



**Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura**

ANTÍGONA E A DITADURA MILITAR:

**A experiência e o diálogo cênico-trágico
na montagem do Coletivo Calcanhar de Aquiles.**

BÁRBARA CRISTINA DOS SANTOS FIGUEIRA

Brasília

2017

BÁRBARA CRISTINA DOS SANTOS FIGUEIRA

ANTÍGONA E A DITADURA MILITAR:

**A experiência e o diálogo cênico-trágico
na montagem do Coletivo Calcanhar de Aquiles.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Campus Darcy Ribeiro, como requisito para obtenção do título de mestre em Literatura.

Linha de pesquisa: Teoria do Texto Literário

Orientador: Prof. Dr. André Luís Gomes

Brasília

2017

Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

ANTÍGONA E A DITADURA MILITAR:
A experiência e o diálogo cênico-trágico
na montagem do Coletivo Calcanhar de Aquiles.

BÁRBARA CRISTINA DOS SANTOS FIGUEIRA

Prof. Dr. André Luís Gomes - Orientador. (PósLit/UnB)

Prof. Dr. Rafael Villas Bôas – Membro interno (PósLit/UnB)

Prof. Dr. Alex Sandro Calheiros de Moura – Membro externo (FIL/UnB)

Prof. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis – Suplente (PósLit/UnB)

*A Wilma e José.
A Simone e Maria.
A Dora, Leticia e Amora.*

“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 os testemunhos 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 todos soubessem 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 forca - Júlio Fuchik, 1980

AGRADECIMENTOS

Esta trajetória é marcada por fortes e sinceras parcerias, todas bastante empenhadas em questionar, aprender, somar e fortalecer.

Meu mais estimado agradecimento ao meu orientador, professor e amigo André Luís Gomes, pela presteza e cumplicidade na construção desse trabalho, bem como ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, espaço do qual eu tanto me orgulho em fazer parte. Que a nossa universidade seja cada vez mais forte, crítica, combativa e plural! Faz-se necessário estender os agradecimentos à CAPES/CNPq pela concessão da bolsa durante o período de realização deste mestrado e aos professores Diógenes Maciel e Ágatha Bacelar pela generosidade e competência quando da etapa de qualificação.

Agradeço a Alex Calheiros, amigo e professor do departamento de Filosofia, por nos possibilitar construir a *Antígona* do Calcanhar. Esse episódio marcante e divisor de águas não seria possível sem sua iniciativa e inquietação. Obrigada! E obrigada aos parceiros e parceiras do Coletivo Calcanhar de Aquiles, em especial a Rafael Sousa Siqueira, bem como a todas as pessoas envolvidas no percurso do nosso espetáculo, que contribuíram em diferentes frentes sempre de maneira generosa e coletiva. E aos companheiros do Trabalho de Mesa: Georgia Rafaela, Gustavo Reineken, Alice de Holanda e Samuel Araújo, meu muito obrigada pelo desafio constante.

Agradeço imensamente às parceiras, aos amigos e amores dessa vida, especialmente a Simone Negrão, Débora Rodrigues, Letícia Albuquerque, Alice de Holanda, André Fernandes, Gaia Diniz, Paula Cardoso, Fernando Carvalho, Yara Hosana, Misha Rosa, Alberto Maia Araújo, Arlene Von-Sohsten e Raiane Marra. Sigo aprendendo com vocês todos os dias.

Por fim, meu mais sincero sentimento de amor e gratidão aos meus pais Wilma e Figueira, à minha irmã Simone, à minha vó Dora e à nossa pequena Maria, bem como aos queridos padrinhos Fátima Rocha e Adriano Vitalino. Vocês são os melhores.

O itinerário de *Antígona* é marcado por dedicação, luta e aprendizado. O que me resta, com o coração cheio de amor e coragem, é “aprender a ler pra ensinar meus camaradas¹”.

¹ Trecho da canção *Ya Ya Massemba*, de Roberto Mendes.

RESUMO

O presente estudo propõe uma investigação teórica acerca da obra *Antígona*, de Sófocles, vinculada à montagem teatral homônima do Coletivo Calcanhar de Aquiles, realizada na 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 acerca de nosso passado recente, conectando o enredo da peça ao período da Ditadura Militar Brasileira. 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, investir no estudo crítico da Literatura e do Teatro. A partir desse propósito, empreenderemos uma análise da tragédia *Antígona*, de Sófocles, mediada pela montagem do Coletivo Calcanhar de Aquiles e filiada à busca pela compreensão do tempo presente. Acreditamos que, mesmo na morte, Antígona vence o adversário, pois o sentido de sua luta se sobressai. Por meio do presente estudo afirmamos que *Antígona*, além de um dos mais belos questionamentos acerca dos limites do poder, converteu-se para sempre em um símbolo da liberdade de se agir contra o Estado (ROSENFELD, 2009), chegando até nós como o monumento da cultura ocidental que melhor apresenta as questões acerca da liberdade do sujeito de rebelar-se contra as estruturas que o oprimem. Nisto reside sua assombrosa atualidade.

