

ANTÍGONA E A DITADURA MILITAR BRASILEIRA: INTENSIFICANDO UM DEBATE DE IDEIAS

Bárbara Cristina dos Santos Figueira (UnB)¹
André Luis Gomes (UnB)²

Resumo: *O presente estudo propõe uma investigação acerca da obra Antígona, de Sófocles, vinculada à montagem teatral homônima do Coletivo Calcanhar de Aquiles. Na busca pela atualização do debate de ideias, como é definida por Décio de Almeida Prado a referida tragédia, o Coletivo optou pelo desenvolvimento de reflexões sobre nosso passado recente, conectando o enredo da peça ao período ditatorial brasileiro. As questões suscitadas pelo clássico grego mostraram-se pertinentes ao objetivo de investigar o percurso e as bases ideológicas que permitiram a continuidade da estrutura ditatorial aos dias de hoje e, diante disso, investir no estudo crítico da Literatura e do Teatro.*

Palavras-chave: Antígona; ditadura civil-militar brasileira; tragédia grega; coletivo Calcanhar de Aquiles.

A tensão entre obediência e transgressão é uma problemática intrínseca ao humano e, desde a Grécia Antiga, tem na Tragédia Clássica sua maior expressão. Nela, nos defrontamos com a figura do herói que, por via tortuosa fatal ou inevitável, sobrepassa os limites estabelecidos pelas leis divinas ou humanas. O conflito

¹ Doutoranda e mestra em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília (2017). Professora de Artes na rede pública de ensino pela Secretaria de Educação do Distrito Federal -SEDF e integrante do Coletivo Calcanhar de Aquiles, em parceria com o Projeto Especial Doutra Ignorância (FIL-UnB). E-mail: barbarasanfi@gmail.com.

² Professor Associado do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL-UnB) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLIT - UnB). E-mail: andrelg.unb@gmail.com.

principal, em sua expressão dramática e conceitual – o *trágico*³, apresenta os conflitos inerentes à condição humana e o questionamento sobre os limites do poder instituído, problematizando assim a existência do homem e seu destino. O herói trágico, personagem central de uma tragédia, é aquele que, consciente ou não, “transgride o poder superior do elemento objetivo, quer sejam as leis dos homens, dos deuses, ou, por fim, as imposições do destino.” (SANTOS, 2013).

No presente artigo dedicar-nos-emos à tragédia *Antígona*, de Sófocles (495-406 a.C.), cujo conflito materializa-se na recusa de Antígona em aceitar a imposição do rei Creonte de manter insepulto seu irmão Polinices, o que configura uma ação de rebeldia da protagonista contra um governo tirano. Confirmando a máxima de que a tragédia nasce do mito visto através do olhar do cidadão, a obra atesta o ingresso da democracia na vida cotidiana do grego e o fim das tiranias. (SANTOS, 1995). Ou ainda, como ressalta Décio de Almeida Prado em sua crítica à referida tragédia, “*Antígona* é um debate de ideias”. (PRADO, 2001, p. 298)

O mito de Antígona está vinculado à casa dos descendentes de Lábdaco, rei de Tebas. Na versão da tragédia, a jovem é filha de Édipo e Jocasta, irmã de Ismene, Polinices e Etéocles. O caminho da personagem é marcado por provações e desgraças irreparáveis que a acompanham desde o momento de seu nascimento, sendo Antígona fruto do incesto praticado entre filho e mãe. Quando mais velha, assume a pesada missão de guiar seu pai Édipo (cego e banido de Tebas) em sua peregrinação, amparando-o até a morte, em Colono. Por fim, seu desafortunado destino prende-se às consequências do combate pelo poder em Tebas, no qual seus dois irmãos sucumbiram, amaldiçoados por Édipo, a quem expulsaram de Tebas, após terem descoberto os seus crimes. Mortos Polinices e Etéocles, o trono é ocupado pelo irmão de Jocasta, seu tio Creonte. Na condição de rei, Creonte promulga um decreto proibindo a prestação dos ritos fúnebres a Polinices, considerado inimigo da cidade. Antígona transgride a lei imposta por Creonte e liba o corpo de seu irmão, ainda que a pena para tal desobediência seja a morte (BARROS, 2004). É no contexto deste último episódio que se desenvolve o drama que examinamos.

Na tragédia de Sófocles, a personagem emerge como uma mulher que luta pela justiça, alicerçada em leis maiores (as chamadas leis naturais, familiares, divinas e pan-helênicas) como um contraponto às imposições de um estado autoritário representado pela figura de Creonte. No contexto de uma cidade problemática, na qual são explorados os limites da intervenção de um governante nas questões religiosas, o conflito que se instaura entre a heroína e seu tio tem como núcleo a afirmação do direito e do dever naturais de realizar os devidos ritos funerários de um familiar morto *versus* a lei imposta por um soberano em busca da ordem. (BRAGA, 2015, p. 165).

³ Peter Szondi inicia *Ensaio sobre o Trágico* afirmando que “desde Aristóteles há uma poética da Tragédia; apenas desde Schelling uma filosofia do Trágico” (SZONDI, 2004, p. 23). Segundo Szondi, até o Iluminismo, as poéticas baseavam-se em formas pré-estabelecidas, como “regras atemporais” do gênero artístico, mas a partir da escola alemã, os gêneros poéticos e os conceitos estéticos fundamentais passaram a ser pensados em sua dialética histórica e dentro de sistemas filosóficos. A partir de então, salientaram-se as relações entre a forma literária da tragédia e o conceito filosófico de trágico, ao se pensar tanto a representação quanto a análise da realidade histórica a partir de uma perspectiva dialética. De ambos pode-se inferir que falam acerca de um mundo em conflito, um quadro cindido entre as tradições ancestrais e uma nova ordem política.

