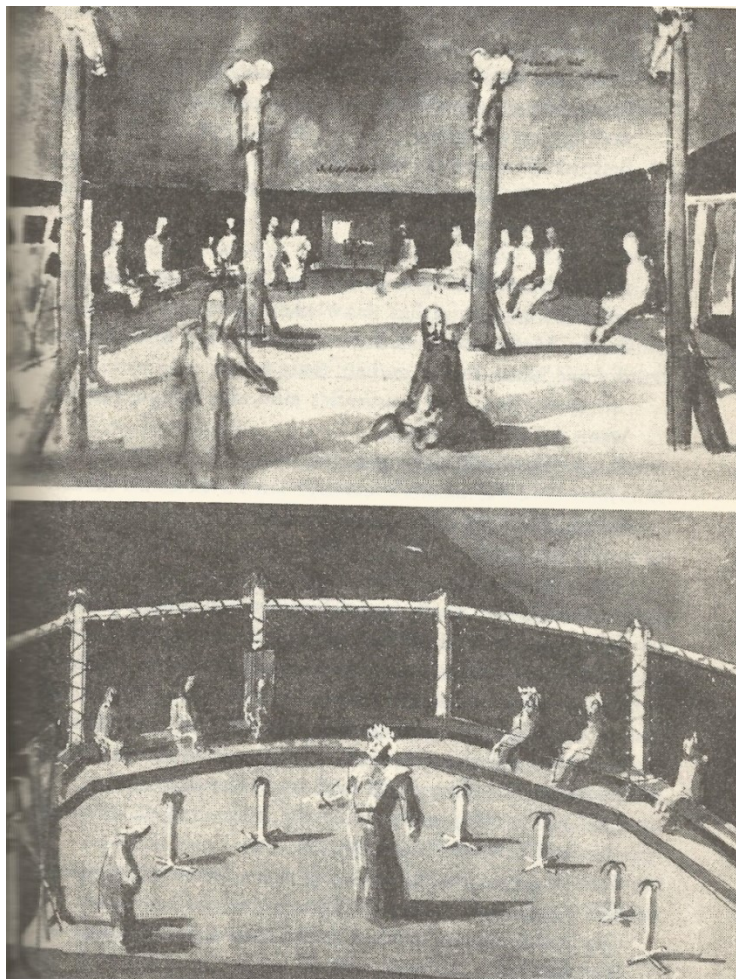


FIGURA 4 – Desenhos de Caspar Neher para *Antígona de Sófocles* de Brecht. Fonte: HECHT, 1988.

Sobre a movimentação dos atores, que estarão sempre à vista do público, Brecht comenta, durante um dos jogos de “pergunta” e “resposta” do *Modelo*:

Pergunta: Como os atores que ainda não estão em cena têm que se portar?

Resposta: Aqueles atores nos bancos ao fundo, que esperam sua entrada, podem ler, fazer pequenos movimentos, como se maquiar ou sair discretamente. Feito da maneira correta, isto incomoda tão pouco quanto incomodou o clique audível de três câmeras durante a estreia em Chur. Os atores que tenham terminado seu papel afastam-se em definitivo.²⁵⁹

²⁵⁸ „der ja nur dazu dient, der Bühne das »Geheimnisvolle«, »Zaubermäßige«, »Überwirkliche« zu verleihen, das sie bei nichtillusionistischer Spielweise nicht benötigt“.

²⁵⁹ „Frage: Wie haben sich die Schauspieler zu verhalten, die gerade nicht spielen? / Antwort: Die auf den Bänken im Hintergrund ihre Auf-tritte abwartenden Schauspieler können lesen, kleinere Bewegungen ungeniert machen, etwa sich schminken oder unauffällig abgehen. Das stört bei richtiger Spielweise so wenig, wie das

Os atores que não estão em cena continuam fazendo pequenos movimentos, se preparando para estar em cena, de modo que o público dificilmente conseguirá entrar completamente no ambiente ficcional; ele permanece sempre ciente desse ambiente, do que o estrutura e, portanto, de que se trata de uma construção. Assim, compreendemos que o arranjo cênico proposto por Neher casa com o projeto de Brecht de um teatro “não ilusionista” e que, por sua importância, ele é descrito no modelo e representado em diversas fotos.

Nos itens 5 e 6 do Prefácio, Brecht tratará do “estilo da representação”. Primeiramente, ele afirma concordar com Aristóteles sobre a centralidade da fábula na tragédia, discordando do que o filósofo entende como o objetivo desta (a catarse). Brecht afirma que “tanto as disposições de grupo como a movimentação das personagens devem narrar a fábula (...); e também ao ator não cabe outra missão senão esta.” (BRECHT, 2005, p. 212). Brecht faz, ainda, uma consideração importante sobre a atuação no seu teatro épico-dialético. Não se deve pensar que sua representação está em função de uma estilização estética, de um estranhamento puro e simples, pois, para ele, “o objetivo da estilização é revelar ao público, que é uma parte da sociedade, tudo o que, na fábula, é importante para a sociedade” (BRECHT, 2005, p. 212). Ou seja, a estilização existe para *revelar*, e não para obscurecer a fábula.

Já no sétimo e último item do Prefácio, Brecht reafirma a provisoriidade do seu *Modelo*, que é baseado em uma experiência específica e que contém elementos que deverão ser reavaliados posteriormente. E conclui: “Não será, também, necessário trabalhar os ‘modelos’ com seriedade maior do que exige qualquer outra atividade lúdica” (BRECHT, 2005, p. 215).

Sobre o *Modelo* propriamente dito, temos a impressão geral de que se trata de anotações bastante diversificadas sobre a peça. Em alguns momentos, Brecht faz questão de descrever a movimentação dos atores, como se fossem rubricas ou notas de direção, quase fala por fala, como no seguinte trecho, em relação ao Prólogo: “Os versos 1-4 são falados para o público. No verso 10, a Segunda vai até o saco e olha para dentro. Os versos 17 e 18 são falados novamente para o público, depois as duas vão para a mesa e sentam-se, a cena é retomada com o verso 21”²⁶⁰. Porém, nem toda a peça está descrita assim. Em alguns momentos, Brecht faz apenas um comentário mais geral sobre algum personagem: “Não é

recht hörbare Klicken von drei Kameras während der Churer Uraufführung störte. Die Schauspieler, die mit ihrer Rolle fertig sind, gehen endgültig ab” (p.80).

²⁶⁰ „1-4 Die Verse werden zum Publikum gesprochen. Nach 10 Die Zweite geht zum Sack und schaut hinein. 17, 18 ist wieder zum Publikum gesprochen, danach gehen die zwei zum Tisch und setzen sich, dann das Spiel wieder aufnehmend mit 21“ (BRECHT, 1973, p. 78).

preciso dar muito destaque à dupla função do coro (comentarista e coadjuvante). Pode-se imaginar que o coro simplesmente se presta a representar os grandes de Tebas em ação”²⁶¹.

Ou expressa o seu objetivo com relação ao público:

Pergunta: Hemon representa o povo?

Resposta: Não.

Pergunta: O coro de Anciãos representa o povo?

Resposta: Não.

Pergunta: Qual posição deve então o público ser induzido a tomar?

Resposta: A do povo que assiste à discórdia dos que dominam²⁶².

De forma geral, portanto, o *Modelo* não é um manual de representação, em que um diretor ou um grupo poderá se basear para reproduzir fielmente o que foi a *Antígona de Sófocles* de Brecht. Algumas indicações, inclusive, tenderiam a se perder, a se tornar inúteis, pois a descrição verbal ou imagética dificilmente é capaz de reproduzir o que é uma encenação, e alguns trechos, quando lidos, parecem não fazer sentido. No entanto, as observações de Brecht neste *Modelo* parecem-nos importantes para o *projeto* que ele tem para sua versão da tragédia, corroborando para elucidar o que era importante para ele (as contradições entre os poderosos, por exemplo) e o modo de representação visando a uma não identificação por parte do espectador.

²⁶¹ „Aus der Doppelfunktion des Chores (Kommentator und Mitspieler) muß man nicht viel Wesens machen. Man kann denken, daß der Chor sich einfach ausleiht zur Darstellung der Thebanischen Großen in der Handlung“ . (BRECHT, 1973, p. 84).

²⁶² „Frage: Vertritt Hämon das Volk? Antwort: Nein. Frage: Vertritt der Chor der Alten das Volk? Antwort: Nein. Frage: Welche Stellung einzunehmen soll dann das Publikum veranlaßt werden? Antwort: Die des Volks, das dem Zerwürfnis der Herrschenden zusieht“ (BRECHT, 1973, p. 88).



FIGURAS 5 e 6 – Creonte em cena com a máscara. Fonte: HECHT, 1988, p. 122 e 123.

É importante frisar, ainda, que se trata de um modelo imagético, composto por fotos da apresentação em Chur feitas por Ruth Berlau (1906-1974), atriz, escritora e fotógrafa, colaboradora e amante de Bertolt Brecht. Como dissemos anteriormente, nem o registro escrito nem o imagético dão conta do que foi a representação da *Antígona* de Brecht. As imagens, porém, colaboram para esclarecer algumas escolhas de cenografia e adereços e também de movimentação cênica, como nas fotografias acima, em que vemos uma movimentação bastante estilizada do personagem Creonte. Apresentamos, a seguir, mais algumas das imagens do *Modelo*, para proporcionar uma ideia mais ampla do tipo de fotografia e de ilustração que o compõem.

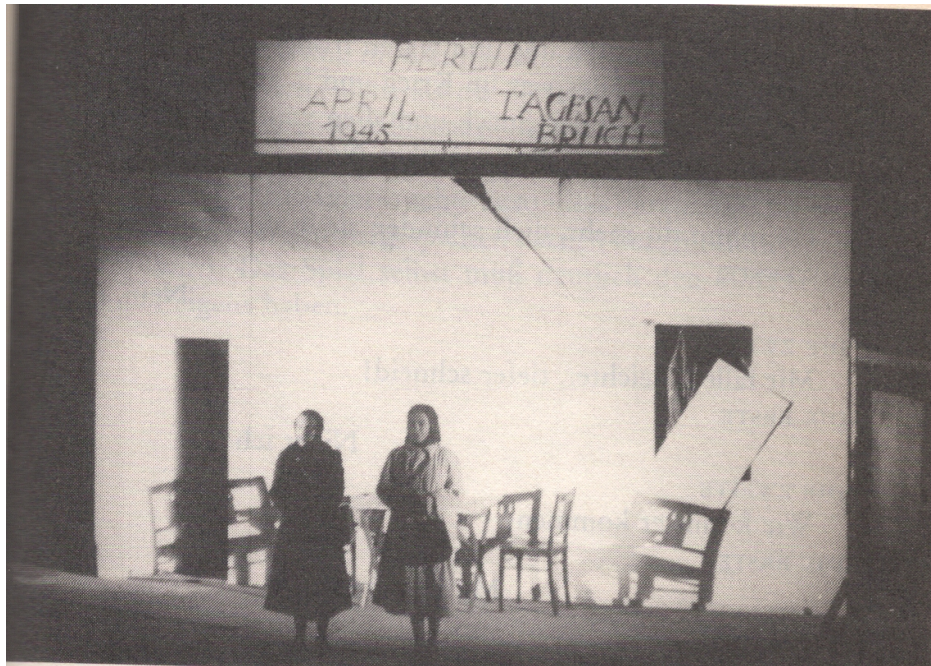


FIGURA 7 – As duas irmãs no Prólogo de 1948. Fonte: HECHT, 1988, p. 59.

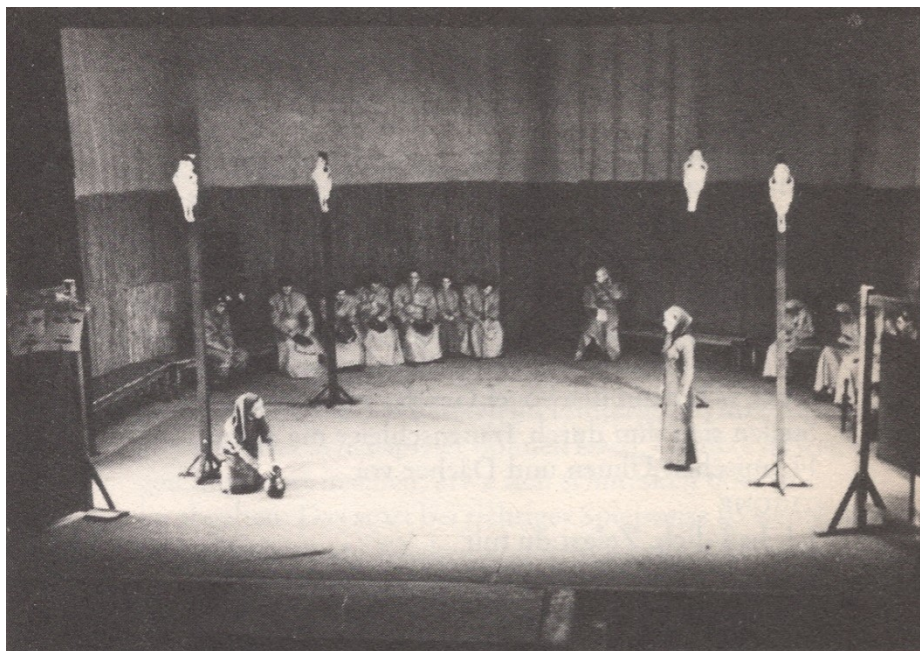


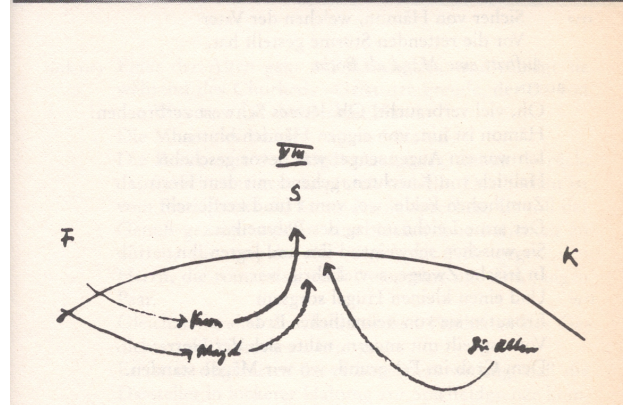
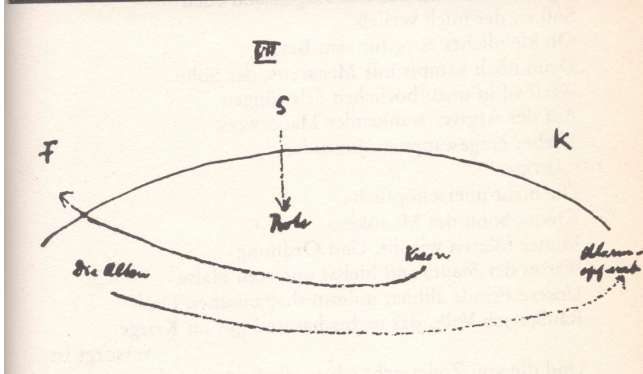
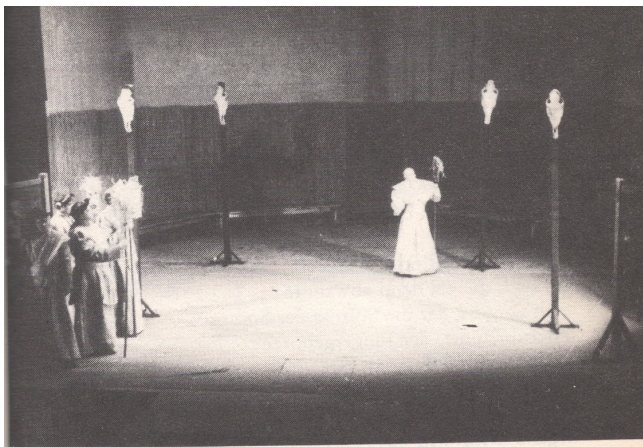
FIGURA 8 – Antígona e Ismena em cena. À esquerda, a banca de acessórios com as máscaras. À direita, o gongo que é soado no início da peça. Nas laterais e ao fundo, os bancos para os atores. Fonte: HECHT, 1988, p. 73.



FIGURA 9 – Desenho de Caspar Neher para a cena em que Antígona está presa à berlinda. HECHT, 1988, p. 97.



FIGURA 10 – Cena em que Antígona está presa à Berlinda. HECHT, 1988, p. 103.



FIGURAS 11 e 12 – Desenhos de movimentações cênicas e respectivas cenas. HECHT, 1988, p. 145 e 159.



FIGURA 13 – Mensageiro, ferido de guerra, traz a notícia da derrota para Creonte. Fonte: HECHT, 1988, p. 155.

PARTE III - ANTÍGONA NA AMÉRICA LATINA

Especular a partir do aqui América Latina é tomar uma posição específica como predefinida, como um destino. Somos aqueles que chegam tarde ao banquete da civilização (Alfonso Reyes, “Notas sobre a inteligência americana”) e esse lugar secundário implica necessariamente uma posição estratégica crítica. (LUDMER, 2013, p. 8)

Nesta parte, nos próximos dois capítulos, trabalhamos com reescritas de Antígona na América Latina. Trata-se, neste caso, de um recorte que parece, sobretudo, geográfico, embora seja difícil definir os limites exatos que essa geografia compreende. América Latina, esse conceito amplamente aceito e naturalizado atualmente, carrega questões e contradições que dizem respeito à própria nomenclatura e ao espaço e às culturas que ela abrange. A denominação de *Latina* foi apresentada pela primeira vez por autores franceses no século XIX, em pleno expansionismo napoleônico, em que a França tentava intervir no território do “Novo Mundo”, inicialmente no México (DINIZ, 2007). Interessava para esse país que a América fosse *latina*, mais que hispânica ou lusófona.

Embora se refira ainda à cultura dos colonizadores (na ideia de línguas latinas) e deixe de fora uma série de línguas indígenas faladas ainda hoje em vários dos países considerados “latinos”, o conceito permitiu uma visão mais autônoma em relação às metrópoles (Portugal e Espanha). Nesse sentido, casava bem com as ideias das classes dominantes das nações recém-independentes, que almejavam se aproximar da Europa por outras vias que não a filiação direta a Portugal ou Espanha. Fato é que o conceito, atualmente disseminado, abarca – hoje, como no início – países muito distintos entre si, com culturas e línguas diversas. Nesta parte, trabalhamos dois países que, mesmo que falem a mesma língua oficial, carregam de forma muito marcada essas diferenças: Argentina e Peru.

Podemos, sim, perceber uma proximidade histórico-cultural entre os países que compõem nosso continente, que tem a ver com a sua formação enquanto ex-colônias ibéricas, com um comum histórico de exploração, opressão e ditaduras militares, entre outros fatores que contribuem para essa identificação, que se dá também no âmbito literário (por exemplo, no processo de formação das literaturas nacionais, ou no “realismo maravilhoso”). No entanto, os contextos trabalhados nos próximos capítulos, como veremos, são bem distintos entre si.

A *Antígona furiosa* de Gambaro aparece em uma Argentina marcada por uma violência extrema, após o mais duro Regime Militar que assolou o país durante oito anos, deixando inúmeros mortos e desaparecidos. A *Antígona* de José Watanabe e Yuyachkani é escrita e representada nos momentos finais do Conflito Armado Interno peruano, que durou vinte anos, esteve arraigado na sociedade civil do país, sobretudo nas zonas mais pobres, e também deixou inúmeros mortos e desaparecidos, grande parte deles falantes de língua quéchua (o que evidencia uma vez mais o conflito étnico presente neste país).

Uma triste conjuntura parece ser a maior semelhança entre as duas peças: o fato de estarem saindo de um conflito marcado pelo desaparecimento de corpos, e o problema de o que fazer naquele momento, em que a paz parecia estar reestabelecendo a democracia. É neste sentido que acreditamos ser possível juntar esses países tão distintos: a América Latina apresenta uma história marcada por atos de violência estatal que reproduzem a violência fundacional. Esses atos podem ser originados de um poder militar, ou por uma via de mão dupla (a um estado autoritário, surgem respostas autoritárias).

Esteticamente, embora tenham grandes diferenças entre si, as duas peças têm algumas semelhanças significativas: ambas trazem um número significativamente reduzido de atores em cena (três, no caso de Gambaro; uma, no caso de Yuyachkani) e trabalham com estruturas em que um personagem presente assume a voz dos que estão ausentes em cena. Guardadas as diferenças contextuais, acreditamos que essa configuração estética diz, também, desse momento em que os sobreviventes desejam ou se sentem impelidos a dar voz àqueles que foram forçosamente silenciados.

Trazemos a América Latina como recorte por entendermos que esse espaço mais ou menos preciso de uma identificação histórica, cultural e de proximidade linguística entre os países permite trabalharmos com diferentes operadores teóricos. É o caso, por exemplo, do trabalho do Yuyachkani, do Peru, que tem fortes influências das culturas populares, com suas mitologias e festividades. O fato de que Antígona, essa personagem da mitologia grega, seja retomada aqui, na América Latina, traz uma interessante liberdade em relação ao texto fonte: parece não pesar sobre as versões estudadas aqui algo como um “valor de tradição” ou uma necessidade de se escrever uma “tragédia”. Ambos os textos rompem com um sistema teatral de “origem”, ou seja, com a estrutura da tragédia clássica, tanto na escrita quanto na cena. Ambos operam transformações significativas na estrutura sofocliana, reambientando a Antígona segundo o que lhes parecia mais importante. Isso nos parece sintomático da “posição estratégica crítica” de que fala Josefina Ludmer (2013) na citação que abriu esta parte.

Ainda do ponto de vista estético, podemos afirmar que as diferenças entre as duas Antígonas trabalhadas aqui repousam, sobretudo, nas configurações dos sistemas teatrais que as geraram. Griselda Gambaro, embora seja uma referência no teatro de vanguarda argentino (fama que ganha uma conotação negativa por parte do teatro político de sua época, que, como veremos adiante, cobrava um teatro mais abertamente engajado), produz seu teatro baseado essencialmente no texto dramático, criado solitariamente pela autora. Já o Yuyachkani é um dos pioneiros no teatro de grupo na América Latina, e hoje tem mais de 45 anos de trabalho conjunto contínuo. A criação desta *Antígona* peruana foi compartilhada com o poeta José Watanabe, que participava ativamente dos ensaios e escrevia e reescrevia seus textos a partir da experimentação cênica. Como veremos a seguir, as diferenças contextuais contribuem para explicar as diferenças estéticas.

Entre ambas, prevalecem alguns pontos de convergência que nos parecem fundamentais: a leitura política do mito de Antígona, sem uma submissão formal ao texto “original” sofocliano, e a vontade de que essa personagem faça ecoar no público a luta pela memória de tempos recentes e pela justiça de todos aqueles que permaneceram (e permanecem) insepultos.

4 ANTÍGONA DE GRISELDA GAMBARO

Toda pieza de teatro es un ajuste de cuentas, un enfrentamiento más o menos inmediato con la sociedad. La escritura teatral es una escritura agresiva por su misma naturaleza, está hecha para ser llevada a escena, y la escena tiene un subrayado de *visibilidad* por la corporeidad de los actores, por la confrontación física entre lo que sucede en el escenario y el espectador que escucha y, sobre todo, *ve*.²⁶³ (GAMBARO, 2015, p. 18, grifos no original)

Quando Griselda Gambaro estreia sua *Antígona furiosa*, em setembro de 1986, a última ditadura militar da Argentina já tinha sido deposta havia três anos. No entanto, as marcas que aquele período iria deixar na sociedade estavam ainda bem vivas e clamavam por uma resistência ao esquecimento que o poder queria impor. *Antígona furiosa* vem como uma dessas obras que acreditam na ação política da memória, na necessidade da luta, baseadas na percepção de uma sociedade desestruturada por um trauma coletivo. Devemos ressaltar, porém, logo de início, que muito do que há de particular nesta reescrita de *Antígona* e em suas formas de resistência relaciona-se com o fato de ela ter sido escrita por uma mulher (a única abarcada no *corpus* deste trabalho) e, sobretudo, por uma mulher a quem interessava discutir o papel das mulheres nas relações de poder constituídas na sociedade daquele momento.

4.1 A Argentina e o Regime Militar

Em 24 de março de 1976, as Forças Armadas tomam o poder na Argentina para realizar o autodenominado “Processo de Reorganização Nacional”, colocando fim não só à era peronista no governo (e isso de forma definitiva), mas principalmente ao regime constitucional democrático. Os edifícios do governo, o Congresso Nacional, as principais cadeias de rádio e televisão, várias instalações industriais e sindicatos são ocupados. Imediatamente, são presos líderes do governo (dentre eles a presidente deposta Isabel Perón),

²⁶³ “Toda peça de teatro é um ajuste de contas, um enfrentamento mais ou menos imediato com a sociedade. A escritura teatral é uma escritura agressiva por sua natureza mesma, está feita para ser levada à cena, e a cena tem um destaque de *visibilidade* pela corporeidade dos atores, pela confrontação física entre o que acontece no palco e o espectador que escuta e, sobretudo, *ve*.”

militantes (peronistas e de esquerda) e sindicalistas, jornalistas e intelectuais considerados “suspeitos”. Nesse momento, em que a lista de desaparecidos crescia vertiginosamente, “tiveram mais sorte os que foram legalmente detidos em prisões e quartéis, e permaneceram ‘à disposição do Poder Executivo Nacional’”, como afirmam Novaro e Palermo (2007, p. 28). Era o início de um período de explícito *estado de exceção*, em que todo e qualquer cidadão poderia a qualquer momento ser detido (e/ou desaparecido), caso fosse considerado “suspeito”²⁶⁴.

Há dois pontos importantes de serem assinalados aqui a respeito do Golpe Militar na Argentina com relação à história anterior no país. Primeiro, e ainda segundo Novaro e Palermo (2007, p. 26), devemos marcar que “o golpe de 1976 não é simplesmente um elo a mais na cadeia de intervenções militares que se iniciou em 1930”, constituindo-se como uma ruptura no sentido de apresentar o maior projeto messiânico para a Argentina e de trazer as consequências mais sangrentas para o país. O segundo ponto é que, se o golpe não é uma continuidade da série de intervenções militares, tampouco pode ser considerado um marco inicial do contexto de violência, que tem suas raízes bem fundamentadas mesmo no contexto constitucional anterior. Assim, como afirma Marina Franco:

É necessário recuperar a “normalidade” da ditadura para poder pensar nela como parte de um processo de médio prazo de exercício crescente da violência estatal extrema. Essa normalidade implica aceitar o caráter excepcional do sistema repressivo ligado ao desaparecimento de pessoas e à apropriação de bebês, mas, ao mesmo tempo, inscrevê-lo em uma complexa trama histórica na qual seja continuidade e ruptura simultaneamente. (FRANCO, 2015, p. 71-72).

Essa ideia nos parece importante porque explicita uma continuidade histórica da violência, que nos permite olhar para o passado para entender as causas do Regime Militar que assolou o país, mas também a sua permanência após a transição para o regime democrático. Em outras palavras, permite-nos perceber a constitucionalidade do estado de exceção e a permanência e a persistência deste em regimes democráticos de direito. Sem deixar de pensar a excepcionalidade e a particularidade da violência propagada ali, é preciso que a luta pela memória seja ampliada a uma luta permanente pela justiça e pela não repetição de medidas semelhantes de violência estatal.

²⁶⁴ Poderia ser considerada suspeita ou subversiva uma ampla gama da sociedade, que incluía comunistas, judeus, líderes sindicais, políticos, estudantes universitários, médicos e advogados que haviam prestado serviço aos perseguidos, etc. (BEDREGAL, 2000, p. 133). Ou seja, praticamente todo e qualquer cidadão poderia, em algum momento, ser incluído nessa categoria de “suspeito” aos olhos do Regime Militar.

Nesse sentido, é emblemático como o contexto em que se dá o golpe militar na Argentina em 1976 se parece com todos os outros contextos trabalhados nesta tese em que é proclamado o estado de exceção: uma crise institucional e econômica, a propagação de grupos de guerrilha, a insegurança social. O cenário desenhado é, nos termos de Rancière (2004), “a beira do abismo”, em que uma ordem forte e antidemocrática é projetada pelo poder dominante como a “única” solução possível.

O momento de passar à ação dependia, fundamentalmente, da acumulação de frustrações nos atores organizados e mobilizados da sociedade e sua consequente aceitação da interrupção da ordem constitucional. Por volta de março de 1976, tanto aquelas frustrações como esta aceitação eram, indubitavelmente, vastíssimas. A desmobilização popular deixou o campo livre para os ativistas do golpismo, que se inclinaram maciçamente sobre a opinião pública, dando-lhe sua própria voz para que convocasse com desespero os militares. (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 43)

Foi nesse clima de instabilidade política, econômica e social que o Golpe Militar conseguiu, inicialmente, um amplo respaldo na sociedade. Isso porque conseguiu instaurar a ideia de uma guerra contra o terror e os “inimigos” da nação, legitimando a aniquilação dos opositores ao regime e deslegitimando a luta contra a ditadura. Nesse sentido, como afirma Martínez (In CASTELO BRANCO, 2013, p. 108), “a suposta descrição do ‘outro’ como inimigo da ordem e da paz possui características que criam as condições de possibilidade da punição que ‘deve’, e de modo peremptório, ser levada a cabo”. E acrescenta: “nessa visão, o Estado é o monstro que possui o direito à monstrosidade para nos defender da monstrosidade do ‘outro’.” (MARTÍNEZ In CASTELO BRANCO, 2013, p. 112).

A oposição entre “amigos” e “inimigos”, ela mesma fundante do Estado enquanto agrupamento de “amigos”, cria a necessidade de aniquilamento do “outro”, visto como inimigo, e legitima o terrorismo de Estado como uma medida protetiva. Essa oposição, que se torna evidente em tempos de guerra ou de ditadura, e que permanece presente, embora diluída, nos mecanismos legais do Estado democrático, é também a oposição fundamental que conduz as decisões de Creonte na tragédia de *Antígona*. No caso argentino, a tragédia se materializa na imaterialidade do desaparecimento dos corpos, no aniquilamento dos corpos, que é também a materialidade da ausência para os que ficam.

4.1.1 Violência política e desaparecimento dos corpos

Os operativos de sequestro, roubo, roubo de bebês, tortura, fuzilamento, desaparecimento de pessoas e assassinatos não foi um excesso circunstancial, nem se tratou de eventos exagerados. Não se tratou de uma estratégia entre outras, mas da única saída possível para a busca da homogeneidade desde o exercício do poder do Estado. (PEREZ In CASTELO BRANCO, 2013, p. 124)

Como dissemos anteriormente, o Regime Militar na Argentina não é o marco inicial de um contexto de violência no país. É, no entanto, durante esse período que a violência se instaura como procedimento normal de governo, como a estratégia que estruturava a manutenção da ordem no regime. Como afirma o Informe *Nunca más*, da Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas – CONADEP²⁶⁵, publicado em 1984, o extermínio de pessoas “no fue un exceso en la acción represiva, no fue un error. Fue la ejecución de una fría decisión.”²⁶⁶. Essa decisão era pautada por ordens expressas das chamadas Juntas Militares argentinas, como podemos ver nos seguintes fragmentos do documento *Operaciones contra elementos subversivos (R-C-9-1)*, de 17 de dezembro de 1976, disponibilizado pelo Projeto Desaparecidos²⁶⁷:

4003 i): Aplicar el poder de combate con la máxima violencia para aniquilar a los delincuentes subversivos donde se encuentren. La acción militar es siempre violenta y sangrienta... El delincuente subversivo que empuñe armas debe ser aniquilado, dado que cuando las FFAA entran en operaciones no deben interrumpir el combate ni aceptar rendición.
4008: el ataque se ejecutará: a) Mediante la ubicación y aniquilamiento de los activistas subversivos.²⁶⁸

Havia, pois, uma ordem, internamente explícita, de aniquilamento das pessoas consideradas “subversivas” – lembrando que essa categoria abrange um número ilimitado de

²⁶⁵ Cinco dias após assumir a presidência como o primeiro governo democraticamente eleito após o período de ditadura militar, Raúl Alfonsín cria a Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas – CONADEP, que deveria apresentar um informe de sua investigação sobre os crimes cometidos durante a ditadura. A rapidez com que a Comissão é criada traz aspectos positivos, por não deixar que o tempo dê espaço para o esquecimento, a impunidade, o apagamento de provas, mas também negativos, pois a proximidade com o governo militar faz com que haja lacunas no Informe (como a ausência da lista dos repressores) e no julgamento dos culpados.

²⁶⁶ “Não foi um excesso na ação repressiva, não foi um erro. Foi a execução de uma fria decisão”. Disponível em: <<http://desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/nuncamas.html>>. Acesso em: 11 nov. 2016. Não paginado.

²⁶⁷ Disponível em: <<http://desaparecidos.org>>. Acesso em: 11 nov. 2016.

²⁶⁸ “4003 i) Aplicar o poder de combate com a máxima violência para aniquilar os delinquentes subversivos onde se encontrem. A ação militar é sempre violenta e sangrenta... O delinquente subversivo que empunhe armas deve ser aniquilado, dado que quando as Forças Armadas entram em operações não devem interromper o combate nem aceitar rendição. 4008: o ataque se executará: a) mediante a localização e aniquilamento dos ativistas subversivos”.

peças de diversas categorias sociais –, com uso da violência que fosse “necessária”. Para que isso fosse possível, contavam também com a colaboração de informantes da sociedade civil, que auxiliavam as Forças Armadas por diversos motivos, como está explicitado em uma outra ordem secreta do mesmo dia 17 de dezembro de 1976: “4004: Informantes: deberán ser inteligentes y de gran carácter y deberán tener una razón para serlo (creencia, odios, rencores, política, ideología, dinero, venganza, envidia, vanidad, etc.)”²⁶⁹.

O número de desaparecidos contabilizados pelo informe da CONADEP é de cerca de 9 mil pessoas, mas a própria comissão afirma que essa é uma lista que permanece aberta. A Associação de Mães da Praça de Maio contabiliza cerca de 30 mil desaparecidos.

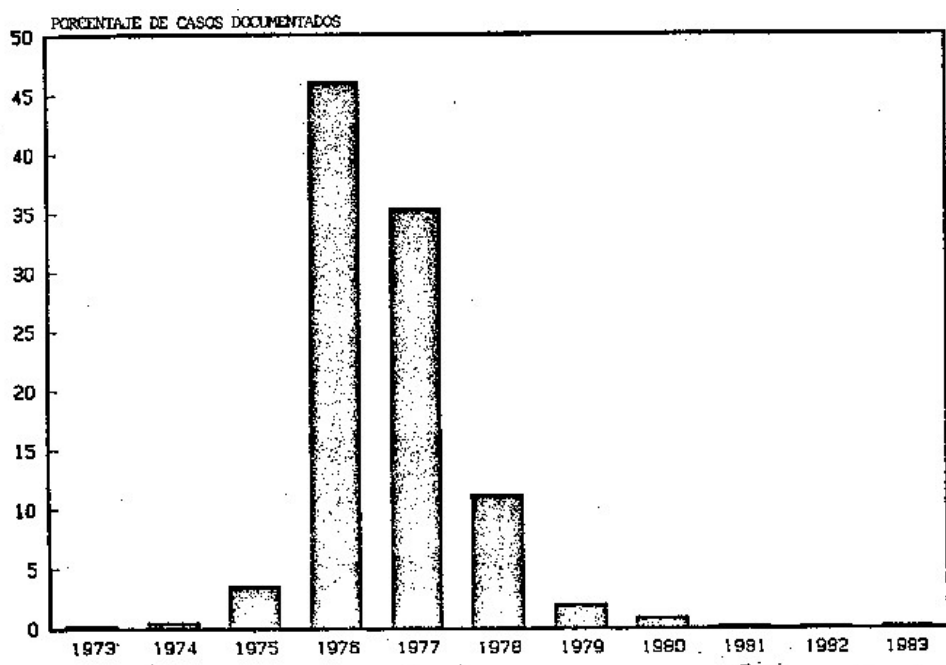


GRÁFICO 1 – Desapariciones entre los años 1973 y 1983 – Fonte: CONADEP, 1984.

Esse gráfico da CONADEP divulgado no informe *Nunca más* mostra que o maior número de casos de desaparecidos entre 1973 e 1983 ocorre nos anos de 1976 e 1977 (cerca de 80% do total), anos iniciais do Regime Militar. Isso sinaliza para o entendimento de que esse regime instaura logo de início uma política de desaparecimento de corpos que postula um novo marco em qualquer prática de violência que pudesse haver anteriormente. Trata-se, como sugerimos a partir de Perez (In CASTELO BRANCO, 2013), da estratégia principal

²⁶⁹ “4004: Informantes: deverão ser inteligentes e de grande caráter e deverão ter uma razão para o serem (crença, ódios, rancores, política, ideologia, dinheiro, vingança, inveja, vaidade, etc)”.

utilizada pelo governo para intimidar e calar as vozes opositoras ou passíveis de oferecer oposição ao regime.

Embora o informe *Nunca más* apresentado pela CONADEP tenha tido enorme importância, no sentido de oficializar e publicizar as denúncias e mostrar que a violência estatal e a desapareição forçada de pessoas eram práticas sistemáticas durante o período ditatorial, ele suscitou críticas e polêmicas que permanecem vivas ainda hoje. No ato de sua entrega pelo presidente da CONADEP, o escritor Ernesto Sabato, ao então presidente da república, Raúl Alfonsín, as Mães da Praça de Mayo se recusaram a estar presentes, por desconhecerem o conteúdo do informe e suspeitarem das intenções do governo de possibilitar uma impunidade (que se concretizaria com as leis de Punto Final y Obediencia Debida, nos anos de 1986 e 1987, respectivamente). À época, se criticou do informe o fato de não apresentar a lista dos represores denunciados à CONADEP durante as audiências. Outro aspecto que permanece polêmico ainda hoje é o Prólogo do informe, que possibilita uma leitura segundo a “teoria dos dois demônios”, ou seja, de que havia uma força terrorista que teria sido *causa* da violência estatal e, de alguma forma, equiparável a ela. Assim afirma o prólogo:

Durante la década del 70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda, fenómeno que ha ocurrido en muchos otros países. (...) a los delitos de los terroristas, las Fuerzas Armadas respondieron con un terrorismo infinitamente peor que el combatido, porque desde el 24 de marzo de 1976 contaron con el poderío y la impunidad del Estado absoluto, secuestrando, torturando y asesinando a miles de seres humanos.²⁷⁰

As polêmicas geradas em torno desse texto fizeram com que, em 2006, o livro *Nunca más* fosse republicado com um novo prólogo, redigido pela Comissão de Direitos Humanos, além do já existente na primeira versão. Neste novo prólogo, lê-se o seguinte:

Es preciso dejar claramente establecido - porque lo requiere la construcción del futuro sobre bases firmes - que es inaceptable pretender justificar el terrorismo de Estado como una suerte de juego de violencias contrapuestas, como si fuera posible buscar una simetría justificatoria en la acción de

²⁷⁰ “Durante a década de 70, a Argentina foi convulsionada por um terror que provinha tanto da extrema direita como da extrema esquerda, fenômeno que ocorreu em muitos outros países. (...) Aos delitos dos terroristas, as Forças Armadas responderam com um terrorismo infinitamente pior que o combatido, porque desde 24 de março de 1976, contaram com o poderio e a impunidade do Estado absoluto, sequestrando, torturando e assassinando a milhares de seres humanos”. Disponível em: <<http://desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/nuncamas.html>>. Acesso em: 01 nov. 2016. Não paginado.

particulares frente al apartamiento de los fines propios de la Nación y del Estado que son irrenunciables.²⁷¹

Em 2016, porém, o prólogo de 2006 foi suprimido, e a edição, publicada pela Edeuba (Editorial Universitaria de Buenos Aires), voltou a ser como a de 1985. Mais de trinta anos depois, o editorial entendeu que o informe se tratava de um documento histórico e que, portanto, deveria permanecer inalterado, mesmo sendo passível de críticas e de interpretações perigosas para um documento que visa a ser uma forma de fazer justiça às vítimas.

4.1.2 Fim da ditadura e as Leis de Impunidade

Em 30 de março de 1982, a CGT (Confederación General del Trabajo) organiza uma grande manifestação dos trabalhadores, em diferentes cidades argentinas e na capital, na Praça de Maio. Estava evidenciada a crise econômica e política que tomava conta do governo militar. Essa manifestação, de enorme adesão, foi brutalmente reprimida pelos militares. Dois dias depois, em 2 de abril, o governo dava sua resposta oficial à crise: a deflagração da Guerra das Malvinas, pela retomada das ilhas Malvinas, dominadas pelo Reino Unido. A solução populista, com forte apelo nacionalista, teve grande apoio da população em seu momento inicial. As Madres, no entanto, repudiavam aquela que seria mais uma atitude sangrenta do governo militar.

Apesar de todo o apoio da população, inclusive com doações financeiras ao chamado “Fondo Patriótico”, de apoio à guerra e aos soldados, a situação dos jovens que foram para as Malvinas era precária. Nos meses de inverno rigoroso nas ilhas do Sul, sem treinamento e sem condições adequadas, eles sofriam derrotas consecutivas. Mais de 600 jovens foram mortos nessa empreitada. Em 15 de junho de 1982, a Argentina reconheceu de vez a sua derrota e entregou as armas. O que era a tentativa final para reerguer o Governo Militar tornou-se o golpe de misericórdia que acabaria de vez com o Regime e com qualquer apoio de que ele ainda pudesse gozar entre a população.

