

Entre Texto e Cena: o Processo de Construção do Espetáculo *Antígona* em Diálogo com *Obra Aberta* de Umberto Eco

Bárbara Cristina dos Santos Figueira

“Só vos peço uma coisa: se sobreviverdes a esta época, não vos esqueçais! Não vos esqueçais nem dos bons, nem dos maus. Juntai com paciência as testemunhas daqueles que tombaram por eles e por vós. Um belo dia, hoje será o passado, e falarão numa grande época e nos heróis anônimos que criaram a História. Gostaria que todo mundo soubesse que não há heróis anônimos. Eles eram pessoas, e tinham nomes, tinham rostos, desejos e esperanças, e a dor do último de entre os últimos não era menor do que a dor do primeiro, cujo nome há de ficar.”

(Testamento sob a Força - Júlio Fuchik, 1980)

O presente artigo propõe uma investigação acerca do processo de adaptação da tragédia grega *Antígona*, de Sófocles (495- 406 a.C.), vinculado à montagem teatral homônima do Coletivo Calcanhar de Aquiles. Para isso, objetiva-se analisar o processo criativo do espetáculo *Antígona* (2014) em diálogo com o conceito de *Obra Aberta* de Umberto Eco. Também se fará relevante discorrer sobre a natureza da tragédia clássica e seus elementos constitutivos, bem como a atualidade de seu caráter trágico na contemporaneidade.

O espetáculo *Antígona* (2014) nasce 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. A empreitada vislumbrava a montagem da terceira parte da Trilogia Tebana 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.

A apresentação pública constituía parte dos anseios estéticos do próprio grupo; assim, em março de 2014, tendo parte do subsolo do ICC norte como espaço de cena, foi realizada a primeira temporada do espetáculo. A partir do estudo da Tragédia e sua potência de ação na contemporaneidade, a montagem de *Antígona* do Coletivo tomou como ponte de conexão com as problemáticas inerentes ao tema, a Ditadura Militar Brasileira. Não por acaso o último dia de apresentação se deu na data que marca os 50 anos do Golpe de 1964. Compreende-se aqui o fazer artístico enquanto ato político.

O primeiro desafio colocado ao Coletivo, bem como aos filósofos envolvidos e demais colaboradores, consistiu em como 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 desde já 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 das Artes Cênicas 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 época e à qual chamamos trágica?” (2002, p. 31).

Não se daria sem grandes riscos a efetivação da Tragédia, enquanto objeto artístico, 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 incorre em erro que excede até as barreiras do anacronismo, pois tal lógica enciclopédica desconsidera o fato de que a tragédia não se configura em um objeto passível de reprodução. Não seria o caminho *ipsis litteris* a maneira de se vislumbrar a mais alta manifestação do ideal grego de humanidade¹(JAEGER, 2013). Enquanto categoria da Beleza² possui elementos formais organizados em ligação direta com as esferas social, religiosa e política, em condições integradas a práticas rituais irreduzíveis à mera reprodução. Para os gregos, sua manifestação seria “uma espécie de contemplação do fundamento da religião, da política e da sociabilidade” (ROSENFELD, 2002).

Tão ingênuo quanto incorrer nesse erro, 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.

¹Humanidade está aqui empregada não no sentido do amor humano pelos outros membros da comunidade, que os gregos chamaram filantropia, mas sim no sentido do conhecimento da verdadeira e essencial forma humana. (JAEGER, 2013, p.328)

²Aristóteles definiu ou intuiu oito categorias da Beleza. Destas, quatro são ligadas à harmonia: o Gracioso, o Belo, o Sublime e o Trágico. As outras quatro são ligadas à desarmonia: o Risível, a Beleza do Feio, a Beleza do Horrível e o Cômico. (SUASSUNA, 1972)

O nascimento da tragédia está vinculado aos mitos. Perpetrados pela tradição oral, estes ofereceram um panorama do imaginário grego, e estiveram intimamente ligados às representações teatrais. O humano no enfrentamento de seu destino, a genealogia dos deuses e a queda dos heróis são problemáticas intrínsecas à conjectura presente nos ciclos míticos - que se atualizavam na tragédia. Esta, apesar de assumir um distanciamento em relação aos mitos dos heróis em que se inspira e de transpô-los com muita liberdade (VERNANT, 2011), remetia a um fundo lendário ancestral, ligado às linhagens familiares e à fundação das cidades.