A proibição de Creonte e a desobediência de Antígona desencadeiam uma densa trama, representada por vínculos e tensões entre a família e a cidade, o plano divino e o plano humano, a tirania e a democracia, o público e o privado, a lei do Estado e as leis divinas, o amor, a morte e a liberdade (GOMES, 2009). Em seus 1.492 versos de métricas variadas, o drama enlaça questões fundamentais da reorganização sociopolítica de então, que, somadas ao cruzamento fatal de circunstâncias e às contradições insolúveis, fazem da obra um terreno fértil à essência do gênero trágico: duas forças legítimas e moralmente justificadas que se enfrentam, o que segundo o filósofo alemão G.W.F. Hegel, constituiria o cerne da estrutura dramática grega. (HEGEL, 1992, p. 656). Neste sentido, o crítico teatral Décio de Almeida Prado afirma que, especialmente, em Sófocles, o ideal posto em questão no conflito trágico é a sabedoria dos homens. Tal característica seria o elemento que estreita os laços entre o humano e o divino, uma vez que “desencadeada a catástrofe, pagos todos os erros fatais, o que nos sobra não é o desespero, e nem mesmo a comiseração. E sim a esmagadora impressão da grandeza humana” (PRADO, 2001, p. 296).

A complexidade e o entrosamento dos conflitos fazem de *Antígona* uma das tragédias mais admiradas e investigadas, especialmente no que diz respeito aos dois últimos séculos no ocidente⁴. A obra recebeu atenção por parte de vários filósofos, artistas e historiadores da cultura, permitindo interpretações das mais variadas. Há quem tencione a obra a uma leitura política, como se verifica em Brecht – opção da qual comunga Anatol Rosenfeld, quando avalia que a personagem Antígona se converteu para sempre em símbolo do protesto contra a onipotência dos governantes (ROSENFELD, 2009). Alguns filólogos e comentadores tendem a exaltar o caráter tirânico de Creonte em oposição à natureza nobre de Antígona, como é o caso de Jebb, Reinhardt, Else, Müller e Kamerbeek. Em contrapartida, há estudiosos que priorizam diferentes nuances, a exemplo de Hölderlin, que ressalta o conflito jurídico presente na trama (ROSENFELD, 2003). O filósofo alemão Hegel (1770-1831) empreendeu uma análise que consideramos mais complexa, dando relevo à contradição entre a divina lei natural e a lei da comunidade humana (HEGEL, 2008). Em outras palavras, o choque entre o “direito natural” e o “direito positivo”, cabendo à personagem Antígona a defesa das não escritas leis dos deuses e a Creonte, o direito positivo que rege a vida pública e assegura o bem da comunidade. Tal oposição tornou-se clássica nos estudos helenistas.

No entanto, a despeito dos séculos de interesse das ciências humanas pela tragédia, e ainda que Sófocles tenha se consagrado como vencedor inigualável dos concursos trágicos, não é supérfluo indagar: seria tal criação ainda capaz de fazer emergir questionamentos pertinentes ao contexto do século XXI?

Dessa forma, propomos uma investigação acerca da obra *Antígona* vinculada à montagem teatral homônima do Coletivo Calcanhar de Aquiles, realizada na

⁴ Destacamos o movimento de valorização do ideal grego de beleza e da necessidade de sua retomada pela arte alemã no projeto de renovação cultural da Alemanha no século XVIII. Preocupados em encontrar uma nova maneira de pensar o teatro ou a tragédia em sua própria época, e tomando como modelo a tragédia grega antiga, estetas como Goethe, Schiller, entre outros, realizaram diferentes interpretações ou análises da tragédia. Peter Szondi em *Ensaio sobre o trágico* (2004) discorre acerca dos escritos estéticos de alguns desses poetas e filósofos, entre os quais Schelling, Hölderlin, Hegel, Solger, Goethe, entre outros.

Universidade de Brasília no ano de 2014. Na busca pela atualização do debate expresso na tragédia de Sófocles, o Coletivo optou pelo desenvolvimento de reflexões sobre de nosso passado recente, conectando o enredo da peça ao período da Ditadura Militar Brasileira, a fim de apontar a insistência do passado ditatorial civil-militar instaurado em 1964. Acreditamos que as estruturas ditatoriais construídas através do curso de nossa história, manifestadas com contornos mais visíveis em 64, não foram superadas. A monopolização dos instrumentos de violência pela mão do Estado, bem como a criminalização da pobreza, o sucateamento dos serviços públicos e a perseguição sistêmica aos modos insurgentes de organização são exemplos da persistência do passado no presente.

As questões suscitadas pelo clássico grego pareceram bastante pertinentes ao objetivo de investigar o percurso e as bases ideológicas que permitiram a continuidade da estrutura ditatorial aos dias de hoje e, diante disso, a possibilidade de investir no estudo crítico da Literatura e do Teatro. Para tal, colocamo-nos em diálogo com alguns representantes da tradição do pensamento de esquerda, a saber, Györg Lukács, Bertold Brecht, Pier Paolo Pasolini, Peter Szondi, Raymond Williams, Vladimir Safatle e Edson Teles. Não obstante, filiamo-nos ao conjunto de práticas e pensamentos legado pela tradição crítica e ao chamado *Teatro Político*, que aponta o fazer artístico como peça chave no processo de mobilização e de enfrentamento das demandas políticas e sociais, como propunha Piscator que:

concebeu, desde cedo, uma ideia de teatro político que visava banir da cena qualquer traço de “expressionismo” individualista, irracionalista, burguês e “reacionário”, e lutar por um teatro que tivesse uma imediata e direta influência na transformação da vida, e que fomentasse a informação e a tomada de consciência dos “porquês” e dos “comos” da realidade de todos os dias (VASQUES, 2007, p. 8).