²⁷¹ “É preciso deixar claramente estabelecido – porque o requer a construção do futuro sobre bases firmes – que é inaceitável pretender justificar o terrorismo de Estado como um tipo de jogo de violências contrapostas, como se fosse possível buscar uma simetria justificatória na ação de particulares frente ao distanciamento dos fins próprios da Nação e do Estado que são irrenunciáveis”. Disponível em: <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/nmas2006/Prologo_2006.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2016.

Em 22 de junho de 1983, a última Junta Militar entrega o poder a Reynaldo Bignone, ditador que permanecerá no poder até as eleições diretas, no final de outubro de 1983. Antes, porém, de realizar as eleições, a Junta Militar entrega o “Documento final de la Junta Militar sobre a guerra contra a subversão e o terrorismo”²⁷², informe transmitido também em cadeia nacional de televisão, em 28 de abril de 1983. Como o nome sugere, o documento insiste na ideia de uma “guerra contra o terrorismo”, declarando como “mortos em combate” todos os desaparecidos, e justificando seu enterro como indigentes pela “ausência de documentação” ou “uso de documentação falsa”.

Desse documento, gostaríamos de destacar dois trechos. No primeiro deles, afirma-se claramente a possibilidade legal de se instituir o estado de exceção:

La Constitución Nacional reconoce la adopción de mecanismos que suspenden transitoriamente los derechos y garantías individuales, cuando situaciones objetivas de peligro crean riesgos graves para el bien común y para la seguridad de la Nación.

Las condiciones de excepcionalidad que vivía el país durante el período de la agresión terrorista hicieron que los elementos esenciales del Estado fueran afectados en niveles que dificultaban su supervivencia²⁷³. (ARGENTINA, 1983a)

Essa “guerra contra o terror” permitia ao governo ditatorial a suspensão dos direitos humanos. O embate das Madres e de todos aqueles que lutavam pela garantia desses direitos parece ecoar o embate de Antígona, em que um governante, em nome do “bem comum”, da “ordem da cidade”, faz uma declaração que coloca em suspensão os limites da justiça. A transposição de tais limites, no entanto, como afirma Agamben (2004; 2010), está prevista nos mecanismos legais das Constituições, nesse elemento paradigmático do “estado de exceção”.

Outro ponto que gostaríamos de destacar é a declaração sobre os desaparecidos:

Se habla asimismo de personas “desaparecidas” que se encontrarían detenidas por el gobierno argentino en los más ignotos lugares del país. Todo esto no es sino una falsedad utilizada con fines políticos ya que en la República no existen lugares secretos de detención, ni hay en los establecimientos carcelarios personas detenidas clandestinamente.

En consecuencia debe quedar definitivamente claro que quienes figuran en nóminas de desaparecidos y que no se encuentran exiliados o en la

²⁷² Disponível em: <<http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/saydom/lasombra/lasombr9.htm>>. Acesso em: 05 dez. 2016.

²⁷³ “A Constituição Nacional reconhece a adoção de mecanismos que suspendem transitoriamente os direitos e garantias individuais, quando situações objetivas de perigo criam riscos graves para o bem comum e para a segurança da Nação. As condições de excepcionalidade que vivia o país durante o período da agressão terrorista fizeram com que os elementos essenciais do Estado fossem afetados em níveis que dificultavam sua sobrevivência”.

clandestinidade, a los efectos jurídicos y administrativos se consideran muertos, aun cuando no pueda precisarse hasta el momento la causa y oportunidad del eventual deceso, ni la ubicación de sus sepulturas.²⁷⁴ (ARGENTINA, 1983a)

Dessa forma, além de negar todas as ações sistemáticas de detenções ilegais e desaparecimentos de pessoas, as Forças Armadas declaram como “mortos” todos aqueles que eram reclamados como “desaparecidos”, dando uma resposta às Madres que seguiam pedindo a “aparición *com vida*”. Era uma tentativa do governo de infligir uma dupla morte àquelas vítimas, o que as Madres não podiam aceitar.

Esse documento, fazendo um balanço do período ditatorial na visão dos próprios ditadores, abriu precedentes para que em 22 de setembro de 1983 fosse declarada a “Lei de Autoamnistía”, de número 22.924. Em seu artigo primeiro, a lei declarava:

extinguidas las acciones penales emergentes de los delitos cometidos con motivación o finalidad terrorista o subversiva, desde el 25 de mayo de 1973 hasta el 17 de junio de 1982. Los beneficios otorgados por esta ley se extienden, asimismo, a todos los hechos de naturaleza penal realizados en ocasión o con motivo del desarrollo de acciones dirigidas a prevenir, conjurar o poner fin a las referidas actividades terroristas o subversivas, cualquiera hubiere sido su naturaleza o el bien jurídico lesionado. Los efectos de esta ley alcanzan a los autores, partícipes, instigadores, cómplices o encubridores y comprende a los delitos comunes conexos y a los delitos militares conexos.²⁷⁵ (ARGENTINA, 1983b)

Logo após assumir o poder, Raúl Alfonsín, conforme prometido em campanha, revoga essa lei de autoanistia, com a lei n.º 23.040, promulgada em 27 de dezembro de 1983, e abre precedentes para os “Juicios a las Juntas”²⁷⁶. No entanto, mesmo com o fim da ditadura

²⁷⁴ “Fala-se, além disso, de pessoas ‘desaparecidas’ que se encontrariam detidas pelo governo argentino nos mais ignotos lugares do país. Tudo isso não é senão uma falsidade utilizada com fins políticos já que na República não existem lugares secretos de detenção, nem há nos estabelecimentos carcerários pessoas detidas clandestinamente. Em consequência deve ficar definitivamente claro que aqueles que figuram em listas de desaparecidos e que não se encontrem exilados ou na clandestinidade, para efeitos jurídicos e administrativos, se consideram mortos, ainda quando não se possa precisar até o momento a causa e a oportunidade de eventual decesso, nem a localização de suas sepulturas”.

²⁷⁵ “extintas as ações penais emergentes dos delitos cometidos com motivação ou finalidade terrorista ou subversiva, de 25 de maio de 1973 até 17 de junho de 1982. Os benefícios outorgados por esta lei se estendem, também, a todos os feitos de natureza penal realizados em ocasião ou com motivo do desenvolvimento de ações dirigidas a prevenir, evitar ou pôr fim às referidas atividades terroristas ou subversivas, qualquer que tenha sido sua natureza ou o bem jurídico lesionado. Os efeitos desta lei alcançam os autores, partícipes, instigadores, cúmplices ou encubridores e compreende os delitos comuns conexos e os delitos militares conexos”.

²⁷⁶ O “Juicio a las Juntas” foi o processo civil (e não militar) realizado contra as três primeiras juntas militares que governaram a Argentina a partir de 1976. O julgamento foi realizado no ano de 1985 (a sentença final foi dada em 9 de dezembro), e contou com mais de 800 pessoas ouvidas em audiências públicas. Foram condenados à prisão perpétua os ditadores Jorge Rafael Videla e Emilio Eduardo Macedo. Ambos foram soltos pelos indultos do presidente Carlos Menem, em 1990, mas voltaram a ser condenados e presos nos anos 2000. Outros militares

militar argentina e com essa primeira medida de Alfonsín, a luta por justiça ainda seria longa. Em 1986, ano da estreia de *Antígona furiosa*, Raul Alfonsín promulga, em 24 de dezembro, a primeira das chamadas “Leis de Impunidade”, a lei de número 23.492, conhecida como “Punto Final” e cujo texto estabelece que:

Art. 1º.-Se extinguirá la acción penal respecto de toda persona por su presunta participación en cualquier grado, en los delitos del artículo 10 de la Ley N° 23.049, que no estuviere prófugo, o declarado en rebeldía, o que no haya sido ordenada su citación a prestar declaración indagatoria, por tribunal competente, antes de los sesenta días corridos a partir de la fecha de promulgación de la presente ley.

En las mismas condiciones se extinguirá la acción penal contra toda persona que hubiere cometido delitos vinculados a la instauración de formas violentas de acción política hasta el 10 de diciembre de 1983.²⁷⁷
(ARGENTINA, 1986)

Isso significava encerrar o processo de julgamento dos responsáveis pelos crimes cometidos durante o regime e impedir novos processos. Essa lei é completada, no ano seguinte, pela lei número 23.521, conhecida como “Obediencia debida”, que apresenta o seguinte texto, em seu artigo primeiro:

Art. 1º - Se presume sin admitir prueba en contrario que quienes a la fecha de comisión del hecho revistaban como oficiales jefes, oficiales subalternos, suboficiales y personal de tropa de las fuerzas armadas, de seguridad, policiales y penitenciarias, no son punibles por los delitos a que se refiere el art. 10, punto 1 de la ley 23.049 por haber obrado en virtud de obediencia debida.²⁷⁸ (ARGENTINA, 1987)

Essa lei justifica as ações dos oficiais por estarem sob comando superior e as torna isentas de punição. Como afirma Ileana Diéguez Caballero (2011, p. 103), a promulgação dessas leis é um “convite oficial à amnésia coletiva”. A imposição da impunidade, no entanto, não é aceita por parte da população, especialmente por aquela diretamente afetada pela

também foram condenados à prisão, como Roberto Eduardo Viola, Armando Lambruschini e Orlando Ramón Agosti.

²⁷⁷ “Art. 1º - Extinguir-se-á a ação penal a respeito de toda pessoa por sua presumida participação em qualquer grau, nos delitos do artigo 10 da Lei nº 23.049, que não estiver foragido, ou declarado em rebeldia, ou que não tenha sido ordenada sua citação a prestar declaração indagatória, por tribunal competente, antes dos sessenta dias corridos a partir da data de promulgação da presente lei. Nas mesmas condições se extinguirá a ação penal contra toda pessoa que tenha cometido delitos vinculados à instauração de formas violentas de ação política até o dia 10 de dezembro de 1983.”

²⁷⁸ “Presume-se sem admitir prova contrária que aqueles que na data de cometimento do ato estavam registrados como oficiais chefes, oficiais subalternos, suboficiais e pessoal de tropa das forças armadas, de segurança, policiais e penitenciárias, não são puníveis por delitos a que se refere o artigo 10, ponto 1 da Lei 23.049, por ter agido em virtude de obediência devida.”

violência estatal no período de ditadura²⁷⁹. A luta pela derrubada das leis conquista uma primeira vitória em 1998 (mais de dez anos depois da promulgação das leis), quando ambas são revogadas, e uma segunda vitória em 2003, quando elas são declaradas inconstitucionais e absolutamente nulas, pela lei de número 25.779.

Griselda Gambaro produz seu teatro durante todo esse período, e a peça *Antígona furiosa*, especificamente, surge nesse contexto inicial da redemocratização e das tomadas de decisão sobre as implicações jurídicas do período ditatorial. A discussão sobre a memória, aqui, não diz respeito somente à construção de museus ou às narrativas de uma história oficial, mas a decisões concretas sobre o que fazer com tantos corpos desaparecidos, com as marcas de violência na sociedade, com tantas pessoas que clamavam por justiça, e, finalmente, com as Forças Armadas que, durante tanto tempo, perpetraram esses crimes com o aval de um governo de exceção. Veremos mais adiante como a imagem de Antígona que insurge aqui ganha força nesse contexto e se torna especular da busca das Madres por seus filhos e por justiça.

4.2 O teatro de Griselda Gambaro

La literatura dramática es una actividad que supone no sólo un compromiso muy franco, sino muy contundente, con el medio. Toda pieza de teatro es un ajuste de cuentas, un enfrentamiento inmediato con la sociedad.²⁸⁰
(GAMBARO In TAYLOR, 1989, p. 26)

O trabalho teatral de Griselda Gambaro está ligado, quase que exclusivamente, à literatura dramática. A carreira literária de Gambaro, aliás, se inicia pela narrativa, com um

²⁷⁹ O jornal *El país*, na edição de 21 de dezembro de 1986, assim noticia uma manifestação ocorrida antes da promulgação da primeira lei: “Entre 50.000 y 60.000 personas se manifestaron el viernes en el centro de Buenos Aires como protesta contra la ley de Reconciliación Nacional, llamada de punto final, que comenzará a debatirse el lunes en el Senado de la nación. (...) Probablemente fue ésta la manifestación más multitudinaria desarrollada en la capital federal desde la recuperación de la democracia, hace tres años. Convocada por las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo, organizaciones defensoras de los derechos humanos y partidos extraparlamentarios de izquierda, la marcha contó con el apoyo de los peronistas revolucionarios y la Confederación General del Trabajo (CGT)”. Disponível em: <http://elpais.com/diario/1986/12/21/internacional/535503616_850215.html>. Acesso em 01 nov. 2016.

²⁸⁰ “A literatura dramática é uma atividade que supõe não só um compromisso muito franco, mas também muito contundente, com o meio. Toda peça de teatro é um ajuste de contas, um enfrentamento imediato com a sociedade”. Esta última frase, aqui neste artigo publicado em 1989, repete, quase de forma idêntica, a frase citada na abertura deste capítulo, de uma conferência de 1971. Isso, a nosso ver, indica a insistência da autora na ideia de que o teatro está diretamente relacionado com o contexto que o cerca.

livro de contos²⁸¹, publicado em 1953, seguida pelos livros de narrativa *Madrigal en la ciudad* (Prêmio do Fundo Nacional das Artes, 1963) e *El desatino* (Prêmio Emecé, 1965, transformada em teatro no mesmo ano). Como a autora mesmo admite, em entrevista a Alberto Catena (2011), ela não ia muito ao teatro no início de sua carreira, porém de tanto ler dramaturgias, começou a praticar essa forma de escrita ficcional, e passou a alternar entre os gêneros narrativo e dramático, sendo reconhecida e premiada em ambos. Seu processo de criação das peças é “de gabinete”, e não concomitante à sala de ensaio, como ela mesma afirma: “creo en la soledad de mi estudio y sólo cuando la obra está terminada la entrego a un director o directora de escena”²⁸² (GAMBARO, 2001).

A relação da dramaturga com as encenações de suas peças parece ser marcada por certo rigor com relação ao texto escrito, ou seja, por um desejo de que se mantenha, em cena, aquilo que está proposto na literatura dramática. Em entrevista ao *La Nación*, Gambaro afirma que pode acontecer de um diretor mudar a forma como ela havia imaginado seus personagens e isso ser positivo, ainda que sinta que a obra não é sua, mas insiste no fato de que é uma relação sofrida: “Eso, para mí, es muy penoso. Es duro, porque al final lo que uno entrega ahí es un pedazo de su carne, de su sangre. Yo tuve la suerte de trabajar mucho tiempo con Laura Yusem, con quien hicimos un muy buen equipo, entonces no sufrí tanto por esas cuestiones”²⁸³ (GAMBARO, 2015).

Laura Yusem²⁸⁴, diretora teatral que mais montou peças de Gambaro até hoje, afirma sobre a relação com a dramaturga:

Griselda es una persona muy dulce, muy amable, nunca va a ser ni agresiva ni invasiva. Es sí muy firme en sus convicciones. Como autora va bastante en los ensayos, aunque no es conflictiva. (...) Sí hubo, porque es severa en la defensa de su material, momentos en que me señalaba cosas y a mí me costaba modificarlas, pero con el tiempo me fue costando menos aceptar lo que decía, porque constaté que siempre tenía razón y que jamás argumentaba sin tener buena fundamentación. Aprendí de ese modo a escucharla.²⁸⁵ (YUSEM apud CATENA, 2011, p. 79)

²⁸¹ Esse primeiro livro de contos é hoje renegado pela autora, que queimou todos os exemplares de que dispunha (Cf. CATENA, 2011, p. 179). Talvez justamente pelo sucesso posterior, tanto de sua prosa quanto de sua dramaturgia, as primeiras produções tenham lhe parecido tão ingênuas.

²⁸² “Creio na solidão do meu estúdio e só quando a obra está terminada a entrego a um diretor ou diretora de teatro”.

²⁸³ “Isso, para mim, é muito penoso. É duro, porque no fim o que a gente entrega aí é um pedaço da própria carne, do próprio sangue. Eu tive a sorte de trabalhar muito tempo com Laura Yusem, com que fizemos uma boa equipe, então não sofri tanto por essas questões”.

²⁸⁴ Laura Yusem é a diretora da primeira montagem de *Antígona furiosa* (1986).

²⁸⁵ “Griselda é uma pessoa muito doce, muito amável, nunca vai ser nem agressiva nem invasiva. É muito firme em suas convicções. Como autora vai bastante aos ensaios, apesar de não ser conflitiva. (...) Houve, sim, porque é severa na defesa de seu material, momentos em que assinalava coisas e a mim me custava modificá-las, mas

As falas tanto de Gambaro quanto de Yusem demonstram um *modo de fazer* em torno de suas peças. Nesse sentido, aproximamo-nos do entendimento de Sara Rojo, no pensamento que guia o livro *Teatro latino-americano em diálogo*:

o como fazer teatro, a maneira de organizar um grupo, a forma de trabalhar e de estruturar um processo criativo são questões de metapolítica. Essas articulações ampliam seu leque no momento da escolha das formas de visibilidade, pois são elas que atingirão, por meio do objeto produzido, aos espectadores (ROJO, 2016, p. 37)

Assim, esses depoimentos de Gambaro e Yusem parecem demonstrar uma maneira de organização baseada em relações hierárquicas de trabalho: o autor seria o detentor do sentido do texto, e caberia ao diretor e aos atores tentar se aproximar ao máximo desse sentido em cena. Gambaro, no entanto, afirma o contrário:

Normalmente asisto a los ensayos, mantengo buena relación con los directores con los que trabajo, intercambiamos ideas. Siempre tengo un contacto fluido porque *no creo en las jerarquías teatrales, no creo que el autor sea más que el director o viceversa*, o que los actores sean más importantes. Todos son importantes en su propio espacio.²⁸⁶ (GAMBARO, 2001, grifo nosso)

Se para nós, hoje no Brasil, essas relações parecem separar as funções entre aqueles que têm liberdade para pensar e criar o texto e aqueles que executam tarefas a partir deste – algo que é combatido pelos grupos que trabalham com processos colaborativos ou criações coletivas²⁸⁷ –, é importante levarmos em consideração o contexto de produção das obras de Griselda Gambaro. Ainda seguindo o pensamento de Rojo, cada prática teatral “corresponde a um regime particular de fazer arte que tem visibilidades, maneiras de articular e formas de compartilhar próprias, determinadas por subjetividades nascidas dentro de *dispositivos*

com o tempo fui custando menos a aceitar o que dizia, porque constatei que sempre tinha razão e que jamais argumentava sem ter boa fundamentação. Aprendi assim a escutá-la”.

²⁸⁶ “Normalmente assisto aos ensaios, mantenho boa relação com os diretores com os quais trabalho, trocamos ideias. Sempre tenho um contato fluido porque *não creio nas hierarquias teatrais, não creio que o autor seja mais do que o diretor ou vice-versa*, ou que os atores sejam mais importantes. Todos são importantes em seu próprio espaço”.

²⁸⁷ Embora cada experiência de cada grupo tenha suas particularidades, basicamente, no contexto brasileiro, as “criações coletivas” (a partir da década de 1960) e os “processos colaborativos” (a partir da década de 1990) diferenciam-se por aquele buscar a diluição praticamente total das funções, ou seja, todos os membros do grupo assumem a dramaturgia, a direção, a cenografia, etc., enquanto, nos processos colaborativos, mantêm-se as funções, porém todos são responsáveis pela concepção geral da obra, participam e opinam em todas as decisões estéticas e executivas. Esses processos não devem ser confundidos com a ideia da criação da dramaturgia *in process*, pois muitas vezes, mesmo nas criações coletivas, o trabalho dramático era um trabalho de gabinete, e separado da sala de ensaio.

contextuais específicos.” (ROJO, 2016, p. 38, grifo nosso). O dispositivo contextual da produção de Gambaro, na Argentina durante a ditadura militar, impunha condições de trabalho diferentes das que vivemos no Brasil. Na capital Buenos Aires, ainda hoje, o teatro funciona muito em torno de grandes salas – como Teatro Cervantes e San Martín – e produções comerciais (nos teatros da Avenida Corrientes), e mesmo o teatro independente, presente em grande número na capital, se organiza majoritariamente em torno de produções específicas ou de espaços de teatro, como o Elefante Club, e menos em torno de grupos ou coletivos. Durante o período da ditadura militar, por razões óbvias, os grupos que trabalhavam com um teatro militante de esquerda foram totalmente desmantelados, bem como os grupos de teatro de rua. Como afirma Dubatti (2012a, p. 172):

También el público padece su miedo: la reunión teatral, el convivio, sea en el interior del grupo en los ensayos o en la función con espectadores, es considerada subversiva. Como reacción frente a este estado de situación, va surgiendo progresivamente una cultura de la resistencia y de la resiliencia (capacidad de construir en tiempos de adversidad), cuyo reticulado se irá entramando cada vez más estrechamente y permitirá la emergencia de fenómenos como Teatro Abierto 1981²⁸⁸.

Por essa fala de Dubatti, podemos perceber que, com a censura e a repressão extremas vivenciadas pelos profissionais do teatro naquele momento, foi preciso buscar novas formas de produção e articulação. Gambaro, durante o exílio, afirma não ter conseguido escrever nenhuma peça:

Eu não sei se alguma de minhas peças, penso em *El campo, Información para extranjeros* ou *La malasangre*, eu poderia escrevê-las no exílio, mas é impossível sem imaginar o público que tinha vivido comigo a experiência social e política que nutriu suas origens. Sei de fato que não pude imaginá-lo no exílio, sei que não pude escrever peça alguma. (GAMBARO *apud* ROJO, 2016, p. 146)

Isso nos faz pensar que, mesmo trabalho solitário de criação de Gambaro, estava inserido em um pensamento coletivo sobre o teatro e sobre a sociedade. Como afirma Sara Rojo (2016, p. 146), a sensação do exílio “se agrava para alguém que trabalha com o encontro coletivo, com o teatro como evento social e não só como literatura”. Um evento como o

²⁸⁸ “Também o público padece seu medo: a reunião teatral, o convivio, seja no interior do grupo nos ensaios ou na função de espectadores, é considerada subversiva. Como reação frente a esse estado de situação, vai surgindo progressivamente uma cultura da resistência e da resiliência (capacidade de construir em tempos de adversidade), cujo reticulado irá se entramando cada vez mais estreitamente e permitirá a emergência de fenômenos como o Teatro Aberto 1981.”

Teatro Abierto, um marco do teatro político na Argentina e do combate à ditadura, foi organizado, sobretudo, por *dramaturgos*, como Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Eduardo Pavlovsky e Griselda Gambaro (com *Decir sí*, 1981), que, a partir de suas escritas, puderam articular vozes coletivas de resistência, para então reuni-las, concretamente, em salas de teatro, rompendo com o isolamento imposto à cultura.

Dessa forma, o papel decisivo que Gambaro exerce na cena teatral de Buenos Aires se dá principalmente a partir da literatura dramática e do poder de influência de sua dramaturgia. É a partir do texto teatral que a autora posiciona-se no embate estético e político de sua época, não de uma maneira unívoca, mas transformando a sua escrita ao longo dos mais de quarenta anos de sua carreira, e articulando diversas vozes em suas escritas paródicas, como veremos mais adiante.

4.2.1 *El desatino* e a polêmica acerca do absurdo gambariano

Gambaro no es profética. Es prudente. Su prudencia es su militancia. Observa, se toma sus tiempos para no sucumbir ni a las catástrofes ni a los conformismos. (...) Gambaro no es absurda: sólo *dice de otra manera*. (...) Esa posición singular posibilita otra lectura del teatro de Gambaro: por lo pronto, la escena que se escribe es corporal y emancipativa.²⁸⁹ (LANG, 2011, p. 11-12, grifo no original)

Quando Griselda Gambaro estreia sua primeira peça, *El desatino*, em 1965, o momento social e político não só na Argentina, mas em toda a América Latina, era bastante marcado. O posicionamento político dava-se de maneira dicotômica entre esquerda e direita, comunismo e capitalismo, democracia e ditadura. Especificamente na Argentina, o peronismo havia deixado o governo em 1955, e naquele momento o país estava governado pelo presidente Arturo Umberto Illia, eleito democraticamente em 1963. A arte, igualmente, passava por transformações que levavam a um posicionamento radical e dicotômico. O teatro de Griselda Gambaro, em sua fase inicial, insere-se na chamada “Geração de 60”,

²⁸⁹ “Gambaro não é profética. É prudente. Sua prudência é sua militância. Observa, toma seus tempos para não sucumbir nem às catástrofes nem aos conformismos. (...) Gambaro não é absurda: só diz de outra maneira. (...) Essa posição singular possibilita outra leitura do teatro de Gambaro: de pronto, a cena que se escreve é corporal e emancipativa”.

significativa por trazer uma renovação do teatro argentino, principalmente por duas correntes: o realismo reflexivo e a neovanguarda. Como define Susana Tarantuviez (2007, p. 92):

Neovanguardia y realismo reflexivo se diferencian, en primer lugar, en cuanto al grado de “referencialidad” que admiten: mientras que el realismo reflexivo se relaciona sin retaceos con el contexto histórico en el cual se insertan las obras, la neovanguardia establece con él una relación opaca, o parece no tomarlo en cuenta. (...) El realismo reflexivo alude directamente al referente político y social, mientras que la neovanguardia del ‘60 deforma o absurdiza el referente.²⁹⁰

O que está em questão aqui é o velho embate entre forma e conteúdo que anima as discussões acerca da arte política. Nesse momento, qualquer obra que não abordasse, em primeiro lugar e de forma mais transparente possível, a questão social era acusada de obliterar o contexto e não se posicionar diante da situação política nacional e mesmo mundial (o embate entre capitalismo e comunismo). Com uma visão estrita das relações possíveis entre arte e política, os defensores do realismo reflexivo acabaram por fazer tais julgamentos da primeira peça de Griselda Gambaro.

Embora muitos críticos classifiquem a obra de Gambaro como influenciada pelo teatro do absurdo europeu, a partir de nomes como Beckett e Ionesco, a própria autora afirma que sua influência maior está no teatro argentino, no que ficou conhecido como *grotesco criollo*, a partir do diretor e dramaturgo Armando Discépolo (1887-1971). O *grotesco criollo* aparece nas primeiras décadas do século XX na Argentina como um desenvolvimento do *sainete*, um tipo de teatro farsesco de origem espanhola. No entendimento de Pellettieri (2008, p. 172), “el grotesco criollo es el resultado de la apropiación de la semántica pirandelliana y bergsoniana del grotesco italiano, y el resultado de la productividad del sistema del sainete”²⁹¹. Armando Discépolo entende o grotesco como uma forma de chegar ao cômico através do trágico, mas Pellettieri sustenta que é exatamente o contrário. De toda maneira, trata-se de um gênero que mistura o trágico e o cômico, numa forma de teatro popular (frequentemente rechaçado pelos críticos e pelo público “culto”), com personagens torpes, deformados, muitas vezes com uma crítica sobre a condição humana ou a realidade social (LOURENÇO, 2014), mas não numa

²⁹⁰ “Neovanguardia e realismo reflexivo se diferenciam, em primeiro lugar, quanto ao grau de ‘referencialidade’ que admitem: enquanto o realismo reflexivo se relaciona completamente com o contexto histórico no qual se inserem as obras, a neovanguardia estabelece com ele uma relação opaca, ou parece tomá-lo em conta. (...) O realismo reflexivo alude diretamente ao referente político e social, enquanto a neovanguardia dos ‘60 deforma ou absurdiza o referente”.

²⁹¹ “O grotesco criollo é o resultado da apropriação da semântica pirandelliana e bergsoniana do grotesco italiano, e o resultado da produtividade do sistema do sainete”. É importante ressaltar que o entendimento sobre o *grotesco criollo*, sua classificação e suas origens não é unívoco. Pellettieri (2008) admite que a recepção crítica do gênero dividiu-se em diversas posições, sobretudo na relação com o *sainete*.

estrutura realista, no sentido de defender uma tese social. Nas palavras de Pellettieri (2008, p. 186), “como Discépolo no creía en el país, le resultó fácil hacer teatro sin tesis realista. Discépolo creía que la realidad no iba a cambiar”²⁹². Neste ponto, Gambaro distancia-se do autor argentino, pois parece acreditar em uma mudança social, mas aproxima-se na forma grotesca, na mistura do trágico e do cômico, no rechaço inicial a um teatro realista. Acreditamos, porém, que pode ter havido na escrita da dramaturgia uma influência tanto do teatro argentino do início do século, ele próprio influenciado por correntes europeias, quanto do teatro absurdo feito naquele momento na Europa. Em última instância, como afirma Lourenço (2014), alguns teóricos, como Tarantuviez (2007) e Pavis (1999), sugerem a fragilidade do limite que separa o grotesco (de forma geral, não o específico argentino) do teatro do absurdo, afirmando a proximidade estética e de crítica social existente entre eles.

El desatino, como dissemos, estreia em 1965, no Instituto Di Tella. Por si só, este espaço cultural, que abrigava a vanguarda argentina do teatro, da música e das artes plásticas, já era um espaço polêmico na cidade de Buenos Aires. Fundado em 1958, pela fundação italiana Di Tella, o Instituto visava justamente fomentar as experimentações estéticas na capital portenha, criando um espaço de diálogo entre a vanguarda argentina e as vanguardas europeias. Como afirma o pesquisador Nestor García Canclini (apud TARANTUVIEZ, 2007, p. 93):

El Di Tella sufrió el éxodo de un numeroso grupo de artistas: éstos, luego de extremar las posibilidades de experimentación exclusivamente estética, descubrieron que los conflictos de clases y las luchas populares, crecientes en el país al fin de la década del 60, no podían ser asumidos desde un salón de la zona más elegante de la calle Florida²⁹³.

Gambaro, então, ao estrear sua peça no Instituto, recebe da crítica o mesmo tratamento outorgado ao espaço – é considerada formalista, europeizada, esnobe e, em última instância, não participe do momento social argentino. Gambaro foi, com *El desatino*, protagonista de uma polêmica, ao ter sua peça eleita como “A Melhor Obra de Autor Argentino Contemporâneo” pela Revista *Teatro XX*. Dois dos integrantes da redação renunciaram a seus cargos por não concordarem com o fato de o prêmio ter sido dado a uma obra “absurdista”. Era o reflexo da radicalidade da querela presente naquele momento.

²⁹² “Como Discépolo não acreditava no país, ficou fácil para ele fazer teatro sem tese realista. Discépolo acreditava que a realidade não ia mudar”.

²⁹³ “O Di Tella sofreu o éxodo de um numeroso grupo de artistas: estes, depois de extremar as possibilidades de experimentação exclusivamente estética, descobriram que os conflitos de classes e as lutas populares, crescentes no país ao final da década de 60, não podiam ser assumidos a partir de um salão da zona mais elegante da rua Florida”.

Se para nós hoje é surpreendente esse fato, uma vez que veremos ao longo de toda a trajetória da dramaturga uma história de resistência (que a leva inclusive ao exílio em 1977²⁹⁴), é preciso, no entanto, compreendermos que a resistência esperada de uma peça, no momento, era outra – mais panfletária talvez, ou no mínimo mais direta. Qual era então o tipo de teatro que Gambaro propunha a partir dessa estreia? É possível ver em seu teatro, desde o início, algo como um posicionamento político, a despeito das críticas? Qual era a forma de resistência de Gambaro e como ela se modifica ao longo dos seus mais de vinte anos de carreira até chegar a *Antígona furiosa* (e mais de cinquenta se considerarmos que ela ainda produz até os dias atuais)?

Podemos começar a responder essas perguntas passando pelas palavras da própria autora (GAMBARO apud TARANTUVIEZ, 2007, p. 112):

Finalmente percibimos que lo único que hemos hecho son variaciones sobre el mismo tema. Hay algunos que me preocupan desde siempre, sólo que los voy manejando de otra manera: el abuso del poder, la relación entre víctima y victimario, el miedo. Pienso que son temas constantes en mi obra²⁹⁵.

Embora aqui ela fale de *tema*, e não de *forma*, acreditamos que ambos os aspectos estão diretamente relacionados, e isso também no trabalho da autora. Se o principal eixo estruturador de sua obra é a questão do poder, como aponta Susana Tarantuviez (2007), isso se dará, sobretudo, na relação entre as personagens. Assim, Gambaro propõe uma esfera de atuação que passa mais pelo *micropolítico* do que pelas relações *macropolíticas*. Trata-se de um poder que se dissemina em todas as esferas da vida, que “toma de assalto a vida”: “o poder, nessa sua forma mais molecular, incide diretamente sobre as nossas maneiras de perceber, de sentir, de amar, de pensar, até mesmo de criar” (PELBART, 2007, p. 57). Se naquele momento, todos enxergavam as macroestruturas e um poder exercido desde fora, a

²⁹⁴ Em junho de 1977, Griselda Gambaro, seu marido, Juan Carlos Distéfano, e seus filhos partem para o exílio em Barcelona. Eram os momentos iniciais da Ditadura, em que, como já dissemos anteriormente e conforme demonstra o gráfico 1, adotavam-se frequentemente e quase que indiscriminadamente medidas de repressão e desaparecimento de pessoas. Em abril de 1977, o governo argentino, por meio do decreto 1101, proíbe a circulação do livro de Gambaro *Ganarse la muerte*, afirmando que este apresentava “una posición nihilista frente a la moral, a la familia, al ser humano y a la sociedad que éste compone” (ARGENTINA, 1977, s/p). Também as Ediciones de La Flor, que publicaram o livro, sofreram sanções por meio desse decreto. Em entrevista a Alberto Catena, Gambaro explica sua decisão de exilar-se: “Es que prohibición hubo siempre. (...) Pero, em una época como esa, la prohibición significaba otra cosa. Era cortar los lazos de comunicación con el público, porque no se podía publicar ni representar. (...) Así que, considerando toda la situación, y en especial la prohibición de la novela y los términos del decreto de censura, preferimos irnos y trabajar en otro país” (GAMBARO apud CATENA, 2011, p. 62-63)

²⁹⁵ “Finalmente percebemos que o único que fizemos são variações sobre o mesmo tema. Há alguns que me preocupam desde sempre, só que os vou manejando de outra maneira: o abuso de poder, a relação entre vítima e vítima, o medo. Penso que são temas constantes em minha obra”.

partir das forças do capital e do Estado, Gambaro o enxergava também em sua forma molecular, que penetra em todas as esferas da vida. Importa, para Gambaro, a maneira como se constroem as relações cotidianas, familiares, entre homem e mulher, pois elas são, igualmente, espaços onde se darão as relações de poder e de abuso deste.

Se hoje podemos perceber uma proliferação das lutas micropolíticas, em que as resistências têm sido feitas cada vez mais a partir de pequenos grupos que lutam por seus interesses imediatos, na época Gambaro ia à contracorrente daqueles que acreditavam que a luta deveria ser direta contra o macropoder dominante. Para a autora, pensar o público era também voltar-se para o privado, e vice-versa, pois, em última instância, “no hay barreras que separen lo privado de lo público cuando se trata de juegos de poder, pues ellos penetran en cada intersticio de nuestra vida”²⁹⁶ (TARANTUVIEZ, 2007, p. 116). É interessante essa observação de Tarantuviez para pensarmos uma peça como *Antígona*, em que as fronteiras entre público e privado são borradas, e as relações de poder que são exercidas numa instância transbordam também à outra. Também é interessante para nos questionarmos sobre a maneira como Gambaro constrói essa relação de resistência em *Antígona furiosa*, uma vez que ali é esperada uma luta clara contra o macropoder dominante, um poder opressor, ditador. Veremos, na análise da peça, que embora haja essa luta contra o macropoder, também estão em jogo as forças que operam nas relações, os micropoderes.

4.2.2 Fases posteriores: uma aproximação ao realismo

A maioria dos críticos tende a dividir a obra de Gambaro em fases distintas, que por vezes coincidem com as décadas de trabalho da autora. Diana Taylor (1989) e Osvaldo Pellettieri (1993) apontam, inicialmente, a existência de três fases, que abrangem as décadas entre 1960 e 1990. Posteriormente, seguindo essa mesma classificação, essas fases são ampliadas a quatro, por Ana Laura Lusnich, no quinto volume de *Historia del Teatro Argentino*, organizado por Osvaldo Pellettieri (2001). De uma maneira geral, essas fases apresentariam uma progressão na dramaturgia gambariana em direção ao realismo (não mais o realismo reflexivo, mas um realismo denominado “crítico”), além de modificações significativas nos papéis das personagens mulheres e nas relações entre vítimas e vitimários.

²⁹⁶ “Não há barreiras que separem o público do privado, e vice-versa, pois eles penetram em cada interstício de nossa vida”.

Sobre a aproximação ao realismo, podemos afirmar que não se trata de algo específico da carreira da autora. Como afirma Jorge Dubatti (2012a, p. 151), no final da década de 1960 e, concretamente, na década de 1970, “se inicia una ‘fase de intercambio de procedimientos’ en la que el realismo recurre a resoluciones ‘desrealizadoras’ (expresionismo, teatro épico, absurdismo) y los creadores de la ‘neovanguardia’ se tornan cada vez más transparentes y directos en su representación del referente social inmediato”²⁹⁷. Nessa caminhada rumo a uma espécie de “síntese”, acreditamos que influencia a configuração mesma do momento social vivido na Argentina: uma agudez das tensões políticas já antes estabelecidas e do contexto de violência que pairava na sociedade até, finalmente, a instauração do último e mais violento Regime Militar, em 1976. Isso pode ter propulsado uma compreensão tanto de que era preciso falar daquele contexto mais diretamente – e estabelecer no teatro uma forma indubitável de resistência – quanto de que aquela fala deveria encontrar outros meios, que não o realismo de primeira fase, para tratar daquele contexto – que era, cada vez mais, cercado por censuras.

No caso específico de Gambaro, Ana Laura Lusnich (In PELLETTIERI, 2001, p. 147) identifica uma caminhada da autora em direção ao chamado “realismo crítico”, dividindo sua obra em textos de transição (*Si tengo suerte*, 1970; *El nombre*, 1974; *Decir sí*, 1974; *Sucede lo que passa*, 1975) e textos de realismo crítico propriamente dito (*Real envido*, 1980; *La malasangre*, 1981). Ainda segundo Lusnich, o chamado “realismo crítico” de Gambaro mantém uma série de procedimentos e características de seu trabalho inicial, porém adota procedimentos caros à estética realista: “la carificación de la metáfora propia del modelo originario y la demarcación de una nueva estructura dramática, destinada a probar una tesis social”²⁹⁸ (LUSNICH In PELLETTIERI, 2001, p. 146-147). Como define Pelletieri (apud TARANTUVIEZ, 2008, p. 224):

[El realismo crítico] se caracterizó por el encuentro con el humor negro y con el humor caricaturesco proveniente del grotesco y el sainete criollos concretando la caricatura patética, la consiguiente amplificación absurda de la crítica al contexto social, el aislamiento del personaje central propio del expresionismo y la transgresión constante al encuentro personal mediante la parodia.²⁹⁹

²⁹⁷ “Inicia-se uma ‘fase de intercâmbio de procedimentos’ na qual o realismo recorre a resoluções ‘desrealizadoras’ (expressionismo, teatro épico, absurdo) e os criadores da ‘neovanguarda’ se tornam cada vez mais transparentes e diretos em sua representação do referente social imediato”.

²⁹⁸ “A clarificação da metáfora própria do modelo originário e a demarcação de uma nova estrutura dramática, destinada a provar uma tese social”.

²⁹⁹ “[O realismo crítico] se caracterizou pelo encontro com o humor negro e com o humor caricaturesco proveniente do grotesco e do sainete *criollos*, concretizando a caricatura patética, a consequente amplificação absurda da crítica ao contexto social, o isolamento do personagem central próprio do expressionismo e a transgressão constante ao encontro pessoal mediante a paródia”.

Isso significa que o realismo crítico pressupõe uma mescla de procedimentos, em que, ainda que haja uma referencialidade mais clara e direta, permanecem recursos teatrais, que, inclusive, propiciam certo *distanciamento* do espectador em relação à obra. Segundo Lusnich, toda a obra de Gambaro a partir da década de 1980 até o final dos anos 1990 (período contemplado pelo texto de Lunisch, que é de 2002) se desenvolve nessa estética do “realismo crítico”. Em *Antígona furiosa* (1986), essa “mescla de procedimentos” ocorre de diferentes formas. Por exemplo, trata-se de uma peça que se divide entre Grécia Antiga e Argentina contemporânea, e na qual há diversos elementos paródicos, o que dificulta uma identificação completa por parte do espectador.