Muito do vigor criativo e da tensão das tragédias consiste no processo singular de reformulação da ação real dos mitos, transformando-a em ações dramáticas específicas, vivenciadas no presente e inseridas no caráter orgânico dos concursos dramáticos, com inevitáveis conexões gerais com a experiência então presente e suas instituições sociais. (WILLIAMS, 2002, p. 36)

Ao longo de mais de dois milênios, a tragédia recebeu muitas definições e interpretações acerca de sua natureza. Teofrasto, discípulo de Aristóteles, apresentava a tragédia como “a catástrofe do destino de um herói” (LESKY, 1990, p. 24), ressaltando o caráter inevitável e insolúvel do conflito trágico, em detrimento do elemento do acaso. Faz-se necessário apontar Aristóteles que, em sua Poética, afirma:

a tragédia é, pois, imitação de ações de caráter elevado, completa em si mesma, de certa extensão, linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes do drama, imitação que se efetua, não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a

purificação desses sentimentos. (Tradução de Eudoro de Souza, 1973, p.76)

A teoria aristotélica é, enquanto fonte mais antiga e mais citada, motivo de polêmica em várias esferas do debate. Porém, para além das controvérsias suscitadas, um dado clarifica-se quando de sua explanação: a tragédia se configura em uma categoria dramática específica, com elementos constitutivos inerentes à sua lógica interna.

Especula-se que Antígona teria sido apresentada em 441 ou 440 a.C., e garantindo ao mais trágico dos trágicos gregos³, o primeiro lugar na competição. 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 ao genuíno acontecimento trágico.

Posteriormente, foi apontada por Brecht como um símbolo do “protesto contra a onipotência dos governantes” (GAMA KURY, 1989, p. 14), e recebeu atenção por parte de vários filósofos, artistas e historiadores da cultura, permitindo interpretações das mais variadas. Há quem tensione 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 da liberdade de se agir contra o Estado (2009). Filólogos e comentadores do século XX 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. (ROSENFELD, 2002).

³Expressão utilizada por Anatol Rosenfeld em suas aulas sobre Tragédia Antiga no Instituto de Arte e Decoração de São Paulo (IADÊ) para evidenciar a visão trágica de mundo de Sófocles, mais exacerbada que em Êsquilos e Eurípedes. (ROSENFELD, 2009)

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 humana⁴. Em outras palavras, o choque entre o “direito natural” e o “direito positivo”. Heidegger, Lacan, Derrida e muitos outros priorizam diferentes nuances, como é o caso de Hölderlin, que ressalta o conflito jurídico presente na trama (ROSENFELD, 2003). De todo modo, revela-se um equívoco pensar Antígona a partir de referenciais como o embate subjetivo das personagens ou a perspectiva individualizada do conflito; estas são características do Drama, gênero tardio, e não da Tragédia.

Em Sófocles, o trágico se manifesta na impossibilidade de evitar a dor (JAEGER, 2013). Para Antígona, essa dor se apresenta através do legado de sua linhagem, cuja ruína é inevitável, destino pelo qual a personagem não responde e nem é responsável individualmente, mas que, ainda assim, exige que ela se posicione de maneira clara e deliberada: onde uma vítima sem vontade é conduzida passiva ou injustamente ao aniquilamento, não há impacto trágico (LESKY, 1990, p. 27). O herói escolhe agir e a sua ação é parte dessa mesma condição trágica – em alguns analistas, o que constitui a falha trágica. Na peça em questão, é a heroína quem precipita-se em direção à queda; mas sua queda, trágica, ecoa em toda a cidade.

Tendo Sófocles vivido o século de Péricles⁵, fase áurea de Atenas, e ainda que este tenha se consolidado como vencedor inigualável dos concursos trágicos, a despeito de séculos de interesse das ciências humanas pela tragédia, convém questionar: seriam tais criações ainda capazes de fazer emergir questionamentos pertinentes no contexto do século XXI?

⁴Fenomenologia do Espírito, 2008.

⁵Época áurea de Atenas, também conhecida como “Idade de Ouro”. Este período corresponde ao século V a.C., especialmente os anos em que Péricles governou a cidade (444 a 429 a.C.).

Compreendendo a complexidade do tema e das questões vinculadas, optou-se no processo teatral pela noção já adotada por muitas estéticas contemporâneas e da qual Umberto Eco, teórico elencado para este estudo, também comunga: pensar a obra de arte como “uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante [...], um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas”. (ECO, 1976)

Para Eco toda obra de arte é fundamentalmente aberta, por ser da natureza da arte não comportar apenas uma interpretação. Porém, o modelo teórico de *obra aberta*, enquanto referência para se pensar a arte contemporânea, frisa estimular no fruidor uma série de entendimentos e interpretações, espontâneos e conscientes, em detrimento a possíveis condicionamentos de recepção fomentados por normas e padrões pré-estabelecidos. Eco ainda pontua que “cumpre reconhecer que a história da estética pode ser redirecionada para a história das teorias da interpretação ou do efeito que as obras provocam no destinatário.” (2010, p. 03)