Baseamo-nos nessa premissa para não perder de vista a referência: o que podemos aprender por meio do (re)encontro com os clássicos e com o nosso passado que nos possibilite agir no presente? Assim, as cenas propostas na montagem de *Antígona* possuem ligação direta aos acontecimentos políticos de nossa época, o que reforça a ideia de que a arte pode e deve ser ferramenta na construção de uma mentalidade crítica. Sabendo que a construção de narrativas cumpre uma função social, define e delimita (ou expande) a memória coletiva de um povo, pareceu-nos imperativo lutar contra a *nova barbárie*⁵, contra a pobreza da experiência e tentar construir, no itinerário de *Antígona*, um momento de reflexão e resistência. Décio de Almeida Prado já sublinhara que apesar da crueldade e da injustiça que coroam o

⁵ O filósofo Walter Benjamin, em seu ensaio *Experiência e pobreza* (1933), aborda como o retraimento da transmissão de experiências – através de provérbios, narrativas, e estórias – ocasionado pela dissolução do modelo familiar patriarcal e pelo trauma europeu devido à Primeira Guerra Mundial, torna os indivíduos mais pobres de experiências transmissíveis, levando-os a uma destituição cultural, caracterizando assim um novo quadro de barbárie. Esta pobreza nos desvincula de nossa tradição, história e patrimônio cultural. No entanto, Benjamin sugere um conceito novo e positivo de barbárie, no qual os artistas e pensadores partiriam da estaca zero, recriando, reconstruindo e renovando a cultura (PENNA, 2009).

seu implacável desenvolvimento, a *Antígona* de Sófocles foi concebida para nos inspirar, antes, confiança. (PRADO, 2001, p. 295)

O espetáculo *Antígona* (2014)⁶ nasceu de uma iniciativa vinculada ao Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília que, por meio do Projeto Especial Doutra Ignorância, articulou um grupo de estudos sobre a Tragédia Grega Clássica. A empreitada vislumbrava a montagem cênica de *Antígona* à luz do referencial teórico. Desse movimento surge o Coletivo Calcanhar de Aquiles, com o intuito de investigar o campo da prática teatral através do diálogo com a prática filosófica, motivando o pensamento em torno da produção artística associada ao investimento teórico e ao engajamento sociopolítico. O primeiro desafio colocado ao Coletivo, bem como aos filósofos envolvidos e demais colaboradores, consistiu em *como e por que* encenar uma tragédia grega clássica? Como fazê-lo respeitando as questões inerentes ao trágico e suas relações com a política grega, mas sem enrijecê-lo ou mesmo esvaziá-lo em formalismos estéreis, ou se deixar cair em sedutoras e inférteis fórmulas simplistas, incapazes de abarcar as contradições e a complexidade de seus enunciados, mesmo hoje?

A motivação repousa nas perguntas já elencadas e desdobramentos perceptíveis: (como) é possível experienciar o trágico, hoje? Como revisitar os gregos? O que temos a aprender com os clássicos? O que pode existir nos clássicos que funcione como “chave” para o entendimento de inquietações do presente? Qual sua força de ação na contemporaneidade? Qual é o papel da Literatura, das Artes Cênicas e da Filosofia no debate político atual? Ou, como bem pontua Raymond Williams, em sua *A Tragédia Moderna*: “Quais são as relações reais que deveríamos ver e seguir entre a tradição da Tragédia e o tipo de experiência a que estamos sujeitos em nossa própria vida e à qual nós, de modo simplista e talvez erroneamente, chamamos trágica?” (WILLIAMS, 2002, p. 31).

A partir dessa premissa, o conceito da montagem foi fundado junto à ideia de que “o dever de memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de dever a outros. [...] Pagar a dívida, diremos, mas também submeter a herança a inventário”. (RICOEUR, 2007, p. 101).

Na obra cênico-musical do Coletivo, o público deparou-se com um grupo de 22 intérpretes entres atrizes e atores, músicos e elenco de apoio. A montagem abarcou referências à literatura e ao cinema de Pier Paolo Pasolini, às obras e intervenções artísticas contemporâneas ao golpe militar, bem como à leitura de documentos da época, buscando citação direta dos nomes de desaparecidos políticos, de ditadores e de inimigos da democracia e, ainda, a inserção de manifestos da

⁶ A *Antígona* do Coletivo Calcanhar de Aquiles teve sua primeira temporada de 21 a 31 de março de 2014 e, posteriormente, em três outras ocasiões: em 05 de novembro de 2014, no evento “43º Semana da Filosofia: Política e Engajamento”, pelo Departamento de Filosofia; de 21 a 23 de maio de 2016 no “10º Quartas Dramáticas: Dimensões do Trágico”, pelo Instituto de Letras e durante a ocupação da Universidade de Brasília contra a PEC 241/55, em novembro do mesmo ano. Até o presente momento, as encenações aconteceram dentro da Universidade de Brasília, historicamente comprometida pela ação dos militares, para um público em geral composto por membros da comunidade externa e por estudantes da universidade e das escolas públicas do Distrito Federal.

militância de esquerda ao texto clássico grego, cuja adaptação para o plano da cena foi feita a partir de três traduções distintas⁷.