No caso de Gambaro, também outros aspectos vão se alterando ao longo dos anos e das distintas fases de produção da autora, para além da adoção de procedimentos mais realistas. Gostaríamos de ressaltar dois elementos, especificamente: os papéis de vítima e vitimário, e os papéis das mulheres. Basicamente e de maneira geral, podemos afirmar que as relações de poder atravessam toda a obra de Gambaro, transformando-se ao longo dela em direção a uma consciência crítica por parte das personagens “vítimas”. Em um primeiro momento, estas não oferecem nenhuma resistência, nem mesmo virtual (no plano do querer), aos opressores, tornando-se, com isso, inclusive cúmplices da opressão. É o que ocorre, por exemplo, em *El desatino* (1965) e *Los siameses* (1965). Essa relação começa a mudar, como afirma Tarantuviez (2008), a partir de *El miedo* (1972), em que o personagem Miguel recusa-se a ir continuar os atos de violência e a peça termina com o personagem se detendo na porta e pronunciando as palavras negativas: “No. No voy”. A partir dessa peça, a voz dos vencidos passa a ser colocada em primeiro plano como uma *voz de rebelião* (TARANTUVIEZ, 2008), que nem sempre permite às vítimas escapar da opressão, mas sim colocar-se em oposição ao sistema opressor,

mediante la construcción de una voz propia, que parte de sonidos infrahumanos o de ruidos que provienen de objetos que funcionan como ayudantes, gracias a los cuales el silencio es finalmente quebrado, hasta llegar a la formulación de un discurso coherente, que es ya una forma de poder, pues los vencidos han logrado imponer su voz a los vencedores.³⁰⁰ (TARANTUVIEZ, 2008, p. 128)

³⁰⁰ “Mediante a construção de uma voz própria, que parte de sons infra-humanos ou de ruídos que provêm de objetos que funcionam como ajudantes, graças aos quais o silêncio é finalmente quebrado, até chegar à formulação de um discurso coerente, que é já uma forma de poder, pois os vencidos conseguiram impor sua voz aos vencedores.”

Essa colocação de Tarantuviez é particularmente interessante se pensarmos em *Antígona*, que traz, desde o hipotexto clássico, a inserção de uma voz de uma esfera não humana, não política, em uma esfera política, estabelecendo assim uma transgressão à linguagem e à organização dominante. No caso da *Antígona furiosa*, o grito final que ela insere é um grito de silêncio, que, no entanto, não é um silêncio de cumplicidade, mas de fúria e de luta.

O mesmo gráfico se passa com relação às personagens mulheres, personagens “vítimas” por excelência dos abusos de poder. Tarantuviez (2008) classifica essas personagens em distintas fases. Em um primeiro momento, nas décadas de 1960 e 1970, as mulheres eram representadas como “vítimas degradadas”, sem capacidade de reação; já na década de 1980, época de escrita de *Antígona furiosa*, como “heroínas”, com uma força inquestionável, ativa, embora sua ação não as libertasse necessariamente da opressão; e nas décadas de 1990 e 2000, como “seres em construção a partir de sua própria subjetividade”, o que propicia uma visão um pouco mais “realista” sobre essas personagens. Há, portanto, uma evolução da tomada de consciência das mulheres em direção a uma ação concreta sobre a própria história e sobre o contexto de opressão de que fazem parte.

4.3 Uma *Antígona furiosa*

La locura merece ser elogiada cuando la razón, esa razón que tanto enorgullece al Occidente, se rompe los dientes contra una realidad que no se deja ni se dejará atrapar jamás por las frías armas de la lógica, la ciencia pura y la tecnología. (...) Lo irracional, lo inesperado, la bandada de palomas, las Madres de Plaza de Mayo, irrumpen en cualquier momento para desbaratar y trastocar los cálculos más científicos de nuestras escuelas de guerra y de seguridad nacional.³⁰¹ (CORTÁZAR, 1982)

Griselda Gambaro estreia sua *Antígona furiosa* em 1986, no teatro do Instituto Goethe, em Buenos Aires. O espaço está localizado na Avenida Corrientes, no centro de Buenos Aires, onde também estão diversos outros teatros, como o San Martín, um dos teatros

³⁰¹ “A loucura merece ser elogiada quando a razão, essa razão que tanto orgulha o Ocidente, se bate contra uma realidade que não se deixa nem se deixará capturar jamais pelas frias armas da lógica, da ciência pura e da tecnologia. O irracional, o inesperado, a revoada de pombos, as Madres de Plaza de Mayo irrompem a qualquer momento para desbaratar e perturbar os cálculos mais científicos de nossas escolas de guerra e de segurança nacional.”

públicos mais importantes da cidade. O teatro do Instituto Goethe funciona como um espaço de vanguarda, mais ou menos à maneira do Di Tella, relacionado também com a arte europeia.

A ideia inicial da *Antígona furiosa* partiu de uma proposta da diretora Laura Yusem para a dramaturga:

Antígona furiosa fue una obra que yo le pedí a Griselda. Quería hacer la *Antígona* de Sófocles vinculada a las madres de Plaza de Mayo por el tema del cadáver insepulto. Y empecé a trabajar con una bailarina, Cristina Muraña, pero en realidad no íbamos ni para atrás ni para adelante. Y entonces, la invité a Griselda a ver un ensayo y le pregunté si no le gustaría escribir la obra, tomando en cuenta esta bailarina y dos actores.³⁰² (YUSEM apud CATENA, 2011, p. 88)

Yusem esclarece, ainda, sobre o processo: “J’ai commencé a travailler la pièce sans texte, mais en substituant au personnage d’Antigone les Mères de la Plaza de Mayo. Un an plus tard, Griselda Gambaro écrivait pour nous le texte *Antígona furiosa*”³⁰³ (in FÉRAL, 2007, p.534). Neste caso específico de *Antígona*, podemos ver uma outra relação de criação do texto dramático, diferente daquela em que Gambaro escreve o texto previamente (embora permaneça como uma escrita “de gabinete”). Aqui, a proposta parte de Laura Yusem e considera o trabalho de uma bailarina (veremos que isso influencia nas rubricas que dizem da movimentação de Antígona).

Já nessa ideia inicial de Yusem está presente uma relação muito clara com o contexto argentino da época: a referência às Madres de Plaza de Mayo³⁰⁴, que seguiam a busca por seus filhos e netos desaparecidos, vítimas do regime militar argentino. Se a ditadura havia tido seu fim em 1983, a busca por desaparecidos e/ou sequestrados e a luta por justiça, no entanto, estavam apenas começando. Embora a peça não faça referências diretas às mães ou a elementos contextuais, a forma como Gambaro se apropria da história de Antígona e constrói essa nova dramaturgia possibilita leituras relacionadas ao contexto da época e a um posicionamento da autora em relação a ele.

³⁰² “*Antígona furiosa* foi uma obra que eu pedi a Griselda. Queria fazer a Antígona de Sófocles vinculada às mães da Praça de Maio pelo tema do cadáver insepulto. E comecei a trabalhar com uma bailarina, Cristina Muraña, mas na realidade não íamos nem para trás nem para frente. E então, convidei Griselda para ver um ensaio e lhe perguntei se não gostaria de escrever a obra, levando em conta essa bailarina e dois atores”.

³⁰³ “Eu comecei a trabalhar a peça sem texto, mas substituindo a personagem de Antígona pelas Mães da Praça de Maio. Um ano mais tarde, Griselda Gambaro escrevia para nós o texto *Antígona furiosa*”.

³⁰⁴ A Asociación Madres de Plaza de Mayo foi fundada em 30 de abril de 1977. Sua luta permanece viva, com atividades constantes de combate à impunidade e em prol da memória viva e da justiça. Na página inicial do site da associação, é possível ver a contagem: “30 de Abril de 1977 - 39 AÑOS DE LUCHA - 30 de Abril de 2016”.

Começamos por afirmar que esta versão de *Antígona* modifica em grande medida o texto original. Já no título, podemos ver que Gambaro propõe uma alteração em relação a Sófocles: sua Antígona ganha o complemento *furiosa*. Se o máximo que as outras peças estudadas aqui acrescentam é um subtítulo (em Brecht, “*Nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet*”; em Yuyachkani, “*Versión libre de la tragedia de Sófocles*”), nesta versão argentina temos uma modificação no caráter mesmo da personagem. Ela não é uma Antígona prioritariamente resistente, ou juvenil, ou egoísta, mas sim uma Antígona *furiosa*. Mas o que significa essa fúria? A palavra *furiosa* vem do Latim *furor*, e, como explica Dupont, tem, para os romanos, um caráter jurídico:

En effet, le *furor* est une notion juridique ; il désigne l'état de tout homme qui ne se conduit plus d'une façon humaine. Cet homme, que les Romains appellent *furiosus*, est juridiquement irresponsable parce que son comportement est devenu incompréhensible pour ses semblables. Le furieux n'est donc pas jugé pour ce qu'il fait, car les Romains ne jugent que les hommes ; simplement il est privé des possibilités d'agir. (...) Le *furor* n'est pas une maladie ou une altération du jugement, c'est une absence : le furieux est absent à lui-même.³⁰⁵ (DUPONT, 1999, p. 58)

Embora essa noção faça uma distinção entre o furor, estado transitório, e a loucura, doença do campo da saúde mental, fica clara aqui a tentativa de *deslegitimação* dos atos daquele que está *furioso*, pois ele não age por si, está ausente de suas capacidades reflexivas e, portanto, não pode ser responsável por suas ações. Ao longo de sua análise, Dupont também afirma que, na tragédia romana, o furioso “alcoz”, ou seja, aquele que pratica as ações movido por fúria, é, no início de sua trajetória, acometido por um terrível infortúnio, daí o desenvolvimento de sua trajetória furiosa.

No caso do texto clássico, é a Hemon que pertence esse papel da fúria, quando este se dá a morte, ao encontrar Antígona já enforcada na tumba – a fala do Mensageiro, já no último episódio, afirma que Hemon “volta sua fúria contra si” (v.1234-5). A palavra grega para isso é *χολωθεΐς*, que vem do verbo grego *χολώω*, “excitar a bÍlis, encolerizar” (PEREIRA, 1998).

Ambas as noções – estar encolerizado e ausente de si – nos ajudam a compreender o estado de Antígona desejado por Gambaro: de alguém que foi acometido por um infortúnio, cuja resposta para tal é tanto estar ausente da própria vida (no caso da peça isso é ainda mais

³⁰⁵ “De fato, o *furor* é uma noção jurídica; ele designa o estado de todo homem que não se conduz mais de uma maneira humana. Esse homem, que os Romanos chamam *furiosus*, é juridicamente irresponsável porque seu comportamento se tornou incompreensível para seus semelhantes. O furioso não é então julgado pelo que ele faz, pois os Romanos julgam somente os homens; simplesmente ele é privado das possibilidades de agir. (...) O *furor* não é uma doença ou uma alteração do julgamento, é uma ausência: o furioso está ausente de si mesmo.”

evidente pelo fato de a personagem já estar morta), quanto instaurar a sua cólera na comunidade, no espaço público. Aqui, evidencia-se, ainda, a relação da personagem com as Madres de la Plaza de Mayo, que eram chamadas pelos militares de “locas”. Como analisam Nabuco e Amarante (2011, p. XXI), “la acusación de locura, que ellas sentían en su piel, quitaba a personas su estatus de ciudadanía, de derechos, de construcción de sus propias vidas”³⁰⁶. Assim como o furor, a loucura também possui o seu caráter jurídico, sendo sua atribuição às mães uma tentativa de deslegitimar sua ação perante a sociedade, o que se agrava pelo fato de se tratar de mulheres, para quem a “fúria” sempre corre o risco de ser taxada de “histeria” e de ser, assim, duplamente deslegitimada. No entanto, essa ação das Madres, “incomprensível pelos semelhantes” (DUPONT, 1999), era uma luta por justiça:

Su locura fue, por una parte, asumir el coraje de denunciar, en pleno régimen militar, el secuestro y desaparición de cerca de 30 mil personas, en su mayoría jóvenes, sus hijos y nietos, que luchaban contra la dictadura. Por otra parte, su locura fue la de exigir la reaparición con vida de los miles de militantes, cuando toda la sociedad sabía que habían sido ejecutados sumariamente, muchos de ellos arrojados en alta mar. Y, por fin, estaban locas también por no haber aceptado ningún tipo de indemnización, de compensación financiera por parte del Estado, pues decían: “la vida ¡no tiene precio!”³⁰⁷ (NABUCO; AMARANTE, 2011, p. XXI)

Essa loucura pode também ser considerada uma fúria, em muitos momentos silenciosa (elas apenas se concentravam na praça, caminhavam juntas), mas que instaura no espaço público uma cólera inarredável decorrente do desaparecimento de seus parentes. Um dos aspectos mencionados por Nabuco e Amarante foi, inclusive, motivo de discussão e de cisão entre as Madres. Primeiramente, após o governo militar afirmar que todos os desaparecidos estavam mortos, as Madres lançaram a consigna “Aparición con vida”. O que a princípio pode parecer um ato de loucura, era na verdade um enfrentamento ao Governo Militar que queria dar por encerrada a busca dos familiares. As Madres não queriam aceitar – ou não queriam assinar – a morte de seus filhos. A maioria sabia que, de fato, eles tinham sido mortos, mas insistiam nas questões: Quem os matou? Em que condições? Onde estão os cadáveres? Quem

³⁰⁶ “a acusação de loucura, que elas sentiam em sua pele, tirava a pessoas de seu status de cidadania, de direitos, de construção de suas próprias vidas”.

³⁰⁷ “Sua loucura foi, por um lado, assumir a coragem de denunciar, em pleno regime militar, o sequestro e desaparecimento de cerca de 30 mil pessoas, em sua maioria jovens, seus filhos e netos, que lutavam contra a ditadura. Por outro lado, sua loucura foi a de exigir a reaparição com vida dos milhares de militantes, quando toda sociedade sabia que haviam sido executados sumariamente, muitos deles jogados em alto mar. E, por fim, estavam loucas também por não terem aceitado nenhum tipo de indenização, de compensação financeira por parte do estado, pois diziam: ‘a vida não tem preço!’”.

são os culpados? Em 1986, uma série de questões relacionadas a isso divide as Madres: a aceitação ou não da restituição financeira que o governo propunha (o que significava aceitar a morte de seus filhos); a aceitação ou não da exumação de cadáveres não identificados encontrados em fossas clandestinas (elas não queriam apenas uma parte dos corpos, elas queriam todos os filhos – com vida – ou uma explicação e uma punição jurídica pelas mortes); a disputa pela liderança da Associação. Nesse ano, as Madres então resolvem se dividir, e uma parte delas forma a Asociación de Madres de Plaza de Mayo – Línea Fundadora, enquanto a outra parte permanece com o nome original e sob a direção de Hebe de Bonafini.

Vemos, portanto, que nesse momento de escrita da peça estão em jogo questões fundamentais a respeito da continuidade da vida política da Argentina, de o que fazer não só com a memória, mas com os inúmeros desaparecidos e com os cadáveres que seguem aparecendo sem que haja uma clareza sobre as condições e os culpados por suas mortes. Ao propor uma relação entre Antígona e as Madres, Gambaro dá voz e representação simbólica à luta pela memória presente no país e conecta uma vez mais a figura de Antígona à busca por um enterro digno para os mortos sem sepultura.

4.3.1 Paródia e metateatralidade

Antes de entrarmos em uma análise específica dos personagens e demais aspectos de *Antígona furiosa*, é válido fazer algumas considerações mais gerais a respeito da estrutura dramática da peça, que modifica consideravelmente a estrutura do texto sofociano. Essa compreensão nos permite entrever os sentidos políticos possibilitados pelo texto e por sua consequente encenação.

Podemos assinalar, logo de início, que a dramaturga argentina diminui consideravelmente o texto de Sófocles, como observa König (2002, p. 6):

lo reduce por lo menos en un tercio, lo estructura en un solo acto, elimina personajes, situaciones y parlamentos, pero mantiene los principales núcleos del conflicto – resemantizados desde su nueva situación de enunciación o por efecto de la parodia – que en el hipotexto constituyen los agones de Antígona/Ismena, Antígona/Creonte, Creonte/Hemón y Creonte/Tiresias.

Tampoco faltan el entierro de Polinices, el famoso lamento de Antígona y la peripecia final de Creonte³⁰⁸.

Na versão gambariana, temos, em cena, apenas três personagens: Antígona, Corifeu e Antinoo; os demais serão representados por esses três, especialmente por Antígona. Dos três, o personagem Antinoo não está presente no texto de Sófocles, é uma inserção de Gambaro, e há três possíveis interpretações para ele. A primeira é de que Antinoo seria uma referência a um personagem histórico, que mantinha uma relação homoafetiva com o imperador Adriano (séc. II) (TARANTUVIEZ, 2007, p. 147), referência que se torna plausível se nos atentarmos ao endosso de Antinoo em relação às falas do Corifeu e ao poder de Creonte (ou seja, Antinoo é alguém muito próximo ao poder, embora não um articulador). A segunda propõe uma interpretação do nome de Antinoo (que é escrito pela dramaturga sem acento). Em espanhol, ele poderia ser lido como Anti-noo, Anti-não (com um não prolongado), ou seja, alguém que nega a negação (presente na figura de Antígona) (LUONGO *apud* KÖNIG, 2002, p. 12), ou que está sempre desdizendo e mudando de opinião. A terceira o entende como uma referência ao personagem da *Odisseia*, um dos pretendentes de Penélope, que insulta Ulisses e Telêmaco, tido como alguém petulante, contrário à razão, um imbecil, como o nome em grego sugere: Antinoos (anti-noos) – em grego, algo como *contrário ao pensamento*. Esta última interpretação é a mais aceita pela crítica (TAYLOR, 1997; BEDREGAL, 2010a e 2010b; KÖNIG, 2002), talvez pelo fato de ela estar ligada à mesma cultura “original” de Antígona.

Esses três personagens estão divididos em dois planos – distintos, porém relacionados. Em um plano, estão os personagens masculinos, Corifeo e Antinoo, com trajes contemporâneos, como se estivessem sentados em uma mesa de um café em Buenos Aires. Eles observam e conversam com Antígona, que está em outro plano, evidenciado na montagem de Yusem por uma enorme gaiola de metal, em forma de pirâmide, onde a personagem está presa. Em uma espécie de “representação dentro da representação” (BEDREGAL, 2010b), Corifeo e Antinoo assistem à tragédia de Antígona e comentam seus atos com desdém, como na frase que abre a peça: “Corifeo: ¿Quién es esa? ¿Ofelia? (*Rien. Antígona los mira*) Mozo, ¡otro café!”³⁰⁹. Além de uma postura de zombaria, seguida da trivialidade de um café, frente à tragédia de Antígona (neste momento, ela acabou de se livrar

³⁰⁸ “o reduz pelo menos em um terço, o estrutura em um só ato, elimina personagens, situações e falas, mas mantém os principais núcleos do conflito – ressemantizados a partir de sua nova situação de enunciação ou por efeito da paródia – que no hipotexto constituem os conflitos agônicos de Antígona/Ismene, Antígona/Creonte, Creonte/Hemon e Creonte/Tirésias. Tampouco faltam o enterro de Polinices, o famoso lamento de Antígona e a peripécia final de Creonte”.

³⁰⁹ “Corifeu: Quem é essa? Ofélia? (*Riem. Antígona olha para eles*) Garçom, outro café!”

da força), a fala de Corifeo demonstra um desconhecimento – cínico, vale ressaltar – do que está se passando. Como postula Gino Luque Bedregal (2010b, p. 142), os dois personagens, de seus lugares de espectadores privilegiados, “se burlan de la joven, parodian su drama y dasautorizan, así, su tragedia”³¹⁰.



FIGURA 14 – Representação de *Antígona furiosa*, com direção de Laura Yusem, em 1986.
Fonte: Site de Jerry Brignone³¹¹

Essa estrutura metateatral permite a Gambaro inserir em sua peça uma visão do público receptor de *Antígona*, que pode ser comparada à do público da época frente aos abusos cometidos no período da Ditadura – de um desconhecimento cínico e de desqualificação das vítimas da tragédia. Como analisa Taylor (1997, p. 210), “Coryphaeus and Antinous reflect the passivity and cynism of much of the Argentine population that opted not to interfere with the atrocity taking place around them”³¹². Eles assumem, portanto, esse lugar de espectadores privilegiados, uma vez que colocados no palco da representação. Assim, Gambaro volta o olhar para o papel do espectador, da *testemunha*, e coloca isso em pauta na sua versão de *Antígona*, como veremos mais adiante.

A divisão nesses dois planos e a estrutura do teatro dentro do teatro possibilitam, ainda, a instauração de uma tensão entre o texto de Sófocles e esta versão argentina,

³¹⁰ “se burlam da jovem, parodiam seu drama e desautorizam, assim, sua tragédia”.

³¹¹ Jerry Brignone foi assistente de direção da montagem de 1986. Disponível em: <http://www.jbrignone.com.ar/ciclogriego.htm>. Acesso em: 11 jan. 2017.

³¹² “Corifeu e Antínoo refletem a passividade e o cinismo de muito da população argentina que optou por não interferir na atrocidade que acontecia ao redor deles”.

evidenciando as especificidades deste contexto e desta tragédia. Como assinala Bedregal (2010b), a maneira como Gambaro se apropria do material literário canônico da tragédia de Sófocles se dá de forma irreverente. A peça tem sido qualificada pela crítica como uma *paródia*, não no sentido de uma ridicularização ou de uma sobrevalorização do texto parodiado, mas de uma *atualização* deste, como afirma Lourenço (2014), em que há uma distância crítica entre a paródia e o texto parodiado:

A paródia adquire, então, toda sua potencialidade crítica, quando adota um modelo distanciador. Os núcleos de conflito presentes são revistos trazendo à cena uma reflexão sobre a situação conflitiva, a fim de olhá-la sob uma nova perspectiva. Não se trata de uma cópia. A paródia revela certos elementos para colocar em destaque situações sobre as quais se deve refletir. (LOURENÇO, 2014, p. 135)

Podemos pensar que, na paródia, não há uma reverência em relação ao hipotexto, mas sim uma liberdade criativa que toma de assalto a obra e permite recriá-la livremente. Embora, neste caso, as modificações no enredo da peça não sejam fundamentais (na medida em que não corrompem nenhum dos conflitos fundantes do texto de Sófocles), a peça modifica consideravelmente o hipotexto. A própria autora diz dessa liberdade com que trabalha os textos:

Yo trabajo con la apropiación. No hay historia ajena que no me convenga, corriente estética que rechace o inspiración de las musas. Pero no intento imitar o aproximarme a los productos de los grandes centros culturales, trabajo a partir de mi cultura abierta. (...) Esta cultura mestiza es la que nos permite estar abiertos a todos los aportes, recibirlos y transformarlos, pasarlos por el cedazo de una cultura abierta y una óptica argentina.³¹³ (GAMBARO, 2001)

Essa liberdade com relação à fonte, definida por Gambaro de forma parecida ao antropofagismo de Oswald de Andrade³¹⁴, se dá em *Antígona furiosa* não só em relação ao texto sofoclíano, mas também a outras fontes utilizadas pela autora. Essa estrutura forma uma espécie de “collage ou pastiche cuyo texto incorpora no solo distintos tonos y estilos

³¹³ “Eu trabalho com a apropriação. Não há história alheia que não me convenha, corrente estética que rechace ou inspiração das musas. Mas não tento imitar ou me aproximar dos produtos dos grandes centros culturais, trabalho a partir de minha cultura aberta. (...) Esta cultura mestiça é a que nos permite estar abertos a todos os aportes, recebê-los e transformá-los, passá-los pela peneira de uma cultura aberta e uma ótica argentina”.

³¹⁴ O escritor brasileiro Oswald de Andrade (1890-1954) publica na década de 1920 o Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924) e o Manifesto Antropófago (1928), que defendem, na linguagem poética característica do que ficou conhecido como o “Modernismo” no Brasil, uma assimilação não harmoniosa e subserviente à cultura europeia, mas um trabalho que desse conta de “digerir” essa cultura e devolver algo novo. Parece-nos semelhante o trabalho que propõe Gambaro, de incorporar referências estrangeiras e transformá-las sob uma ótica argentina.

discursivos, sino también (...) un considerable conjunto de citas textuales tomadas del original de Sófocles y de otros textos literarios canónicos.”³¹⁵ (BEDREGAL, 2010b, p. 147). A peça traz citações parodiadas de Shakespeare (*Hamlet*), de Ruben Darío (*Sonatina*), de Homero (se aceitamos que a referência a Antínoo vem daí), de Corneille (*O mentiroso*). Podemos pensar que, ao trabalhar dessa forma, mesmo escrevendo sua dramaturgia “em gabinete”, sem o diálogo com os demais agentes do processo cênico, Gambaro propõe uma espécie de “escrita colaborativa”. Isso porque trabalha *em diálogo* e assimilando, de forma não hierárquica, outras escritas, propondo uma conversa com a história da literatura e da literatura dramática. É essa estrutura paródica e de pastiche que permite a Gambaro construir uma *Antígona* capaz de falar ao público argentino daquele momento. Não é, aliás, a primeira vez que Gambaro trabalha com esse tipo de estrutura. Grínor Rojo (1996) destaca o procedimento do pastiche na escrita de *Del sol naciente* (1984), em que, segundo o autor, Gambaro apresenta um “pastiche descarado e feito assim tanto por razões ‘pós-modernas’, quer dizer, pela suposta complacência dessa autora argentina para com as demandas de uma estética hoje em voga, quanto por (eu conjecturo) razões de segurança” (ROJO, G. in RAVETTI; ROJO, 1996, p. 9). Isso porque *Del sol naciente* teria sido escrita, provavelmente, sob ditadura. Embora *Antígona furiosa* tenha sido criada posteriormente ao fim do regime militar, e não houvesse naquele momento uma censura que a impelisse a escrever de maneira alegórica ou transversal a respeito de seu contexto, acreditamos que Gambaro utiliza do pastiche como uma maneira de estabelecer um olhar crítico para aquela sociedade e tratar de temas que ainda eram muito recentes e pouco resolvidos: a aceitação passiva de parte da população frente ao regime, a falta de respostas e punições para os crimes perpetrados, as iminentes leis do esquecimento, o grande número de pessoas que seguiam desaparecidas.

4.3.2 Tempo circular, tempo traumático, tempo histórico

Na dramaturgia de Gambaro, *Antígona* inicia a peça já enforcada, pouco a pouco vai se desfazendo da forca (ainda antes da primeira fala, de Corifeo), revive/renarra todos os acontecimentos trágicos, para terminar, mais uma vez, enforcando-se na gaiola/tumba onde

³¹⁵ “collage ou pastiche cujo texto incorpora não apenas distintos tons e estilos discursivos, mas também (...) um considerável conjunto de citações textuais tomadas do original de Sófocles e de outros textos literários canônicos”.

permanece presa durante toda a peça. Essa estrutura, mais do que a ideia de uma atemporalidade (LOURENÇO, 2014), sugere, a nosso ver, uma circularidade do tempo. Nas palavras de Agamben (2008, p. 112), uma consequência desse tipo de concepção é de que o tempo, “sendo essencialmente circular, não tem direção. Em sentido próprio, não tem início, nem centro, nem fim, ou melhor, ele os tem somente na medida em que, em seu movimento circular, retorna incessantemente sobre si mesmo”. Embora aqui Agamben fale da concepção do tempo na Antiguidade Clássica, especialmente nas definições de Platão e Aristóteles, acreditamos que essa ideia é produtiva para pensarmos na concepção de tempo presente na peça – uma estrutura circular, em que não há uma progressão, não é possível determinar o que está antes e o que está depois, e em que não há uma expectativa de ruptura do ciclo.

Como aponta Moira Fradinger (2011, p. 80), existem diversos elementos que nos fazem questionar se as ações estão no presente ou no passado. Por exemplo, no início da peça, Corifeu pergunta se Antígona não quer se sentar, ao que ela responde: “No. Están peleando ahora”³¹⁶ (*no presente*). Logo depois, afirma que será ela que tentará dar sepultura a Polinices (*no futuro*). É como se eles estivessem no momento mesmo da batalha, porém com o conhecimento do que se passará a seguir, pois as ações estão se repetindo. Vale lembrar que Antígona, no início da peça, estava enforcada e que, portanto, o final da peça já aconteceu (*o futuro no passado*). Ainda nas primeiras cenas da peça, Gambaro coloca a seguinte rubrica:

La batalla. Irrumpe entrechocar metálico de espadas, piafar de caballos, gritos y ayes imprecisos. Antígona se aparta. Mira desde el palacio. Cae al suelo, golpean sus piernas, de un lado y de otro, con un ritmo que se acrecienta al paroxismo, como se padeciera la batalla en carne propia.³¹⁷
(GAMBARO, 2011, p. 197)

Dessa cena, podemos inferir que: ou é Antígona quem revive aquela dor, porque está presa em um tempo traumático, que a faz voltar sempre às mesmas cenas; ou a batalha está acontecendo de fato e novamente naquele momento. Ambas as possibilidades nos parecem pertinentes. Em primeiro lugar, é preciso lembrar que, quando as Madres exigem a restituição de seus filhos com vida, mesmo passados tantos anos do desaparecimento e mesmo tendo várias evidências de que eles jamais serão encontrados, essa “paralização” no tempo, no dia em que os perderam com vida, é tanto um apontamento de que a vida daquelas mulheres

³¹⁶ “Não. Estão brigando agora.”.

³¹⁷ “A batalha. Irrumpe entrechocar metálico de espadas, pisar de cavalos, gritos e ais imprecisos. Antígona se afasta. Observa do palácio. Cai no chão, golpeiam suas pernas, de um lado e de outro, com um ritmo que vai ao ápice, como se sofrera a batalha em carne própria”.

parou naquele episódio traumático e gira em torno dele desde então, quanto uma luta contínua por justiça.

Na peça, Antígona está disposta a reviver aquela história quantas vezes forem necessárias: “Aún quiero enterrar a Polinices. ‘Siempre’ querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces”³¹⁸ (p. 214). É, portanto, um tempo que se repete e que se repetirá enquanto houver essa injustiça. Nesse sentido, o tempo traumático se mistura com o tempo histórico. Mas há ainda outro ponto a ser ressaltado a esse respeito. De fato, a batalha que se instaura na Argentina com o Regime Militar de 1976 não termina com o fim deste, em 1983. Apesar de as leis de impunidade (Punto Final, 1986, y Obediencia debida, 1987) terem sido, ambas, promulgadas após a estreia de *Antígona furiosa*, esse clima já pairava na Argentina daquele momento. Concordamos, nesse sentido, com a leitura de Fradinger (2011, p. 81, grifo no original) quando ela afirma: “Antígona’s making present the fratricidal war indicates to me that this is not the ‘dirty war’, which was not a war among *equal* brothers, but rather the present debate over what to do with the past”³¹⁹. A luta de Antígona por justiça será, portanto, uma luta pela permanência da memória até que se encontre a justiça de fato. Nesse sentido ela pode afirmar sobre o seu papel transgressor: “¡Los vivos son la gran sepultura de los muertos! ¡Esto no lo sabe Creonte! ¡Ni su ley!” (p. 199). E ainda: “También se encadena la memoria. Esto no lo sabe Creonte ni su ley. Polinices, seré césped y piedra.”³²⁰ (p.200). O que o tirano Creonte não sabe (nem a sua lei) é que a memória tem o papel de manter vivos os mortos. A caminhada silenciosa das Madres em círculos pela Plaza de Mayo é a resistência que faz reviver aqueles excluídos e forçosamente desaparecidos pela Ditadura. A memória que se incorpora, ou seja, que toma corpo naquelas mulheres é, em si, uma forma de resistência. Mas isso Creonte não sabe, nem a sua lei, que é incapaz de barrar a transmissão da memória incorporada. Talvez isso não baste para fazer ruir o regime. E nisso a peça parece ser pessimista, pois o ciclo não se rompe e, por fim, “o ódio manda” e Antígona será novamente enforcada. E, no entanto, ela voltará – o que nos faz crer que a peça não seja de todo pessimista, pois a resistência de Antígona é, sobretudo, persistente: ela lutará, de novo e de novo, ainda que precise reviver toda essa trajetória mil vezes.

³¹⁸ “Ainda quero enterrar Polinices. ‘Sempre’ querrerei enterrar Polinices. Ainda que nasça mil vezes e ele morra mil vezes”.

³¹⁹ “O fato de Antígona tornar presente a guerra fratricida indica para mim que não se trata da ‘guerra suja’, que não foi uma guerra entre irmãos *iguais*, mas antes do debate presente sobre o que fazer com o passado”.

³²⁰ “Os vivos são a grande sepultura dos mortos! Isso não sabe Creonte! Nem a sua lei!” e “Também se encadeia a memória. Isso não sabe Creonte nem sua lei. Polinices, serei céspede e pedra.”

4.3.3 Sobre as possibilidades de uma Antígona feminista

Pasajeras de un tren que ya tiene largo recorrido, sólo por obstinación y conciencia lo haremos transitar otros paisajes. (...) Sabemos que en ese teatro no encontraremos protección ni benevolencia, pero en él no seremos *dichas*: diremos con nuestras propias voces (...).³²¹ (GAMBARO, 2015, p. 50, grifo no original)

Já dissemos sobre a *Antígona* de Sófocles que ali a disputa parece estabelecer uma alternância de forças entre Antígona e Creonte, em que ambos cometeram falhas e em que a grande vitoriosa seria a *polis*. Também já falamos sobre a maneira como Anouilh parece seguir essa estrutura quiásmica de forças que se alternam, deixando aberta a possibilidade de que o personagem vitorioso seja Creonte, tornado mais sensato na versão francesa. Aqui, na *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro, não há dúvidas: a personagem mais forte é Antígona. Mesmo morta, é ela que vence o combate e que retorna à vida. Diferentemente das outras versões, em que ela desaparece bem antes do desfecho, aqui as últimas palavras, literalmente, são de Antígona. É dela o desfecho e é com *fúria* e determinação que ela se dá a própria morte. Creonte, na versão de Gambaro, tem o seu poder dissolvido, inclusive, por sua representação, que se dá por uma carcaça, que os outros personagens vestem para assumir a sua voz. Mas em que consiste essa força de Antígona? Como Gambaro trabalha o papel da mulher nesta peça? Podemos falar de *Antígona furiosa* como uma peça feminista? De qual feminismo se trata?

A tradição crítica que aborda *Antígona* a partir de uma ótica feminista é bastante vasta³²², passando por nomes como Luce Irigaray, Bracha L. Ettinger, Julia Kristeva, Diana Taylor, Judith Butler. Porém, as leituras feministas dessa personagem parecem sempre esbarrar em uma inquietação. Por um lado, há algo na figura de Antígona que a faz questionar e desbordar limites impostos nas relações normativas de parentesco e de gênero, de relação com a vida e com a morte, com o corpo e o desejo; e isso é algo que a torna significativa para essas leituras – alguém capaz de assumir o papel de um “símbolo feminista”. Por outro lado, paira sempre sobre esta personagem um questionamento sobre os limites de tal transgressão –

³²¹ “Passageiras de um trem que já tem longa caminhada, só por obstinação e consciência o faremos transitar por outras paisagens. (...) Sabemos que nesse teatro não encontraremos proteção nem benevolência, mas nele não seremos *ditas*: diremos com nossas próprias vozes”.

³²² Para um panorama mais detalhado sobre o tema, ver a obra *Feminist Reading of Antigone*, organizada por Fanny Söderbäck (2010), que traz artigos de algumas das autoras citadas aqui, dentre outras, com perspectivas diversas (passando por releituras da perspectiva de Hegel, por abordagens da questão do corpo, do incesto, etc) e, por vezes, conflitantes entre si.

até que ponto Antígona rompe com os papéis impostos a uma mulher, e até que ponto ela os leva até as últimas consequências (seria esse, aliás, um impedimento ao seu papel feminista?). Não é nossa intenção aqui propor uma análise dessas leituras feministas da peça de Sófocles, com todo o peso que o contexto de sua escrita impõe sobre a peça e com todas as possibilidades de esta, enquanto objeto autônomo, transgredir tais leituras iniciais. Apenas o faremos na medida em que tais críticas se relacionarem com o nosso objeto de estudo neste capítulo: *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro.

Antes, porém, de entrarmos especificamente nas leituras “feministas” da peça, é preciso que se faça uma ressalva a respeito do próprio conceito de feminismo. Existem inúmeras visões a respeito dos estudos feministas e de gênero, inclusive aqueles que defendem outras conceitualizações acerca do tema, falando de “pós-gênero”, da não dualidade entre feminino e masculino, do “corpo ciborgue” etc, estudos esses que visam ultrapassar os limites dos estudos chamados de “feministas”. Não podemos e nem é nossa intenção aqui abarcar todas essas teorias. Interessa-nos, especificamente, três visões a respeito do tema: o que a própria autora, Griselda Gambaro, entende como feminismo, como literatura e teatro de mulheres; o feminismo que outras comentadoras observam na peça *Antígona furiosa*; a nossa própria leitura a partir dessas comentadoras e tendo em vista nosso horizonte de leitura (afastado 30 anos da produção da peça e já atravessado por essas outras teorias mencionadas).

Griselda Gambaro se posiciona a respeito do feminismo por meio de sua prática de escrita dramática, ou seja, da visão que imprime às suas personagens e aos enredos, e também por meio de seus ensaios críticos e de entrevistas. Nesse sentido, seu posicionamento não está localizado especificamente em uma linhagem da crítica feminista, mas antes diz respeito a suas próprias vivências e ao seu olhar para o mundo que a cerca.

Uma das principais questões para Gambaro em seu trabalho era como se colocar em um espaço que já estava estruturado e firmemente constituído por homens – o teatro ocidental. Em uma conferência de 1972, intitulada “Las mujeres y la dramaturgia”, Gambaro levanta as seguintes questões:

¿Les sirve este teatro a las mujeres? ¿Las representa o son en él representativas? Y, por otra parte, ¿hay una actividad que deben desarrollar específicamente las mujeres dentro del teatro? Nuestro camino, ¿será distinto y original, o será simplemente repetición – en aciertos y fracasos – de una huella transitada por otros?³²³ (GAMBARO, 2015, p. 12)

³²³ “Esse teatro serve às mulheres? Representa-as ou são neles representadas? E, por outra parte, há uma atividade que devem desenvolver especificamente as mulheres dentro do teatro? Nosso caminho será distinto e original, ou será simplesmente repetição – em acertos e fracassos – de uma pegada transitada por outros?”

Nessa mesma conferência, ela procura demonstrar como as mulheres, ao longo da história, ocuparam um papel secundário na prática teatral, principalmente por estarem afastadas dos meios de produção: primeiramente, não lhes era permitido realizar nenhuma função, nem mesmo a atuação; depois, apenas a atuação, em que a efemeridade do seu sucesso durava o tempo de sua juventude; finalmente, livre para realizar todas as funções, foi muito timidamente e muito recentemente ocupando as funções de dramaturgia e direção³²⁴, além, é claro, das funções técnicas (iluminação, cenografia), também pouco ocupadas por elas. Isso faz com que não só as mulheres tenham estado desde sempre fora do processo de construção do teatro ocidental, no qual procuram cada vez mais se inserir, mas tenham também, durante toda essa história, sido *faladas* por homens:

Las mujeres entramos al teatro con la difícil incógnita de usar una tradición que nos ha hecho hablar desde el origen y donde, paradójicamente, no hemos hablado. (...) Sentadas en las rodillas del ventríloquo, las mujeres siempre fueron habladas para decir “así son”. Como ya ha ocurrido en la novela y la poesía, también en teatro saltarán de esas rodillas – tan grandes, tan benévolas, tan injustas – para caminar por su cuenta, diciendo: así hablo, *así somos*.³²⁵ (GAMBARO, 2015, p. 24-25, grifo no original)

Para Gambaro, o passo fundamental é, então, *tomar a palavra*. Dizer de si e das mulheres, mas também dizer do mundo a partir do ponto de vista das mulheres. E isso, para Gambaro, tem implicações não só no âmbito *do que é dito*, mas do *como dizer*, pois as formas do teatro ocidental são todas elas estruturadas por esse discurso dos homens. Aqui, voltamos, por um outro viés, às *maneiras de fazer* artísticas, de que tratamos anteriormente, e que afetam as práticas sociais e políticas.

Como já dissemos anteriormente, na esteira de Susana Tarantuviez (2007), a representação da mulher varia ao longo das obras e dos anos de trabalho da dramaturga. A pesquisadora propõe três etapas dessa representação na obra *gambariana*: representação do feminino³²⁶ como “a vítima degradada” (décadas de 1960 e 1970); representação do feminino

³²⁴ Em outra conferência, de 1994, Gambaro comenta que o Teatro Abierto, importante movimento teatral e político em 1981, na Argentina, teve apenas três dramaturgas no total de 21 representados, e nenhuma diretora (GAMBARO, 2015, p. 31-40).

³²⁵ “Nós mulheres entramos no teatro com a difícil incógnita de usar uma tradição que nos fez falar desde a origem e onde, paradoxalmente, não falamos. (...) Sentadas nos joelhos do ventríloquo, as mulheres sempre foram faladas para dizer ‘assim são’. Como já aconteceu no romance e na poesia, também em teatro saltarão desses joelhos – tão grandes, tão benévolos, tão injustos – para caminhar por sua conta, dizendo: ‘assim falo, *assim somos*’.”

³²⁶ A terminologia, incluindo o termo “representação do feminino” é de Tarantuviez (2007), e por isso mantemos a classificação dessa maneira. Nesta tese, porém, preferimos dizer que Gambaro faz, em suas peças, uma

como “a heroína” (década de 80); representação do feminino como “ser em construção a partir de sua própria subjetividade” (TARANTUVIEZ, 2007, p. 138-139). Basicamente, o que essas três etapas desenham é um percurso no qual as personagens mulheres nas peças da autora começam como vítimas que não conseguem sair da estrutura de opressão, passam a heroínas idealizadas, investidas de grande dignidade, apesar do contexto de opressão, até chegarem a uma representação um pouco mais “realista”, no sentido de que a mulher está em uma constante busca por sua voz autônoma, “con todas sus contradicciones y en una auto-indagación permanente de su ser”³²⁷ (TARANTUVIEZ, 2007, p. 149).