Ao propor o modelo teórico de obra aberta, Umberto Eco não visava um estudo de representação da estrutura de determinadas obras como mera cópia, mas sim um conjunto de relações frutivas que permitissem a comunicação entre o espectador e a obra de arte sob o impulso da mensagem estética. O conceito sugere que o contato com o objeto artístico ocorra enquanto ato de liberdade consciente, permitindo ao fruidor múltiplas possibilidades interpretativas e a *abertura* para a convivência de vários significados em um significante. A respeito desse movimento, pode-se afirmar que:

A abertura de uma obra é resultado da combinação de signos que compõem a estrutura desta, chamando pelos mais distintos sentidos, que levam o intérprete a mergulhar num universo de interpretações. O artista convida o público, não de maneira indiscriminada e amorfa, mas orientando-o a partir de sua linguagem, para penetrar e participar da obra. Dessa forma, o público dilui no olhar sobre o objeto artístico suas percepções de mundo, vivências cotidianas e referências intelectuais ou factuais; legitimando os traços da sua resistência, vista na contribuição cultural que o leva a reinterpretar uma obra. (OLIVEIRA, 2008)

A motivação para a montagem teatral baseou-se nessa premissa, buscando não perder de vista a referência inicial: o que podemos aprender, por meio do (re)encontro com nosso passado, que nos possibilite agir no presente?

O trágico tem sua origem em determinadas e dolorosamente experimentadas realidades da experiência humana (LESKY, 1990, p. 32), naquilo que é compartilhado e, de fato, coletivo. A peça *Antígona* é uma representação teatral dos valores humanos contraditórios, característica inerente às tragédias gregas e tem como ambientalização a esfera da coletividade, tratando-se assim não de um drama individual, mas sobretudo social. É uma luta da minoria contra o Estado. E nessa atmosfera de agitação revolucionária, *Antígona* nos relembra que certos valores não podem ser submetidos aos caprichos da tirania. Convocando forças para derrubar o decreto de um déspota, sem exército, sem armas, sem conchaves e sabendo ela da dívida para com seus mortos, caminha sem escrúpulos ao encontro dos seus.

A história se passa na cidade de Tebas. O prólogo é a batalha dos sucessores do trono de Édipo, Polínicos e Etéocles, no frontispício do palácio real. Etéocles, não tendo honrado sua promessa de revezamento anual do trono

com seu irmão Polinices, sofre deste uma tentativa de sublevação, através da expedição armada que ficou conhecida como "Sete contra Tebas"⁶. O nome da expedição é alusivo às sete portas que guarneciam a cidade, e em cada uma delas houve uma batalha diferente entre os chefes de cada exército. Na luta pelo poder, a batalha da sétima porta foi travada num combate homem a homem, entre Polinices e Etéocles. Os irmãos matam-se. É erigido à coroa, Creonte, tio de ambos os falecidos. Este decide pelo enterro com honrarias de Etéocles, por morrer em defesa de Tebas e, por meio de um decreto proíbe qualquer tebano de sepultar ou chorar o corpo de Polinices, sendo a morte a pena para o descumprimento de sua ordem:

E agora, sobre esses dois filhos de Édipo: ordeno que Etéocles, morto defendendo a cidade, forte e perfeito em combate, tenha o mais digno túmulo e em sua honra todos os rituais consagrados aos nobres sobre a terra. Quanto a Polinices, seu irmão, que voltou do exílio para destruir sua terra materna, beber nosso sangue, pôr fogo em sua terra natal e fazer de cada cidadão escravo, a esse eu não permito que a cidade honre! Nem luto, nem sepultura! Que o joguem no escampado! Que seja banquete de pássaros e cães! Nunca em meu governo os maus terão mais honras que os bons.⁷

A tradição grega nos diz que um morto sem sepultamento é um morto sem descanso, fadado a vagar como alma perdida, pois o sepultamento honrado é a garantia de entrada no Hades. Antígona desobedece a lei e enterra o corpo de seu irmão, afirmando tal direito como inalienável. Na busca por ações – e falta de ações- similares, o Coletivo optou pelo desenvolvimento de problemáticas referentes ao resgate de nosso passado recente. Assim, a direção

⁶Tragédia do dramaturgo grego Ésquilo datada de 467 a.C.

⁷Trecho do discurso inicial do personagem Creonte.

do espetáculo escolheu atualizá-la ao situar o enredo no período da ditadura militar no Brasil, o que constituiu o cerne de seu processo de criação. Assim, convém discorrer brevemente sobre o tempo em questão.