O espetáculo foi concebido visando a encenação no subsolo do Instituto Central de Ciências (ICC)⁸ da Universidade de Brasília. O espaço subterrâneo, com sua precariedade de luz e sua atmosfera obscura, mostrara-se ideal para a proposta de encenação do espetáculo, que visava tecer relação com os porões da ditadura militar. O espaço também propiciou uma disposição cênica similar à ágora, manifestação urbanística máxima da esfera pública, colocando o espectador no centro da ação dramática. Convém dizer que o itinerário de *Antígona* é marcado pela exploração de uma espacialidade não convencional, pelo uso da música - pensada para o espetáculo e executada ao vivo por uma banda e, especialmente, pela constante tentativa de explorar o espírito trágico, por meio das conexões possíveis entre o destino de Antígona (bem como a queda de Creonte) e o tempo presente.

É comum que, em alguns processos teatrais, a montagem de tragédias áticas caminhe por uma via mimética aos gregos: figurino, cenário, texto e demais elementos da cena numa perspectiva factual, buscando fidelidade máxima às configurações de encenação grega que, sob uma mirada apenas superficial, pareceriam permitir o acontecimento da tragédia. Tal perspectiva não nos pareceu interessante, pois acreditamos que a tragédia não se configura em um objeto passível de reprodução, por estar integrada a práticas e condicionantes irredutíveis à mera reprodução. Optamos por não investir no caminho *ipsis litteris* de encenação e sim no manifesto desejo de aprendizado filosófico derivado da experiência trágica, como “uma espécie de contemplação do fundamento da religião, da política e da sociabilidade” (ROSENFELD, 2002), estudando seus elementos formais organizados em ligação direta com as esferas social, religiosa e política, para então manifestá-los cenicamente. Baseamo-nos também na premissa de Décio de Almeida Prado, de que contar a tragédia em termos modernos pode tornar-se uma empreitada inglória, mas tecer comentários sutis sobre os temas eternos da tragédia há de ser um profícuo exercício (PRADO, 2001).

Tão inoportuno quanto insistir em um caminho literal, seria adotar a banalização do termo reiterada por veículos de comunicação há tempos e tentar enquadrar a tragédia na concepção leviana que a associa a situações acidentais ou catástrofes sem explicação, sempre envolvendo morte e sofrimento. Aquela específica arte dramática, datada do século V a.C., não pode ser resumida à concepção descompromissada que a reduz ao horrível, ao bestial ou ao sanguinário. Também não convém associar a tragédia ou a ideia do trágico à uma visão pessimista de mundo, pela qual o herói carrega piedosamente seu peso, destinado ao sofrimento, fadado ao fracasso. Essa lógica age como mantenedora de um nocivo estado de coisas e em muito se associa ao pensamento liberal, visto, por exemplo, em Theodor Vischer, visão esta contraposta por Lukács em seu célebre ensaio intitulado *Sobre a Tragédia*, capítulo presente no livro *Arte e Sociedade, Escritos Estéticos 1932 - 1967*, de

⁷O texto base do espetáculo é resultado da adaptação feita a partir de três traduções: *Antígona*, de Lawrence Flores Pereira, *A Trilogia Tebana*, de Mário da Gama Kury e *Três Tragédias Gregas* de Guilherme de Almeida e Trajano Vieira.

⁸ O Instituto Central de Ciências (ICC), também conhecido como Minhocão, é o principal prédio acadêmico da Universidade de Brasília.

György Lukács (2009), que consiste numa crítica à visão burguesa e pessimista do fenômeno trágico. Lukács tece comentários acerca do significado social da arte e ainda situa a catarse, conceito disputado, como superação/elevação do cotidiano, deslocado da mera casualidade à significação histórica e social:

A estética liberal revela sempre um covarde derrotismo em face da história, da evolução do gênero humano; ela expressa constantemente seu pavor diante da revolução e das massas enquanto principais estimuladoras da ideologia revolucionária; e o faz quer operando um falso conceito de liberdade e reduzindo toda catástrofe trágica (mediante explicações artificiosas e cavilosas) à “culpa trágica”, quer mistificando o conceito de necessidade sob a forma de “destino” (LUKÁCS, 2009: 252).

A história da humanidade atesta que o “sentido da evolução” é algo que foi historicamente construído, o que o torna, em consequência, passível de mudança. Assim, para Lukács, não se trata de pensar o destino como uma potência misteriosa e personificada, uma lei cega, fixada de antemão, que o homem não conhece, mas ao qual está sujeito e não consegue escapar. Ao contrário, a grandeza humana do herói dá-se através da conexão entre tragédia pessoal e tragédia histórica; quando esse movimento acontece, o pessoal é elevado ao nível grandioso da História. De acordo com o pensamento lukacsiano, a perspectiva trágica da existência opõe-se à vida comum inautêntica, atuando como uma possibilidade de desenvolvimento da humanidade a partir da externalização das forças do indivíduo, pautada numa concepção ontológica da História.

A tradição liberal, por outro lado, ancora-se numa perspectiva fetichizada do fenômeno trágico, perspectiva essa que prega ser impossível o enfrentamento das barreiras sociais e se expressa numa visão de mundo fatalista, uma visão que se satisfaz em afirmar o fim. É característico desse pensamento a fragmentação da visão histórica e também o fatalismo, ambos rechaçados por Lukács. O autor aponta a evolução histórica como uma curva ascendente; não um caos sem direção, mas também não uma linha reta; aponta um “por fazer”:

Embora a história descreva uma curva sempre ascendente, esse percurso é cheio de contradições, conflitos trágicos, trágicos fracassos de indivíduos e de nações assinalam suas etapas e inflexões. (...) o destino do gênero humano, tomado na sua totalidade, não é trágico; mas essa totalidade não trágica compõe-se de uma série de tragédias (LUKÁCS, 2009, p. 249).