A protagonista de *Antígona furiosa* seria, pois, segundo essa classificação, uma “heroína”. De fato, existe na personagem certa idealização, no sentido de que ela é capaz de levantar sua voz e confrontar, sozinha, o poder dominante, quantas vezes forem necessárias. Se isso carrega uma idealização, encontra, por outro lado, uma correspondente forte na realidade argentina, que é a luta das Madres da Plaza de Mayo, como já dissemos. Obviamente, mesmo as Madres carregam suas contradições, seus momentos de fraqueza e suas disputas internas. Se elas, as Madres, são vistas nesse papel idealizado de “heroínas”, talvez seja porque naquele momento a sociedade estivesse vivendo sob polaridades (ditadura-democracia; opressão-liberdade; capitalismo-comunismo), e elas foram aquelas capazes de, publicamente, se oporem ao poder dominante. Antígona é, então, assim como as Madres, aquela mulher que toma um espaço que, a princípio, não era o seu, para instaurar – e levar às últimas consequências – uma reivindicação que lhe parece justa. Porém, isso, por si, nos permite falar que se trata de uma peça feminista? Se sim, em que medida?

Para entrarmos, então, na interpretação da peça sob a ótica feminista, podemos iniciar com uma questão que se coloca Diana Taylor, em *Disappearing acts*, que diz respeito tanto à *Antígona* de Sófocles e à tradição de leituras feministas da peça, quanto a esta apropriação feita por Gambaro: “Is it possible for women to appropriate roles and language developed by patriarchal discourse and turn them into vehicles for their own empowerment?”³²⁸ (TAYLOR, 1997, p. 216). A questão nos parece fundamental porque aponta tanto para uma estrutura própria da sociedade representada na peça – os papéis que Antígona assume ao levar ao limite sua condição de mulher e guardiã da família, ao colocar-se num espaço público masculino e tomar a palavra nesse espaço – quanto para o próprio trabalho a que se propõe Gambaro, de

representação de mulheres ou do papel da mulher, por entendermos que o feminino é um termo mais amplo, que não corresponderia exatamente ao trabalho da autora.

³²⁷ “com todas as suas contradições e em uma autoindagação permanente de seu ser”.

³²⁸ “É possível para a mulher se apropriar de papéis e linguagem desenvolvidos pelo discurso patriarcal e torná-los veículos para seu próprio empoderamento?”

assumir um texto gestado no discurso patriarcal, por um homem, na sociedade machista da Atenas do século V a.C., para construir um discurso feminista, questionador dos papéis das mulheres.

Assim como na peça de Sófocles, aqui também, nesta *Antígona furiosa*, permanece uma ambiguidade ou um trânsito fronteiro entre romper e seguir papéis pré-estabelecidos. A aproximação de Antígona às Madres, como nos mostra Taylor (1997), evidencia essas contradições. Ora, na sociedade argentina das décadas de 1970 e 1980, quando as Madres vão à Plaza de Mayo para cobrar o paradeiro de seus filhos, elas não estão preocupadas, ao menos não naquele momento, em romper paradigmas de gênero ou questionar seus papéis, assim como não estava Antígona ao reivindicar a sepultura de seu irmão. É para levarem até o fim sua decisão de cuidar de seus parentes que elas tiveram que abandonar seus papéis familiares tradicionais, de donas de casa, de mães, de esposas. E, embora esse abandono seja questionado por aqueles que esperavam delas que se mantivessem em casa (parentes próximos, no caso argentino), o fato de elas não terem se preocupado com a estrutura patriarcal que as envolvia fez com que elas caíssem em classificações que diminuía suas ações. Como define Taylor (1997, p. 220), “Madres were trapped in a bad script”³²⁹, presas em narrativas que as colocavam como “mães que se lamentam”, espécies de “Virgem Maria”, ou loucas, papéis que, mesmo a contragosto, elas reencenavam. Então, como escapar dessa armadilha? Ou quais as saídas Gambaro, como autora preocupada com as questões feministas, aponta em sua peça?

Primeiramente, é preciso dizer que, apesar de furiosa e de ser a “heroína absoluta” nesta versão argentina, Antígona não é uma personagem indubitavelmente forte. Ela insinua sua anulação em favor do irmão (do masculino): “Hermano, hermano. Yo seré tu cuerpo, tu ataúd, tu tierra”³³⁰ (GAMBARO, 2011, p. 199) e também demonstra fraqueza, medo:

Antígona: Delante de Creonte, tuve miedo. Pero él no lo supo. Señor, mi rey, ¡tengo miedo! Me doblo con esta carga inmovible que se llama miedo. No me castigues con la muerte. Dejame casar con Hémon, tu hijo, conocer los placeres de la boda y la maternidad. Quiero ver crecer a mis hijos, envejecer lentamente. ¡Tengo miedo! (*Se llama con un grito, trayéndose al orgullo*) ¡Antígona! (*se incorpora, erguida y desafiante*) ¡Yo lo hice! ¡Yo lo hice!³³¹ (GAMBARO, 2011, p. 202)

³²⁹ “Madres eram presas em um roteiro ruim”.

³³⁰ “Irmão, irmão. Eu serei teu corpo, teu ataúde, tua terra”.

³³¹ “Antígona: diante de Creonte, tive medo. Mas ele não o soube. Senhor, meu rei, tenho medo! Me dobro com essa carga imóvel que se chama medo. Não me castigues com a morte. Deixa-me casar com Hemon, teu filho, conhecer os prazeres da boda e da maternidade. Quero ver crescerem meus filhos, envelhecer lentamente. Tenho medo! (Chama-se com um grito, trazendo-se ao orgulho) Antígona! (se incorpora, erguida e desafiante) Eu o fiz! Eu o fiz!”

O empoderamento de Antígona vem, e aqui concordamos com o que sugere Taylor (1997), de seu *ventriloquismo*³³², ou seja, do fato de ela ser capaz de assumir outras vozes, de se apropriar ativamente de outros discursos (da fúria de Hemon, por exemplo). Assim, estabelece-se um paralelo com o movimento que faz a própria Gambaro ao se apropriar ativamente de diversos discursos (inclusive e mormente masculinos) para construir a sua Antígona. Elas são capazes de transitar entre esses discursos, apropriar-se deles, criticá-los, e esse papel ativo se torna a sua força. Isso, porém, não afasta as limitações impostas às mulheres, cujo destino é de silêncio e autodestruição. Como afirma Taylor (1997, p.222), Antígona “is about a women who is furious at having to continue sacrificing herself and being silenced”³³³. E, no entanto, ela seguirá sendo sacrificada e silenciada, como mostra o desfecho da peça. Se o destino dos homens, na peça como na história, é a morte heroica em combate, o das mulheres é a morte não heroica do autossacrifício, em que elas voltam a violência contra si mesmas (é assim com Jocasta, com Eurídice, com Antígona, para ficar apenas na linhagem tebana). Como sugere o desfecho de *Antígona furiosa*, lhe restam apenas a fúria e o silêncio. Uma vez que o ódio manda (e toda a estrutura da Guerra Suja é uma estrutura de ódio, bem como a opressão proporcionada pelo sistema patriarcal e pelo sistema capitalista), apenas restará o silêncio, e a autodestruição (a fúria que se volta contra si). A peça de Gambaro não propõe, ainda, uma vitória da mulher, uma espécie de libertação feminista, embora exponha ou proporcione rachaduras no sistema masculino. E isso pode ser visto, também, no tratamento que a dramaturga dá à questão do desejo de Antígona.

A nosso ver, uma das diferenças mais significativas – e surpreendentes – com relação às outras versões (masculinas, vale lembrar) estudadas nesta tese é a manutenção, no texto de Gambaro, de um dos trechos mais polêmicos da tragédia de Sófocles. Trata-se dos versos 905 em diante, em que Antígona afirma que não faria por um marido ou por filhos o mesmo sacrifício que faz por Polínicês. Reproduzimos aqui a passagem presente em Gambaro:

Antígona: ¡Oh tumba, oh, cámara nupcial! Casa cavada en la roca, prisión eterna donde voy a reunirme con los míos. Bajo la última y la más miserable antes de que se marchite el plazo de mi vida. Pero allí al menos, grande es mi esperanza, tendré cuando llegue el amor de mi padre, y tu amor también, madre, y el tuyo, hermano mío. Cuando murieron, con mis propias manos, lavé sus cuerpos, cumplí los ritos sepulcrales. Y ahora, por vos, querido

³³² É interessante aqui lembrarmos que a própria Gambaro falava de um “ventriloquismo” no teatro ocidental, em que as mulheres eram faladas por homens. Aqui, os papéis se invertem, e é a mulher que assume a voz principal e dá voz a outros homens.

³³³ “é sobre uma mulher que está furiosa de ter que continuar se sacrificando e sendo silenciada”.

Polinices, recibo esta triste recompensa. Si hubiera sido madre, jamás lo hubiera hecho por mis niños. Jamás por mi esposo muerto hubiera intentado una fatiga semejante. Polinices, Polinices, ¿sabes por qué lo digo! Otro esposo hubiera podido encontrar, concebir otros hijos a pesar de mi pena. Pero muertos mi padre y mi madre, no hay hermano que pueda nacer jamás. ¡Jamás volverás a nacer, Polinices! Creonte me ha juzgado, hermano mío.³³⁴ (p.209)

Bastante semelhante à passagem do texto de Sófocles, esse trecho não parece colaborar com uma leitura política da peça. Ao contrário, ele torna-se problemático justamente por colocar em questão o caráter heroico da ação de Antígona, que a partir daí não pode ser entendida como uma ação pela comunidade, mas voltada para o próprio clã, para a própria família e, mais especificamente, para um dos seus irmãos, Polinices. É interessante também pensarmos na utilização desse trecho por Gambaro quando falamos tantas vezes da aproximação dessa peça com o contexto das Madres. Aqui, Antígona fala claramente que não faria algo semelhante por seus filhos.

A nossa hipótese sobre essa passagem específica, essa aproximação estranha entre a *Antígona* de Gambaro e a de Sófocles, parte, em grande medida, dos apontamentos feitos por Susana Reisz (1995), no artigo “Antígona entre el amor y el furor”. O que Reisz acredita é que, como já havíamos sugerido anteriormente, para Gambaro estão em jogo outras forças, para além das macroestruturais, que condicionam as relações de poder entre as pessoas: “Detrás de las abstracciones, como la justicia, los deberes familiares o las ‘leyes no escritas del Hades’, hay afectos concretos que el lenguaje delata: amores, odios, y celos en el interior del clan”³³⁵ (REISZ, 1995, p. 99). E continua:

La vigencia y el particular atractivo de la Antígona sofoclea para un público de hoy emana no sólo de los interrogantes morales y políticos que plantea su actitud de rebeldía ante un gobernante despótico y su incondicional solidaridad con los “seres queridos” sino, sobre todo, de su capacidad de subvertir esas mismas oposiciones conceptuales y valorativas en que se

³³⁴ “Antígona: Oh, tumba, oh câmara nupcial! Casa cavada na rocha, prisão eterna onde vou me reunir com os meus. Sob a última e a mais miserável antes que se defina o prazo da minha vida. Mas aí, ao menos, grande é minha esperança, terei quando chegar o amor de meu pai, e teu amor também, mãe, e o teu, irmão meu. Quando morreram, com minhas próprias mãos, lavei seus corpos, cumpri os ritos sepulcrais. E agora, por ti, querido Polinices, recebo essa triste recompensa. Se tivesse sido mãe, jamais o teria feito por meus filhos. Jamais por meu esposo morto teria tentado uma fatiga semelhante. Polinices, Polinices, sabes por que o digo! Outro esposo teria podido encontrar, conceber outros filhos apesar da minha dor. Mas mortos meu pai e minha mãe, não há irmão que pudesse nascer jamais. Jamais voltarás a nascer, Polinices! Creonte me julgou, irmão meu.”

³³⁵ “Detrás das abstrações, como a justiça, os deveres familiares ou as ‘leis não escritas do Hades’, há afetos concretos que a linguagem delata: amores, ódios e ciúmes no interior do clã”.

sustenta toda organización social autoritaria y, en general, toda forma de ejercicio del poder.³³⁶ (REISZ, 1995, p. 99)

Iniciamos este tópico afirmando a dificuldade de se subverter os papéis pré-determinados de gênero a partir de discursos patriarcais, da inserção nesse próprio discurso. Aqui, porém, podemos perceber uma ruptura com esses discursos, com as dicotomias. Ainda quando parece se assumir mais combativamente, nessa peça que poderia ser uma bandeira clara do combate ao poder tirânico, Gambaro trabalha sobre os afetos, as relações de micropoder. É o desejo subversivo de Antígona que pode apontar outras formas de convívio, como sugere Judith Butler:

Antígona certamente não assume uma outra sexualidade, uma que não seja heterossexual, porém parece sim desinstitucionalizar a heterossexualidade ao se recusar a fazer o que era necessário para permanecer viva para Hêmon, ao se recusar a assumir o papel de mãe e esposa, ao escandalizar o público com seu gênero vacilante, ao abraçar a morte como seu leito nupcial, identificando sua tumba como um “lar profundamente escavado” (kataskaphes oikesis). (BUTLER, 2014, p. 107)

Ao reproduzir esse trecho tão polêmico de Sófocles, Gambaro reinsere em sua *Antígona* claramente política o papel do gênero e do parentesco como conformador de estruturas tirânicas de poder. A subversão de *Antígona furiosa*, embora com seu desfecho pessimista e sua estrutura cíclica, não para no gesto de resistência das Madres, mas projeta em cena a criação de fissuras com o papel esperado para a mulher/mãe. Antígona é aquela que deseja, e cujo desejo é não só reprimível, como o de toda mulher, mas corrosivo das estruturas “normais” e normativas de parentesco.

³³⁶ “A vigência e o particular atrativo da Antígona sofocliana para um público de hoje emana não só dos interrogantes morais e políticos que postula sua atitude de rebeldia ante um governante despótico e sua incondicional solidariedade com os ‘seres queridos’, mas, sobretudo, de sua capacidade de subverter essas mesmas oposições conceituais e valorativas em que se sustenta toda organização social autoritária e, em geral, toda forma de exercício do poder”.

5 ANTÍGONA DE WATANABE E YUYACHKANI

Como usted bien sabe, todos los códigos nacionales y todos los tratados internacionales, además de todas las cartas de Derechos Humanos, proclaman no sólo el derecho inalienable a la vida humana sino también a una muerte propia con entierro propio y de cuerpo entero. El elemental deber de respetar la vida humana supone otro más elemental aún que es un código del honor de guerra: los muertos, señor, no se mutilan³³⁷.
(RUBIO ZAPATA, 2006, p. 39)

Essa fala do personagem Alfonso Cánepa, da peça *Adiós Ayacucho* (1990), de Yuyachkani, bem poderia ser uma fala de *Antígona*, seja da heroína, seja, como no caso de Cánepa, do próprio morto, Polinices. Estreada dez anos antes da *Antígona* de Yuyachkani, *Adiós Ayacucho* evidencia o contexto de violência e violação dos direitos humanos em que vivia o Peru daqueles anos – o conflito armado interno, com duração de 20 anos (1980-2000), em que Sendero Luminoso, Movimento Revolucionário Tupac Amaru e Forças Armadas do Peru criaram um fogo cruzado que atingiu toda a população do país, especialmente a rural e indígena, como veremos adiante. Nesse contexto, a história de Yuyachkani, iniciada em 1971, configura-se como uma teia de relações entre as peças, sempre perpassada pela história concreta do país. Para compreendermos a *versão livre*³³⁸ de *Antígona* que o poeta José Watanabe escreve para Yuyachkani, é preciso ter em mente esse contexto e indagar-se pela maneira como o grupo posiciona-se diante dele, ou seja, buscar compreender as relações éticas e estéticas que se podem estabelecer entre a história do país e o teatro feito por esse grupo peruano.

5.1 Peru entre 1980 e 2000

¿Qué há sucedido em mi patria
Para que ojos tan jóvenes miren con tanta amargura?³³⁹
(WATANABE, 2003, p. 8)

³³⁷ “Como você bem sabe, todos os códigos nacionais e todos os tratados internacionais, além de todas as cartas de Direitos Humanos, proclamam não só o direito inalienável à vida humana como também a uma morte própria com enterro próprio. O elemental dever de respeitar a vida humana supõe outro mais elemental ainda que é um código de honra de guerra: os mortos, senhor, não se mutilam”.

³³⁸ O termo aparece no subtítulo da própria peça: *Versión libre de la tragedia de Sófocles*.

³³⁹ “Que aconteceu em minha pátria/ para que olhos tão jovens olhem com tanta amargura?”

Em 17 de maio de 1980, na véspera da primeira eleição após doze anos de governos ditatoriais militares no Peru, um grupo maoísta do Partido Comunista do Peru, conhecido como Sendero Luminoso, liderado por Abimael Guzmán, realiza seu primeiro ato terrorista: a queima de urnas e cédulas de votação em Chuschi, distrito de Cangallo, em Ayacucho. Embora não seja o início da história de violência e desigualdades no país, essa data pode ser considerada um marco para tudo o que viria a se passar a seguir: uma série de violações de direitos humanos, de opressão e de violência contra os povos mais fragilizados do país; reações desproporcionais e injustificáveis por parte do governo e das forças armadas; o acirramento das diferenças étnicas e sociais já presentes entre a população.

O cenário para a aparição do Sendero Luminoso, entre professores da Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, em Ayacucho, um dos departamentos mais pobres do Peru, parecia apropriado para o desenvolvimento dessa espécie de *mito* que impulsionava o grupo. Como descrevem os historiadores Contreras e Cueto (2007), após a reforma agrária iniciada no governo militar de Velasco, que não criou novas estruturas para que os camponeses desenvolvessem sua subsistência, a população dessas zonas rurais encontrava-se em extrema pobreza:

En ese escenario medieval surgieron “caballeros andantes” que se lanzaron, dinamita en ristre, a enderezar entuertos. Estos eran intelectuales locales, maestros de escuela y universitarios que eran en varios casos hijos de la clase terrateniente empobrecida después de la Reforma Agraria de Velasco. Habían abrazado el maoísmo y querían hacer del Perú un país campesino colectivista. (...) empezó a crecer un culto personal en torno a un profesor arequipeño de filosofía de la Universidad San Cristóbal de Huamanga, llamado: Abimael Guzmán Reynoso, conocido entre sus adeptos más cercanos con el sobrenombre de “Presidente Gonzalo”.³⁴⁰ (CONTRERAS; CUETO, 2007, p. 352)

Essa descrição com tom literário que Contreras e Cueto fazem do surgimento do Sendero Luminoso parece-nos interessante porque evidencia o caráter mítico que rondava a organização, que pôde então sobrepor as ideias de seus líderes, sobretudo de “Gonzalo”, e os objetivos criados por eles a qualquer valorização do ser humano – fosse de suas vítimas, fosse de seus adeptos, que deveriam estar dispostos a tudo em nome da ideologia do Partido. Assim,

³⁴⁰ “Nesse cenário medieval, surgiram ‘cavaleiros andantes’ que se lançaram, dinamite nas mãos, a concertar erros. Eram intelectuais locais, professores de escola e universitários que eram em vários casos filhos da classe proprietária de terras empobrecida depois da Reforma Agrária de Velasco. Tinham abraçado o maoísmo e queriam fazer do Peru um país camponês coletivista. (...) começou a crescer um culto pessoal em torno de um professor arequipenho de filosofia da Universidad San Cristóbal de Huamanga, chamado: Abimael Guzmán Reynoso, conhecido entre seus adeptos mais próximos com o apelido de ‘Presidente Gonzalo’”.

como afirma o *Informe Final*³⁴¹ da Comissão de Verdade e Reconciliação do Peru (CVR-Perú), “la prédica senderista señalaba, inequívocamente, que los derechos humanos son construcciones ideológicas al servicio del orden social existente y que, por lo tanto, no tienen ningún valor para orientar sus acciones”³⁴² (PERU, 2003a, p. 31). Tal descrição mítica parece-nos também bastante apropriada para ilustrar o distanciamento a que o Sendero Luminoso colocou-se da realidade peruana. É importante dizer que o grupo estava profundamente influenciado por um contexto de pobreza, de exclusão política e social, que nesse momento e nessa região de Ayacucho chegava a níveis extremos, e que por isso tantas pessoas viram no Sendero uma solução de luta. No entanto, a solução proposta pelo grupo soava como esses “cavaleiros errantes” que, sem considerar a importância daquele momento de transição democrática³⁴³, golpeavam cegamente em todas as direções, atingindo, principal e justamente, as parcelas menos favorecidas da sociedade.

É significativo o fato de que, durante todo o conflito, como relata o *Informe Final*, “de cada cuatro víctimas, tres fueron campesinos o campesinas cuya lengua materna era el quechua”³⁴⁴ (PERU, 2003a, p. 05). Isso se torna ainda mais grave se considerarmos que o censo de 1993 aponta apenas 17% da população peruana como falantes dessa língua (DEGREGORI, 2014). Também é significativo o fato de que mais de 90% das mortes ocorreram em oito dos departamentos mais pobres do Peru, especialmente em Ayacucho, onde o conflito teve início. Assim, das 69 mil vítimas (mortos e desaparecidos) estimadas pela CVR, cerca de 26 mil estavam em Ayacucho. Nesse sentido, “si la proporción de víctimas calculadas para Ayacucho respecto de su población en 1993 hubiera sido la misma en todo el país, el conflicto armado interno habría causado cerca de 1.2 millones de víctimas fatales en todo el Perú”³⁴⁵ (PERU, 2003a, p. 10). Trata-se, portanto, não só de um conflito de enormes proporções, mas de um grave massacre étnico e social, agudizado ainda pelo fato de que, como essa população esteve sempre à margem, também as consequências do conflito demoraram a ser sentidas e atentadas pelo resto do país.

³⁴¹ Em sua versão abreviada, elaborada pela mesma Comissão de Entrega da CVR, em dezembro de 2003. Essa versão foi denominada *Hatun Willakuy*, “Grande Relato” em quechua.

³⁴² “A prédica senderista assinalava, inequívocamente, que os direitos humanos são construções ideológicas ao serviço da ordem social existente e que, portanto, não têm nenhum valor para orientar suas ações”.

³⁴³ É preciso considerar, sobretudo, que o Peru acabara de aprovar a Constituição de 1979, cuja principal vitória foi o estabelecimento do sufrágio universal, ou seja, o direito de voto inclusive para analfabetos. Numa sociedade como a peruana, em que um número considerável da população era analfabeto e/ou ágrafo (falantes de quechua ou outras línguas indígenas), aquelas eram as primeiras eleições em que eles iriam votar. A queima das urnas na zona rural de Ayacucho foi, portanto, mais um silenciamento dessas vozes por tantos séculos oprimidas.

³⁴⁴ “de cada quatro vítimas, três foram campesinos ou campesinas cuja língua materna era o quechua”.

³⁴⁵ “Se a proporção de vítimas calculadas para Ayacucho em relação a sua população de 1993 tivesse sido a mesma em todo o país, o conflito armado interno teria causado cerca de 1,2 milhões de vítimas fatais em todo o Peru”.

Ainda, é fundamental ressaltar que não foi apenas o Sendero Luminoso o responsável por toda a violência do período³⁴⁶, mas também o foram as Forças Armadas do Estado, com sua reação indiscriminada e *sistematicamente*³⁴⁷ abusiva e violenta durante, principalmente, o período inicial do conflito. É, sobretudo, em torno do ano de 1984 que está concentrado o maior número de vítimas, como pode ser visto no gráfico 2. Essa concentração periódica ocorre, segundo o *Informe final* da CVR, devido ao fato de que, a partir de dezembro de 1982, as Forças Armadas foram encarregadas da condução da luta contra as ações de terrorismo. Embora o PCP-SL mantenha-se todo o tempo como o principal agente da violência (gráfico 3), as ações das Forças Armadas, durante o período, acompanham o crescimento das violações aos direitos humanos.

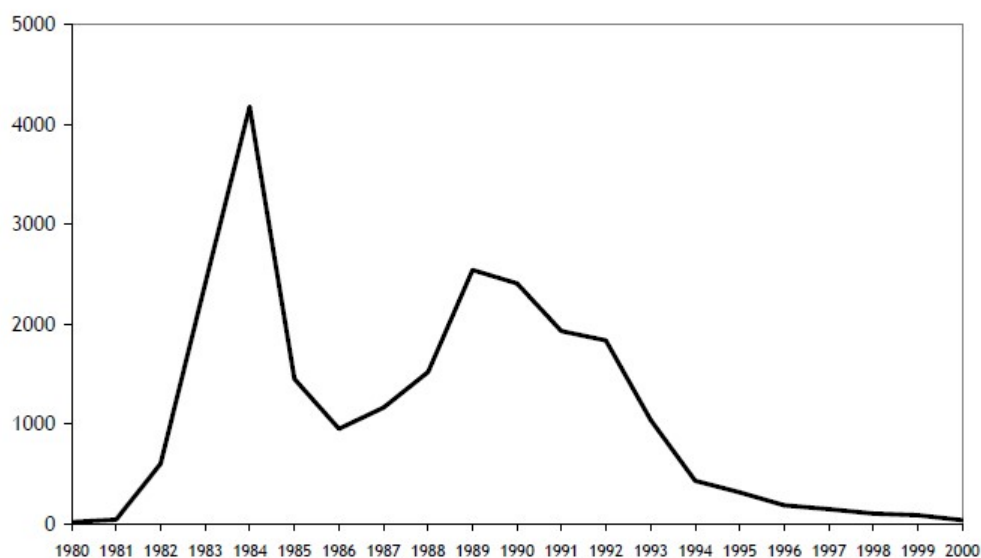


GRÁFICO 2 – Peru 1980-2000: Número de mortos e desaparecidos reportados à CVR, segundo ano de ocorrência dos fatos. Fonte: *Informe final* (PERU, 2003a, p. 18)

³⁴⁶ Devemos considerar também o Movimento Revolucionário Tupac Amaru – MRTA, que começa suas ações em 1984. Não o citamos neste momento porque, de fato, o PCP-SL e as Forças Armadas foram os *principais* agentes da violência.

³⁴⁷ Damos a ênfase seguindo a própria CVR, em seu *Informe Final*, que considera que os fatos acontecidos, tanto da parte dos grupos terroristas quando das Forças Armadas, foram resultados de ações sistemáticas, e não de desvios ou excessos pontuais.

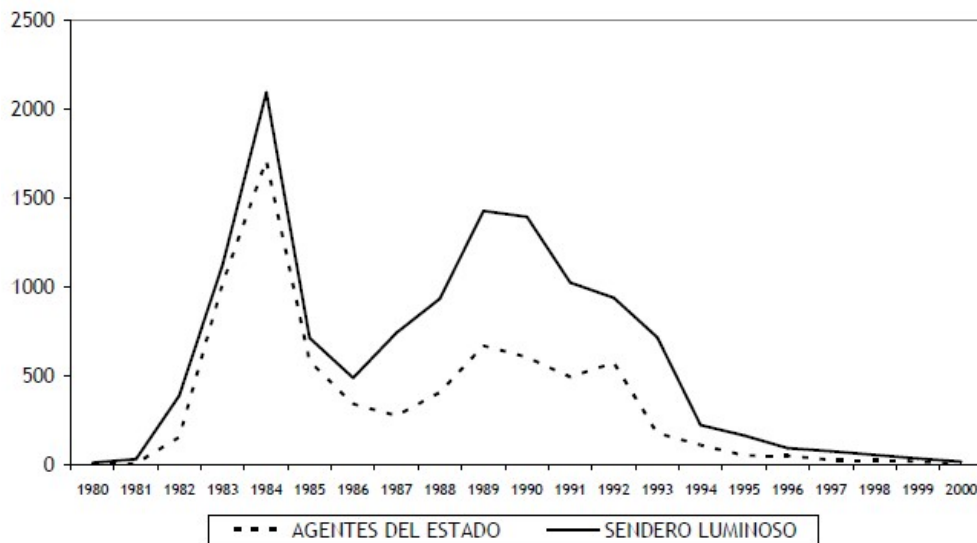


GRÁFICO 3 – Peru 1980-2000: Número de mortos e desaparecidos reportados à CVR, segundo principais grupos responsáveis. Fonte: *Informe final* (PERU, 2003a, p. 30)

Esses dois gráficos comparados evidenciam o caráter sistemático e não excepcional das ações das Forças Armadas e colocam estas também em uma posição de considerável responsabilidade pela intensidade e proporção do confronto. Esse pico de violência em meados de 1983, com a entrada das forças armadas no conflito, justifica-se também pela mudança no entendimento do cenário peruano a partir do assassinato de oito jornalistas em Uchuraccay³⁴⁸, em Huanta, Ayacucho:

El asesinato de ocho periodistas en Uchuraccay, cuatro semanas después del ingreso de las Fuerzas Armadas a la lucha contra el PCP-SL, produjo un quiebre en el conflicto al difundirse ampliamente en los medios de comunicación nacionales imágenes terribles de la violencia que se estaba produciendo en la sierra de Ayacucho y los departamentos vecinos.³⁴⁹ (PERU, 2003a, p. 55)

³⁴⁸ A comunidade de Uchuraccay, que segundo o censo de 1981, tinha 470 habitantes, teve 135 camponeses mortos durante os primeiros anos do Conflito. Apenas em 1993, vinte e quatro famílias retornaram ao povoado, que estava, desde 1984, completamente abandonado. Uchuraccay foi dominada e serviu de base para o PCP-SL a partir de 1981. O informe da CVR-Perú concluiu, sobre o caso dessa comunidade, que “en diversas oportunidades, desde que el gobierno ordenó a las Fuerzas Armadas asumir el control interno del Departamento de Ayacucho (...), las patrullas de infantes de marina y sinchis visitaron las comunidades de las punas de la provincia de Huanta, entre ellas Uchuraccay, incitando a los campesinos a matar a todo extraño que llegase a pie” (PERU, 2003b, p. 169).

³⁴⁹ “O assassinato de oito jornalistas em Uchuraccay, quatro semanas depois da entrada das Forças Armadas na luta contra o PCP-SL, produziu uma ruptura no conflito ao difundir-se amplamente nos meios de comunicação nacionais imagens terríveis da violência que estava se produzindo na serra de Ayacucho e nos departamentos vizinhos.”

A compreensão de que havia um terrorismo que deveria ser combatido a qualquer custo, difundida pelos meios de comunicação, teve um infeliz respaldo no “Informe sobre Uchuraccay”³⁵⁰ (ou “Informe Vargas Llosa”, por ter sido redigido pelo escritor Mario Vargas Llosa), que apresentava uma visão preconceituosa sobre a população andina e reforçava a divisão entre um Peru “civilizado” e um Peru “profundo”. Como analisa Lucero de Vivanco (2013, p. 336, grifo nosso), esse relato planteava

de manera explícita que la violencia en la zona andina tendría su razón de ser en *la naturaleza violenta* de los habitantes de los Andes, atestando esta hipótesis de consideraciones esencialistas, a partir de argumentos antropológicos, etnográficos y naturalistas, en desmedro de argumentos socio-históricos o políticos.³⁵¹

Ao afastar o conflito e colocá-lo na responsabilidade de uma população campesina, esse infeliz discurso do Informe Vargas Llosa abre espaço para as reações violentas perpetradas pelas Forças Armadas.

A situação agrava-se e torna-se mais complexa devido ao fato de essas ações das Forças Armadas, ou a maior parte delas, terem sido realizadas durante governos civis supostamente democráticos. Nesse período, progressivamente, como reporta a CVR, “los gobernantes civiles aceptaron la militarización del conflicto y, abandonando sus fueros, dejaron la conducción de la lucha contrasubversiva en manos de las Fuerzas Armadas”³⁵² (PERU, 2003a, p. 11). Isso significa que, em muitas localidades, instaurou-se um *estado de exceção* que deu as condições de possibilidade para que esses eventos ocorressem, já que “en las zonas declaradas en estado de emergencia se suspendió, fácticamente, el estado de derecho y la constitucionalidad”³⁵³ (PERU, 2003a, p. 29).

É sintomático no caso peruano que os abusos de poder decorrentes desse *estado de exceção* tenham se dado em governos supostamente democráticos e não durante uma ditadura militar. Muito embora a justificativa para a instauração desse modelo jurídico-político seja quase sempre a mesma – a iminência de uma ameaça à segurança nacional, seja por forças

³⁵⁰ Devido ao próprio caráter preconceituoso e falseador desse Informe presidido por Vargas Llosa, não utilizaremos, nesta tese, informações vindas desse documento. Os dados apresentados aqui têm como referência o *Informe final* da CVR (PERU, 2003a), presidida por Salomón Lerner Febres, atual presidente executivo do Instituto de Democracia y Derechos Humanos da PUC - Peru.

³⁵¹ “de forma explícita que a violencia na zona andina teria sua razão de ser na natureza violenta dos habitantes dos Andes, atestando esta hipótese de considerações essencialistas, a partir de argumentos antropológicos, etnográficos e naturalistas, em detrimento de argumentos sócio-históricos ou políticos”.

³⁵² “os governantes civis aceitaram a militarização do conflito e, abandonando seus fueros, deixaram a condução da luta contrasubversiva em mãos das Forças Armadas”.

³⁵³ “nas zonas declaradas em estado de emergência se suspendeu, fatidicamente, o estado de direito e a constitucionalidade”.

externas, seja internas –, no caso da guerra civil, como se instaurou no Peru, ela abre concretamente um espaço que é já de indeterminação: “Dado que é o oposto do estado normal, a guerra civil se situa numa zona de indecidibilidade quanto ao estado de exceção, que é a resposta imediata do poder estatal aos conflitos internos mais extremos” (AGAMBEN, 2004, p. 12). O fato, sinalizado por Agamben, é que a guerra civil, como a insurreição e a resistência, instaura uma zona de indeterminação política e jurídica, que coloca o cidadão comum como possível inimigo e passível de banimento. No caso do Peru, podemos resumir essa parcela da população que é considerada como não integrável ao sistema no encontro de fatores “pobre-rural-indígena-jovem” (DEGREGORI, 2014, p. 280), ou nos termos de Gustavo Gutiérrez (*apud* DEGREGORI, 2014), nos chamados “*in-significantes*” nos âmbitos econômico, político e cultural. A estratégia inicial de combate das Forças Armadas estava direcionada a essa categoria, numa violência aí indiscriminada e de alguma forma legalizada pelo estabelecimento do *estado de exceção*.

Como postula Agamben, essa espécie de ilegalidade legal parece constituir-se como um paradigma da ordem jurídica na medida em que se torna não mais uma *exceção*, mas uma técnica de governo que se constitui como “patamar de indeterminação entre democracia e absolutismo” (AGAMBEN, 2004, p. 13). O caso peruano nesse sentido é emblemático, porque é justamente sob um governo supostamente democrático que aparece, de forma evidente³⁵⁴, essa técnica de governo que irá se instaurar e perdurar na realidade do país. Como relata o *Informe final* da CVR:

El estado de emergencia se desnaturalizó y, de la medida excepcional que debía ser, se hizo permanente en distintas zonas del país, con la consiguiente suspensión de garantías previstas en las sucesivas constituciones vigentes. El carácter permanente que se le dio a la excepcionalidad, debilitó la democracia peruana y creó un clima propicio para las violaciones de los derechos humanos.³⁵⁵ (PERU, 2003a, p. 36)

³⁵⁴ Ressaltamos que se trata de uma forma evidente, porque há neste caso o decreto do *estado de exceção*, em contraposição a outros momentos e lugares em que tal estado está desde sempre naturalizado por meio da exclusão inclusiva causada pela política que governa em nome de uma “segurança”. É interessante, nesse sentido, a análise que fazem Denegri e Hibbett (2016), seguindo a crítica de Žižek do filme *Questão de Honra*, sobre uma “lógica de transgressão inerente à lei pública”, que estaria muito marcada na América Latina pela necessidade de inserção social daqueles que buscam a carreira militar. Assim como vemos no Brasil, no Peru a maioria dos jovens que ingressam nas polícias ou no exército é das camadas excluídas social e economicamente, o que favorece com que eles assumam esse lado sombrio da força policial (a permissão velada de usar instrumentos não legais para supostamente defender a lei) como uma maneira de se integrarem à corporação e, conseqüentemente, aumentarem seu status social.

³⁵⁵ “O estado de emergência se desnaturalizou e, da medida excepcional que devia ser, se fez permanente em distintas zonas do país, com a consiguiente suspensão de garantías revistas nas sucessivas constituições vigentes. O carácter permanente que se deu à excepcionalidade debilitou a democracia peruana e criou um clima propício para as violações dos direitos humanos”.

O estado de exceção aparece, nesse sentido, como uma zona de indeterminação jurídica que intenta proteger e ao mesmo tempo permite exterminar parte da população, colocando os sujeitos que se encontram entre os *in-significantes* como vidas nuas, como *homo sacer* modernos (AGAMBEN, 2010). Essa ordem “permanece prisioneira do círculo vicioso segundo o qual as medidas excepcionais, que se justificam como sendo para a defesa da constituição democrática, são aquelas que levam à sua ruína” (AGAMBEN, 2004, p. 20). No caso peruano, os anos de medidas excepcionais e de ações inconstitucionais e extrajurídicas amparadas por uma ordem jurídica e aparentemente democrática abriram espaço, a nosso ver, para que, em 1992, Alberto Fujimori pudesse declarar, de vez, minados os direitos constitucionais e autoproclamar um golpe de Estado³⁵⁶, dissolvendo o Congresso e interferindo em diversas instancias de poder, dentre elas o Poder Judicial³⁵⁷.

Entendemos que nesse cruzamento entre política e direito, que analisa Agamben em sua teoria sobre o *Homo Sacer* (2010) e sobre o *Estado de Exceção* (2004), está presente também o aspecto *simbólico*, que é o trabalho sobre o imaginário popular para criar as condições de possibilidade de instauração de um estado de exceção. Isso já está, de alguma forma, assinalado por Agamben (2004, p. 46) quando este afirma que, como a crítica jurídica já havia apontado, a *necessidade*, fundamento do estado de exceção, “longe de apresentar-se como um dado objetivo, implica claramente um juízo subjetivo e (...) necessárias e excepcionais são, é evidente, apenas aquelas circunstâncias que são declaradas como tais”. Ou seja, a instauração de um estado de exceção, além do fundamento jurídico em que ela aparece como uma exclusão inclusiva na lei, pressupõe a ideia de “necessidade” daquele ato. Tal necessidade não se configura senão no campo do subjetivo e, acrescentaríamos, do simbólico.

No Peru das décadas de 1980 e 1990, a própria criação do mito em torno do Sendero Luminoso e a propagação de uma constante ameaça terrorista³⁵⁸ favoreciam, então, a tomada

³⁵⁶ Esse golpe de Estado, em plena década de 1990, após o término da maioria dos governos ditatoriais na América Latina e o término da Guerra Fria, foi muito mal visto pela opinião internacional, cuja pressão levou o governo a convocar um novo Congresso Constituinte em 1993. No entanto, a nova Constituição permitia a reeleição de Fujimori e abriu brecha para que, ao fim de seu segundo mandato, se interpretasse como possível uma segunda reeleição, que não se efetivou devido aos escândalos de corrupção no final do seu governo.

³⁵⁷ Durante os anos iniciais do governo de Fujimori, haviam se instaurado os tribunais militares chamados “sem rosto”, que julgavam os acusados de crimes terroristas. Tais tribunais não estavam pautados por nenhuma ordem jurídica ou constitucional e pareciam desconhecer qualquer orientação dos Direitos Humanos. Muitos dos julgados e condenados ali eram inocentes, como mostraram posteriores revisões dos processos (realizadas a partir de 1996). Esses tribunais funcionam até o ano de 1997. Posteriormente, no governo de transição de Paniagua, em 2000, as sentenças dadas pelos tribunais “sem rosto” são anuladas. Cf. Contreras e Cueto, 2007, p. 364.

³⁵⁸ Vemos, pós 11 de setembro de 2001, a consolidação de um novo paradigma mundial de segurança nacional, nomeadamente na “guerra contra o terrorismo”, que justifica qualquer ação estatal em nome desse combate. Nesse contexto, todos os cidadãos são convertidos potencialmente em *homo sacer*, em inimigos potenciais do Estado, cujo assassinio é permitido e desejado, desde que sejam colocados sob a alcunha de “terroristas”.

de atitudes que visavam a manutenção da segurança nacional a qualquer custo. Esse discurso do medo possibilita o aparecimento dessa *vida nua* (AGAMBEN, 2010), desses Outros a quem se deve temer e eliminar, esses sujeitos que estão na sociedade civil e em que, em última instância, qualquer um pode se converter em dado momento, desde que não seja mais integrado àquele sistema.

A ideia de um estado de exceção que se propagou por todo o Peru e fez-se permanente em muitas localidades, principalmente as (já) mais distantes do centro do país, convida-nos a pensar que a dimensão desse período de violência diz respeito não só aos terroristas, às forças do Estado e às suas vítimas diretas, mas a toda a sociedade. Isso porque todos estão de alguma forma implicados nas condições jurídico-políticas e simbólicas do estado de exceção e em suas consequências para a vida [nua] de todo cidadão. Nesse sentido, interessa-nos refletir sobre o entendimento desse período pela sociedade peruana logo após o seu “término oficial”³⁵⁹, contexto do qual faz parte a *Antígona* que nos propomos a estudar aqui.