A Ditadura Militar Brasileira iniciada em 1964 foi um período marcado pelo autoritarismo, pela supressão dos direitos constitucionais e por uma política de extermínio aos opositores do regime. O golpe civil-militar contou com o apoio dos Estados Unidos da América e de setores conservadores da sociedade civil brasileira, apresentando-se como uma reação ao governo de João Goulart, de forte tendência progressista, calcado em políticas de reforma de base e conseqüente diminuição das desigualdades sociais. Apesar dos livros apontarem 1985 como marco final desse período, a herança de sua violência permanece na estrutura de nossa sociedade. Walter Benjamin cunha o conceito de Estado de Exceção a partir da ideia de que:

um soberano pode criar uma situação que fuja à legitimação do direito estabelecido com o intuito de repor ou refazer um estado de direito. O estado de exceção é um dispositivo através do qual se produz uma situação de anomia, um vazio jurídico criado pelos poderes soberanos em nome da manutenção do poder em situações extraordinárias. (SANTOS, Ricardo)

A *Antígona* do Coletivo Calcanhar de Aquiles é forjada a partir da premissa de que o Estado de Exceção é a regra no sistema vigente. As cenas propostas a partir da tragédia de Sófocles fazem referência direta aos acontecimentos políticos contemporâneos, pois o trabalho se baseia na crença de que a Arte pode e deve ser ferramenta na construção de uma mentalidade crítica. O trabalho nasce da obrigação de honrar a memória de nossos mortos.

O Brasil tem enfrentado muitas limitações em seu processo de redemocratização. Na luta por verdade e justiça, grupos de esquerda bem como familiares de mortos e desaparecidos políticos assumem um importante papel no resgate da memória daqueles anos de chumbo, legitimando a expressão pública da dor e a real necessidade de punição aos torturadores e assassinos.

O Coletivo Calcanhar de Aquiles comunga do imperativo de se contar a história a partir da chamada *ótica dos vencidos* em contraposição a história oficial, forjada a partir do ponto de vista dos vencedores. 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 em *Antígona* é calcada no legado deixado pelos movimentos sociais, em sua insistência em resistir e em provocar outras sensibilidades, percepções e olhares sobre a nossa história. Nessa perspectiva também é possível pensar a *abertura* da obra de arte.

Para isso, uma das estratégias de encenação foi investir em uma abordagem intermediática para a construção do espetáculo. Além do deslocamento do texto escrito - forjado a partir de três traduções distintas⁸- para o plano da cena, o público de *Antígona* deparou-se com referências à literatura e ao cinema de Pasolini, à obras e intervenções visuais de artistas contemporâneos ao golpe militar e documentos da época, como a leitura do Ato Institucional nº 5. O espetáculo acontece dentro do espaço da Universidade de Brasília, historicamente comprometida pela ação dos militares.⁹ Sua encenação propõe uma disposição similar à Ágora, manifestação urbanística máxima da esfera pública, colocando o espectador espacialmente no centro da ação dramática.

⁸O 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.

⁹Ver *A Universidade Interrompida. Brasília: 1964-1965* de Roberto Salmerón.

Para finalizar, Walter Benjamin nos diz que “a tradição dos oprimidos nos ensina que o estado de exceção em que vivemos é na verdade regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é criar um verdadeiro estado de emergência”.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores, São Paulo: Vitor Civita, 1973.
- ALMEIDA, Guilherme & VIEIRA, Trajano. *Três Tragédias Gregas*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Os Limites da Interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GAMA KURY, Mário. *A Trilogia Tebana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- HEGEL, G.F.W. *A Fenomenologia do Espírito*. Tradução: Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2008.
- JAEGER, Werner. *Paidea, a formação do homem grego*. Tradução: Arthur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Tradução: J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. Coleção Debates, São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Tradução: Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1996.
- VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Tradução: Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Y. H. Garcia, Maria da Conceição M. Cavalcante, Bertha H. Gurovitz e Hélio Gurovitz. Coleção Estudos 163. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução: Betina Bischof. Coleção Cinema, Teatro e Modernidade. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- _____. *Drama em Cena*. Tradução: Rogério Bettoni. Coleção Teatro, Cinema e Modernidade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

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

ROSENFELD, Kathrin H. *Sófocles & Antígona*. Coleção Filosofia Passo-a-passo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

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

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

_____. *Teoria do Drama Burguês*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. Coleção Teatro, Cinema e Modernidade. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Teoria do Drama Moderno*. Tradução: Raquel Imanishi. Coleção Teatro, Cinema e Modernidade. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SANTOS, Fernanda; RODRIGUES, Emanuella & OLIVEIRA, Marcelo. *Obra Aberta de Umberto Eco no Campo dos Estudos Culturais*. Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, BA, 2008. Acessado em 06 de dezembro de 2014.

Disponível em:

<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/r3-1676-1.pdf>