Trata-se do potencial humano que na crise não se expressa como uma determinação fatalista, mas sim como uma força política dos momentos de transição, como uma possibilidade de romper o velho ciclo, como uma voz de insurgência contra o abismo social que as forças opressoras determinaram como natural em nossa história:

As grandes tragédias do passado de algum modo representavam a sempre concreta e sempre renovada luta entre o velho e o novo, luta na qual a realização (ou, pelo menos a perspectiva de realização) de um nível superior coroa a destruição do velho ou a derrota do novo que, com forças ainda muito débeis, procura liquidar a velha ordem. (LUKÁCS, 2009, p. 266).

Motivado pela necessidade de historicizar o sistema hegeliano, Lukács revê dialeticamente as teorias idealistas do drama e situa a forma dramática não como o ponto culminante de um percurso progressivo em direção à perfeição ou, ainda, “a forma superior de manifestação da arte”⁹ e sim “o reflexo artístico de uma sorte de efeitos vitais” (LUKÁCS, 2011, p. 153). O autor parte da aproximação marxista entre desenvolvimento dramático e a ideia de revolução, afirmando que os momentos essencialmente determinantes da tragédia se situam “no conflito histórico-social, na afirmação que se manifesta nesse conflito e no efeito ‘purificador’ próprio desta afirmação.” (LUKÁCS, 2009, p. 261). O autor ainda afirma que os grandes períodos de desenvolvimento da tragédia coincidem com as grandes mudanças históricas da sociedade humana, a saber: na tragédia grega, exprime-se a gênese da *pólis*; na tragédia moderna, com Shakespeare, figura a decadência do feudalismo e o nascimento da sociedade de classes; e um último momento, com alterações formais marcantes, com Goethe, Schiller e Pouchkine, a crise que culminaria na Revolução Francesa. A esse respeito, pode-se afirmar que:

O que há de essencial e convergente nestas aparições é a necessidade que se apresenta para os sujeitos históricos de figurar dramaticamente, nestes momentos, o caráter contraditório da vida. Mas, adverte o autor, a relação entre gênese do drama e revolução nunca é mecânica e direta, pois a forma aparece muitas vezes em ‘estágios intermediários’ de uma crise. Isso porque a forma entra em vigor para atender de certo modo a uma demanda da vida ‘interior’ do gênero humano. São os ‘fatos vitais’ que operam uma ‘atmosfera de necessidade’ na qual se coloca a exigência da forma dramática (SILVA, 2001, p. 27).

E ainda que:

Todo o trabalho de Lukács no terreno da estética visou sempre a pôr à prova a sua tese de que o marxismo tem a sua estética própria. Na *Estética*, Lukács trata de demarcar o lugar do comportamento estético na totalidade das atividades humanas, das reações humanas ao mundo objetivo. A arte é uma forma de objetivação. Nascida das necessidades da vida cotidiana, a arte supera a imediatez da

⁹ No final da *Poética*, Aristóteles enfrenta a questão da superioridade da tragédia pelo critério do efeito sobre o público: “Mas a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopéia e a melopéia e o espetáculo cênico, que acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios. Possui, ainda, grande evidência representativa, quer na leitura, quer na cena; e também a vantagem que resulta de, adentro de mais breves limites, perfeitamente realizar a imitação” (ARISTÓTELES, 1979, p. 268).

cotidianidade, cria uma nova imediatez (precisamente a imediatez estética) e devolve à vida cotidiana o seu reflexo como uma orientação para a superação efetiva dos limites estruturais do capitalismo. Na vida cotidiana dominada pelo fetichismo da mercadoria, a arte tem uma missão desfetichizadora (BASTOS, 2014, p. 02).

Tendo em vista esses pressupostos, pareceu-nos oportuno construir o espetáculo *Antígona* (2014) a partir da chamada “ótica dos vencidos”¹⁰, buscando um fio narrativo de contraposição à história oficial, forjada a partir do ponto de vista dos vencedores do processo histórico. Segundo Walter Benjamin (1986), a história tradicional, cunhada pelos vencedores e, por isso, tida como versão oficial dos fatos, traz em si a violência naturalizada, institucionalizada e esconde, ou tenta esconder, a perversidade do sistema político e jurídico que a sustenta. Ela é capaz de impor sua conveniente versão dos fatos, determinando o que é “verdade” de acordo com a posição de poder que lhe é conferida. A fim de desvelar o que está por trás da visão positivista da história, o filósofo judeu cunha metáforas que representam não apenas a sujeição do homem ao sistema, como também, a tentativa de buscar saídas. Benjamin nos convida ao desprendimento da linearidade da história positiva, bem como de seu caráter unilateral, dogmático e aurático.

Benjamin não vê nas ruínas, na desolação, uma melancolia que leva à paralisação, à entrega; pelo contrário, é na imanência da vida real e catastrófica que vamos encontrar a possibilidade, no instante do agora, de uma redenção do que está na iminência de ser perdido para a história. Segundo José Gilardo Carvalho, esse “momento iluminado de salvação surge para o passado visado pelo presente e por ele redimido.” (CARVALHO, 2014, p. 87). Consoante ao autor afirmamos que:

O passado não morreu, não findou, mas permanece aguardando o momento de um agora do pensamento disposto a repensar a história com o objetivo de salvá-la, daí a possibilidade de reescrevermos a história, não mais sob a ótica dos vencedores, mas dos vencidos. Os vencedores, nos alerta Benjamin, continuam vencendo, mas os vencidos podem e devem se aperceber dessa realidade fantasmagórica criada pelo positivismo histórico, mitificador, perverso, que usa ideologicamente da força do mito para fazer da mentira histórica uma falsa “verdade” que não se sustenta quando interrogada. Para Benjamin, a iluminação profana do pensamento e da leitura se encarregará de construir um outro conceito de história, o que será possível através da leitura imagética da constelação das ideias presentes