5.2 Memórias da guerra, ou guerra de memórias

Hoy es el primer día de la paz. Las armas enemigas aún no han sido recogidas y están dispersas sobre el polvo como ofrendas inútiles. Qué rápido el viento de la madrugada ha borrado las huellas de huida de los argivos. Cuando la luz es brillante como la de esta mañana, parece que el pasado es más lejano. Pero no, ellos huyeron apenas anoche, no más noches.³⁶⁰
(WATANABE, 2003, p. 01)

O que vem depois da guerra? Estando decretada a paz, o que fazer com as ruínas, com o número de mortos, com os cadáveres insepultos, com os cidadãos ainda desaparecidos? Serão os mortos glorificados, como Etéocles, ou ficarão expostos, no relento, como Polinices? Serão criados heróis de guerra? Jogar-se-á cal sobre as fossas comuns? E sobre a memória, o que jogar para enterrar a memória coletiva desses anos de violência? E as tantas memórias traumáticas criadas ali? É preciso calar as Antígonas que seguem reclamando seus mortos,

³⁵⁹ Dizemos de um “término oficial”, mas entendemos que esses momentos históricos configuram-se mais como processos, dentro dos quais se estabelecem marcos *simbólicos*. Para esse período de violência, há alguns marcos significativos: a prisão de Abimael Guzmán em 12 de setembro de 1992, a captura de Óscar Ramírez Durant, último líder senderista, em 1999; e, finalmente, a queda de Fujimori em novembro de 2000.

³⁶⁰ “Hoje é o primeiro dia da paz. As armas inimigas ainda não foram recolhidas e estão dispersas sobre o pó como oferendas inúteis. Que rápido o vento da madrugada apagou as pegadas da fuga dos argivos. Quando a luz é brilhante como a desta manhã, parece que o passado é mais distante. Mas não, eles fugiram só esta noite, não mais noites”.

revirando as feridas de um passado que ninguém quer lembrar? Ou é preciso nomear e julgar os responsáveis pelo período de violência? Poderíamos seguir infinitamente o rol de questões que se abre após um período como o do conflito armado interno no Peru, questões que se parecem em muitos aspectos com as postuladas após os anos de violência vividos na metade do século XX na Europa, e após as ditaduras militares na América Latina. Finalmente, é tempo de lembrar ou de seguir adiante (se é que são opostas essas opções)? Se se opta por seguir, como o fazer com tantos rastros e tantas vidas devastadas? Se se opta por lembrar, como lembrar? De quem são as memórias que devemos escutar e como ativá-las? O que fazer com essas memórias?

No caso peruano, tão logo o conflito chegou ao seu fim oficial, assim que Fujimori renunciou ao cargo de Presidente, o governo de transição de Valentín Paniagua nomeou, em julho de 2001, uma Comissão da Verdade para investigar os crimes e violações cometidos no período entre 1980 e 2000. Coube ao presidente seguinte, Alejandro Toledo, efetivar o projeto da Comissão, que passou a se chamar Comissão da Verdade e Reconciliação³⁶¹, e receber publicamente os resultados do *Informe final* (2003). Não que houvesse exatamente uma pressão pública para que uma comissão como essa fosse montada e mesmo a recepção do *Informe final* foi precedida de muitas críticas³⁶². Porém, como afirma Degregori (2014), embora seja uma surpresa a constituição da comissão tão logo o conflito teve fim, houve uma série de fatores que contribuíram para sua instauração imediata, dentre os quais destaca: a linhagem de comissões já instauradas em outros países da América Latina, como Argentina e Guatemala; o contexto a que chama de “primavera de direitos humanos”, entre a queda do muro de Berlim e o 11 de setembro de 2001³⁶³; a já iniciada investigação realizada por órgãos de Direitos Humanos, pela Defensoria del Pueblo e pelo Congresso durante o período de

³⁶¹ A inserção do termo “Reconciliação” à Comissão traz algumas questões problemáticas, apontadas por Denegri e Hibetti (2015, p. 7): “por un lado, por lo que implica acerca de la restitución de un supuesto pasado armonioso perdido, y por el otro, porque parece aludir a un posible desplazamiento de la difícil pero necesaria transformación estructural, por un acuerdo alcanzado entre los actores del conflicto”. Como sabemos, não houve, nem anteriormente nem posteriormente à CVR, algo que poderia ser entendido como uma “reconciliação” nacional. O Peru permanece como um país de marcadas diferenças étnicas e sociais.

³⁶² Degregori (2014, p. 131) afirma que “tan llamativa como la presentación del *Informe final* fue la campaña de demolición emprendida por sectores de la prensa y voceros de varios partidos políticos en los dos meses previos a su presentación, es decir, antes de conocerlo”. Havia aí, talvez, um medo do que seria o impacto dessas vozes outras no cenário político de recém-constituição de um estado democrático (apontar os erros das Forças Armadas, por exemplo, poderia deslegitimá-las), além de uma vontade de esquecer e de passar por cima de tudo o que acontecera, pois durante muito tempo vigorou um discurso de que o governo de Fujimori havia salvado o país do terrorismo e que, portanto, grande parte da violência havia sido o preço necessário a pagar por isso. Ademais, pela própria condição marginal das vítimas, havia uma espécie de cegueira em relação à [enorme] proporção do conflito.

³⁶³ Como já sinalizamos anteriormente, o 11 de setembro cria essa ideia de constante ameaça terrorista e da justificação de um permanente estado de exceção.

violência; e a “transição por colapso” (e não pactuada) do governo de Fujimori para o de Toledo, o que permitiu uma investigação ampla do período anterior.

Poderíamos acrescentar que a Comissão nasce em um contexto, que começa pelo menos desde a Segunda Guerra Mundial³⁶⁴, de valorização da memória e do testemunho como uma forma de alcançar a justiça. Essa valorização, ou por vezes sobrevalorização, como denuncia Todorov (2015), não vem, no entanto, sem questionamentos. Primeiramente, podemos assinalar, na esteira de Jelin (2012), que ao afirmar a memória contra o esquecimento, nos slogans “para que não se repita”, “nunca mais”, “un país que olvida su historia está condenado a repetirla”³⁶⁵, cria-se uma falsa impressão de que seria possível atingir *uma memória* verdadeira sobre os acontecimentos do passado: “la ‘memoria contra el olvido’ o ‘contra el silencio’ esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos). Es en verdad ‘memoria contra memoria’.”³⁶⁶ (JELIN, 2012, p. 40). É sempre bom notar, porém, por mais óbvio que possa parecer, que essa luta política sobre o passado é quase sempre vencida pelos vencedores da história, como nos lembra Benjamin (1994). Nesse sentido, uma luta “contra o esquecimento” ou contra o silenciamento diz respeito, sobretudo, a uma luta para dar voz a essas memórias que estão, desde sempre, condenadas ao apagamento oficial, a ficarem restritas ao campo subjetivo ou à transmissão oral de geração em geração³⁶⁷.

No caso peruano, o fato é agravado pela própria condição da maioria das vítimas do período de violência: cidadãos já excluídos economicamente e socialmente (também pelo gênero, pois a maioria das testemunhas eram mulheres numa sociedade claramente patriarcal), e falantes de quéchua, ou seja, não falantes da língua oficial do país. Degregori (2014, p. 279)

³⁶⁴ Nietzsche, no século XIX, já anunciava a sobrevalorização da memória e do passado, e denunciava essa atitude como um impedimento para viver plenamente o presente, para a afirmação da vida. Devemos, no entanto, ressaltar que, muitas vezes, o que acontece é exatamente o contrário: o esquecimento, ou a vitória de uma memória [oficial] sobre as outras e a vontade de “seguir adiante a qualquer custo”, o que acarreta não só uma dificuldade de se fazer justiça (a Comissão Nacional da Verdade no Brasil só teve suas conclusões em 2014, 50 anos depois do golpe militar e 30 anos depois da volta da democracia), mas também uma possibilidade de repetição de fatos graves do passado (como vemos nas manifestações recentes no Brasil, no ano de 2015, em que pessoas clamavam por intervenção militar).

³⁶⁵ “Um país que esquece a sua história está condenado a repeti-la”. Slogan da CVR-Peru. Disponível em: <<http://www.cverdad.org.pe/>>. Acesso em: 28 out. 2015.

³⁶⁶ “A ‘memória contra o esquecimento’ ou ‘contra o silêncio’ esconde o que na verdade é uma oposição entre distintas memórias rivais (cada uma delas com seus próprios esquecimentos). É na verdade ‘memória contra memória’.”

³⁶⁷ Esse tipo de transmissão, sobretudo por meio do repertório (TAYLOR, 2013), dos corpos e gestualidades das pessoas, pode ser considerado já uma forma de resistência, embora restrita a uma parcela da sociedade, e não ampliada à história oficial. Tomemos como exemplo as festividades populares (festas patronais no Peru, Congado no Brasil, etc.), que incorporaram signos religiosos católicos na época da Conquista, mas mantêm suas crenças ali mescladas, constituindo-se como uma forma de sobrevivência e resistência corporal e mnemônica à dominação religiosa.

nos lembra de que, apesar do esforço feito pela CVR-Peru no sentido de dar voz a esses sujeitos, a sua própria constituição já refletia a distribuição de lugares na sociedade peruana: “por ejemplo, diez de los comisionados eran varones y solo dos mujeres, todos de clase media urbana. Todos también vivían en Lima. Solo uno hablaba quechua, la lengua materna del 75% de las víctimas, y otro lo hacía a medias”³⁶⁸. De toda forma, com todas as falhas que a CVR-Peru pode ter apresentado, ela constituía-se como um importante espaço de acolhimento público dessas vozes excluídas e violentadas, que durante tantos anos haviam buscado justiça, buscado os corpos de seus parentes para enterrar, sem serem ouvidas pela maioria da população peruana. Foram, ao todo, creca de 17 mil testemunhos. Alguns deles foram ouvidos em audiências públicas, transmitidas ao vivo pela *Radio y Televisión del Perú*, canal estatal, e reportadas pelo *Canal N*, de TV a cabo. Como afirma a CVR-Peru, “la oportunidad de rendir testimonio frente al país es un acto de dignificación y sanación para las víctimas que aparecen en la audiencia pública y para aquellas personas que pueden identificarse con los casos presentados”³⁶⁹. Era uma oportunidade, portanto, de estar em um lugar em que normalmente não lhes era permitido estar, para falar de uma violência que, durante muito tempo, não foi ouvida pelos meios de comunicação e por aqueles receptores. Assim, lhes é permitido, ali, tomar um posicionamento político para falar de suas dores, como o faz Angélica Mendoza de Ascarza, a Mama Angélica, fundadora da ANFASEP³⁷⁰, que em seu testemunho agradece, em espanhol, a oportunidade de estar ali para contar sua versão da história e fazer suas reivindicações, e afirma: “pero yo voy a hablar con mi quechua”³⁷¹. Seu testemunho é, então, integralmente feito nessa língua “outra”, não oficial, que necessita tradução para ser ouvida pelos comissionados e pela população, mas que é a língua daquela

³⁶⁸ “por exemplo, dez dos comissionados eram homens e só duas mulheres, todos de classe média urbana. Todos também viviam em Lima. Só um falava quéchua, a língua materna de 75% das vítimas, e outro o fazia mais ou menos.”

³⁶⁹ “A oportunidade de dar testemunho frente ao país é um ato de dignificação e cura para as vítimas que aparecem na audiência pública e para aquelas pessoas que podem identificar-se com os casos apresentados”. Disponível em: <<http://cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/index.php>>. Acesso em: 29 out. 2015.

³⁷⁰ Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú. Foi fundada em 02 de setembro de 1983, com o nome de Comité de Familiares de Desaparecidos – CFD, presidido por Angélica Mendoza de Ascarza, para congregar e fortalecer a luta dos familiares, principalmente mulheres, em busca de seus parentes desaparecidos, sobretudo na cidade de Ayacucho. No final de 1984, o grupo passou a ter a nomenclatura que permanece ainda hoje. As ações do grupo se voltavam para a defesa dos direitos humanos, a busca por justiça e o auxílio aos familiares de vítimas. Dentre essas ações, estava a manutenção do restaurante para crianças “Adolfo Pérez Esquivel”, que funcionou entre 1984 e 1996, alimentando filhos das mães que estavam na busca por seus parentes e que, muitas vezes, não tinham condições econômicas de, sozinhas, sustentar suas crianças. Disponível em: <<http://anfasep.org.pe/>>. Acesso em: 01 nov. 2015.

³⁷¹ “Mas vou falar com meu quéchua”. Vídeo do testemunho de Angélica Mendoza de Ascarza durante a primeira sessão das audiências públicas da CVR-Peru, em 08 de abril de 2002, sobre o caso de seu filho desaparecido, Arquímedes Ascarza Mendoza. Disponível em: <<http://lugardelamemoria.org/centro-de-documentacion-lum/>>. Acesso em: 01 nov. 2015. Transcrição do testemunho disponível em: <http://www.cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/trans_huamanga02a.php>. Acesso em: 01 nov. 2015.

vítima e com a qual ela pode expressar, de alguma forma, o que viu e viveu. Trata-se, portanto, de uma dupla denúncia: tanto dos crimes perpetrados, seja pelos “terroristas”, seja pelas forças do Estado, quanto da exclusão social a que estão submetidos os falantes de quéchua.

Sabemos que o espaço de fala para uma testemunha da violência é uma questão fundamental no processo de elaboração de seu passado traumático e na busca por justiça. O sonho recorrente de Primo Levi (2000) nos fala justamente dessa dificuldade de testemunhar: ao retornar do campo de concentração, ele tenta falar de sua experiência a seus amigos e familiares, que um por um deixam a sala, ficando ele sozinho, sem ninguém interessado na narrativa. O desespero da descrença e da negação em relação às vítimas de uma violência extrema não vem sem razão. Inúmeras são as tentativas, ao longo da história, de apagamento das marcas e de convite ao esquecimento coletivo. O genocídio armênio, citado por Hitler em 1939 para dizer da possibilidade de esquecimento³⁷², e, ao fim da guerra, com a iminência da derrota, a tentativa de apagamento das provas do Holocausto (queima de corpos enterrados, queima de fichas de registro), as tentativas de destruição dos centros de tortura na América Latina³⁷³ e as anistias declaradas em vários países do continente³⁷⁴ são apenas alguns exemplos dessa “dupla morte” a que são submetidos os vencidos da história. Nesse sentido, o historiador só pode acender as centelhas de esperança se estiver “convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer” (BENJAMIN, 2004, p. 224-225), como nos lembra Gagnebin na esteira de Benjamin:

Enquanto Homero escrevia para cantar a glória e o nome dos heróis e Heródoto, para não esquecer os grandes feitos deles, o historiador atual se vê

³⁷² O episódio é retomado por Jeanne-Marie Gagnebin (2009, p. 47): “É absolutamente notável que o genocídio armênio, perpetrado em 1915 pelo governo turco e, sobretudo, sua denegação constante e ativa (até hoje esse genocídio não foi reconhecido pela comunidade internacional, que poupa os interesses dos dirigentes turcos), tenha fornecido a Hitler um argumento decisivo para sua política de exterminação: ‘Eu dei ordem às unidades especiais da SS de se apoderarem do fronte polonês e de matarem sem piedade homens, mulheres e crianças. Quem ainda fala dos extermínios dos armênios hoje?’, declara ele em 21 de agosto de 1939”.

³⁷³ Tomemos como exemplo o caso de Villa Grimaldi, em Santiago, no Chile. Grande centro de tortura e extermínio durante o período ditatorial, na década de 1980 estava em mãos da família do último diretor da Central Nacional de Informaciones (CNI), Hugo Salas Wenzel, e seria demolido (para concretizar o apagamento de qualquer rastro de sua função repressiva). A pressão de movimentos civis consegue fazer com que o lugar seja expropriado pelo Estado. Atualmente, o local é aberto à população com o nome de “Parque por la paz”, com monumentos que simbolizam a luta pelos direitos humanos e informações que conservam a memória de Villa Grimaldi e de todos os presos que passaram por ali. Disponível em: <<http://villagrimaldi.cl/>>. Acesso em 29 out. 2015.

³⁷⁴ Após a transição para governos democráticos, vários países decretaram leis de anistia, que protegiam e concediam o “esquecimento” dos crimes cometidos pelos militares e governantes em tempos de ditadura. Essas leis foram proclamadas, por exemplo, em: Brasil, Chile, Argentina, Guatemala, Uruguai e Peru. Todas elas foram questionadas, seja pela comunidade internacional, que tentou anular e julgar alguns dos anistiados, seja pelos cidadãos do próprio país.

confrontado com uma tarefa também essencial, mas sem glória: ele precisa transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados. (...) Tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente). Tarefa igualmente ética e, num sentido amplo, psíquica: as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. (GAGNEBIN, 2009, p. 47)

Uma função, de certa maneira, realizada por Antígona quando esta reclama a sepultura de seu irmão, independentemente da condição política deste³⁷⁵. Mas, especialmente, uma função dos que ficam para contar a história, pois “cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados”, muitas vezes – e sobretudo nos contextos latino-americanos, de desaparecimento dos corpos – não pode ser senão uma função simbólica, realizada no plano da narração e da insistência na memória e na justiça desses mortos e desaparecidos.

Se considerarmos que a construção de uma memória é a capacidade de dar sentido aos acontecimentos do passado e que o traumático é justamente a ruptura dessa narrativa e, portanto, desse sentido da experiência vivida, podemos compreender que o espaço para a narração dos acontecimentos é de fundamental importância para o “seguir adiante” almejado por cada uma das vítimas do período de violência e também para a história do próprio país. Não se trata de um reabrir feridas, mas, muito mais, apontar feridas ainda abertas que muitas vezes estavam ocultas para grande parte da população peruana (uma vez que Lima havia vivido pouco da enorme violência do período), para que então pudesse haver de alguma forma a justiça necessária e a cicatrização dessas feridas. O que as narrativas das audiências públicas da CVR mostravam era o que estava oculto³⁷⁶ na história traumática do Peru e que precisava vir à tona para que fosse possível construir um sentido àquele passado, pois “el olvido no es ausencia o vacío. Es la presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada”³⁷⁷ (JELIN, 2012, p. 61).

³⁷⁵ A situação aqui é bastante complexa, pois a divisão entre amigos e inimigos no caso do conflito peruano não é tão clara quanto no texto de *Antígona* de Sófocles. O contexto da guerra civil, como nos mostra Agamben (2015), implica um envolvimento de toda população. No caso peruano, não há heróis ou inimigos, há pessoas comuns que, mesmo não querendo se envolver diretamente no conflito, foram assassinadas tanto pelas forças do governo quanto pelas guerrilhas armadas, há outras que foram obrigadas a participar da guerrilha. Ou seja, a luta de Antígona aqui é para um sepultamento de todas as vítimas do conflito, e pela manutenção da memória em nome de uma justiça a esses mortos.

³⁷⁶ Antes dos trabalhos da CVR-Peru, falava-se oficialmente em cerca de 25 mil mortos e desaparecidos. O resultado da Comissão, como já dissemos, apresenta quase o triplo dessa soma. Mais uma vez, podemos falar aqui de uma dupla morte desses sujeitos que são desconsiderados pelos órgãos oficiais.

³⁷⁷ “O esquecimento não é ausência ou vazio. É a presença dessa ausência, a representação de algo que estava e já não está, apagada, silenciada ou negada.”

É importante ressaltar, no entanto, que, embora seja fundamental, não basta que haja o espaço do testemunho para que este se concretize. É necessário que as vítimas sejam encorajadas, sabendo que encontrarão ali um acolhimento de sua narrativa, inclusive se esta for feita em uma língua não oficial, e que aquele é o espaço onde suas vozes serão ouvidas e poderão encontrar justiça – e não repressão ou represália.

Assim, se quisermos retomar a citação com que abrimos esta seção, a *Antígona* de Yuyachkani insere-se nesse contexto de fim de guerra civil, no momento de “recolher as armas” e buscar as pegadas que parecem ter se apagado tão rapidamente após a “fuga dos argivos”. O ponto central desta *Antígona* não está, como veremos, em uma luta contra um poder tirânico, mas, sobretudo, em uma luta de memórias, uma luta para não deixar que o “sol brilhante desta manhã” – o sol de uma democracia recém instituída – ofusque os olhos de quem precisa ver e enterrar os mortos do período anterior. Antes de passarmos ao estudo dessa *Antígona*, trataremos do trabalho estético e político do Grupo Cultural Yuyachakni, pois é nesse projeto maior que se insere esta atualização específica.

5.3 Yuyachkani: o corpo *en-cena*, o lugar da política

...que podemos ser del mundo sin renunciar a nuestra aldea, que Godot tiene parientes que lo esperan en estas tierras, que Antígona tiene aquí tantas hermanas como hijos Madre Coraje y hermanos Arturo Ui.³⁷⁸
(RUBIO ZAPATA, 2011, p. 11)

Yuyachkani inicia seus trabalhos em 1971, na capital Lima, constituindo-se como um grupo cuja formação mantém-se mais ou menos fixa até hoje (totalizando mais de quarenta anos de trabalho e convivência coletiva). O período de sua formação é um momento bastante significativo para o teatro latino-americano, que buscava reestabelecer uma ligação com o teatro e os movimentos populares, para se unir a um movimento social mais amplo. A própria formação de coletivos teatrais, com relações mais horizontais e menos hierárquicas de trabalho, em que o grupo partilha a concepção e as funções da montagem do espetáculo, relaciona-se e responde a essa vontade de transformação das formas de produção e da distribuição de lugares na sociedade e nas artes. Nesse sentido, de um teatro politicamente comprometido e na busca por novas formas estéticas para expressar temas locais, Yuyachkani

³⁷⁸ “...que podemos ser do mundo sem renunciar a nossa aldeia, que Godot tem parentes que o esperam nestas terras, que Antígona tem aqui tantas irmãs como filhos Mãe Coragem e irmãos Arturo Ui.”

insere-se numa conjuntura de que também fazem parte outros grupos e nomes do teatro latino-americano, como Malayerba (Equador), La Candelaria, Santiago García e Enrique Buenaventura (Colômbia), Grupo Opinião e Augusto Boal (Brasil), relacionando-se também com grupos e diretores europeus, como o dinamarquês Odin Theater, sob a direção de Eugênio Barba, cujo trabalho sobre a *antropologia teatral*³⁷⁹ e a busca por formas orgânicas de fazer teatro dialoga diretamente com o trabalho feito por Yuyachkani (DAMEANE, 2013).

Tendo sua fundação e sede em Lima, Yuyachkani não deixa, porém, de enveredar-se pelas regiões do Peru e ali encontrar caminhos da formação de uma “identidade inclusiva” (RUBIO ZAPATA, 2011) e diálogos com as tradições populares, sem impor-lhes nomenclaturas e classificações do teatro ocidental. Como afirma o diretor do grupo,

Se hace necesario que el lenguaje de nuestro oficio no se resista a usar nuevos términos y que podamos ir al encuentro de una teatralidad compleja, que tenga que ver con reconocernos en todos los matices de una identidad inclusiva, donde se encuentren los elementos de una América prehispánica, y en ella lo híbrido, el arte conceptual, el artista objeto y sujeto de su obra, la negación de la representatividad, la intervención de espacios públicos, las ambientaciones, la apropiación de tecnologías, etc.³⁸⁰ (RUBIO ZAPATA, 2011, p. 19)

Há dois pontos importantes nessa fala de Rubio Zapata para pensarmos esse diálogo entre a teatralidade de matrizes “ocidentais” e as manifestações de uma América pré-hispânica, mantidas vivas (muitas vezes de forma sincrética) após a Conquista. O primeiro deles diz respeito a uma questão de nomenclatura. Ao se deparar com essas manifestações e festividades andinas, há uma dificuldade de encontrar conceitos que não sejam a imposição de nomes da cultura ocidental, carregados de história e, muitas vezes, redutores quanto ao sentido mesmo dessas práticas autóctones. Palavras como “teatro”, que carregam uma história, especialmente literária, desde a Grécia do século V a.C., ou “dança”, que reduzem as manifestações a uma expressividade corporal também carregada de história, podem estar bastante aquém do que essas práticas representam em suas culturas. O mesmo vale para a classificação em gêneros, como ocorre, por exemplo, em *Tragedia del fin de Atawallpa*, em

³⁷⁹ A antropologia teatral é um conceito trabalhado pelo diretor italiano Eugênio Barba, juntamente com seu grupo Odin Teatret, sediado na Dinamarca. Como explica o próprio Barba (1995, p.8): “a antropologia foi entendida como o estudo do comportamento do ser humano, não apenas no nível sociocultural, mas também no nível fisiológico. A antropologia teatral é, portanto, o estudo do comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação.”

³⁸⁰ “Faz-se necessário que a linguagem de nosso ofício não se resista a usar novos termos e que possamos ir ao encontro de uma teatralidade complexa, que tenha a ver com reconhecer-nos em todos os matices de uma identidade inclusive, onde se encontrem os elementos de uma América pré-hispânica, e nela o híbrido, a arte conceitual, o artista objeto e sujeito de sua obra, a negação da representatividade, a intervenção de espaços públicos, as ambientações, a apropriação de tecnologias, etc.”

que Jesús Lara recompila as falas da encenação do embate entre incas e espanhóis das festas populares e traduz do quéchua *Atau Wállpaj p'uchukakuyinpa wankan*, afirmando que “tragedia no es um equivalente exacto de *wanka*, pero sí el más aproximado y no cabe outra forma de traducción”³⁸¹ (LARA, 1988, p. 23). Há, portanto, uma dificuldade de tradução e de conceitualização que dizem de uma dificuldade de compreensão disso que Miguel Rubio diz ser parte de uma “teatralidade complexa”.

Nesse sentido, parece-nos mais apropriado referir-nos a esse tipo de manifestação como “performance”, embora entendamos que a escolha não é totalmente satisfatória. Como afirma Diana Taylor (2013), o termo “performance”, no campo da teoria, é ainda um termo recente, menos carregado de história e, sobretudo, da história do texto (da dramaturgia) que pesa sobre o termo “teatro”, por exemplo. Além disso, os estudos da performance têm permitido pensar tais manifestações fora dos limites disciplinares tradicionais e nas fronteiras entre arte e vida, “realidade” e ficção, obrigando-nos, pesquisadores, a olhar para essas manifestações e rever nossa própria forma de apreender o conhecimento. A performance como lente metodológica permite, então, a valorização de práticas corporais como forma de transmissão de conhecimento e memória, ideia que nos parece fundamental para o tipo de teatro que realiza o Yuyachkani.

O segundo ponto importante apontado por Rubio Zapata diz respeito à “hibridização” entre as culturas, que permite a formação dessa “identidade inclusiva” almejada por ele. Devemos sempre ressaltar o caráter de violência presente nisso que muitas vezes é celebrado como “heterogeneidade”, “sincretismo”, “hibridização”. Como afirma a pesquisadora Maria Elisa Cevalco, essa visão aclamada pela teoria muitas vezes esquece e apaga o massacre e a dominação histórica que tal cruzamento carrega, afinal, “do ponto de vista dos vencidos, o sincretismo, mais do que um jogo, é uma negociação doída, um exercício de resistência, mas, acima de tudo, de rendição” (CEVASCO, 2006, p. 133). Assim, aproximar-se dessas culturas “Outras” é, muitas vezes, um exercício que exige, mais do que respeito, uma abertura, uma “não resistência”, como aponta Rubio Zapata, para que desse choque possa nascer um pensamento novo. Cevalco esboça isso ao tratar das teorias de fora que tentam dar conta do Brasil:

Ora, quando as ideias prestigiosas do centro são chamadas para explicar a realidade acachapante do Brasil, se produz muitas vezes um choque que acaba por demonstrar as limitações dessas ideias, tanto cá quanto lá. A

³⁸¹ “tragédia não é um equivalente exato de *wanka*, mas sim o mais aproximado e não cabe outra forma de tradução”.

falsidade revelada aqui dá pistas para entender a falsidade de lá, e é nesse sentido que a peculiaridade brasileira pode ter significado mais geral. Entender as formas como as noções correntes não funcionam no Brasil ajuda a ver o que elas escondem também em seus lugares de origem. (CEVASCO, 2006, p. 134)

Por isso, acreditamos, as pessoas ligadas ao teatro que foram buscar outras matrizes de expressão no século XX, como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugênio Barba, acabaram não só por não classificar ou impor uma forma ocidental a essas outras expressões, mas por modificar a própria forma de fazer teatro em seus locais de origem. Isso porque o que se entendia por teatro naquele momento na Europa apresentava fragilidades e não dava conta do que o movimento estético e político almejava. Assim também Yuyachkani entra em contato com as manifestações populares do Peru, muitas delas de matrizes pré-hispânicas, e formula o seu trabalho de maneira a incluir noções como *presença*, *convivialidade*, *corporeidade*, todas elas caras ao que podemos chamar, com Taylor (2013), de “performance”, e comuns a essas práticas andinas.

Vale ressaltar, no entanto, que essa classificação como performance é uma leitura posterior feita sobre os trabalhos do grupo, e não um tipo de estética que o grupo quisesse assumir desde o início. A estética de Yuyachkani varia ao longo dos trabalhos. Uma peça como *Los músicos ambulantes* (1983), que apresenta uma estética andina festiva, baseada no clássico infantil *Os saltimbancos*, é bastante diferente da instalação performática de *Sin Título – técnica mixta* (2004), do solo musical brechtiano *Um caballo se lamenta* (2015), e da sobriedade do espetáculo *Cartas de Chimbote* (2015). O próprio grupo afirma a influência de diversas referências no trabalho físico dos atores: lutas marciais e danças orientais, danças folclóricas andinas, trabalho com objetos e com bastão, mimetização de animais, etc. Seria complexo e improdutivo tentar classificar o trabalho do grupo em uma única estética, em uma única referência. O trabalho de Yuyachkani faz parte dessa “teatralidade complexa” de que fala Miguel Rubio, que recebe diversas influências e que busca construir uma linguagem própria, que diga do lugar de onde eles vêm, e dialogue também com o que vem de fora. Como afirma Rubio Zapata (2011, p. 19):

La América Latina y el Caribe no es una sola, es indígena, es africana, es europea y es contemporánea, abierta a todas las prácticas escénicas del siglo XXI. Nuestro teatro recorre el espíritu de los tres continentes y se alimenta

culturalmente de esas tres raíces, y con ellas dialoga en igualdad de condiciones con los teatros de todo el mundo.³⁸²

O que, sim, há de comum em todos os trabalhos do grupo, e que vai direcionando o trabalho estético, é o que eles entendem por seu objetivo principal: “contribuir al desarrollo y fortalecimiento de la memoria ciudadana para propiciar una vida con derechos y oportunidades para todos. Con énfasis sobre la memoria y su constante mantenimiento, revalorización y revisión.”³⁸³ (YUYACHKANI, 2016, p. 01).

O próprio nome “Yuyachkani”, em quéchua, traz a ideia do que o grupo intenta trabalhar em suas peças. O vocábulo “Yuyachkani” significa “estou pensando/estou recordando/eu sou o seu pensamento”. Uma noção complexa, que reflete uma estrutura outra de pensamento, ou ainda, uma estrutura outra de pensar o pensamento e a memória. “O ‘eu’ que lembra é simultaneamente ativo e passivo (sujeito pensante/sujeito do pensamento)” (TAYLOR, 2013, p.265), e traz ainda a ideia de que é possível lembrar por um outro sujeito, ou ser lembrado por um outro sujeito, o que implica possibilidades outras de transmissão de uma memória coletiva. Trata-se da possibilidade de um pensamento da comunidade, refletido em suas práticas performáticas, e transmissíveis a outros que não tenham vivido determinadas experiências.

Assim, o grupo Yuyachkani assume uma postura política de ouvir essas vozes que vêm muitas vezes de zonas rurais e marginalizadas do Peru. Mais do que falar *por elas* em suas peças (ao levar, por exemplo, a temática das regiões do Peru para a peça *Los músicos ambulantes*), o grupo busca falar *com elas*, traduzindo suas peças ao quéchua, apresentando-as nas comunidades rurais e dialogando com movimentos já existentes³⁸⁴.

Nesse sentido, o teatro de Yuyachkani pode ser entendido como uma prática *de encontro, de convívio*, à maneira do que entende Dubatti (2012b, p. 38): “el convivio es la reunión de cuerpo presente, territorial, geográfica en una encrucijada del tiempo y del espacio de la cultura viviente en la que no se pueden sustraer los cuerpos. (...) el convivio es un

³⁸² “A América Latina e o Caribe não é uma só, é indígena, é africana, é europeia e é contemporânea, aberta a todas as práticas cênicas do século XXI. Nosso teatro recorre o espírito dos três continentes e se alimenta culturalmente dessas três raízes, e com elas dialoga em igualdade de condições com os teatros de todo o mundo”.

³⁸³ “Contribuir com o desenvolvimento e fortalecimento da memória cidadã para proporcionar uma vida com direitos e oportunidades para todos. Com ênfases sobre a memória e sua constante manutenção, revalorização e revisão”.

³⁸⁴ Por exemplo, quando realiza, em 1988, o *Primer Encuentro de teatro por la Vida*, em coprodução com a Asociación Pro Derechos Humanos – APRODEH, como parte da campanha contra o desaparecimento forçado no Peru. Ou em 2001, quando apresenta *Adiós Ayacucho* e *Antígona* em cidades e povoados de Ayacucho, em uma iniciativa dos Servicios Educativos Rurales – SER para conscientização sobre os trabalhos da CVR, então em curso.

paradigma de las relaciones humanas que determina diferentes formas de lo artístico”³⁸⁵. Apenas nesse sentido *relacional* é que se pode pensar o caráter político do teatro realizado pelo grupo, como afirma Ileana Diéguez Caballero (in RUBIO ZAPATA, 2006, p. 20-21):

El teatro es de naturaleza política, no por decisiones temáticas, sino por la naturaleza de sus relaciones, y en Yuyachkani esta ha sido una vertiente ampliamente explícita, precisamente porque siempre han elegido la creación escénica como una práctica relacional, construyendo sus procesos a partir del diálogo con los otros y concretizando la idea del arte como un intersticio social.³⁸⁶

O lugar do teatro e da política, ou o lugar de encontro entre teatro e política, para o Yuyachkani, está justamente em uma *presença*. Tal noção, tão etérea e ao mesmo tempo tão almejada pelo teatro contemporâneo, performativo, tem a ver com assumir uma postura de abertura em relação ao presente da cena e ao encontro com aqueles espectadores e aquele local específico em que se dá a representação. Mais do que um corpo que encena um drama fechado, ou seja, um corpo capaz de reproduzir de forma realista e crível um personagem de uma dramaturgia, o que se busca é um corpo que se assuma *em cena*, que assuma a condição convivial, relacional do teatro.

No entanto, e curiosamente, se o lugar do teatro é o corpo, também este é o lugar da violência. Numa interseção triste, mas simultaneamente esperançosa, ao mesmo tempo em que havia uma desvalorização imensa dos corpos pelo massacre que vivia o Peru nos anos de violência interna, o teatro precisava reinventar, corporalmente, maneiras de posicionar-se diante daquilo, de *dar corpo* a sua denúncia. Em meio a tantas notícias de corpos violentados e desaparecidos, os atores de Yuyachkani, “que habían tenido como centro la presencia, han debido trabajar la ausencia en sí mismos para evocar los cuerpos de los ausentes”³⁸⁷ (RUBIO ZAPATA, 2006, p. 33).

É emblemática, nesse sentido, a peça *Adiós Ayacucho*, solo de Augusto Casafranca, estreada em 1990. Baseada na novela homônima de Julio Ortega, a peça traz a história do campesino Alfonso Cánepa, morto e torturado pela polícia de Ayacucho, que viaja até Lima para recuperar os restos de seu cadáver e entregar uma carta de denúncia ao presidente

³⁸⁵ “O convívio é a reunião de corpo presente, territorial, geográfica em uma encruzilhada do tempo e do espaço da cultura vivente na qual não se podem subtrair os corpos”.

³⁸⁶ “O teatro é de natureza política, não por decisões temática, mas pela natureza de suas relações, e em Yuyachkani esta tem sido uma vertente amplamente explícita, precisamente porque sempre elegeram a criação cênica como uma prática relacional, construindo seus processos a partir do diálogo com os outros e concretizando a ideia da arte como um interstício social”.

³⁸⁷ “que haviam tido como centro a presença, tiveram que trabalhar a ausência em si mesmos para evocar os corpos dos ausentes”.

Belaúnde. Trata-se de uma história em primeira pessoa, cuja narração, por um defunto praticamente sem corpo, é possível por meio da escrita, mas se torna problemática quando pensamos na sua representação cênica. Como dar corpo a esse sujeito que está, justamente, em busca de seu corpo? A solução encontrada por Yuyachkani é de trazer um personagem da cultura popular, o *Q'olla*³⁸⁸, para ser esse corpo e dar voz a esse sujeito migrante. Na peça, o *Q'olla* assume também a função de uma espécie de *Alma Qateq* (“guia de almas”), que “auxilia diretamente nesse processo de reconstrução da identidade física e civil de Cánepa e inicia o ritual funerário”, como observa Carla Dameane (2013, p. 83). Há, portanto, uma mistura da cultura popular andina, por meio desse personagem de registro cômico, com a história de violência pela qual estava passando o país, e também com um texto que vem da literatura escrita, em espanhol, no conto de Julio Ortega. A busca por um corpo presente e capaz de presentificar a dor e a violência que assolam o Peru é uma constante nos trabalhos de Yuyachkani e muitas vezes se misturam com essa busca por um diálogo ativo com as culturas populares.

Essa peça um pouco “irmã” de *Antígona*, embora tenha tido momentos de trajetória comum³⁸⁹, guarda grandes diferenças em relação a ela. Como veremos a seguir, em *Antígona* permanecem os pressupostos de Yuyachkani de corporeidade, presença, de diálogo com a população andina e de trabalho de posicionamento sobre a realidade peruana, porém há um mergulho na literatura clássica universal, por meio do mito de *Antígona*, atualizado pelo grupo e pelo poeta José Watanabe.

5.4 O trabalho coletivo de Yuyachkani e José Watanabe

Como dissemos anteriormente, o trabalho do Grupo Cultural Yuyachkani desenvolve-se, desde sua fundação, em processos coletivos de criação. A maioria das obras do grupo é assinada como “criação coletiva”, em que todos os membros do grupo são responsáveis por todas as funções, principalmente, no caso de Yuyachkani, pela concepção do texto da peça. A função da direção, normalmente, permanece com Miguel Rubio, e em alguns casos são usados

³⁸⁸ Trata-se de um dançante da *Qhapaq Qolla*, que representa os ganaderos do altiplano, de Titicaca, que traziam seus produtos (principalmente lãs) para comercializar em Paucartambo, e vinham homenagear a Virgen del Carmen.

³⁸⁹ Ambas são consideradas pelo grupo parte do “Proyecto Memoria”. Fizeram parte também do projeto *Nunca Más*, em parceria com a CVR-Perú, e apresentaram-se nos locais onde haveria Audiências Públicas da Comissão.

textos de outros autores como base para a dramaturgia, como em *Adiós Ayacucho*, de Julio Ortega, ou em *El último ensayo* (2008), *Santiago* (2000), *Encuentro de zorros* (1984), com textos de Peter Elmore (e em trabalho de colaboração com o autor).

No caso de *Antígona*, o grupo convida o poeta peruano José Watanabe para realizar a reescrita da peça de Sófocles, em um momento em que os ensaios já estavam acontecendo:

Cuando en un momento en que sentíamos que ya no podíamos con ese monumento literario que era Sófocles, fue que nos propusimos invitar al poeta José Watanabe. Entonces él entra en el proceso. (...) yo le presté mi libro, le di todo lo que había escrito, todos los ensayos, todos los ejercicios. Y él empezó a formar parte del equipo. Entonces él veía las improvisaciones, buscábamos cercar la convención: ¿quién iba a contar? ¿Cómo iba a ser la historia? Porque no era solamente adaptar al clásico griego, ¿quién iba a ser el equivalente del coro, qué personaje?³⁹⁰ (RALLI, 2015)

Para esse processo, Watanabe propôs a escrita de poemas, que foram sendo experimentados na sala de ensaios pela atriz e pelo diretor, reordenados, retrabalhados, até a versão final do texto, que traz 22 poemas, com seis personagens, incluindo a Narradora (Antígona, Creonte, Hemon, Guarda, Tirésias e a Narradora). Segundo Ralli (2012, p.23), aceitar a estrutura dos poemas proposta por Watanabe foi um exercício de criação estimulante: “Entonces empezó a traer un poema tras otro: estos llegaban a mí como arquitecturas sonoras complejas, y con ellos batallé para poder apropiármelos, mientras que con el cuerpo encontraba el otro texto, simultáneamente”³⁹¹.

Esse modo de criação coletiva, a nosso ver, se relaciona com o *dispositivo contextual* (ROJO, 2016) de que faz parte o grupo, no contexto da formação de grupos na América Latina e de lutas sociais da década de 1970. A permanência nesse modo de fazer indica uma vontade de persistência e, podemos dizer, de resistência, em um contexto de neoliberalismo que incentiva, cada vez mais, o individualismo. Nesse sentido, concordamos com Sara Rojo (2016, p. 39), quando afirma que “a maneira como cada coletivo faz arte o constitui, define as formas de visibilidade que deseja projetar e constrói um tipo de ser humano. Dessas premissas

³⁹⁰ Em entrevista concedida à autora desta Tese, no dia 16 de novembro de 2015, na Casa Cultural Yuyachkani, em Lima, no Peru, doravante referida apenas como RALLI, 2015. O texto completo encontra-se em apêndice a esta tese e não será paginado nas citações. “Quando em um momento em que sentíamos que já não podíamos com esse monumento literário que era Sófocles, foi que nos propusemos a convidar o poeta José Watanabe. Então ele entra no processo. (...) eu emprestei a ele meu livro, dei a ele tudo que havia escrito, todos os ensaios, todos os exercícios. E ele começou a formar parte da equipe. Então ele via as improvisações, buscávamos cercar a convenção: quem ia contar? Como ia ser a história? Porque não era somente adaptar o clássico grego. Quem ia ser o equivalente do coro? Qual personagem?”