¹⁰ O conceito de história elaborado por Benjamin está impregnado de política, como de cultura, haja vista, estar sua reflexão situada no resgate da arte como um instrumento de crítica social. A história para Benjamin deve ser resgatada dos fragmentos que a sociedade da técnica a relegou. Assim, a principal função da história é manter viva a tradição no presente impulsionando para o futuro. Benjamin critica a história dos vencidos e procura resgatar nos personagens da história, o colecionador, o estudante, o jogador e o flâneur, frutos da sociedade de vidro, ou do mundo da mercadoria, marcada pelo ideal do Iluminismo, elementos essenciais para redimir a história, ou seja, colocá-las na mão dos vencidos. Para maiores detalhamentos, ver “*Teses sobre o conceito de História*”, de Walter Benjamin, presente em “*Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*”, de 1986.

no desvelamento do mito clássico das formas perfeitas, da linearidade histórica, que quer nos convencer de um progresso histórico (CARVALHO, 2014, p. 88).

E ainda que:

Não existe uma História neutra; nela as memórias, enquanto uma categoria abertamente mais afetiva de relacionamento com o passado, intervém e determinam em boa parte os seus caminhos, entre diferentes formas de enquadrá-lo. [...]. Relacionar o nosso passado histórico com o trauma implica tratar desse passado de um modo mais complexo que o tradicional: ele passa a ser visto não mais como um objeto do qual podemos simplesmente nos apoderar e dominar, antes essa dominação é recíproca. O trabalho da história [...] deve-se levar em conta tanto a necessidade de se “trabalhar” o passado, pois as nossas identidades dependem disso, como também o quanto esse confronto com o passado é difícil (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 67 -77).

Nesse sentido, podemos questionar: seria então possível escrever uma *outra história*? História que preenchesse as lacunas deixadas, por acaso ou a propósito, pela história de longa duração? Haveria a possibilidade de encontrar narrativas com o poder de trazer nova ótica sob a História que não a registrada pela elite política e cultural?

Dentre as várias maneiras de se contar a história de um país e dentre as várias maneiras de se conduzir o fazer artístico, a escolha por montar *Antígona* foi calcada no legado deixado pelos movimentos sociais, em sua insistência em resistir e em provocar outras sensibilidades, percepções e olhares sobre a nossa história. Dessa forma, a iniciativa do Coletivo soma-se ao movimento de familiares de desaparecidos políticos e a outros setores vinculados à proteção dos direitos humanos, com vistas a efetivar ações que denunciem os sintomas do fascismo em nossa estrutura social, apontando para o reconhecimento dos sinais da insistência do passado no presente. Afinal, não só em nível institucional se faz política:

As reivindicações de movimentos sociais contemporâneos permitiram redefinir as fronteiras do político a partir dos questionamentos da legitimidade das instituições políticas ocidentais e do reconhecimento dos conflitos antagonísticos em esferas da vida social, ainda não democratizadas. O que não implica deixar de reconhecer o político enquanto uma esfera institucional diretamente vinculada ao Estado, porém, reduzi-lo à sua institucionalidade seria fechar os olhos para o pluralismo das manifestações políticas em suas múltiplas formas (PRADO, 2002, p. 64).

Podemos afirmar que as ações políticas acerca do dever de memória em muito ancoram-se na esfera jurídica, mas estendem-se à ação de publicizar o ocorrido, com especial empenho em fazer voz junto às vítimas e testemunhas que vivenciaram

processos ditatoriais, uma vez que passados mais de 50 anos do Golpe Militar, ainda há quem questione a sua real dimensão, sua ilegalidade ou ainda relativize o nível de crueldade e violência que o mesmo impôs à toda uma nação. Tal posicionamento não deve ser encarado como um lapso amnésico ou um mero relativismo conceitual e sim como um sintoma claro de uma lógica burguesa que se beneficia com a manutenção da sociedade de classes e as relações de poder dela advindas, que obedece à lógica fascista de anseio de apagamento dos fatos, da negação do acontecido e de criminalização de qualquer tentativa de questionamento. Pois no cerne de todo totalitarismo mora o desejo sistemático de extermínio do outro, em nível factual e também em nível simbólico, de modo a tentar determinar o curso da história, talvez por atentarem-se ao fato de que “quem controla o passado, controla o presente. Quem controla o presente, controla o futuro” (ORWELL, 2008).

Não existe outro caminho a não ser estabelecer um franco diálogo com a nossa história recente para que, compreendendo o real impacto do golpe, criem-se condições de superá-lo. Onde não se tem direito à memória e à verdade não há justiça e um crime sem reconhecimento é um crime sem perdão.

Contar a história pela perspectiva de grupos historicamente silenciados, assim como apontar aos direitos subjetivos que lhe são inatos, significa ir contra uma das muitas farsas sob a qual a noção liberal de democracia foi fundada, de que todos os pontos de vista são válidos ou ainda de que o perdão aos facínoras é necessário ao alcance do “bem-estar social”. É recorrente também o pensamento de que o passado ficou para trás, que devemos seguir adiante e que a persistência da tentativa de se escovar a história a contrapelo seria um sintoma de “ressentimento” da esquerda. Ora, sabemos que um discurso soberano só chegou a esse lugar por meio da violência contra os que foram privados de sua voz e continuam sendo sistematicamente excluídos dessa possibilidade. Nós não defendemos a conciliação com os algozes, pois esse relativismo disfarçado de acordo mútuo entre partes (des)iguais é a mais moderna forma de submissão.