³⁹¹ “Então começou a trazer um poema atrás do outro: eles chegavam para mim como arquiteturas sonoras complexas, e com eles batalhei para poder me apropriar deles, enquanto com o corpo encontrava o outro texto, simultaneamente”.

surge a necessária busca por um processo de trabalho o mais democrático e o menos hierárquico possível”. A maneira como trabalha o Yuyachkani, há mais de 40 anos, diz de sua vontade de intervenção política na sociedade. Mesmo quando escolhe trabalhar com um texto clássico, como *Antígona* de Sófocles, convidar um poeta – alguém que trabalha com textos que não estão diretamente ligados à cena – como Watanabe, e apresentar apenas uma atriz em cena, Yuyachkani mantém suas premissas de trabalho coletivo e de criação do texto *in process*, sempre colocando texto e cena em diálogo e fricção.

5.5 *Antígona* de Watanabe e Yuyachkani

Tenemos que hacer un gran esfuerzo para no enfermarnos de olvido, sin que la historia nos pese tanto que nos impida encontrar un equilibrio entre el pasado y el futuro. (RUBIO ZAPATA, 2011, p. 11)³⁹²

Quando Yuyachkani estreia sua *Antígona*, em fevereiro de 2000, embora o Sendero Luminoso já houvesse sido dissolvido, com a captura do último líder em 1999, muito do que fora o período do conflito armado interno estava ainda por se compreender, sobretudo em relação ao decisivo papel das Forças Armadas na perpetração das ações de violência e desaparecimento de corpos. Nesse mês de fevereiro, Fujimori ainda estava no poder e se preparava para entrar em seu terceiro mandato (possibilitado por uma interpretação oportunamente equivocada e imposta sobre a constituição de 1993). Não era exatamente um cenário de paz, embora o governo assim quisesse fazer a população acreditar, com a vitória sobre o “terrorismo”.

A *Antígona* de Yuyachkani, projeto inicialmente de Teresa Ralli, acolhido pelo grupo e pelo diretor Miguel Rubio e, posteriormente, pelo dramaturgo José Watanabe, tem, portanto, motivações claras no cenário político que estava vivendo o Peru daqueles anos³⁹³. A questão que se colocavam os envolvidos no processo era, então, de *como* transformar as questões políticas e sociais, as inquietações com relação ao período de violência e repressão vivido pelo país, em material cênico. Havia um desejo de falar dessas questões que acompanhava

³⁹² “Temos que fazer um grande esforço para não adoecermos de esquecimento, sem que a história nos pese tanto que nos impeça de encontrar um equilíbrio entre o passado e o futuro”.

³⁹³ Em entrevista a Diana Taylor, Miguel Rubio (2000) fala claramente dessas motivações: “En primer lugar yo creo que el más importante es la situación de guerra que vivió el Perú, la guerra interna que dejó como saldo 25,000 muertos de los cuales entre 3 y 5,000 son desaparecidos”. É interessante comparar o que se divulgava no ano de 2000 – 25 mil vítimas – e a cifra apresentada em 2003 no *Informe final* da CVR – 69 mil.

todas as criações do grupo desde a sua fundação, mas a cada processo era necessário buscar novas respostas. Sobretudo desta vez em que o desejo vinha por meio de um texto clássico como *Antígona*. Miguel Rubio, durante uma entrevista realizada por Diana Taylor ainda em 2000, aborda essas inquietações da seguinte forma:

Cómo hacer para que una idea, una intención se convierta en texto escénico, yo creo que ese es el problema fundamental (...). Cuáles son las intermediaciones, cuales son los pasos que hacen que una intención, yo quiero contar esta historia que la cuenta Sófocles, pero como convierto esta historia en un hecho escénico, yo no quiero simplemente montar esto, tampoco quiero hacer periodismo, tampoco quiero hacer solamente gritar esta historia aunque sí me provocaría hacerlo. Qué intermediaciones hay, qué procesos hay.³⁹⁴

Miguel Rubio toca em uma questão muito precisa da relação entre arte e política que é justamente a questão da “intermediação”: esses fatos que são vistos nas ruas e mesmo nos meios de comunicação, como levá-los para a cena? Cruamente seria fazer “periodismo”? Há que se gritar essas histórias, numa espécie de arte-manifesto? Ou pegar um texto pronto, como o de Sófocles, e “montá-lo”, de forma arqueológica? As respostas são tantas quanto são as manifestações concretas do teatro que se afirma político.

Para a *Antígona* de Yuyachkani há uma série de posicionamentos e escolhas que são tomadas ao longo do processo que ajudam a definir o que viria a ser essa retomada do mito clássico. A princípio, o projeto chamava-se “Antígona Huanca”, em referência à cultura Huanca, do Valle de Mantaro, na serra peruana. Aos poucos, no entanto, o grupo foi deixando essa ideia de lado, a partir da necessidade de expandir o debate sobre a violência interna, como nos conta Teresa Ralli (2015):

No queríamos hablar solamente al mundo andino y desde el mundo andino, sino que queríamos entender el mundo andino a la manera que lo entiende María Rostworowski, (...) que dice que el mundo andino lo es todo, la costa, el norte, el sur. (...) porque las culturas antiguas de este país atravesaban todas las zonas, (...) todo tenía que ver con lo que después se llama “el mundo andino”, había una interconexión. Entonces necesitábamos entrar a todo ese universo y distanciarnos.³⁹⁵

³⁹⁴ “Como fazer para que uma ideia, uma intenção se converta em texto cênico, eu creio que esse é o problema fundamental (...). Quais são as intermediações, quais são os passos que fazem que uma intenção, eu quero contar essa história que conta Sófocles, mas como converto essa história em um feito cênico, eu não quero simplesmente montar isso, tampouco quero fazer periodismo, tampouco quero somente fazer gritar essa história ainda que, sim, eu gostaria de fazê-lo. Que intermediações há, que processos há.”

³⁹⁵ “Não queríamos falar somente ao mundo andino e a partir do mundo andino, mas queríamos entender o mundo andino à maneira que o entende María Rostworowski, (...) que diz que o mundo andino é tudo, a costa, o norte, o sul. (...) porque as culturas antigas deste país atravessavam todas as zonas, (...) tudo tinha a ver com o

Podemos então pensar que, na escolha do mito, há uma consciência da *atualidade* ou da *pertinência* de Antígona no contexto peruano³⁹⁶, e que o distanciamento proposto no projeto, à maneira do distanciamento brechtiano, colaborava com o objetivo da montagem. Nas palavras da atriz Teresa Ralli (2015), foi preciso

alejarnos de la historia del Perú para poder mirar a ella con una mirada distante. O sea, para hablar de la violencia en el Perú, teníamos que irnos 2500 años atrás, porque la violencia nos sobrepasaba. El teatro no podía ser fuerte porque el teatro estaba fuera y la fuerza y la dureza estaban acá fuera no más en la puerta. Entonces no podíamos hablar de la realidad así, teníamos que irnos lejos, por eso nos fuimos a Antígona que era 2500 años atrás.³⁹⁷

Não havia um desejo de submissão ao clássico, mas o entendimento de um possível diálogo entre essa história que vinha de tão longe e o presente histórico do grupo, como afirma Rubio Zapata (2000):

Los medios de comunicación nos saturaban cada noche con imágenes de madres, esposas, mujeres, hermanas buscando el cuerpo de sus hijos. En el mundo andino el acto de enterramiento es muy importante, tan importante que cuando no se encuentra el cuerpo se velan las ropas.³⁹⁸

Para esse processo, então, Yuyachkani escolhe ouvir a essas mulheres, *Antígonas da vida real*, e contar-lhes a história que nos chega a partir de Sófocles:

Realizábamos estas entrevistas individualmente, invitábamos a cada una de ellas, las hacíamos en nuestra casa, justamente en el teatro, sobre el escenario en donde yo estaba creando la obra. Primero yo me sentaba en el escenario y le contaba la historia de Antígona, aquella que había sucedido como 2,500 años atrás. Luego le pedía que se sentara en mi silla y me contara su historia. Y así fuimos entrando en el mundo personal de este

que depois se chama ‘o mundo andino’, havia uma interconexão. Então necessitávamos entrar em todo esse universo e distanciar-nos”.

³⁹⁶ É interessante também perceber que Miguel Rubio e Teresa Ralli afirmam essa atualidade de Antígona de uma forma muito parecida com a que faz Anouilh (como citado no capítulo 2): “Recurrir a Antígona es una manera de apelar a la memoria historia universal para buscar en ella señales que nos ayuden a entender nuestra propia tragedia” (RUBIO; RALLI, 2000, p. 02). Há uma compreensão não só da permanência do mito de Antígona, mas também de um “cenário trágico” que de alguma forma chama essa atualização.

³⁹⁷ “Afastarmo-nos da história do Peru para poder olhá-la com um olhar distante. Ou seja, para falar da violência no Peru, tínhamos que ir 2500 anos atrás, porque a violência nos ultrapassava. O teatro não podia ser forte porque o teatro estava fora e a força e a dureza estavam aqui fora na porta. Então não podíamos falar da realidade assim, tínhamos que ir longe, por isso fomos a Antígona que era 2500 anos atrás.”

³⁹⁸ “Os meios de comunicação nos saturavam a cada noite com imagens de mães, esposas, mulheres, irmãs buscando o corpo de seus filhos. No mundo andino o ato de enterro é muito importante, tão importante que quando não se encontra o corpo se velam as roupas”.

grupo de mujeres. Cada una era una dura historia, muy dura.³⁹⁹ (RALLI, 2012, p. 33-34)

A forma de uma narração fez parte do processo de construção do espetáculo e pode ser lida, também, como uma retomada, ou um exercício de pertencimento, à cultura andina, que tem “la narración oral como una tradición milenaria plenamente vigente en la actualidad”⁴⁰⁰ (BEDREGAL, 2010a, p. 115). Nesse sentido, e principalmente no sentido da valorização da cultura oral e da *performance*, das práticas de repertório como transmissores de conhecimento (TAYLOR, 2013), a peça de Yuyachkani, embora pautada por um mito da cultura clássica, “letrada”, podia encontrar espaços de diálogo mesmo com um público que não havia tido nenhum contato prévio com aquela literatura. Assim, Yuyachkani parece borrar as noções de arquivo e repertório, ao trazer para a prática da *performance* e da narração oral um mito que chega a nós pelo registro do arquivo⁴⁰¹. Podemos pensar que isso, essa capacidade de ser arquivo e repertório, é algo já presente na prática cênica, de um modo geral, já que esta muitas vezes apresenta um texto dramático (registro arquivístico) e uma representação cênica sempre efêmera (da ordem do repertório). Porém, para além disso, acreditamos que o formato da *narración* especificamente apresenta um espaço convivial entre *narrador/performer/ator* e público que recupera as práticas narrativas das comunidades andinas e apresenta um formato propício ao acolhimento do testemunho (noção fundamental para esta versão de *Antígona*, como veremos mais adiante). E ainda, a retomada de um texto clássico busca algo que já está consagrado no campo do arquivo e, ao atualizá-lo no âmbito da *performance*, coloca-se em um limiar entre recuperação e transgressão desse imaginário.

Nesse sentido, podemos ver em *Antígona* de Yuyachkani uma possibilidade da recuperação do mito e da narrativa como formas de resistência, no sentido de que nos fala Odo Marquard (1981): “às vezes é a única liberdade que nos resta diante daquilo que acontece conosco, a saber: poder pelo menos narrar e renarrar de outra maneira aquilo que não podemos mudar”⁴⁰². Odo Marquard, diante da problemática de *mito versus racionalidade*,

³⁹⁹ Texto no prelo, gentilmente cedido por Teresa Ralli. “Realizávamos essas entrevistas individualmente, convidávamos a cada uma delas, fazíamos em nossa casa, justamente no teatro, sobre o palco onde eu estava criando a obra. Primeiro eu me sentava no palco e lhes contava a história de *Antígona*, aquela que havia acontecido 2500 anos atrás. Logo pedia que se sentasse na minha cadeira e me contasse sua história. E assim fomos entrando no mundo pessoal desse grupo de mulheres. Cada uma era uma dura história, muito dura”.

⁴⁰⁰ “a narração oral como uma tradição milenária plenamente vigente na atualidade”.

⁴⁰¹ Como vimos no capítulo 1 desta Tese, embora os mitos na Grécia fossem, em sua maioria, narrativas orais e que apresentavam várias versões, a história protagonizada por *Antígona* parece haver sido uma criação do trágico Sófocles. Portanto, escrita e narrativa oral estão já em confluência desde o texto base de *Antígona*.

⁴⁰² MARQUARD, Odo. Elogio do politeísmo [Lob des Politeismus]. In: Abschied vom Prinzipiellen. Stuttgart: Reclam, 1981. Todas as citações dessa obra vêm da tradução para o português gentilmente cedida pelo Prof. Dr. Georg Otte (ainda em manuscrito e, portanto, sem paginação).

aberta, sobretudo, na Alemanha pós-nazismo, defende que existiriam mitos mais e menos perigosos. Ele divide então os mitos na monomíthia, a história única, categoria da qual faria parte inclusive o que ele entende como o mito do racionalismo e do progresso, e a polimíthia, que seria a coexistência de diversas histórias, diversos mitos. Marquard (1981) afirma:

Por causa dessa compulsão à identidade incondicional com a história única, a pessoa fica entregue a uma atrofia narratológica e cai naquilo que se pode chamar a falta de independência identitária por falta de não identidade. Ao contrário disso, a diversidade polimítica de histórias garante o espaço livre das não identidades, que falta ao monomito.

No entanto, entendemos que no caso do Peru, particularmente, a retomada do mito é importante justamente por congrega identidades, ainda que devamos afirmá-las sempre no plural. A volta ao mito, então, representa, no nosso entendimento, a volta a um repertório, a uma memória coletiva, como uma forma de buscar, sim, uma identificação e a resistência daquele povo. Isso porque entendemos que o mito tem esse poder de congrega as pessoas em torno de histórias e objetivos comuns, criando uma sensação de pertencimento. Em um país segregado como o Peru, promover esse tipo de identificação é resistir a outros tipos de mitos, ou de racionalidades que se imponham brutalmente. Não se trata de um mito que impede o esclarecimento, ou que impede a coexistência de outras histórias paralelas, mas, ao contrário, trata-se de um trabalho que visa a quebrar com aquilo que poderíamos chamar de *mito da impotência frente ao passado* ou a esse poder sem rosto e sem bandeira – ou de muitos rostos e muitas bandeiras – que aniquilou o país. Frente ao mito do progresso e do caminho desenfreado rumo ao futuro, que tanto interessava ao governo e aos responsáveis pela violência, era necessário fazer emergir essas outras vozes, dar espaço a essas narrativas outras – e resistir.

Aqui tratamos, especificamente, de uma resistência a partir do simbólico. Poderíamos nos questionar: diante desse contexto, ou de um contexto qualquer de violência, o que pode a arte? Assim como Marquard, acreditamos que, muitas vezes, não só a arte pode algo, como ela é uma das únicas esferas da sociedade que pode algo. Isso porque, como acredita Rancière (2009), as intervenções no campo estético se dão justamente no que este tem de comum, fundamentalmente, com o político: maneiras de ser e de fazer, “posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível” (RANCIÈRE, 2009, p. 26). A arte, então, *pode* – no sentido de possibilidade, potencialidade e de poder de atuação – colocar-se como *dissenso*, pode apontar outros sentidos, outras maneiras de ver, de conceber e de narrar a história.

Não é à toa que a CVR-Peru realiza ações no campo do simbólico, tanto em sua constituição, com o projeto que levou o Yuyachkani a se apresentar nas comunidades que fariam parte das audiências públicas, quanto com a mostra fotográfica *Yuyanapaq – Para recordar*⁴⁰³, apresentada juntamente com o *Informe final* da Comissão. É interessante pensarmos que essa mostra fotográfica não vem exatamente com o mesmo intuito do *Informe*, ou seja, de esclarecer os fatos e apontar culpados da violência ocorrida no período do conflito. O que está presente naquelas fotos não é exatamente algo novo, no sentido de informações “inéditas”, não reveladas anteriormente pela imprensa. Se há um caráter de novidade na mostra é um *olhar*, um posicionamento que se estabelece na escolha e organização daquelas imagens, no sentido que Didi-Huberman (2009) entende o “tomar posição”: um duplo movimento de “implicar-se” e “afastar-se”. O que está em jogo é justamente o que Rubio diz sobre as mediações do real, sobre o *como* apresentar aquele real. Ao lado de um informe de nove tomos, como foi o resultado da CVR-Peru, apresenta-se uma mostra fotográfica de 104 imagens. Estas têm fontes diversas, dentre fotógrafos, como Vera Lentz, órgãos públicos, como o Consejo Nacional de Inteligencia, e mesmo a imprensa, como o *Diário El Comercio*. Deslocadas de seus contextos originais e colocadas lado a lado – e ao lado do *Informe final* – essas imagens apresentam um olhar sobre o Peru devastado, militarizado, mitificado, mas também resistente (em imagens das mulheres da ANFASEP, por exemplo) e disposto a recordar.

Chama-nos a atenção, sobretudo, a fotografia de número 28⁴⁰⁴. Nela, uma mulher de boca aberta chora a morte de seu esposo, assassinado pelo Sendero Luminoso em 1983. Ela nos remete à fotografia de número 39 do *Kriegsfibel*, de Bertolt Brecht, comentada por Didi-Huberman em *Quand les images prennent position* (2009). Essas fórmulas do *pathos* parecem nos levar através da história e ecoar em imagens míticas do sofrimento.

⁴⁰³ A exposição Yuyanapaq faz parte hoje do acervo permanente do Museo de la Nación, em Lima, onde ficará, pelo menos, até 2026. O livro resultante da exposição, *Yuyanapaq – Para recordar*, pode ser acessado também em versão interativa disponibilizada pela PUC-Perú. Disponível em: <<http://idehpucp.pucp.edu.pe/yuyanapaq/>>. Acesso em 01 dez. 2016.

⁴⁰⁴ A numeração aqui corresponde à publicação no livro (COMISIÓN..., 2014).

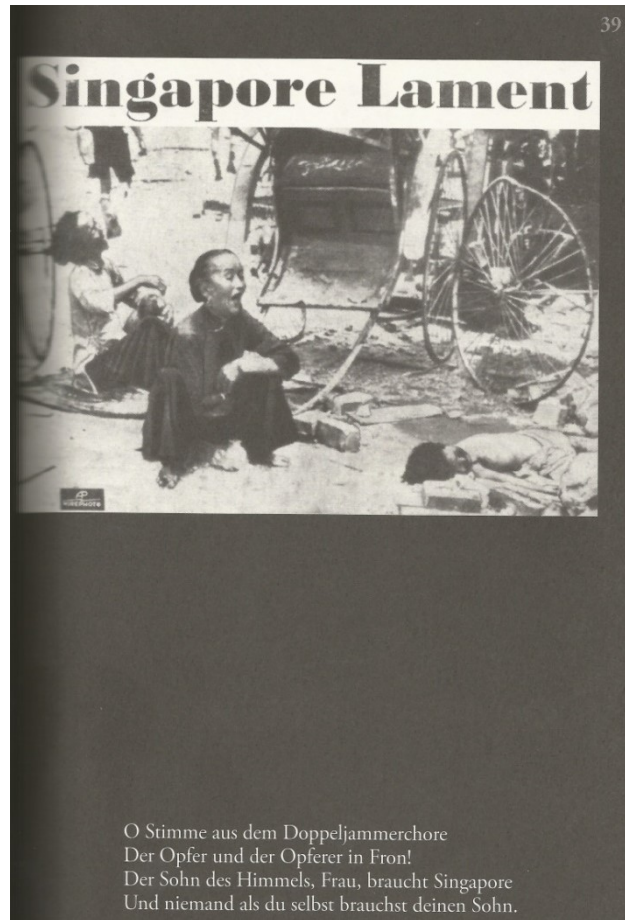
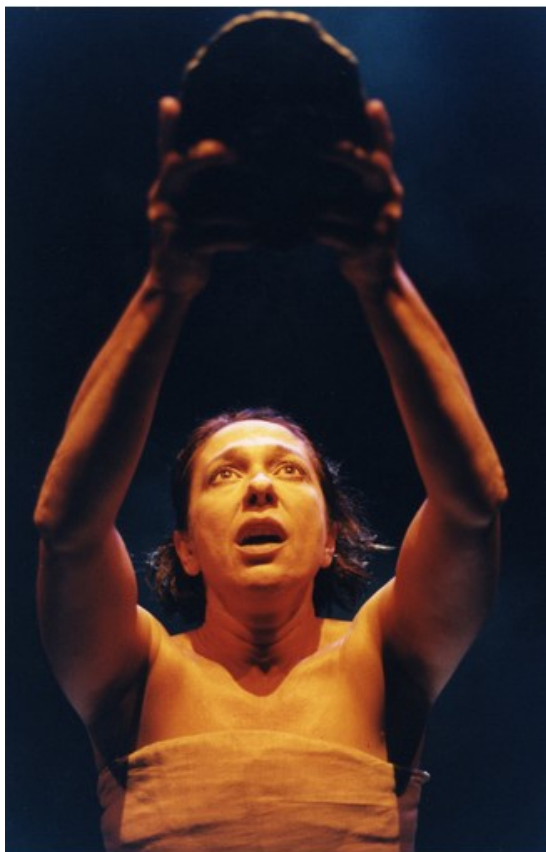


FIGURA 15 – Figura nº 39 do *ABC da Guerra (Kriegsfibel)*. Fonte: BRECHT, 2015, p. 85.



FIGURA 16 – “Esposa del alcalde acciopopulista de Cerro de Pasco manifiesta su dolor tras el deceso de su cónyuge, asesinado por miembros de Sendero Luminoso el 8 noviembre de 1983”. Foto: Geraldo Samanamud. *Diário El Comércio*. Fonte: COMISIÓN..., 2014.



FIGURAS 17 e 18 – Teresa Ralli em cena de *Antígona*, de Yuyachkani. Na figura 17, ela segura a máscara mortuária de Polínicés. Fotos: Elsa Estremadoyro. Fonte: HEMISPHERIC INSTITUTE⁴⁰⁵



FIGURA 19 – Teresa Ralli em cena de *Antígona*, de Yuyachkani.
Foto: Elenize Dezgeniski.⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/modules/item/76-yuya-antigona>. Acesso em: 02 dez. 2016.

⁴⁰⁶ Disponível em: <http://www.alunatheatre.ca/2014/02/introduction-yuyachkani-brian-batchelor/>. Acesso em: 12 jan. 2017.

É também assim, por meio de uma imagem fotográfica que ecoa uma imagem mítica, que se dá a inspiração para a *Antígona* de Yuyachkani, segundo relato de Rubio e Ralli (2000, p. 01):

A comienzo de los ochenta, vimos una exposición fotográfica, eran fotos en blanco y negro. Había captado imágenes impresionantes de la violencia de esos años. La que más nos conmovió fue la de una mujer cruzando los arcos de la plaza de Armas de Ayacucho, parecía una figura en fuga, una exhalación, bajo la sombra que creaba un sol cenital. Vestía de luto. En ese momento, espontáneamente, esa mujer formó para nosotros una sola frase con Antígona. De este modo el texto clásico nos mostraba su poder: cruzar siglos para encajar en una situación y tiempo cercanos.⁴⁰⁷

Podemos ver aqui uma convergência entre dois tipos de imagens: as imagens vindas do registro do “real” (tanto a da exposição Yuyanapaq, quanto da exposição em Ayacucho, descrita por Rubio, quanto as imagens das mulheres reais entrevistadas por Teresa) e aquelas que chamamos de “imagens míticas”, essas imagens que percorrem os séculos, atualizando-se de diversas formas, na literatura, no teatro, na música, na filosofia, ou, para pensar com Warburg, essas “fórmulas do *pathos*”.

Teresa Ralli comenta ainda a respeito de outra imagem que a ajudou a configurar a imagem de Antígona na peça de Yuyachkani: “Un dibujo en mis cuadernos, que aparecía cada cierto tiempo. Una mujer en fustanes, sentada en una silla recibiendo un veredicto, el peso gigante en su espalda como si cargara el mundo sobre ella. Miraba mis dibujos y automáticamente pensaba: ella es Antígona”⁴⁰⁸ (RALLI, 2012, p. 07).

É interessante perceber também, como essas imagens, tanto a que Rubio e Ralli descreveram quanto a que Ralli havia desenhado em seus cadernos, trazem muito do que viria a ser a atualização do mito feita por eles e por José Watanabe: uma figura “em fuga”, “uma exalação”; uma figura de resistência, sim, mas com uma leveza:

La muchacha, más niña que mujer, sentada en aquel patio...
qué abatimiento tan serenamente llevado.

⁴⁰⁷ “No começo dos anos oitenta, vimos uma exposição fotográfica, eram fotos em preto e branco. Havia captado imagens impressionantes da violência desses anos. A que mais nos comoveu foi a de uma mulher cruzando os arcos da praça de Armas de Ayacucho, parecia uma figura em fuga, uma exalação, sob a sombra que criava um sol zenital. Vestia de luto. Nesse momento, espontaneamente, essa mulher formou para nós uma só frase com Antígona. Desse modo, o texto clássico nos mostrava seu poder: cruzar séculos para encaixar em uma situação e tempo próximos”.

⁴⁰⁸ “Um desenho em meus cadernos, que aparecia a cada certo tempo. Uma mulher em anáguas, sentada em uma cadeira recebendo um veredito, o peso gigante em suas costas como se carregasse o mundo sobre ela. Olhava meus desenhos e automaticamente pensava: ela é Antígona”.

Hermana de los dos muertos, del honrado con sepulcro y del otro, afrentado sin él,
mira distante nuestro paso. La culpa que sentimos está en nosotros, tebanos,
no en la intención de la mirada.⁴⁰⁹
(WATANABE, 2003, p. 2)

Essa fala da Narradora a respeito de Antígona conduz nosso olhar para a virada central da dramaturgia de Watanabe para a peça de Yuyachkani: do foco em Antígona, aqui uma heroína que age pelo dever de agir, mas sem grandes forças exemplares⁴¹⁰, para o foco naqueles que sentem a culpa pela ação não realizada – tanto a Narradora quanto os demais tebanos.

5.5.1 Os que ficaram para contar a história

Como dissemos anteriormente, acreditamos em um poder de resistência presente no ato de *narrar*, de construir e reconstruir simbolicamente o passado, a história. Mas aqui, e diante da fala anterior da Narradora, devemos nos questionar: quem são esses que ficaram para contar a história? Numa tragédia como a de *Antígona*, em que ao final, além dos irmãos Etéocles e Polínicos, temos Antígona, Hemon, Eurídice mortos e Creonte como um morto-vivo, quem pode ressignificar o ato de Antígona, apontar as injustiças de Creonte, enterrar os mortos de agora? É claro que a própria encenação de *Antígona* em contextos de violência já é um ato simbólico em relação às histórias e aos mortos reais. No entanto, a mudança de perspectiva para o *sujeito enunciator* aproxima ainda mais a peça dos espectadores, ao trazer o foco para uma mesma culpa que carregam os sobreviventes – justamente a culpa de ter sobrevivido⁴¹¹ – e para um mesmo dever compartilhado – o de narrar e não deixar a história cair no esquecimento.

Em *Antígona* de Watanabe e Yuyachkani, a mudança de perspectiva é realizada apenas ao final, quando a Narradora revela sua identidade:

⁴⁰⁹ “A moça, mais menina que mulher, sentada naquele pátio... que abatimento tão serenamente levado. Irmã dos dois mortos, do honrado com sepulcro e do outro, confrontado sem ele, observa distante nosso passo. A culpa que sentimos está em nós, tebanos, não na intenção do olhar”.

⁴¹⁰ Pensamos aqui num contraponto com a de Brecht, que afirma realizar seu ato “para servir de exemplo”, e mesmo com a Antígona de Sófocles, que já no início convoca sua irmã para realizar o ato. Nesta *Antígona*, a heroína parece agir de forma solitária, por uma convicção íntima que a impulsiona a levar serenamente seu abatimento.

⁴¹¹ Sobre essa culpa do sobrevivente, conferir a análise feita por Agamben (2008) em *O que resta de Auschwitz*, especialmente no capítulo 3, “A vergonha, ou do sujeito”.

Las muertes de esta historia vienen a mí
No para que haga oficio de contar desgracias ajenas.
Vienen a mí, y tan vivamente, porque son mi propia desgracia:
Yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo.⁴¹²
(WATANABE, 2003, p. 12)

Ismena, a irmã que não acompanha Antígona no ato de enterro, é a narradora desta versão de Watanabe. Na tragédia de Sófocles, a última fala dessa personagem é no verso 572, e a última menção a ela, feita por Hemon, está no verso 770. Considerando que a tragédia tem 1352 versos, podemos ver que a personagem “desaparece” por volta da metade do texto. Se na peça grega a sua função poderia ser vista como um contraponto de razoabilidade a Antígona, como aquela que se subjugava ao que é imposto pela lei da cidade, não se configurando nem como uma heroína trágica (o personagem que comete a desmedida), nem como uma heroína no sentido moderno (aquela que tem grandes feitos em prol da nação), aqui o seu papel é central e, em certo sentido, de resistência, embora ainda não heroico.

Como vimos anteriormente, Ismena iguala-se à maioria dos cidadãos tebanos ao afirmar seu sentimento de “culpa”, intensificado pelo olhar de Antígona. Como afirma Diana Taylor:

Agora, no Peru, como em outros países às voltas com os efeitos de longo prazo do trauma, as pessoas lutam para lidar com suas próprias estratégias de sobrevivência em um ambiente desumano. (...) [Ismênia] reencena a história não como alguém de fora, que relembra, mas como uma testemunha que se havia cegado pelo medo. (...) Por meio da performance, Ismênia completará as ações que não conseguiu realizar no momento certo. *Antígona* dá esperança às testemunhas e aos participantes que foram incapazes de reagir heroicamente diante de alguma atrocidade. Ismênia promete lembrar, todos os dias, ao reencenar, repetidamente, sua história. (TAYLOR, 2013, p. 287-286)

Antígona de Yuyachkani insere-se em um momento em que, no Peru, “es cierto (...) que existe una culpa general, la culpa de la omisión, que involucra a todos los que dejamos hacer sin preguntar en los años de la violencia”⁴¹³ (PERU, 2003a, p. 05). E, nesse sentido, como afirma o *Informe final* da CVR-Peru, “combatir el olvido es una forma poderosa de hacer justicia”⁴¹⁴ (PERU, 2003a, p. 06). Ismena vem não só para se sensibilizar com todos

⁴¹² “As mortes desta história vêm a mim não para que cumpra o ofício de contar desgraças alheias. Vêm a mim, e tão vivamente, porque são minha própria desgraça: eu sou a irmã que foi atada pelo medo”.

⁴¹³ “é certo que existe uma culpa geral, a culpa da omissão, que envolve a todos os que deixamos de fazer sem questionar nos anos da violência”.

⁴¹⁴ “Combater o esquecimento é uma forma poderosa de fazer justiça”.

aqueles que não agiram heroicamente frente à violência que assolava o país, mas também para apontar uma pequena luz de resistência, um vaga-lume no sentido que postula Didi-Huberman (2011). Por meio de sua performance, a personagem pode relembrar reiteradamente os fatos passados e somar, ao ato de Antígona, o seu de resistência tardia: o roubo da máscara mortuária do irmão e o enterro *simbólico* deste ao final da peça.

É interessante a forma como Teresa Ralli (2015) afirma que sua visão sobre Ismena foi mudando ao longo do tempo:

Al principio yo hasta la menospreciaba, Ismene. Por no haber hecho el gesto de ayudar a su hermana. Y de pronto con el tiempo, fue entendiendo el último gesto de Ismene, que es esconder la máscara. Ella hice un gesto... esconder la máscara del hermano Polinices. Ese gesto también fue para después, sirvió como testimonio. Así como las madres y las esposas guardaban la ropa, guardaban el llavero, para poder identificar a sus cuerpos. Ismene había guardado la máscara, para poder identificar a su muerto.⁴¹⁵

O foco dado a Ismena possibilita, então, uma grande identificação do público, em um momento em que os gestos mais importantes já não são mais apenas os de Antígona – embora a imprescindibilidade do enterro dos diversos mortos sem sepultura –, de um enfrentamento direto a um poder tirânico, mas bem mais os de Ismena, com sua resistência tardia evidenciada pelo texto de Watanabe e pela gestualidade da atriz no texto espetacular. A ação de Ismena coloca-se como imperiosa neste momento da história, em que é necessário que os sobreviventes tomem para si o dever de olhar para esse passado, para os cadáveres tanto de “heróis” como de “inimigos” (se é que é possível e justo fazer essa distinção, em uma guerra civil em que toda a população esteve de alguma forma envolvida⁴¹⁶), e *tomem uma posição* na escrita da história. Se, em Sófocles, Antígona recusa a responsabilidade tardia da irmã, aqui ela é desejada – não por Antígona, que já está morta, mas para a visão ética da peça –, pois, se a maioria da população foi mais Ismena que Antígona durante o período de violência, ao final da batalha a ação dessa personagem – e de toda a população – pode, sim, fazer a diferença. Não se trata de morrer junto com Antígona, ou assumir a culpa pelo ato de enterro não cometido (como deseja fazer Ismena na peça de Sófocles), mas, justamente, de assumir a

⁴¹⁵ “A principio, eu até menosprezava Ismene. Por não ter feito o gesto de ajudar sua irmã. E depois com o tempo, fui entendendo o último gesto de Ismene, que é esconder a máscara. Ela fez um gesto... esconder a máscara do irmão Polinices. Esse gesto também foi para a posteridade, serviu como testemunho. Assim como as mães e as esposas guardavam a roupa, guardavam o chaveiro, para poder identificar seus corpos. Ismene havia guardado a máscara, para poder identificar seu morto”.

⁴¹⁶ Sobre a dificuldade de se distinguir entre “amigos” e “inimigos” em uma guerra civil, conferir AGAMBEN, 2015.

culpa por não ter cometido esse ato e de não deixar que essa culpa paralise as ações que devem ser tomadas então.

Embora a peça tenha alguns procedimentos que a aproximam de uma estética brechtiana⁴¹⁷, como o uso da narração, o discurso direto para o público, as interrupções na fábula, podemos afirmar que, em certo sentido, Yuyachkani e Watanabe desejam a identificação do espectador com a personagem. Isso para que ele também, numa espécie de *catarse*, seja purificado da culpa que o paralisa e da sensação de impotência frente ao passado. Para que se sinta convidado, com Ismena, a narrar e renarrar as histórias de que foi testemunha (convite explícito no caso das regiões onde ocorreriam as audiências públicas da CVR) e a lutar para que “toda muerte tenga funeral / y después, / después, / después / olvido”⁴¹⁸ (WATANABE, 2003, p. 5), como afirma a personagem Antígona na dramaturgia de Watanabe.

A junção, a princípio contraditória, entre distanciamento e *catarse* parece fazer parte do entendimento do grupo sobre Brecht e sobre a função específica desta peça naquele momento no Peru. Teresa Ralli (2015) afirma que o grupo tem uma relação muito intensa com Brecht, que os acompanha nos processos, até o mais recente espetáculo solo da atriz, *Um caballo se lamenta* (2015), baseado em canções do dramaturgo alemão. Segundo Ralli, essa relação influenciou, dentre outras coisas, a visão do grupo em relação ao espectador: “A un principio lo entendíamos como el espectador que debe recibir la lección, que debe recibir el mensaje. Hasta que vamos descubriendo que el espectador es un engañoso, que el espectador tiene su propia historia, y aparecen los otros conceptos”⁴¹⁹ (RALLI, 2015). Esses “outros conceitos” que Ralli menciona incluem o de “espectador criador”. O grupo entende, à maneira do “espectador emancipado” de Rancière (2012), que “la creación sucede no solamente cuando decides caminar de acá allá para mirar una pared, en *Sin Título*, sino también sucede adentro cuando estás compaginando tus memorias, tus imágenes o tu vísceras, porque te da náuseas algo que ves y lo reflexiona después y creas y complementas”⁴²⁰ (RALLI, 2015). Por essas falas, percebemos que, ainda que considere uma série de procedimentos brechtianos, o grupo amplia o entendimento de Brecht com relação ao espectador. Assim, afirma Ralli

⁴¹⁷ Aqui vale ressaltar que esses elementos podem remeter tanto a uma estética brechtiana, quanto às práticas narrativas e cênicas andinas, sendo ambas referências para o trabalho do grupo Yuyachkani.

⁴¹⁸ “toda morte tenha funeral, e depois, depois, depois, esquecimento”.

⁴¹⁹ “A princípio o entendíamos como o espectador que deve receber a lição, que deve receber a mensagem. Até que vamos descobrindo que o espectador é um enganador, que o espectador tem sua própria história, e aparecem os outros conceitos”.

⁴²⁰ “a criação acontece não somente quando decide caminhar daqui para lá para olhar uma parede, em *Sin título*, mas também acontece dentro quando está compaginando suas memórias, suas imagens ou suas vísceras, porque te dá náuseas algo que vê e reflexiona sobre isso depois e cria e complementa”.

(2015) em entrevista: “queríamos que el espectador recibiera no solo la información acá (*apunta a la cabeza*) que entiende, o acá (*apunta a los oídos*) que escucha la palabra, sino acá (*apunta al pecho*) que recibe una onda emocional subjetiva por lo que yo estoy haciendo en el espacio”⁴²¹.

Nesse momento de estreia da peça, era importante para a população peruana realizar essa catarse, essa identificação com a Ismena da peça, e buscar nela atitudes possíveis depois do fim daquela guerra pela qual todos, direta ou indiretamente, haviam sido responsáveis. Isso, no entanto, vai mudando ao longo dos anos de apresentação do espetáculo (que segue em repertório ainda hoje), como afirma Teresa Ralli (2015): “Al principio era esta catarsis, en los primeros años los espectadores hacían catarsis cuando veían la obra. Luego las reflexiones iban en torno a los nuevos Creontes. Porque lamentablemente los Creontes siempre han seguido apareciendo en el Perú y en el mundo”⁴²². Isso reforça nossa ideia de que a atualidade de *Antígona* vem também de sua capacidade de se adaptar a diferentes contextos e corrobora para o entendimento de que, naquele momento específico, a catarse era uma reação importante para o público peruano. Isso não quer dizer que o Yuyachkani vai contra os pressupostos brechtianos, mas que utiliza e atualiza esses pressupostos segundo seus pressupostos contextuais, que pedem outra *maneira de fazer* um teatro político. Até porque, é válido lembrar, aqui a ideia de Yuyachkani não era de que o público parasse na catarse, mas de que ele fosse capaz de, a partir daí, juntar-se ao gesto tardio de resistência de Ismena e contribuir para os trabalhos de memória e justiça.

Há, ainda, outro gesto de resistência apresentado na peça por meio da personagem Ismena que é, mais do que a narração, a corporificação de cada um dos personagens da história – *Antígona*, *Creonte*, *Guarda*, *Hemon*, *Tirésias*. Se o corpo é o local onde a violência se manifesta e, na América Latina, o desaparecimento dos corpos é a arma mais cruel dos governos ditatoriais, a *corporificação da memória* é a mais potente forma de resistência. É o corpo, o gesto, a voz dos personagens de *Antígona* que serão lembrados por Ismena, assim como Teresa Ralli lembrará os gestos das mulheres afetadas pelo período de violência.

A performance é, assim, uma forma de dar corpo às reivindicações da população. É o que ocorre também em *Lava la bandera* (2000), em que a população limenha, convocada pelo Colectivo Sociedad Civil, reunia-se na Plaza de Armas, em frente ao Palácio do Governo,

⁴²¹ “Queríamos que o espectador recebesse não só a informação aqui (*aponta para a cabeça*) que entende, aqui (*aponta para os ouvidos*) que escuta a palavra, mas também aqui (*aponta para o peito*) que recebe uma onda emocional subjetiva pelo que eu estou fazendo no espaço”.

⁴²² “A principio era essa catarses, nos primeiros anos os espectadores faziam catarses quando viam a obra. Logo as reflexões iam sobre novos Creontes. Porque lamentavelmente os Creontes sempre seguiram aparecendo no Peru e no mundo.”

para lavar, com sabão Bolívar, a bandeira peruana. Além do valor simbólico do gesto de lavar a bandeira, analisado por Victor Vich (2015), tem-se aí um importante gesto coletivo que é o de reunir-se na praça principal da cidade, realizar uma ação corporal e cotidiana ali – o lavar roupa – como uma forma de manifestação política. Da mesma forma, como destaca Bedregal (2010a), quando *Antígona* apresenta-se na praça central de Huanta (Ayacucho) na ocasião das audiências públicas da CVR, o ato de corporificar aquelas vozes num local público e ali reunir tantas pessoas com um convite à reflexão e à rememoração coletiva já é um ato de resistência.

É Ismena, portanto, que irá corporificar os demais personagens da peça, dando, a cada um, corpo, voz e espaço de fala. Isso ficará mais claro no texto espetacular, na representação de Yuyachkani. A transição entre uma personagem e outra é feita pela atriz Teresa Ralli por um bater de palmas – esse gesto “xamânico” de incorporação, presente em tantas culturas, no qual “el sonido y la acción marcan el tránsito veloz entre una energía y otra”⁴²³ (RALLI, 2012, p. 26). Teresa Ralli afirma:

Con el tiempo cada personaje ha encontrado su manera de aparecer. Creonte siempre necesita de un choque de palmas muy intenso. En cambio Antígona es más sutil, como un aleteo de las manos que se cruzan. Cada uno ha encontrado su manera de convocar. Mejor dicho, yo he encontrado mi manera de convocarlos, de hacerlos transitar del adentro hacia el afuera. Un trance-tránsito-traslado. (RALLI, 2012, p. 28)⁴²⁴

Essa fala demonstra um trabalho sutil realizado pela atriz de percepção da energia demandada por cada personagem. Todos eles transitam pelo corpo da mesma atriz-Narradora-Ismena. À maneira do *ventriloquismo* da *Antígona* de Gambaro, aqui Ismena que ganha força e pode ser “redimida” (BEDREGAL, 2010a) por esse ato de trazer à tona as vozes dos outros personagens dessa história. Com a função de “Narradora”, ela pode também ordenar os fatos, comentar sobre eles, fazer observações sobre os personagens, inclusive à maneira de um narrador onisciente, como faz com o personagem Creonte:

NARRADORA

No supongamos tanta dureza en el corazón del rey.
Seguramente ha vencido mil dudas antes de sancionar a la joven
que hizo promesa de amor con su hijo

⁴²³ “O som e a ação marcam o trânsito veloz entre uma energia e outra”.

⁴²⁴ “Com o tempo cada personagem encontrou sua maneira de aparecer. Creonte sempre necessita de um choque de palmas muito intenso. Ao contrário, Antígona é mais sutil, como um adejo das mãos que se cruzam. Cada um encontrou sua maneira de convocar. Melhor dizendo, eu encontrei minha maneira de convocá-los, de fazê-los transitar de dentro para fora. Um transe-tránsito-traslado”.

y es tan cercana de su sangre.⁴²⁵
(WATANABE, 2000, p. 18)

Nesse momento, após o diálogo entre Creonte e Antígona, a Narradora leva o público a refletir sobre as possíveis contradições vividas por Creonte nesse gesto tão duro, o que contribui para humanizar o personagem. Isso, a nosso ver, é positivo para um teatro político, pois desconstrói a oposição binária entre herói e vilão, e nos permite ver como o personagem age de determinada maneira por sua condição de poder. A fala da Narradora nesse momento não tira, no entanto, a responsabilidade do governante, que mantém sua posição firme e dura até o final da peça, com a segunda entrada de Tirésias. Ninguém sabe se “por razão ou por medo”, Creonte revoga a lei no dia seguinte, com um semblante de um “un pescador que ha desatado cien nudos toda la noche”⁴²⁶ (WATANABE, 2000, p. 32).

CREONTE

Pueblo de Tebas:

dar una orden y luego suspenderla no debe ser costumbre de gobierno,
pero si la dicha orden trae zozobra
y la insistencia en ella
puede estrellar al pueblo y a mí mismo contra la fatalidad,
es hora de revocarla.⁴²⁷

O desfecho ocorre de forma parecida ao texto grego: Creonte volta atrás tarde demais para recuperar seus erros, Antígona já está morta e Hemon se mata em seguida. Ao final da peça, a Narradora-Ismena encontra-se sozinha – como a atriz no palco, como tantas mulheres se sentiam na busca por seus parentes desaparecidos e por justiça⁴²⁸, e como Antígona à beira da morte no texto sofocliano –, em um palácio com “profundo silêncio de mausoléu” (WATANABE, 2000, p. 35), tentando juntar os pedaços dessa história de guerra. Seu último gesto, porém, é um gesto de reconciliação e de redenção: ela quebra a máscara mortuária do irmão no chão e joga terra por cima, realizando o enterro simbólico que não havia sido feito anteriormente. Embora aquela máscara esteja em pedaços e a terra espalhada sobre o palco, é apenas ao assumir aquelas ruínas – cacos de história, do que sobrou de uma guerra – que a personagem, como o povo destruído por um contexto semelhante, pode e deve seguir adiante.

⁴²⁵ “Narradora: Não suponhamos tanta dureza no coração do rei. / seguramente venceu mil dúvidas antes de sancionar a jovem / que fez promessa de amor com seu filho / e é tão próxima de seu sangue”.

⁴²⁶ “Um pescador que desatou cem nós durante toda a noite”.

⁴²⁷ “Creonte: Povo de Tebas: / dar uma ordem e logo suspendê-la não deve ser costume de governo, / mas se tal ordem traz soçobra / e a insistência nela / pode lançar o povo e a mim mesmo contra a fatalidade, / é hora de revogá-la”.

⁴²⁸ Como afirma Teresa Ralli (2012, p. 36): “Ahora entendía nítidamente mi soledad en el escenario. Era una metáfora y un símbolo de la soledad de todas estas mujeres, del sentimiento de desamparo frente a una sociedad que no quería ver sus crímenes.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS: ALTOS E BAIXOS DA ATUALIDADE DE ANTÍGONA⁴²⁹

Ao longo desta Tese, passamos por diferentes contextos: da Europa, nos capítulos 1 (Grécia Antiga), 2 (França sob Ocupação Nazista) e 3 (Alemanha no final da Segunda Guerra Mundial); e da América Hispânica, nos capítulos 4 (Argentina logo após a última Ditadura Militar) e 5 (Peru no final do Conflito Armado Interno). Ainda que nosso foco neste trabalho não fosse o de estabelecer uma análise comparativa entre essas obras, podemos, de forma geral, apontar algumas semelhanças e diferenças entre elas.

No contexto europeu, parece-nos mais forte a influência do texto clássico nos textos modernos e contemporâneos, seja pelo peso da tragédia, em Anouilh, seja pela tradição dos versos sofoclianos, via Hölderlin, no caso de Brecht. Trata-se de duas leituras bastante diferentes do mito, realizadas em dois países, França e Alemanha, que possuem linhagens divergentes de interpretação dos gregos. Nos textos que escolhemos para esta tese, essas diferenças ficam evidentes nas abordagens dos autores, na suposta tragédia de Anouilh e no teatro abertamente político de Bertolt Brecht. Já no contexto latino-americano, percebemos uma maior liberdade com relação à tragédia ática, com alterações mais significativas no texto e na encenação clássica. Tanto Gambaro quanto Watanabe e Yuyachkani suprimem atores e personagens. Gambaro trabalha com o uso da paródia, de diferentes textos e autores; Yuyachkani trabalha com o recurso narrativo, em uma filiação brechtiana, mas que ultrapassa a ideia de teatro épico, para dialogar, sobretudo, com as práticas andinas peruanas. O que nos parece mais significativo, no entanto, e que nos fez unir essas quatro versões do mito é que todos os contextos de *reescritas* de *Antígona* tinham em comum a proximidade com a instauração de estados de exceção, de governos totalitários, em que era preciso criar *forças de oposição*.

Diante de contextos claramente opressivos, a personagem Antígona parece ganhar notoriedade por sua voz contraditória, limiar, não permitida. Sua imagem mítica insurge nesses espaços-tempos congregando outros espaços-tempos e tornando-se também, assim, uma imagem crítica, uma imagem capaz de interrogar o espectador e incitá-lo a *tomar posição*. Além disso, a figura de Antígona ecoa as vozes daquelas que buscam por seus

⁴²⁹ Agradecemos à professora Maria Elisa Cevalco pela sugestão de título e, ainda que superficialmente, da discussão proposta aqui, feita em uma conversa informal, em meados de 2014. O título é uma referência ao ensaio “Altos e baixos da atualidade de Brecht”, de Roberto Schwarz, publicado no livro *Sequências brasileiras* (1999).

parentes desaparecidos ou pela justiça de seus familiares mortos, nos momentos finais dos conflitos específicos de cada país. Quando uma guerra termina, é preciso decidir o que fazer com tantos mortos, com tantas feridas por cicatrizar, e o que fazer com as memórias daquele momento. Antígona é esta que não deixa esquecer, que pede para que “toda morte tenha funeral, e depois, depois, depois esquecimento”, como sintetiza o poeta Watanabe (2003, p. 15).

Podemos nos questionar, no entanto: qual é a atualidade de Antígona? E, em nosso contexto de escrita, qual a atualidade dela hoje no Brasil? Qual é a pertinência de Antígona em um país como o nosso cujo povo tem fama de “não ter memória” e cujas lembranças da ditadura militar parecem tão distantes e tão borradas? No contexto de uma democracia fragilizada e em que a política goza de grande descrédito entre a população, o que pode ainda nos dizer essa personagem? E, além disso: Antígona ainda serve como uma personagem representativa, mesmo com toda a crise da representação e com a aparente dissolução de um pensamento binário (que oporia, por exemplo, capitalismo e socialismo, mal e bem, opressão e resistência, Creonte e Antígona)?

Começamos pela última questão, que diz respeito às possibilidades de um teatro político atualmente. Não é novidade a ideia de que, com as diversas outras mídias (televisão, cinema, internet) capazes de oferecer uma “efetividade” muito maior no que diz respeito à propagação de informação e ao poder de comover a opinião pública, o teatro perde sua força no sentido de um evento social e político de grandes proporções. Federico Irazábal (2004, p. 62) afirma que “el teatro pierde relevancia, porque su capacidad de denuncia sobre lo real es, en términos de impacto, muy pobre”⁴³⁰. Concordamos com Irazábal quando ele afirma que o teatro político que interessa hoje não é aquele que se pretende informativo ou de denúncia, mas aquele capaz de lançar um outro olhar sobre uma situação normalizada: “[el teatro] no va a ocuparse, a modo de ejemplo, de denunciar la existencia o el verdadero número de víctimas que deja una guerra sino el mecanismo de poder inherente a ésta”⁴³¹ (IRAZÁBAL, 2004, p. 62).

Se temos hoje, por exemplo, na internet a possibilidade de confrontar informações com as que são transmitidas pelas grandes mídias e também de encontrarmos análises dessas informações, o teatro traz a possibilidade de um olhar estético, sensitivo, que propõe ao espectador um espaço convivial (DUBATTI, 2012b). Ainda que apresente as informações, ou

⁴³⁰ “O teatro perde relevância, porque sua capacidade de denúncia sobre o real é, em termos de impacto, muito pobre”.

⁴³¹ “[o teatro] não vai se ocupar, por exemplo, de denunciar a existência ou o verdadeiro número de vítimas que uma guerra deixa, mas o mecanismo de poder inerente a esta”.

mesmo replique alguns discursos presentes nos outros meios de informação (inserindo vídeos ou notícias nas peças, realizando momentos documentais, em uma estrutura não dramática), essas informações em uma peça de teatro (ou mesmo em uma performance) ganham um tratamento estético capaz de provocar o espectador em outros sentidos, além do informativo. Assim, temos pensado que a ideia de “efetividade”, embora bastante usada para pensar a arte política (*o que pode a arte sobre contextos de violência, opressão, etc?*), não é muito produtiva se quisermos nos interrogar sobre as transformações concretas que um espetáculo (ou uma performance, ou uma exposição, ou um concerto, etc) provoca em uma determinada sociedade.

Aproximamo-nos, então, nesta tese, do pensamento de Jacques Rancière, que entende que a relação entre a estética e a política só pode ser pensada a partir do que elas já têm em comum – “posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível” (RANCIÈRE, 2009, p. 26). Ao longo deste trabalho, vimos, com mais profundidade e em diferentes contextos, algo que já havíamos apontado em um artigo sobre outro tema publicado em 2016 pela revista *Urdimento*: “é somente neste sentido que elas [as obras de arte] podem ser lidas em sua ‘efetividade’: não com consequências concretas de mais ou menos êxito, mas com a sua capacidade de propor novas formas de partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009)” (RESENDE, 2016, p. 148).

As Antígonas que vimos nesta tese aparecem em contextos extremamente opressores, em que a população precisava encontrar formas, simbólicas e reais (aspectos não excludentes), de resistência. Essas formas aparecem, em cada uma dessas peças, como novas configurações estéticas e políticas de um imaginário mítico. Pensamos aqui, então, não nas possibilidades *representativas* ou *representacionais* de Antígona, mas *convocativas* e *evocativas*. Ou seja, o que buscamos pensar ao longo desta tese foi o que a imagem de Antígona convoca para nós e para nossa memória, no teatro moderno e contemporâneo, com sua presença, sua reincorporação em outras imagens. Somente no entendimento da imagem de Antígona como uma figuração fantasmática, no sentido que tratamos no primeiro capítulo, é que podemos começar a pensar a pertinência de sua permanência nos palcos e nas sociedades contemporâneas, incluindo a brasileira.

No teatro brasileiro, ao longo do século XX, tivemos encenações significativas de *Antígona*, como a do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, em 1952. A peça mesclava textos de Sófocles (em uma tradução de Guilherme de Almeida) e de Jean Anouilh, com a direção de Adolfo Celi, e trazia no elenco nomes como Cacilda Becker e Paulo Autran. Também o grupo carioca Opinião, oriundo do Centro Popular de Cultura da UNE – CPC, estreou, em 1969

(durante o Governo Militar), *Antígone*, de Sófocles, com tradução de Ferreira Gullar, direção de João das Neves, o premiado cenário de Helio Eichbauer⁴³², e um elenco com, dentre outros, José Wilker e Renata Sorrah. Jorge Andrade publicou (e teve encenadas) duas reescritas para o mito: *Pedreira das Almas* (1958) e *As confrarias* (1969). Ambas são contextualizadas no Brasil império, no século XIX, e apresentam um contexto de luta por liberdade. O grupo mineiro Sonho & Drama, em 1987, encenou *Antígona* de Brecht com direção de Carlos Rocha e texto traduzido do espanhol por Cida Falabella e Gil Amâncio (com colaboração de Luiz Alberto). O grupo gaúcho Ói Nós Aqui Traveiz estreou em 1990 a montagem *Antígona - Ritos de Paixão e Morte*, baseada no texto sofocliano e com fragmentos de diversos outros autores, como Albert Camus, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Friedrich Nietzsche, Heiner Müller, Hölderlin, Jean Anouilh, Jean Cocteau, e outros.

Mais recentemente, no século XXI, temos diversas recriações de *Antígona* que também buscam aproximar o texto grego do contexto político brasileiro, como, por exemplo: *Antígona: reduzida e ampliada* (2006), da Cia Senhas de Teatro, de Curitiba, com texto e encenação de Sueli Araujo, em um processo de “criação compartilhada”⁴³³; *Antígona Br*, do grupo Caixa-Preta, de Porto Alegre, com direção de Jessé Oliveira, que mescla os personagens da mitologia grega com orixás da mitologia africana; *RockAntígona*, dirigida por Guilherme Leme e com dramaturgia assinada por Caio Andrade; *A arte de enterrar os mortos* (2011), de Ronaldo Ventura; *Milagre brasileiro* (2013), do Coletivo Alfenim (João Pessoa – PB), com dramaturgia e direção de Márcio Marciano, que faz referência à época da ditadura; *Antígona Recortada – Contos que Cantam Sobre Pousopássaros* (2013), com dramaturgia colaborativa do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (São Paulo), que adapta o mito grego à realidade violenta das periferias de grandes cidades. Finalmente, temos, também em 2013, a estreia de *Klássico (com K)*, do Mayombe Grupo de Teatro, de Belo Horizonte, com direção de Sara Rojo e dramaturgia de Didi Vilela, Éder Rodrigues, Fernando Oliveira, Flávia Almeida e Marina Viana. O espetáculo, do qual também fiz parte como atriz (como já mencionado na Introdução desta tese), coloca em cena quatro personagens míticos – Antígona, Medeia, Ulisses e Fausto.

Esses são apenas alguns exemplos das diversas encenações e recriações do imaginário mítico de Antígona nos palcos brasileiros contemporâneos, que parecem se multiplicar nos

⁴³² Prêmio Molière, 1969. O cenário também foi exposto, em 1972, no Teatro São Pedro (São Paulo) e no Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro).

⁴³³ O termo está na ficha técnica da peça, disponível na página do grupo: <http://www.ciasenhas.art.br/espetaculos_antigona.html>. Acesso em: 21 dez. 2016.

últimos anos. Diante disso, entendemos que as próprias encenações e reescritas respondem ou buscam responder qual é a atualidade de Antígona.

No Brasil, por exemplo, se não temos conflitos civis *abertamente* declarados, temos uma invisibilidade social que encobre a violência extrema que assola as periferias brasileiras, com o grande número de jovens mortos, em sua maioria negros e executados por forças policiais. No momento em que escrevo esta tese, encontramos-nos em um estado de extrema fragilidade de nossa democracia. Em 2016, passamos por um processo de *impeachment* amplamente questionado e questionável da presidente eleita em 2014, Dilma Rousseff. As manifestações nas ruas do Brasil dividem-se, atualmente, entre aquelas consideradas de “esquerda” (convocadas por grupos como a Frente Brasil Popular, composto, entre outros, pela Associação Nacional de Pós-graduandos - ANPG) e as de “direita” (convocadas pelo Movimento Brasil Livre, com o apoio de instituições como a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo - FIESP), explicitando novamente uma luta de classes e uma polarização da sociedade. Esse contexto não é exclusividade do Brasil: também em 2016 vimos eleito Donald Trump como presidente dos Estados Unidos, com um discurso de extrema direita, que, dentre outras medidas, prometia uma política rigorosa para tratar a questão dos imigrantes, chegando a afirmar que construiria um muro na fronteira com o México para evitar a imigração ilegal. Os discursos de direita também têm tomado conta da Europa, sobretudo com a questão dos imigrantes, vindos principalmente da Síria. Enquanto alguns países como a Alemanha se esforçam por recebê-los desde 2015, a Inglaterra preferiu deixar a União Europeia, e os discursos contra os imigrantes ganham força, por exemplo com o partido de extrema direita Front National, na França⁴³⁴.

Nesses contextos, se ainda estamos em estados supostamente democráticos e de direito, devemos, no entanto, concordar com Agamben quando ele diz que nossos estados de direito se tornam, cada vez mais, estados de exceção, que passam a vigorar como a norma. Se em um momento de maior vigor do neoliberalismo, no final do século XX e início do século XXI, parecia difícil encontrar um inimigo forte a quem estabelecer uma resistência, e o capitalismo parecia vigorar como um sistema que permitia grande liberdade, neste momento de escrita da tese, o cenário demonstra estar em transformação. Já podemos vislumbrar uma polarização maior da sociedade, com um fortalecimento dos discursos abertamente de direita

⁴³⁴ Nas eleições regionais de 2016, o partido obteve mais de 27% dos votos em todo o país. As eleições presidenciais ocorrerão em 2017, quando provavelmente o partido lançará a candidatura de Marine Le Pen, líder do Front National. Cf. « Régionales : le Front national, premier parti chez les jeunes... qui votent ». Disponível em : <http://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2015/12/07/regionales-le-front-national-premier-parti-chez-les-jeunes-qui-votent_4826431_4355770.html>. Acesso em: 02 jan. 2017.

e extrema direita (contra as minorias, de forma geral: os imigrantes, os homossexuais, as mulheres, os negros etc.). Neste momento, Antígona pode reaparecer com mais força, com sua capacidade de resistência, seja em um campo macropolítico (confrontando a um poder central forte, a um novo “Creonte”), seja em um campo micropolítico (das relações que ela subverte de gênero, por exemplo), mesmo que na análise específica da personagem possamos observar (como já fizemos neste trabalho) uma série de questionamentos.

Nos contextos da Europa do século XX analisados nesta tese, nos textos de Anouilh e Brecht, a resistência *macropolítica* de Antígona apareceu com mais vigor, pois o contexto do Nazismo que se espalhava no continente europeu criava as condições de uma resistência nesse âmbito; e nesse momento o mundo encontrava-se em uma polarização maior. Nos contextos latino-americanos, da Argentina de Gambaro e do Peru de Yuyachkani e Watanabe, a resistência, embora também se direcione a um poder forte, se espalha pelas relações *micropolíticas*, pois ambas estão situadas em momentos pós-conflitos, em que a luta maior é uma luta por justiça e pela memória dos mortos e desaparecidos. É nesse sentido que as obras analisadas nos parecem *paradigmáticas* do tipo de resistência que a imagem mítica de Antígona pode oferecer, perdurando e materializando-se em diferentes contextos.

Podemos aceitar a ideia de que a atualidade de Antígona tem lá seus altos e baixos. Em determinados momentos, a personagem parece tomar corpo com mais intensidade, como foi o caso dos contextos estudados nesta tese, e ganhar um lugar de destaque na literatura e na cultura do país que a abriga (como é o caso, por exemplo, a despeito das controvérsias, da *Antígona* de Anouilh, na França). Em determinados momentos ou sociedades, a imagem de Antígona pode parecer mais desbotada, e ser acusada de inatual, por suas impossibilidades representativas. No entanto, se ela perdurou e perdura ainda hoje, ganhando diferentes contornos em sociedades bastante distintas, acreditamos que é porque sua força mítica é suficientemente maleável para ser reapropriada, retrabalhada, recontextualizada, e porque ela possui um potencial de resistência e de convocação de situações presentes em todas as sociedades: sobretudo, a relação, pública e privada, do ser humano com seus mortos. Em outras palavras, seguimos tendo situações políticas opressoras que produzem cadáveres e nos impedem de sepultá-los. E é aí que ressurge a imagem mítica de Antígona e a sua força maior de resistência política.

Por fim, gostaríamos de dizer que a escrita desta tese abre um amplo horizonte de pesquisas futuras. Como sugerimos nestas Considerações Finais, há um grande número de reescritas de Antígona, em solo brasileiro ou não, que mereceriam um estudo mais aprofundado, até no sentido de verificar como se dá a força de resistência de Antígona em

momentos em que não há um estado de exceção declarado. Também nos questionamos, a partir desta tese, acerca da permanência dos imaginários míticos, não apenas de Antígona. Como pensar a imagem mítica de outros personagens gregos como Medeia, Édipo, Ulisses? Ou como pensar a imagem mítica de textos e autores clássicos, como Jean Anouilh, Bertolt Brecht? Esses são alguns dos temas que nos vêm à mente quando pensamos nas possibilidades que este trabalho deixa em aberto. Não nos propusemos aqui a esgotar a pesquisa, mas em lançar uma contribuição para a longa trajetória de Antígona no pensamento e na arte ocidentais, em um trânsito entre Europa e América Latina.



KLÁSSICO (com K)

Mayombe Grupo de Teatro

Foto: Guto Muniz / www.focoincena.com.br

REFERÊNCIAS

A - CORPUS

A.1 - OBRAS FICCIONAIS

ANOUILH, Jean. *Antigone*. Paris: La Table Ronde, 2008.

BRECHT, Bertolt. A Antígona de Sófocles. In: *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. pp. 191-251.

GAMBARO, Griselda. *Antígona*. *Teatro reunido 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Lawrence Flores Pereira. Introd. e notas Kathrin H. Rosenfield. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. e apresentação Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2011. Recurso eletrônico. E-pub.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Guilherme de Almeida. In SÓFOCLES; ÉSQUILO. *Três tragédias gregas: Antígona, Prometeu prisioneiro, Ajax*. Trad. Guilherme de Almeida; Trajano Vieira; Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SOPHOCLES. Sophocles. Vol 1: Oedipus the king. Oedipus at Colonus. Antigone. Ed. Francis Storr. London; New York: William Heinemann Ltd.; The Macmillan Company, 1912. [versão em grego]. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0185>>. Acesso em: 05 jul. 2016.

WATANABE, José. *Antígona* - versión libre de la tragedia de Sófocles. Buenos Aires: CELCIT, 2003. Disponível em: <<http://www.celcit.org.ar>>. Acesso em: 24 set. de 2015.

A.2 – ENTREVISTAS E TEXTOS TEÓRICOS E CRÍTICOS DOS AUTORES DO CORPUS

ANOUILH, Jean. *Théâtre*. Vol. 1. Edit. Bernard Beugnot. Paris: Gallimard, 2007a. [Bibliothèque de la Pléiade].

_____. *Jean Anouilh lit Antigone*. Paris : Gallimard, 2007b. 2 CDs. Acompanha livreto.

_____. *La vicomtesse d’Eristal n’a pas reçu son balai mécanique*. Paris : La Table Ronde, 1987.

_____. *En merge du théâtre*. Textes réunis et annotés par Efrin Knight. Paris: La Table Ronde, 2000.

ANOUILH, Jean. *Antígona*. Trad. Sidney Barbosa e Sônia Pascolati. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2009.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 210p.

_____. *L'ABC de la guerre*. Trad. Philippe Ivernel. Paris: L'Arche, 2015.

_____. *Diário de trabalho – Vol. I – 1938 - 1941*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Diário de trabalho – Vol. II – 1941 - 1947*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Ecrits sur le théâtre*. Trad. Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux, Jean Jourdheuil. Paris: L'Arche, 1972.

_____. *Journal de travail: 1938-1955*. Trad. Philippe Ivernel. Paris : L'Arché, 1976.

_____. "Sobre una dramática no aristotélica". *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 2004. p. 19-54.

_____. *Poemas 1913-1956*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2012a.

_____. Cinco dificuldades de escrever sobre a verdade. Trad. Vitor Pordeus. Brasília: Ed. Abadia Popular, 2012b. Disponível em:

<https://archive.org/details/CincodificuldadesDeEscreverSobreAverdade>. Acesso em : 19 jan. 2016.

_____. *Die Antigone des Sophokles – Materialien zur ‚Antigone‘*. Berlim: Suhrkamp Verlag, 1973.

GAMBARO, Griselda. *El teatro vulnerable*. Buenos Aires: Alfaguara, 2014. 224p.

_____. Griselda Gambaro: "Hoy el teatro es puro desparramo de ocurrencias". *La nación*, 14 de março de 2015. Entrevista concedida a Natalia Blanc. Disponível em:

<http://www.lanacion.com.ar/1776053-hoy-el-teatro-es-puro-desparramo-de-ocurrenciasgriselda-gambaro>. Acesso em: 07 maio 2016.

_____. "La transparencia del tiempo". Entrevista a Griselda Gambaro. *Cyber Humanitatis*, nº20 (Primavera 2001). Entrevista concedida a Joaquín Navarro Benítez. Disponível em :

http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D11735%2526SCID%253D11736%2526ISID%253D436,00.html. Acesso em: 05 jan. 2017.

RALLI, Teresa. Entrevista concedida à autora desta tese, no dia 16 de novembro de 2015, na Casa Cultural Yuyachkani, em Lima, no Peru. 66min.

_____. *Antígona: desde los fragmentos de memoria hasta el Desmontaje*. Lima, 2012. No prelo.

RUBIO ZAPATA, Miguel. *El cuerpo ausente* (performance política). Lima: Yuyachkani, 2006.

_____. *Raíces y semillas – Maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2011.

_____. On *Antígona* (2000). Entrevista concedida a Diana Taylor durante o Primer Encuentro Anual do Instituto Hemisférico de Performance y política. Brasil, 2000. Disponível em: <http://www.hemisphericinstitute.org/cuaderno/holyterrorweb/teresa/index.html>. Acesso em: 19 jan. 2016.

RUBIO ZAPATA, Miguel; RALLI, Teresa. Release para a imprensa (acervo do grupo cedido pela produção). Fevereiro de 2000.

YUYACHKANI. Yuyachkani: 45 años de teatro. Disponível em: <http://www.yuyachkani.org/doc/yuyachkani-nosotros.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2016.

B – OUTRAS REFERÊNCIAS TEÓRICAS E CRÍTICAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, 197p.

_____. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004. 142p.

_____. *O que resta de Auschwitz – o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *La guerre civile – pour une théorie politique de la stasis*. Paris : Éditions Points, 2015.

ALTHUSSER, Louis. Sobre Brecht e Marx (1968). In *Crítica Marxista*, nº 24, 2007, p. 51-62.

ANFASEP - Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú. Site web. Disponível em: <<http://anfasep.org.pe/>>. Acesso em: 01 nov. 2015.

ANOUILH, Caroline. *Drôle de père*. Paris : Michel Lafon, 1990.

APOLODORO. *Biblioteca mitológica*. Trad. José Calderón Felices. Madrid: Akal, 2002.

ARAÚJO, João Paulo Medeiros; HORTA, José Luiz Borges. *A tragédia entre a política e a juridicidade: passado e futuro nas narrativas trágicas*. 2012. 164 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Direito.

ARCHIVES Municipales de Nantes. Disponível em: <<http://www.archives.nantes.fr/>>. Acesso em 31 mar. 2015.

ARENDR, Hannah. *A condição humana*. Trad. Adriano Correia. 11. ed., rev. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2010.

_____. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARGENTINA. Ley nº 22.924. Buenos Aires, 22 de setembro de 1983 (1983a). Disponível em: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/70000-74999/73271/norma.htm>. Acesso em: 11 jan. 2017.

_____. Documento final sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo. Emitido a través de la cadena nacional de radio y televisión por la Junta Militar, el 28 de abril de 1983 (1983b). Disponível em:
<http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/saydom/lasombra/lasombr9.htm>. Acesso em: 05 dez. 2016.

_____. Ley nº 23.492, Buenos Aires, 24 de dezembro de 1986. Disponível em:
<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/20000-24999/21864/norma.htm>. Acesso em 01 nov. 2016.

_____. Ley nº 23.521. Buenos Aires, 8 de junho de 1987. Disponível em :
<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/20000-24999/21746/norma.htm>. Acesso em: 01 nov. 2016.

_____. Decreto 1101/1977. Buenos Aires, 26 de abril de 1977. Disponível em:
<http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/normas/16015.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2016.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2015.

ARMEL, Alette. Les visages d'Antigone. In _____. (org) *Antigone*. Paris: Éditions Autrement, 1999. p. 7-92.

ART – Association de la Régie Théâtrale. Site web. Disponível em :
<<http://www.regietheatrale.com/>>. Acesso em: 01 dez. 2015.

ASOCIACIÓN Madres de Plaza de Mayo. Site web. Disponível em: <<http://madres.org/>>. Acesso em: 11 jan. 2017.

ASSOULINE, Pierre. *L'épuration des intellectuels: 1944-1945*. Bruxelles: Complexe, 1985.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Campinas: Unicamp/Hucitec, 1995.

BARBOSA. Tereza Virgínia Ribeiro. A *Kátharsis* trágica: uma entrega consciente ao desconhecido. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia; FREITAS Verlainé; KANGUSSU, Imaculada (Org.). *Kátharsis: reflexão sobre um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002. p. 28-41.

_____. Como ler a teoria da tragédia de Aristóteles: a polêmica redentora de Jones. *Revista Calíope*, vol. 22, dez. 2011, p. 109-124.

_____. Teatro, atos vitais e performance. *Aletria*, n.01, vol. 21, jan-abr. 2011. p. 121-132.

BARSACQ, Jean-Louis. *Place Dancourt : la vie, l'oeuvre et l'Atelier d'André Barsacq*. Paris : Gallimard, 2005.

BALDRY, Harold Caparne. *Le théâtre tragique des Grecs*. Trad. Jean-Pierre Darmon. Paris: F. Maspero, 1975.

BEDREGAL, Gino Luque. *Ismene redimida: La persistencia de la memoria – Violência política, memoria histórica y testimonio em Antígona*, de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani. Buenos Aires: CELCIT – Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, 2010a. 163 p. Disponível em: < <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/typ/10/010/>>. Acesso em: 01 dez. 2015.

_____. *Memorias obstinadas: violencia política, memoria histórica y traumas colectivos en las versiones teatrales de Antígona en Latinoamérica*. Los casos de Argentina, Chile y Perú. Director: Batlle Jordà, Carles. Tesis doctorales. Univ. Autónoma de Barcelona. Dep. Filología Catalana. 2010b.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e historia da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Origem do drama barroco alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERG, Günter; JESKE, Wolfgang. *Bertolt Brecht: l'homme et son oeuvre*. Paris : L'Arché, 1999.

BEUGNOT, Bernard. (org.) *Les Critiques de notre temps et Anouilh*. Paris : Garnier Frères, 1977.

BLOCH, Marc. *L'étrange défaite : témoignage écrit en 1940 : Suivi de Ecrits clandestins 1942-1944*. Paris : A. Colin, 1990.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. 303p.

BRISSON, Luc. *Le Mythe de Tirésias: essai d'analyse structural*. Leiden: E.J. Brill, 1976.

BUTLER, Judith. *O clamor de Antígona*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2014. 128p.

CAMPOS, Haroldo de. A palavra vermelha de Hölderlin. In: _____. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

CASSIN, Barbara. *O efeito sofisticado*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2005. 441p.

CASTELO BRANCO, Guilherme (org.). *Terrorismo de Estado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CATENA, Alberto. *La flecha y la luciérnaga* – itinerarios de un viaje por la obra de Griselda Gambaro. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011. 248p.

CEVASCO, Maria Elisa. Hibridismo cultural e globalização. In *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 131-138, jan.-jun. 2006.

CHANCELLOR, Gary. Hölderlin, Brecht, Anouilh: three versions of Antigone. In *Orbis Litterarum*, nº 34, 1979, p. 87-97.

CLERC, **Isabelle**. « *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro : rite, mythe, Histoire ». *Cahiers d'études romanes* [En línea], 19 | 2008, Publicado el 15 enero 2013. Disponível em: <http://etudesromanes.revues.org/1957>. Acesso em: 07 jun. 2016.

COMBES, André. Un filme qui vient de loin – L'*Antigone* de Sophocle dans la transcription de Friedrich Hölderlin, retravaillée pour la scène par Bertolt Brecht et adaptée pour l'écran par Danièle Huillet et Jean-Marie Straub. In *Germanica*, LIII, 2013, p. 63-88.

COMISIÓN de la Verdad y Reconciliación. *Yuyanapaq* – para recordar. Lima: IDDH, PUCP, 2014.

CONADEP – Comisión Nacional sobre la desaparición de personas. *Nunca Más*. Buenos Aires: EDEUBA, 1984. Disponível em: <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/>. Acesso em: 11 jan. 2017.

CONTRERAS, Carlos; CUETO, Marcos. *Historia del Perú contemporáneo*: desde las luchas por la independencia hasta el presente. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2007. 424 p.

CORTÁZAR, Julio. « Nuevo elogio de la locura ». In *La République*, 19 de febrero de 1982. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-03/01-03-21/suplex02.htm>. Acesso em: 11 jan. 2017.

COULOUBARITSIS, Lambros ; OST, Jean-Fraçois. *Antigone et la résistance civile*. Bruxelles: Ouisa, 2004.

DAMEANE, Carla. *A encenação do sujeito e da cosmogonia andina no teatro peruano*: memória histórica e ativismo político em César Vallejo e Yuyachkani. Tese de doutorado. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

DEGREGORI, Carlos Iván. *Heridas abiertas, derechos esquivos*: derechos humanos, memoria y comisión de la verdad y reconciliación. Lima: IEP. Instituto de Estudios Peruanos, 2014. 314 p.

_____. (ed.) *Jamás tan cerca arremetió lo lejos* – memoria y violencia política en el Perú. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.

DENEGRI, Francesca; HIBBETT, Alexandra. *Dando cuenta*: Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2009.

_____. *Sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. *A imagem sobrevivente* – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro : Contraponto, 2013a.

_____. Rendre sensible. In *Qu'est-ce qu'un peuple ?*. Paris : La Fabrique éd., 2013b. P. 77-114.

DIEGUÉZ CABALLERO, Ileana. *Cenários liminares*: teatralidades, performances e política. Uberlândia: EDUFU, 2011.

DINIZ, Dilma Castelo Branco. O conceito de América Latina: uma visão francesa. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 12 (2007). p. 129-148.

DORT, Bernard. *Lecture de Brecht*. Paris : Ed. du Seuil, 1960.

DUBATTI, Jorge. *Cartografia teatral*. Introducción al teatro comparado. Buenos Aires: Atuel, 2008. 217p.

_____. *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012a.

_____. *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel, 2012b.

DUPONT, Florence. *Le théâtre latin*. 2e éd. Paris: A. Colin, c1999. 176 p.

EAGLETON, Terry. *Doce violência* – a ideia do trágico. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

_____. « Beckett politique ? », *Actuel Marx*, 1/2009 (n° 45), p. 80-87.

EISSEN, Ariane. *Les mythes grecs*. Paris: Belin, 1993.

ENGELS, Friedrich. *Do Socialismo utópico ao socialismo científico*. Trad. Roberto Goldkorn. 6a ed. São Paulo: Global, 1984. 79p

EURÍPEDES. *Medeia*. Dir. de tradução Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Trad. Trupersa (Trupe de tradução de teatro antigo). São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

FÉRAL, Josette. Le développement de l'intelligence (entretien avec Laura Yusem). In *Mise en scène et jeu de l'acteur*. Tomme III – Voix de femmes. p. 529-539.

FEST, Joachim C. *No bunker de Hitler - os últimos dias do Terceiro Reich*. Trad. Jens e Patrícia Lehmann. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

FLÜGGE, Manfred. *Refus ou ordre nouveau Politik : Idéologie und Literatur im Frankreich der Besatzungszert 1940-1944 am Beispiel der Antigone von Jean Anouilh*. Tese. Freie Universität Berlin, 1981.

_____. Contrôle allemand et production littéraire – À propôs du lieutenant Heller. In *La littérature française sous l'occupation*. Reims : Presses Universitaires de Reims, 1989.

FRADINGER, Moira. An Argentine tradition. In MEE, Erin B.; FOLEY, Helene P. *Antigone on the contemporary world stage*. New York: Oxford University Press, 2011. p. 67-83.

FRAISSE, Simone. Antigone. In BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Éditions du Rocher, 1988.

_____. *Le mythe d'Antigone*. Paris: A. Colin, 1974.

_____. Le thème d'Antigone dans la pensée française au XIXe et au XXe siècles. In: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, juin 1966. pp. 250-288.

FRANCO, Marina. Do terrorismo de estado à violência estatal: problemas históricos e historiográficos no caso argentino. In MOTTA, Rodrigo Patto Sá; Seminário Internacional Ditaduras Militares em Enfoque Comparado. *Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 61-81.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo : Ed. 34, 2009.

_____. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Ed. 34, 2014.

GALSTER, Ingrid. Organisation et taches de la censure théâtrale allemande à Paris, sous l'occupation. In *La littérature française sous l'occupation*. Reims : Presses Universitaires de Reims, 1989.

GALUPPO, Marcelo Campos. Matrizes do Pensamento Jurídico: um exemplo a partir da literatura. Disponível em:
<https://www.academia.edu/1007424/Matrizes_do_pensamento_juridico_um_exemplo_a_partir_da_literatura>. Acesso em: 21 fev. 2014.

GILBERT, Muriel (org.). *Antigone et le devoir de sépulture*. Genève: Labor et Fidelis, 2005.

GUÉRIN, Jeanyves. *Le théâtre en France de 1914 à 1950*. Paris : H. Champion, 2007.

_____. «Égiste, Créon, Cauchon. Autour de l'Antigone de Jean Anouilh » in *Lectures politiques de mythes litteraires au Xxe siècle*. Sylvia Parizet (org.). Presses universitaires de Paris Ouest, 2009.

_____. Pour une lecture politique de l'*Antigone* de Jean Anouilh. In *Études littéraires* – Anouilh aujourd'hui, Printemps 2010, Université de Laval.

GOUHIER, Henri. *Le Théâtre et l'existence*. Paris: J. Vrin, 1973.

HECHT, Werner (ed.). *Brechts Antigone des Sophokles* – suhrkamp taschenbuch materialien. Frankfurt: Suhrkamp, 1988.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

HEMISPHERIC Institute of Performance and Politics. Site web. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/>>. Acesso em: 01 nov. 2016.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Observações sobre Édipo; Observações sobre Antígona*. Trad. E notas Pedro Sússekind e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. *Antigone de Sophocle*. Trad. Philippe Lacoue-Labarthe. Paris : C. Bourgois, 1978.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo : Edusp, 1992.

HUNWICK, Andrew. Tragedie et dramaturgie: Les ambiguïtés dans l'*Antigone* d'Anouilh. *Revue d'histoire littéraire de la France*. 1996, n° 2, p. 290-312.

IRAZABAL, Federico. *El giro político* – una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles. Buenos Aires: Ed. Biblos, 2004. 170p.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012.

JONES, John. *On Aristotle and greek tragedy*. London: Chatto & Windus, 1980.

KITTO, H. D. F. *A tragédia grega: estudo literário*. v. 1. Coimbra: Armenio Amado, 1972.

KNOX, Bernard MacGregor Walker. *The heroic temper: studies in sophoclean tragedy*. Berkeley: University of California Press, 1992.

KÖNIG, Irmtrud. Parodia y transculturación en *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro. *Revista Chilena de Literatura*. Santiago, n° 61, 2002. p. 5-20.

KUHN, Tom; GILES, Steve; SILBERMAN, Marc. On The Antigone of Sophocles (1947-8) from Antigone Model 1948. In *Brecht on Performance*. London; New York: Bloomsbury, 2015. p. 163-180.

LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 7. A ética da psicanálise. Rio de janeiro: Jorge Zahar, 1987.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe ; NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo : Iluminuras, 2002.

LACROIX-RIZ, Annie. *Le choix de la défaite: les élites françaises dans les années 1930*. Paris : A. Colin, 2006.

LANG, Silvio. “Introducción al teatro de Griselda Gambaro”. In GAMBARO, Griselda. *Teatro reunido I*. p. 11-35. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011.

LARA, Jesús. *Tragedia del fin de Atawallpa. Atau Wallpaj p'uchukakuyinpa wankan* (edição bilíngue). Buenos Aires: Ediciones Del Sol, 1988.