As heranças da ditadura estão em toda a nossa estrutura social, sendo possível apontar as derrocadas na saúde, na gestão pública, no possível avanço de uma consciência social e de classe. Logo, adentrar esse debate nos conduz a uma irremediável constatação: com vistas à plenitude do Estado Democrático de Direito, faz-se necessário um programa político que prime pela regulamentação da mídia como ponto prioritário, pois assegurar que o espaço do debate seja plurifacetado e multidimensional é requisito básico para o exercício da democracia. Somam-se a essa pauta primária a reforma agrária, a reforma tributária, a consequente e progressiva taxaço das grandes fortunas, a reforma urbana, o fim da Polícia Militar e o fortalecimento das políticas públicas de saúde, educação, transporte e segurança. Qualquer governo que negue a urgência dessas demandas está endossando o histórico de violência e exploração praticado contra o povo. A abertura de todos os documentos referentes à Ditadura, seguida de investigação, julgamento e devida publicização dos nomes dos criminosos também deve entrar nessa lista. É preciso dar nome aos bois. É dever do Estado investigar, processar, punir e reparar as graves violações aos direitos humanos cometidas durante os anos de repressão.

Ao contrário de nossos vizinhos Argentina, Uruguai e Chile, que também sofreram processos ditatoriais, o Brasil não tem mostrado empenho no acerto de

contas com o seu passado. Se obtivemos um relativo avanço em relação à liberdade dos presos políticos, à retirada dos partidos clandestinos da ilegalidade e ao retorno dos ativistas exilados, o mesmo não pode ser dito sobre a recuperação dos restos mortais dos militantes assassinados e a punição dos responsáveis por esses crimes. O caminho que percorremos está marcado por uma série de renúncias, impunidades, ocultação e negação dos acontecimentos. Além do número vasto e ainda incerto de desaparecidos políticos, não houve tribunal que levasse a julgamento os torturadores, de maneira que permanecem impunes aqueles que se serviram do aparato de Estado para sequestrar, estuprar, ocultar cadáveres e assassinar (SAFATLE, 2011).

Nesse sentido, importa reafirmar que o Brasil foi sonegado em seu processo de formação identitária, sendo-nos negada a possibilidade de construção de uma narrativa plural, colocando-nos como legatários de uma historiografia oficiosa que confiscou o direito à verdade e à memória, tanto na esfera privada como na esfera coletiva. Esse sintoma de *esquecimento* prima por abolir da memória coletiva o possível (re)conhecimento acerca do percurso e do engajamento dos homens e das mulheres na luta contra o regime militar, como se seus nomes ou trajetórias não existissem e suas ações pudessem ser jogadas na vala comum da história. Daí o empenho, em empreitada teórica e artística, por lembrar os nomes e as ações daqueles que ousaram lutar por uma outra ordem social e tiveram por destino a morte violenta pela mão do Estado, seguida pela privação de um sepultamento digno; e aos amigos e familiares arrancada não somente a vida de um ente querido, como também a possibilidade de reconhecer os corpos, enterrar seus mortos, exercer (ou não) sua religiosidade. Em suma, a possibilidade de despedir-se¹¹.

É sabido que os crimes cometidos pelo Estado não findam com a ditadura. Ainda que o presente estudo não se debruce com minúcias sobre o tema, convém lembrar que numa outra vala, também cavada pelo estado brasileiro, são jogados os corpos da população pobre e preta. Especialmente a parcela correspondente à juventude negra que, vítima de uma política massiva de criminalização e extermínio, segue como alvo predileto da ação bestial da Polícia Militar. A chamada *Guerra às Drogas*, cada vez mais aclamada socialmente, acaba por justificar os homicídios cometidos contra os moradores das favelas, até mesmo daqueles que nenhum envolvimento tinham com a criminalidade. A execução sumária por parte da polícia e de grupos de extermínio, muitas vezes ligados à ação policial clandestina e às práticas de segurança privada, caracterizam práticas de eugenia e racismo, um costume já antigo no Brasil. Citamos, a título de exemplo, o caso emblemático de

¹¹ A eficiência da ditadura iniciada em 1964 possibilitou sua permanência durante 21 anos e o controle da prolongada transição à democracia. Com diferentes intensidades e formas, o regime sequestrou, prendeu, matou e promoveu o desaparecimento de seus opositores durante toda sua duração, ainda que estas práticas tenham se concentrado entre 1969 e 1976. O aparato repressivo centralizado produziu um número menor de mortes e desaparecimentos, se comparado ao dos demais países da América Latina. No Brasil, o Dossiê dos mortos e desaparecidos políticos a partir de 1964 registra 357 mortes durante o regime civil-militar. Se somarmos a este número as 17 pessoas registradas nos processos oriundos de denúncias novas aprovadas pela Comissão Especial até a 26ª reunião, realizada em 5 de maio de 1998, são 374 os mortos e desaparecidos políticos. Considerando somente os processos aprovados pela Comissão Especial, esse número é reduzido a 280 pessoas assassinadas por causa de suas atividades políticas (TELES, 2001, p. 12).

Amarildo Dias de Souza, levado por policiais militares da porta de sua casa para a sede da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) Rocinha (Rio de Janeiro - RJ), onde seria torturado e morto, em julho de 2013. No processo, 25 agentes são acusados de envolvimento no desaparecimento da vítima, cujo corpo não foi encontrado. Eles respondem pelos crimes de tortura, ocultação de cadáver, fraude processual e formação de quadrilha.