LARDINOIS, André. Antigone. In ORMAND, Kirk. *A companion to Sophocles*. Oxford : Blackwell, 2012. p. 55-68.

LATOURE, Geneviève. *Petites scènes... Grand Théâtre - Le Théâtre de création de 1944 à 1960*. Paris : Ed. Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1986. 304p.

LAUDANI, Rafael. “O filósofo e o nazismo”. *Le Monde Diplomatique* (Brasil), 2000. Disponível em: <www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=191>. Acesso em: 22 dez. 2016.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

LIMA, Cláudia de Castro. Os aliados ocultos de Hitler. In *Superinteressante*, nº 333, 6 out 2014. Disponível em: <http://super.abril.com.br/historia/os-aliados-ocultos-de-hitler/>. Acesso em: 15 dez. 2016.

LOURENÇO, Laurenny. *O grotesco feminino em Griselda Gambaro: três atos com a cega, a gueixa e a louca*. Tese de doutorado. Maceió, Universidade Federal de Alagoas, 2014. 241f.

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina - uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

LUM – Lugar de la Memoria. Site web. Disponível em: <<http://lugardelamemoria.org/centro-de-documentacion-lum/>>. Acesso em: 01 nov. 2015.

MADRES de Plaza de Mayo – La história. Serie en ocho episodios que conmemora los 38 años de la incansable e ininterrumpida lucha de las Madres y se convierte en una producción documental. TV Pública Argentina, 2015. Disponível em: <http://www.tvpublica.com.ar/programa/madres-de-plaza-de-mayo-la-historia-2/>. Acesso em: 11 jan. 2017.

MANZZIOTTI, Nora (org.). *Poder, deseo y marginación – aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Puntosur Editores, 1989.

MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

MARQUARD, Odo. Elogio do politeísmo [Lob des Politeismus]. In: *Abschied vom Prinzipiellen*. Stuttgart: Reclam, 1981.

MARSH, Patrick. Quelques aspects du théâtre français sous l'occupation allemande. In *La littérature française sous l'occupation*. Reims : Presses Universitaires de Reims, 1989.

MARTINOIR, Francine de. *La littérature occupée : les années de guerre - 1939-1945*. Paris: Hatier, 1995.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____.; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Trad. Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 119p.

MORTIER, Daniel. *Antigone entre Anouilh et Brecht*. In GÉLY, Véronique; PARIZET, Sylvie ; TOMICHE, Anne. *Modernités antiques : la littérature occidentale et l'Antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XXème siècle*. Paris : Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014. p. 181-194.

NABUCO, Edivaldo; Amarante, Paulo. Las “locas” de la Plaza de Mayo – La lucha de las Madres de Mayo contra la dictadura militar a favor de la vida. *Átopos - salud mental, comunidad y cultura*, nº 11, junio 2011. Disponível em: http://www.atopos.es/pdf_11/XX-XXVIII_Las%20locas%20de%20la%20Plaza%20de%20Mayo.pdf. Acesso em: 11 jan. 2017.

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. *A ditadura militar Argentina 1976-1983: do golpe de estado à restauração democrática*. São Paulo: EDUSP, 2007. 743 p.

NUSSBAUM, Martha C. *A fragilidade da bondade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

PASCOLATI, Sônia Aparecida Vido. Faces de Antígona no teatro moderno. In *Gel Revista de Estudos Linguísticos*, nº XXXV, São Paulo, 2006. p. 1861-1866.

_____. *Faces de Antígona: leituras e (re)escrituras do mito*. Tese de doutorado. Araraquara, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), 2005.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PELLETTIERI, Osvaldo. *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna, 2008. 360p.

_____. *Historia del teatro argentino em Buenos Aires*. Volume V: El teatro actual (1976-1998). Buenos Aires: Galerna, 2001. 623p.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Prefácio. In ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p. 5-31.

PEREIRA, Isidro S.J. *Dicionário grego-português e português-grego*. 8 ed. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1998.

PERU. *Hatun Willakuy. Versión abreviada del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación – Perú*. Lima, diciembre de 2003 (2003a).

PERU. 2.4. El caso Uchuraccay. *Informe final*. Tomo V, capítulo 2. Lima, diciembre de 2003 (2003b). Disponível em: <<http://cverdad.org.pe/ifinal/>>. Acesso em: 11 jan. 2017.

PIANACCI, Rómulo E. *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Irvine: Ediciones de Gestos, 2008. 195p.

PROJETO Desaparecidos. Site web. Disponível em: < <http://www.desaparecidos.org>>. Acesso em: 11 nov. 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. *Aux bords du politique*. Paris: La Fabrique-Éditions, 1998.

_____. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

_____. Le gai savoir de Bertolt Brecht. *Politique de la littérature*. Paris : Éditions Galilée, 2007.

REBOK, María Gabriela. *La actualidad de la experiencia de lo trágico y el paradigma de Antígona*. Buenos Aires: Editorial Biblios, 2012.

RESENDE, Flávia Almeida Vieira. Antígona e o solo moveção da justiça. In Anna Cecília Santos Chaves; Paulo Roberto Barreto Caetano. (Org.). *Literatura, Direito e Justiça*. Belo Horizonte: Crivo, 2016a, v. 1, p. 113-131.

_____. Arte pós-violência no Peru: as experiências do Colectivo Sociedad Civil e de Yuyachkani. *Urdimento* (UDESC), v. 1, n. 26, 2016b, p. 144-153.

_____; ARAÚJO, Ana Ribeiro Grossi. Interpretações convergentes em traduções divergentes: traduções brasileiras de Antígona e a leitura jurídica da peça. Palma, Anna. BARBOSA, Tereza Virginia R.; CHIARINI, Ana. *I Colóquio Teatro & Tradução/ UFMG*. Belo Horizonte: Ed. Relicário. No prelo.

ROJO, Sara. *Teatro latino-americano em diálogo – produção e visibilidade*. Belo Horizonte: Ed. Javali, 2016. 232p.

_____. Antígona e o desejo. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 7, 2000. p. 258-264.

ROJO, Grinor. Prólogo. In ROJO, Grinor, RAVETTI, Graciela, ROJO, Sara. *Ejercicios críticos latinoamericanos*. Santiago de Chile: Lom [Fapemig], 2009. p. 7-12.

ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

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

_____. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin*. Porto Alegre : L&PM, 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1990.

ROUSSO, Henry. *Le régime de Vichy*. Paris : Presses universitaires de France, 2012. [Que sais-je ?].

SACHS, Murray. Notes on the Theatricality of Jean Anouilh's "Antigone". In *The French Review*, vol. 36, n 1, Oct. 1962, p. 3-11.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. Londres e Nova York: Routledge, 2006.

SAPIRO, Gisele. *La guerre des écrivains : 1940-1953*. Paris : Fayard, 1999.

SAVAGE, Robert. *Hölderlin after the catastrophe: Heidegger, Adorno, Brecht*. New York: Camden House, 2008.

SEDA, Laurietz. (ed.) *Teatro contra el olvido*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Científica del Sur, 2012.

SCHILLER, Friedrich. "Sobre o uso do coro na tragédia". In *A noiva de Messina*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004. p. 185-196.

SCHMIDT, Hugo. Epic theater and the Antigone versions by Anouilh and Brecht. In Calder, William M.; K. Goldsmith, Ulrich; Berdt Kenevan, Phyllis. *Hypatia: Essays in Classics, Comparative Literature, and Philosophy*. Ann Arbor : U.M.I. (University Microfilms International), 1993.

SCHWARZ, Roberto. "Altos e baixos da atualidade de Brecht". In *Sequências brasileiras – Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 113-148.

SEDA, Laurietz. (ed.) *Teatro contra el olvido*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Científica del Sur, 2012.

SHIRER, William L. *Ascensão e queda do Terceiro Reich*. Volume 2. Trad. Pedro Pomar e Leônidas Gontijo de Carvalho. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SMITH, Viviana Hack de. La furia de Antígona. *Actas del XXI Simposio Nacional de Estudios Clásicos de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos*, Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe), setembro de 2010. Disponível em: <http://www.academia.edu/1480278/La_furia_de_Antigona>. Acesso em 26 nov. 2013.

SÖDERBÄCK, Fanny. *Feminist Readings of Antigone*. Nova York: Suny Press, 2012.

STEINER, George. *Antígonas*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2008.

_____. *A morte da tragédia*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. Le chemin passait par Hölderlin. In STORCH, Wolfgang. *Brecht après la chute : confessions, mémoires, analyses*. Paris : L'Arche, 1994.

SÜSSEKIND, Pedro. “O trágico e a superação do classicismo em Hölderlin”. In KANGUSSU I.; PIMENTA, O.; SÜSSEKIND, P., FREITAS, R. (orgs.). *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 198-214.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004a. 154p.

_____. *Teoria do drama burguês*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004b.

_____. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório – Performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2013.

_____. *Disappearing acts: spectacles of gender and nationalism in Argentina’s “Dirty War”*. Durham: Duke University Press, 1997.

_____. *En busca de una imagen – ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Ottawa: Girol Books, 1989.

_____. Encenando a memória social: Yuyachkani. Trad: Leda Martins. In: G. Ravetti, M. Arbex (org.) *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Dep. de Letras Românicas, Faculdade de Letras/ UFMG. 2002, p. 13-43.

TARANTUVIEZ, Susana. *La escena del poder: El teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corrigidor, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris : Arlea, 2015.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: EDUSP, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre ; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris : La Découverte, 2001.

VICH, Victor. *El canibal es el otro – violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2002.

_____. *Poéticas del duelo – ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2015.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Le miroir brisé: Tragédie athénienne et politique*. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

VIEGAS, Sônia. *Mito: pensar por imagens*. In MARQUES, Marcelo Pimenta; VIEGAS, Sônia; VIEGAS, Anna Maria. *Mito*. Belo Horizonte: Núcleo de Filosofia Sonia Viegas, 1994. 111p.

VILLA GRIMALDI. Site na internet. Disponível em: <<http://villagrimaldi.cl/>>. Acesso em 29 out. 2015.

VISDEI, Anca. *Jean Anouilh – Une biographie*. Paris : Édition de Fallois, 2012.

VIVANCO, Lucero de. *Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. 476p.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002. 272p.

_____. *Antígona*, de Sófocles. In *Drama em cena*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 41-64.

WITT, Mary Ann Frese. Fascist ideology and theater under Occupation: the case of Anouilh. In *Journal of European Studies*, n° 89-90, March-June, 1993, p. 49-69.

APÊNDICE

ENTREVISTA COM TERESA RALLI

Concedida a Flávia Almeida, em 16 de novembro de 2015,
na Casa Yuyachkani, em Magdalena del Mar, Lima, Peru.
Transcrição do arquivo em áudio, de 66 minutos.

Sigues presentando Antígona después de 15 años, después del fin del conflicto armado interno, del informe final... ¿Qué es Antígona hoy? ¿Qué pasa con Antígona después de todo ese tiempo? ¿Cuál es la actualidad de Antígona hoy?

Hay varios niveles de reflexión. El primero, por supuesto, es el del contexto político. Como tú bien sabes, cuando creamos *Antígona* era el momento de reflexionar sobre una situación en el país que no se estaba lanzando abiertamente, sobre la cual no se estaba hablando abiertamente, que era la situación de los desaparecidos y de los familiares buscando sus seres queridos. Entonces, cuando yo estreno *Antígona* en el año 2000, en febrero, no había cambiado mucho esa situación. Y todavía no se había creado la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Entonces *Antígona*, como evento teatral, lo que generaba era un gran estado de catarsis. Porque es Ismene la que pregunta, la que le pide perdón a la hermana por no haber hecho el gesto al tiempo, en el tiempo adecuado. Toda esa reflexión nos lleva a nosotros a entender que, si bien la obra se llama *Antígona*, en realidad el personaje era Ismene. Porque la mayoría de habitantes de este país habíamos sido Ismenes que no habíamos hecho el gesto en el momento adecuado, el gesto de decir la verdad. Esa obra encaja en este momento de una manera poderosa y genera como un estado de catarsis permanente en los espectadores, por esa sensación de falta de aliento frente a la necesidad de hablar o de encontrar la verdad de los hechos. Entonces, como tú bien lo dices, esa situación se ha ido mutando, se ha ido transformando a lo largo de los años. La primera cosa ha sido la situación de los familiares. Cuando yo hice *Antígona*, me entrevisté con las esposas y las madres de los desaparecidos. Ellas fueron un elemento fundamental para hacer yo el espectáculo. Aunque ellas no estaban con nombre y apellido, en el espectáculo todo lo que yo había construido con Miguel, mi

director, toda la gestualidad, el lenguaje no verbal, estaba alimentado por todo lo que las señoras me habían venido contando en todo el período de las entrevistas. Ellas eran casi también unas perseguidas, casi también unas acusadas. Porque eran acusadas de ser terroristas por estar buscando a sus familiares. Conforme han ido pasando los años, y se han ido desvelando los hechos en su realidad, y se han ido encontrando las fosas, y se han ido encontrando a los desaparecidos, las familias han ido cobrando fuerza en su justicia. Entonces el contexto iba cambiando y también lo que iba pasando con mis personajes, porque al principio – para mí –, por ejemplo, Creonte era un personaje casi sin fisuras, porque tenía todo el poder. Y conforme van avanzando los años ese poder de la realidad se va desintegrando. Creonte fue convirtiéndose en alguien lleno de dudas, casi un culpable más. Y de pronto, para mí, Ismene fue creciendo, fue llenándose de detalles, fui creyendo en ella. Al principio yo hasta la menospreciaba, Ismene. Por no haber hecho el gesto de ayudar a su hermana. Y de pronto, con el tiempo, fui entendiendo el último gesto de Ismene, que es esconder la máscara. Ella hizo un gesto... esconder la máscara del hermano Polinices. Ese gesto también fue para después, sirvió como testimonio. Así como las madres y las esposas guardaban la ropa, guardaban el llavero, para poder identificar a sus muertos, Ismene había guardado la máscara, para poder identificar a su muerto. El cambio no solamente se iba dando en el contexto político, sino también se iba dando en mi relación con los personajes, dentro de la obra. La obra como que iba moviéndose así, como que iba dando fisuras. Y también la relación con la gente con la que me iba encontrando. Me acuerdo cuando se iba a montar la Comisión de la Verdad en el Perú. Primero hubo audiencias previas en los pueblos y yo viajé con Antígona a Huancavelica, a Ayacucho. Y después se acercaban las mujeres a agradecerme por haber contado esa historia. Mi preocupación era que de pronto no entendían mucho el verbo, que era un poco complicado. Y en realidad no había tal preocupación porque para ellas las imágenes eran muy poderosas. Entonces venían las jovencitas y decían que el momento más duro para ellas era haber visto *Antígona* encerrada en la cueva, sola, preguntándose si era bueno lo que había hecho o no. Que les hacía acordar a su historia. Entonces, la obra siempre ha tenido como un palpitar, siempre ha estado planeando diferentes tipos de preguntas a los espectadores. Al principio era esta catarsis, en los primeros años los espectadores hacían catarsis cuando veían la obra. Luego las reflexiones iban en torno a los nuevos Creontes. Porque lamentablemente los Creontes siempre han seguido apareciendo en el Perú y en el mundo. Me acuerdo mucho cuando hice la obra en un museo en Malibu, en Estados Unidos. Y justo había los incendios en todas las laderas de Malibu. Yo estaba haciendo la obra en el museo Goethe. Había ido mucha gente de Los Angeles, de toda condición, latinos, todo. Y en

medio de la obra empezó a entrar el olor de todos los incendios que se estaban dando a tres, cuatro kilómetros de ahí. La gente al final de la obra salía hablando del gobierno de Estados Unidos, de por qué los incendios, era algo simbólico de lo que estaba pasando en Irak, que se iba a quemar toda la sociedad norteamericana, de quién iba a quedar vivo... Entonces siempre la obra se ha ido enganchando con el contexto en que se iba dando. Eso ha sido muy poderoso y siempre me ha ido planteando tareas a mí como actriz, como creadora de un acto creativo. Para mí, el cambio más importante ha sido la reflexión de las Ismenes. Si bien Antígona es la que perece en el gesto de enfrentarse solitariamente al poder, y ese es un punto que sigue generando reflexión en los espectadores, como “cuando tú crees que algo es justo tienes que tener el coraje de enfrentarte a lo injusto, así no tengas con quién hacer”. Esa es la lección que siempre sigue generando Antígona como reflexión en los espectadores. Y la segunda cosa es la culpa, de la actitud de Ismene. Como generé en los espectadores una reflexión sobre la culpa que puede sembrar en el alma de las personas no hacer el gesto en el momento adecuado. Son puntos que siempre se siguen refrescando, se siguen reflexionando toda vez que doy el espectáculo. Y el otro punto que sigue siendo un punto permanente es que el poder sigue teniendo el mismo comportamiento. Así estemos en una situación aparentemente de paz, así haya pasado la guerra interna, digamos que la reflexión se da más a nivel filosófico. Por algo es un clásico, ¿no? Es un clásico porque sigue planteando el pensamiento de cuáles son las leyes que gobiernan los seres humanos, esa ley que está planteada en una clase política o las leyes que, digamos, generando una analogía entre lo que era antes las leyes de los dioses, del Partenón, ahora estamos hablando de la ley de lo humanamente justo. Como toda la arquitectura de la política condensada en el estado y en el gobierno de turno tiene que servir a la ley de lo humano, de lo humanamente justo, de la equidad, de la correspondencia entre los seres humanos. Esa es una premisa que sigue generando reflexión y que corresponde a toda la herencia de por qué es un clásico la historia de Antígona. Y lamentablemente siempre vuelven a aparecer. Son como holas periódicas en las sociedades... de pronto hay una hola y en todas las partes se está volviendo a crear Antígona, y como que se genera una necesidad en el inconsciente colectivo de entrar en esa historia nuevamente y de engancharla en el contexto. Porque a veces el contexto es tan fuerte que no te permite hablar directamente y te refugias en esa historia que sigue siendo vital, que es un clásico porque sigue siendo viva.

Voy a volver en algunos puntos. Sobre ese cambio de perspectiva de Antígona para Ismene, que se da en la obra de Yuyachkani, ¿había ya un deseo de hablar de esa culpa, de ese sentimiento que se estaba pasando en Perú? ¿O primero viene el heroísmo de Antígona, que todos repiten desde Sófocles, y después viene Ismene con su culpa? ¿Es el contexto político que llama Antígona o había ya un deseo de hacer Antígona que casa con el contexto político?

Es complejo y es interesante. Porque el proceso de creación que abordamos para hacer el espectáculo tuvo diferentes etapas. En una primera etapa, Miguel y yo, el director y la actriz, comenzamos a acumular material, tratando de traer al presente la historia de Antígona, tratando de hacer una adaptación. Yo empecé a buscar en entrevistas a estudiantes, a las madres y esposas de los desaparecidos cómo estaba pasando el proceso de violencia interna en sus historias, buscando tal vez la imagen de que iban a ser Antígonas, que estaban buscando a sus hijos o a sus hermanos o a sus padres. Paralelamente a eso, yo iba buscando en el escenario, en una cosa a que llamamos la acumulación sensible, que es improvisar a partir de un objeto, a partir de un poema, a partir de una canción, para ir construyendo un código del cuerpo en el espacio. Y paralelamente tratábamos de hacer versiones. Miguel me mandaba tareas para reescribir la historia. Cuando en un momento en que sentíamos que ya no podíamos con ese monumento literario que era Sófocles fue que nos propusimos invitar al poeta José Watanabe. Entonces él entra en el proceso. Él no había escrito todavía nada, hacía años que no leía Antígona, entonces yo le presté mi libro, le di todo lo que había escrito, todos los ensayos, todos los ejercicios. Y él empezó a formar parte del equipo. Entonces él veía las improvisaciones, buscábamos cercar la convención: ¿quién iba a contar? ¿Cómo iba a ser la historia? Porque no era solamente adaptar al clásico griego, ¿quién iba a ser el equivalente del coro, qué personaje? En esa búsqueda de la convención, yo quería que la contara una mujer, yo quería que la contara de pronto la actriz. Miguel quería que la contara Tiresias, porque era el más anciano, ese sabe todo pero que nadie lo escucha. Además, en la investigación descubrí que Tiresias había sido mujer y que la diosa Hera lo había cambiado de sexo. Entonces estábamos en esa búsqueda hasta que un día no sé cómo... primero Watanabe dice: si yo soy poeta, ¿por qué no escribo poemas? Entonces empezó a escribir poemas. En esta discusión de quién iba a contar la historia, aparece la idea de la hermana. ¿Por qué no la cuenta Ismene? Y a partir de ese hallazgo, ese resorte dramático, empezamos a reflexionar. En realidad, estamos hablando de Antígona, pero Antígonas no son muchas. Todos hemos sido Ismenes. Y ahí

empezó el planteamiento de que Ismene éramos todos y que un puñado eran las Antígonas. El tema de la culpa aparece también en la escritura del poeta. Porque el poeta le pone la palabra cuando dice “perdóname por no haber hecho a tiempo el gesto. Diles a mis hermanos que me perdonen”. Ahí aparece la imagen de la culpa. Pero una culpa redimida, porque fue también una resistencia pasiva, porque todo el país fue parte de esa guerra. Esa es una reflexión que estamos teniendo recién ahora. O sea, no es que ha habido inocentes y culpables, todos hemos tenido una parte de responsabilidad. Porque en los primeros años se hablaba de las comunidades manipuladas por sendero luminoso, de las comunidades manipuladas por el gobierno (...), y de pronto como se va aclarando el tiempo y se van limpiando las cosas, se va viendo que en cada comunidad de este país, todos habían ayudado, o a sendero, o al gobierno. No hay culpables ni inocentes, todos somos responsables. Entonces el concepto de culpa se empieza a desmenuzar de otra manera, se empieza a repartir entre todo el mundo, me explico. No es que solamente unos tienen la culpa y otros son los héroes, sino que todos hemos estado involucrados porque ha sido una guerra entre prójimos. Como dice muy bien, ahora estoy leyendo, él tiene una literatura acumulada sobre lo que ha pasado después de la guerra, después de la guerra viene el concepto de que entre hermanos hemos peleado. Igualito que Polinices y Etéocles. Y regresamos nuevamente a la historia: no es que uno va a recibir a los honores y el otro deba ser tirado a los perros, sino que los dos tienen culpa. También Antígona tenía culpa. Alguien me regaló una novela maravillosa de un francés que cuenta la historia desde la perspectiva de Ismene. Yo leí esta novela justo en el momento en que estaba reflexionando que Ismene no había sido solo la culposa, la que se quedó callada, sino que había sido la que resistió, como había sido la vida de todos los que se quedaron en el Perú, cuando más de un millón se fue afuera. Más de un millón de peruanos se fue. Nosotros fuimos los que nos quedamos. Entonces la culpa está repartida. El heroísmo está repartido. Unos fueron heroicos de cierta manera y otros de otra. Pero había que sobrevivir. Y así como Ismene para sobrevivir se quedó callada, pero guardó la máscara, porque en el espectáculo guarda la máscara. Eso no está en Sófocles. Eso lo inventamos nosotros y fue maravilloso el proceso. Porque yo empecé el proceso llevando un montón de cosas al escenario para investigar. Y una de las cosas que llevé fue una máscara de yeso de mi cara, un poco para trabajar con esa cosa del desdoblamiento. Esta máscara estaba ahí siempre, yo la tenía envuelta, en una basa. Y nunca entraba, estaba ahí. Entonces Miguel me decía: “por si acaso, déjala ahí”. Y Watanabe, que estaba mirando, de pronto un día trae un poema donde habla de la máscara. Lo hace hablar a Creonte de la máscara mortuoria. Entonces Miguel y yo nos miramos y Miguel me dice: hay que meter esa máscara. Y entonces no era la de mi cara, nos

prestamos el rostro de un amigo, y yo la tenía ahí guardada. Y la metimos la máscara en una cajita. Y un día viene Toquechi, que había hecho el afiche, y me enseña y me dice: “mira esta iconografía de la época de Sófocles”. Era Antígona. ¿Y que tenía? Una cajita. ¡Una cajita! Y estaba haciendo exactamente el mismo gesto que yo hacía en la obra. Son las memorias cruzadas que se van nutriendo en ese inconsciente colectivo que va alimentándose. Entonces fue la mirada de Watanabe, que leyó porque yo tenía una máscara por ahí y la metió en su poema y habló de la máscara mortuoria. Fue mi persistencia de querer traer una máscara griega, porque para mí era el ancestro griego. Como yo tengo abuelos griegos. Y justo estaba haciendo Antígona y descubrí que yo tenía un ancestro griego. Entonces la máscara era como mi ancestro griego que estaba por ahí. Miguel vio, leyó y propuso. Fue lo que llamamos la memoria compartida, que es un concepto que planteamos en el proceso de Antígona. Que va apareciendo mi memoria como actriz, como peruana, la memoria de Miguel, como creador, como director, la memoria de Watanabe, cuando dice en una frase “no hay peor tortura que la propia imaginación. Y Antígona no cesa en mi mente”. Esa es la memoria de Watanabe que la mete en el poema y que es la tortura de todos cuando recordamos los muertos, la guerra interna, los desaparecidos. Entonces era la memoria compartida que va generando una trama con las memorias de todas las mujeres que estaban metidas en mi cuerpo, de todo lo que yo había escuchado. Y toda esa amalgama va construyendo el lenguaje espacial y el lenguaje poético de Watanabe, porque él va construyendo a la vez que va mirando las improvisaciones y vamos discutiendo y peleándonos, va empezando a hacer los poemas.

La pieza tiene una gestualidad que no es cotidiana. ¿Cómo se da el diálogo de la gestualidad de esas mujeres de que se fue apropiando y esa gestualidad escénica no cotidiana?

Hay varios elementos. El primero tiene que ver con mi cultura de actriz. Le llamamos “cultura de actor” no porque seamos muy culturosos, sino porque a lo largo del tiempo cada uno de nosotros ha ido construyendo una manera de fisicalizar su comportamiento escénico. En mi caso, mis fuentes aparecieron cuando yo empecé a entrenar para el espectáculo. Mis fuentes son las artes marciales, el tai-chi, las danzas tradicionales, el trabajo con los animales. Trabajo mucho a partir de los animales, creo que es una fuente muy rica, muy sabia, conectarte con el espíritu de un animal para encontrar una gestualidad y porque los personajes para mí son

como animales. Antígona es un ciervativo (una cierva), Creonte es un tigre viejo, Tiresias es como un hurón. Esas fuentes empezaron a alimentar mi manera de componer en el espacio. Lo segundo es la relación con las mujeres. O sea, todo lo que yo aprendí de ellas en un plano es el concepto, la palabra, la narración, sus historias. Pero en otro plano era la conexión subjetiva con ellas – sentir como se movían, como se limpiaban las lágrimas cuando hablaban conmigo, porque era una relación muy personal. Yo las conocía de los *meetings*, de las marchas. Pero cuando comenzamos a hablar, de a dos, porque cada día invitaba una, ya como que cayeron sus barreras, porque ellas tenían que construir un personaje para denunciar año tras año. Construyeron sus parlamentos, construyeron sus discursos, porque tenían que protegerse emocionalmente. Repetir la historia de la desaparición de tu hijo durante años, eso es algo que te puede matar. Ellas habían construido una manera que las defendía. Pero cuando nos sentamos frente a frente y me cuentan su historia, caen las barreras, lloran, se arreglan, conversan, se agarran... todo eso yo no me di cuenta, pero estaba entrando en mí. Estaba entrando su gestualidad en mi propia gestualidad, y a la hora de improvisar y de trabajar eso empezó a aparecer, y fue parte de mi composición de mi cuerpo en el espacio. El otro elemento era el trabajo con los objetos. Yo, en el proceso, usé muchos objetos, usé telas, usé abanicos, usé zapatos, que después todo eso salió, pero se quedó en mi cuerpo, en mi gestualidad. Y el último, que es el más interesante, fue la motivación de Miguel para que mi cuerpo no repitiera lo que decía la palabra. Él empezó dándome improvisaciones sobre cosas aparentemente lejanas, como por ejemplo mi relación con el mar, mi relación con el xamanismo, mi relación con la toma de la embajada de Japón que se dio aquí. Yo vivía cerca, yo viví eso muy intensamente. Empezamos a hacer varias improvisaciones que después se quedaban en estructuras físicas. Eran improvisaciones que no solamente me reflejaban mi historia, sino también lo que estaba pasando en el país. Que pasaba en el país cuando se dio la tomada de la embajada de Japón, cómo yo viví eso como ciudadana y probablemente mucha gente. Eso se iba construyendo como un colchón de acciones que se iban conectando con los textos. Y lo demás eran mis propias improvisaciones. Y todo eso fue generando la dramaturgia corporal, que es como una escritura en el espacio. Porque queríamos que el espectador recibiera no solo la información acá (*apunta para la cabeza*), que entiende, o acá (*apunta para los oídos*), que escucha la palabra, sino acá (*apunta para el pecho*), que recibe una onda emocional subjetiva por lo que yo estoy haciendo en el espacio. Eran como varios carriles a través de los cuales queríamos generar una conmoción en el espectador.

¿Hay algún testimonio específico de alguna mujer específica que ha quedado más fuerte? ¿O todos igualmente?

Es que han sido tantos años que... por ejemplo, eso es una tarea que yo no he hecho como actriz, que he debido hacer y que ahora yo creo que ya no tiene sentido. En una época se me ocurrió que yo quería hacer entrevistas después de las funciones. Pero nunca lo hice. Porque era muy avasallante lo que pasaba después, era muy fuerte la reacción del público durante muchos años. Yo me sentía demasiado comprometida con eso y no tuve la distancia. Cosa que sí hemos hecho con otros espectáculos, que viene gente de afuera, investigadores, y hacen un estudio de campo y entrevistan a la gente después de las funciones. Pero con *Antígona* no se nos ocurrió. Y antes tampoco lo hicimos con otros espectáculos. Eso ha venido después. Así que no es que tenga yo registrado alguna cosa más documentada, no la tengo, solamente tengo esa presunción subjetiva, o los contactos con personas y los testimonios. Es que inclusive, cuando acababa el espectáculo en los primeros años, el público se quedaba...no se movían, un minuto, dos minutos, tres minutos, cinco minutos. No se movían, nadie se movía. Era una especie de comunión, nos quedábamos todos callados. Y recién después alguien empezaba a llorar, y todos aplaudían. Yo entendía eso, yo leía eso, como que la gente estaba haciendo su viaje, a todo lo que habían vivido, todo lo que había pasado. Es algo que ha vuelto a suceder con otro espectáculo que estamos haciendo ahora que se llama *Cartas de Chimbote*. Terminamos el espectáculo y hay un silencio. Nosotros no lo rompemos, todos nos quedamos como generando un momento de... es como un ritual inconsciente. Igual yo lo siento que pasaba con *Antígona*, son momentos colectivos que ya no necesitan más lectura, es una respuesta colectiva. A veces el público no puede verbalizar. Y de repente no necesita verbalizar. Muchas veces se puede creer que el resultado de un espectáculo se puede medir con una encuesta. Pero hay veces que no. Porque justamente – es el poder del hecho estético en el escenario – va dejando tareas en las capas de las personas. Y de pronto pasa una semana, quince días y eso vuelve a aparecer en ti y se procesa, se va procesando. A mí me pasa. Yo tengo guardados aquí como en cajones tesoros de momentos que he vivido, que he visto, espectáculos que me han cambiado la vida. Cuando yo era adolescente que vi un montaje de *Raíces*, de Arnold Wesker, que ni siquiera podría yo decir de qué trataba, sólo sé que yo me quedé sentada llorando sin parar cinco minutos y que ese día decidí que toda mi vida iba a hacer teatro. No sé qué me tocó, qué me sacudió, pero así fue. Era muy joven, tendría 17 años. Pero ya en otros momentos de mi vida más adulta me ha pasado lo mismo. Claro que después

lo he procesado, lo he analizado, lo he conceptualizado, pero ese momento no tiene palabras. Es el momento del choque que te mueve todo el mundo interior. Eso es el que uno aspira a darle al espectador, ese choque, esa tarea personal.

En el Seminario de la Universidad del Pacífico, Miguel ha hablado del concepto de “espectador creador”. ¿Cómo se da eso en un espectáculo en el cual el espectador no es llamado a participar? Es decir, en Antígona el espectador se asienta y ve la obra, pero así también se da la recepción.

Claro. En *Cartas de Chimbote*, que fue el último, el público no tiene nada que hacer más que al final comer, que es la comunión, en el sentido de *communitas*, o sea, de compartir, no en el sentido religioso, sino en el sentido de compartir, algo tan esencial como masticar y deglutir. Pero el “espectador creador” es un pensamiento que a lo largo de nuestra vida, pienso yo, ha ido mutando, cambiando, en relación a como nosotros hemos ido entendiendo el teatro. Para nosotros, en la primera década, la participación del público era fundamental en los foros o en los conversatorios o en cómo les preguntábamos qué pensaban del final de la obra, si pensaban que debíamos cambiarlo. Eso era una creencia que nos daba sustento, y pensábamos que esa era la manera de crear del espectador, su aporte, su intervención, su participación. Con el tiempo, y felizmente, eso se ha ido transformando y nos hemos ido dando cuenta que la tarea del espectador... por ejemplo, en la década de los 90 o en los 80 entra en nosotros el concepto del que habla Enrique Buenaventura y Santiago García, de la *enciclopedia del espectador*. O sea, el espectador viene con su propia enciclopedia dentro. Es nuestro espíritu entrar en su enciclopedia y sacudirla, pero también la debemos tomar en cuenta para construir nuestra convención. El creador construye una convención que pretende dialogar con la enciclopedia del espectador. Pero no somos súbditos del espectador, sino entablamos una relación polémica. Le decimos algo que el espectador a veces no quisiera ver, lo sacudimos, vamos en contra a veces de su enciclopedia. Y se la movemos y le proponemos que la modifique, que la cambie, ahí es donde yo siento que el espectador [la] completa. Por eso, cada vez más, creo que un espectáculo debe tener un poco la inspiración de un poema. Un poema deja espacios en blanco para que el lector los complete. Tenemos un poeta maravilloso acá que fue Juan Gonzalo Rose. Él hablaba del círculo, de cómo el creador construye una parte del círculo y que es, en el caso de él, el lector, en nuestro caso el espectador, el que debe

completar ese círculo, con su percepción, con su sensibilidad, con su recibimiento del cuestionamiento de su propio mundo. Yo pienso que ese es el espectador creador. Ahora, de acuerdo a como construyamos lenguajes, eso puede variar. En *Sin título* varió, definitivamente. O en otro espectáculo que hacíamos, que se llamó *Instalacion*, que era una galería, *Hecho en Perú*, que eran como vitrinas para un Museo de la Memoria, donde seis vitrinas virtuales, seis tabladillos, con seis universos, con seis títulos, y seis actores y actrices dándoles vida constantemente. Entonces, si entra el espectador y el espectador tiene múltiples miradas, puede mirar en diagonal, puede caminar ida y vuelta, puede sentarse frente a una vitrina, pero de acuerdo a como se siente ve la otra en diagonal y va trenzando en su cabeza, va compaginando imágenes, despertares, disfrutes, ascos, todo. Esa es una manera en que el espectador es creador. Pero hay muchas. Hay muchas porque la creación sucede no solamente cuando decides caminar de acá allá para mirar una pared, en *Sin Título*, sino también sucede adentro, cuando estás compaginando tus memorias, tus imágenes o tus vísceras, porque te da náuseas algo que ves y lo reflexionas después y creas y complementas.

(...) Cuando descubrimos a Brecht en nuestra vida, que hasta el día de hoy está presente... el grupo tiene una relación muy intensa con Brecht, y dentro del grupo yo la tengo intensa un poco más, porque hace muchos años ya que vengo trabajando sobre él y es lo último que he hecho ahora (*Un caballo se lamenta*). Pero al grupo, al colectivo, él nos ha planteado retos maravillosos que nos han ayudado mucho para nuestro crecimiento. Una es el actor pensante, el actor que piensa, un actor que tiene una postura. Desde que planteamos eso, hace varias décadas, eso condicionó muchas propuestas dentro del grupo, en nuestra formación como actores y actrices, nos fue planteando tareas a lo largo de las décadas. Porque él lo planteaba fundamentalmente a nivel intelectual, pero nosotros lo integramos a nivel de lo que es el entrenamiento, la participación, la construcción dramática en el espacio escénico, cómo el actor o actriz está construyendo dramáticamente, la apropiación de los lenguajes. Y también, por supuesto, nuestra visión del espectador. A un principio lo entendíamos como el espectador que debe recibir la lección, que debe recibir el mensaje. Hasta que vamos descubriendo que el espectador es un engañoso, que el espectador tiene su propia historia, y aparecen los otros conceptos. Entonces es riquísimo, es un camino donde no hay falla, todo son etapas, en las que vamos madurando y vamos descubriendo cosas.

En la mayoría de las piezas de Yuyachkani hay un diálogo con la cultura andina, la cultura popular, con las máscaras, con las danzas. Pero Antígona es un trabajo con un texto clásico, de la literatura clásica. ¿De alguna forma hay allí también un diálogo con la cultura andina? ¿O había un deseo de, con Antígona, llamar a un público más culto de Lima, atraerlo con el título de Antígona?

En realidad, eso segundo, no. O sea, eso de atraer un público más culto. Porque, por lo general, no entra en nuestras especulaciones verbales hablar de “público más culto” o “menos culto”. Es una cosa que no entra en mi cabeza. Yo creo que hay muchas maneras de ser culto y todas tienen más o menos la misma intensidad. Por ese lado, no. Por el lado de la distancia de la estética propiamente de nuestras culturas, fue un proceso interesante. Cuando recién comenzamos el proyecto, el proyecto se llamaba “Antígona Huanca”. Huanca por la cultura huanca del Valle del Mantaro, de la sierra de Perú. Entonces, “Antígona Huanca” era el nombre de mi proyecto y queríamos usar polleras y queríamos entrar en un universo andino también. Y de pronto, en el proceso, nos damos cuenta de que necesitábamos extender el debate de la guerra interna a todos los sectores, que queríamos ampliar, no queríamos hablar solamente al mundo andino y desde el mundo andino, sino que queríamos entender el mundo andino a la manera que lo entiende María Rostworowski, que es una historiadora maravillosa aquí en este país, que dice que el mundo andino lo es todo, la costa, el norte, el sur. Porque la palabra “Andes” es un accidente de la historia, porque las culturas antiguas de este país atravesaban todas las zonas, era la costa, era el mar, era el sur, era la sierra, era la selva, todo tenía que ver con lo que después se llama “el mundo andino”, había una interconexión. Entonces necesitábamos entrar en todo ese universo y distanciarnos. Ese fue otro elemento que también nos hizo abandonar, prescindir de la estética y del universo andino. Alejarnos de la historia del Perú para poder mirar a ella con una mirada distante. O sea, para hablar de la violencia en el Perú, teníamos que irnos 2500 años atrás, porque la violencia nos sobrepasaba. El teatro no podía ser fuerte porque el teatro estaba fuera y la fuerza y la dureza estaban acá fuera, no más en la puerta. Entonces no podíamos hablar de la realidad así, teníamos que irnos lejos, por eso nos fuimos a Antígona que era 2500 años atrás. Y, consecuentemente, con ello la estética también se fue alejando, y la idea de adaptarla a la “Antígona Huanca”, hablar en quechua, se fue dejando porque necesitábamos filosofar sobre la violencia para que fuera algo más profundo. No era sólo una denuncia lo que queríamos hacer, porque habíamos denunciado durante años. Y ya habíamos hecho una obra que hablaba contra la violencia, *Contra el viento*. Esa obra es una reflexión sobre la guerra en el Perú, y nos fuimos al mundo

andino e inventamos un mito valiéndonos de la iconografía de las danzas tradicionales, enfrentamos a dos triadas que peleaban por el maíz, para hablar de la guerra. Nos demoramos tres años en hacer esta obra porque no sabíamos cómo hablar de la guerra que estábamos viviendo. Entonces ya habíamos hecho un acercamiento a través de un mito pero con toda una estética andina. Entonces en esta vez, que estábamos en el límite del precipicio, digamos, porque empezamos a crear en 1999, cuando todavía estaba el gobierno de Fujimori, no sabíamos que iba a pasar, recién estaba despertando el país, y entonces nos fuimos lejos. Y así fue que salió esa estética, esa palabra y ese tipo de adaptación, fue con los poemas y con el verbo que nos aportó Watanabe.

Con relación a la representación de la violencia, ¿en algún momento fue conflictivo, o sea, se decían “no podemos hablar de eso, es demasiado”? ¿Cómo hablar de esa violencia sin herir la gente que vive esa violencia?

En ese sentido creo que no fue conflictivo, no tuvimos ese conflicto. Porque entramos en ese proceso como quién entra por un tubo y no puede salir más. Porque sentíamos la imperiosa necesidad de contribuir desde eso a la reflexión de la violencia interna. O sea, nunca nos cuestionamos que teníamos que hablar de eso. Y de alguna manera sentíamos cierta protección al habernos ido 2500 años atrás. Porque ya habíamos experimentado todo lo anterior. Ya habíamos experimentado las amenazas, ya habíamos experimentado las censuras, de un sector u otro sector, ya habíamos hablado de la violencia de muchas formas. Habíamos hecho denuncias, habíamos participado en todas las manifestaciones, en todas las marchas, habíamos sido parte de comités, todo. Entonces algo faltaba, algo que nos llevara a un plano, a hacer una filosofía de reflexión, ir más allá de lo de cada día. Y así funcionó.