Dentro desse espectro, nenhuma das vítimas da brutalidade estatal é vista como um sujeito de direito, conforme previsto na Constituição Federal Brasileira. Por meio da política de negação, o Estado encarrega-se de matar, pela segunda vez, aqueles a quem já matou fisicamente. A esse fenômeno dá-se o nome de *violência da eliminação simbólica*, cuja lógica baseia-se na tentativa de desaparecimento do nome, na operação sistemática de retirar o nome daquele que a ele opõe-se, de transformá-lo em um inominável cuja voz, cuja demanda encarnada em sua voz não será mais objeto de referência alguma. Eis a lógica dos regimes totalitários, tão presente na política do século XX: criminalizar sistematicamente todo discurso de questionamento acerca da legalidade do poder. Uma sociedade que transforma tal anulação em política de Estado, como dizia Sófocles, prepara sua própria ruína, elimina sua substância moral e não tem mais o direito de existir enquanto Estado (SAFATLE, 2010, p. 239). Essa é a ideia que pulsa no seio da *Antígona* do Coletivo Calcanhar de Aquiles.



ANTÍGONA AND THE BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP: INTENSIFYING A DEBATE OF IDEAS

Abstract: The present study proposes an investigation about Sofocles' tragedy, *Antigone*, linked to the homonymous theatrical assembly of the Coletivo Calcanhar de Aquiles. In the search for the updating of the debate of ideas, as defined by Décio de Almeida Prado the tragedy of Sophocles, the Coletivo opted for development of reflections on our recent past, connecting the plot of the play to the period of the Brazilian military dictatorship. The questions raised by the Greek classic are pertinent to the objective of investigating the course and the ideological bases that allowed the continuity of the dictatorial structure to the present and, on the other hand, to invest in the critical study of Literature and Theater.

Keywords: *Antigone*; Brazilian military dictatorship; Greek tragedy; Coletivo Calcanhar de Aquiles.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Vitor Civita, 1979.

BARKER, Sir Ernest. *Teoria política grega*. Brasília: Editora UnB, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *Magia e Técnica Arte e Política - Obras Escolhidas I*, Tradução Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1986.

BRAGA, A. E. *As sementes de Cadmo: autoctonia, miasma, nemesis e o trágico nas tragédias do ciclo tebano*. Tese de Doutorado. Coimbra, Portugal. 2015.

GAMA KURY, Mário. *A Trilogia Tebana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

GOMES, L. D. Antígona: a persistência do mito. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, v. 5, n. 1, 121-128, 2009.

HEGEL, G.F.W. *A Fenomenologia do Espírito*. Tradução: Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. *Cursos de estética*. Volume IV. São Paulo: Edusp, 2004.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Tradução: J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. Coleção Debates, São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

LUKÁCS, Gyorgy. *O Romance Histórico*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2011.

_____. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Org., Introd. e Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

ORWELL, George. 1984. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1998

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Tradução de Aldo Della Nina. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1968.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

PRADO, Marco Aurélio Máximo. Da mobilidade social à constituição da identidade política: reflexões em torno dos aspectos psicossociais das ações coletivas. *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 8, n. 11, p. 59-71, jun. 2002.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Editora da UNICAMP, 2007.

ROSENFELD, Anatol. *Aulas de Anatol Rosenfeld (1968). A Arte do Teatro*. Registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

ROSENFELD, Kathrin Holzermaur. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin: por uma filosofia trágica da literatura*. Porto Alegre: L&PM. 2000.

_____. *Sófocles & Antígona*. Coleção Filosofia Passo-a-passo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SAFATLE, Vladimir & TELES, Edson (Org). *O Que Resta Da Ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.

SANTOS, J. T. *Antígona: a mulher e o homem*. Humanitas: Universidade de Lisboa. 1995.

SANTOS, V. S. A dimensão formativa da tragédia grega: Sófocles. *Filosofando: revista de filosofia da UESB*, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. *Remate de Males*, Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL, UNICAMP, n. 26, v. 1 (Dossiê Literatura como uma arte da memória), p. 31-45, janeiro-junho, 2006.

SÓFOCLES. *Édipo Rei. Antígona*. Tradução de Donald Schuller. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona*. Trad. Mário da Gama Kury. 10. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar. 2002.

_____. *Antígona*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

_____. *Antígona*. Tradução de Maria Helena da Rocha. 6ª Ed. Lisboa: Fundação Calouste Guberman, 2010.

SOUZA, Eudoro de. *Leitura de Antígona*. Brasília: Revista da Universidade de Brasília, 1978.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Tradução: Pedro Süsskind. Coleção Estéticas, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução: Betina Bischof. Coleção Cinema, Teatro e Modernidade. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Material Online

BASTOS, Hermenegildo. *Arte e vida cotidiana: a catarse como caminho para a desfetichização*. Disponível em <<http://www.herramienta.com.ar/coloquios-y-seminarios/arte-e-vida-cotidiana-catarse-como-caminho-para-desfetichizacao>>. Acesso em 02 jan. 2016.

CARVALHO, José Gilardo. *Os extremos da história e a violência em Walter Benjamin*. Disponível em <http://www.gewebe.com.br/pdf/cad09/jose_gilardo.pdf>. Acesso em 03 set. 2016.

PENNA, Tiago. *A nova barbárie segundo Benjamin*. Disponível em <<https://pt.scribd.com/document/241848155/Tiago-Penna-A-Nova-barbarie-segundo-Benjamin-pdf>>. Acesso em 22 set. 2016.

SAFATLE, Vladimir. *A Verdade Enjaulada*. Disponível em <<http://www.cartacapital.com.br/revista/793/a-verdade-enjaulada-9436.html>>. Acesso em 08 fev. 2015.

TELES, Janaína. *Mortos e Desaparecidos Políticos*. Disponível em <<https://www.marxists.org/portugues/tematica/livros/diversos/impunidade.pdf>>. Acesso em 13 jul. 2016.

ARTIGO RECEBIDO EM 20/04/2018 E APROVADO EM 03/05/2018