Palavras-chave: *Antígona*, Ditadura Militar Brasileira, montagem teatral, Tragédia Grega, Coletivo Calcanhar de Aquiles.

ABSTRACT

The present study proposes a theoretical investigation about the literary work *Sophocles' Antigone* (*Antígona de Sófocles*) linked to the homonymous theatrical play of the *Coletivo Calcanhar de Aquiles*, held at the University of Brasília in the year 2014. In order to update the debate about the tragedy of *Sophocles*, the *Coletivo* opted to develop reflections about our recent past, connecting the plot of the play to the period of the Brazilian Military Dictatorship. The questions raised by this Greek's classic seemed quite pertinent to the goal of investigating the course and the ideological bases that allowed the permanency of the dictatorial structure to the present day and, therefore, to invest in the critical study of Literature and Theater. With this purpose, it will be undertake an analysis of the *Antigone*, *Sophocles'* tragedy, mediated by the theatrical production of the *Coletivo Calcanhar de Aquiles* and dedicated to the search for understanding the present time. We believe that even in death *Antigone* defeats the adversary, because the sense of her struggle stands out. Throughout the present study we affirm that *Antigone*, is not only one of the most beautiful questioning about the limits of power, but also has forever become a symbol of the freedom to act against the State (ROSENFELD, 2009), arriving to us as the Western culture piece that best poses questions about the subject's freedom to rebel against the structures that oppress him. Here in lies his astounding contemporaneity.

Keywords: *Antigone*, Brazilian Military Dictatorship, theatrical play, Greek tragedy, Coletivo Calcanhar de Aquiles.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: A banda.....	82
Figura 2: Os soldados	83
Figura 3: A luta:	84
Figura 4: Os ossos	87
Figura 5: O recurso da frontalidade	91
Figura 6: Creonte	95
Figura 7: Antígona e a areia	97
Figura 8: As Trouxas Ensanguentadas	99
Figura 9: O Coro	102
Figura 10: O Guarda	104
Figura 11: A tortura	110
Figura 12: Afogamento	113
Figura 13: Creonte e Ismene	115
Figura 14: Hermon e Creonte	118
Figura 15 Antígona	120
Figura 16: Tirésias	124
Figura 17: Bárbara Figueira como Tirésias	128
Figura 17.1: Bárbara Figueira como Tirésias	128
Figura 18: A saída de Creonte	130
Figura 19: Mapa de Luz, por Marcello Girotti	178
Figura 20: Identidade visual do Coletivo Calcanhar de Aquiles	166
Figura 21: Material gráfico da 1ª temporada	167
Figura 21.1: Material gráfico da 1ª temporada	168
Figura 21.2: Material gráfico da 1ª temporada	168
Figura 21.3: Material gráfico da 1ª temporada	169
Figura 22: Divulgação da 1ª temporada – 21 a 31 de março de 2014	170
Figura 23: Divulgação para a 43ª Semana da Filosofia: Política e Engajamento	171
Figura 24: Divulgação para o X Quartas Dramáticas	172
Figura 24.1: Divulgação para o X Quartas Dramáticas	173
Figura 24.2: Divulgação para o X Quartas Dramáticas	174

Figura 24.3: Divulgação para o X Quartas Dramáticas	175
Figura 25: Programação do X Quartas Dramáticas	176
Figura 26: Programação da Ocupação contra a PEC 241/55	177
Figura 27: Leticia Helena (Antígona)	178
Figura 28: Cláudio Falcão (Creonte - 2014)	179
Figura 29: Marcos Davi (Creonte - 2016).....	180
Figura 30: Marina Meneses (Ismene - 2014)	181
Figura 31: Bárbara Figueira (Ismene - 2016).....	182
Figura 32: Sheila Campos (Coro).....	183
Figura 33: André Guarany (Guarda).....	184
Figura 34: Marcos Davi (Tirésias - 2014).....	185
Figura 35: Bárbara Figueira (Tirésias - 2016).....	186
Figura 36: Rafael Sousa Siqueira (Guitarra/Baixo).....	187
Figura 37: Janari Coelho (Bateria).....	188
Figura 38: Alex Calheiros.....	189
Figura 39: Elenco de apoio em cena.....	190
Figura 39.1: Elenco de apoio.....	190
Figura 40: A disposição do público.....	191
Figura 40.1: A disposição do público.....	191
Figura 41: Bárbara Figueira como Tirésias.....	192
Figura 41.1: Bárbara Figueira como Tirésias.....	192

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: A MONTAGEM DO COLETIVO CALCANHAR DE AQUILES OS CONCEITOS DO ESPETÁCULO <i>ANTÍGONA</i> (2014)	18
CAPÍTULO 2: A DITADURA MILITAR BRASILEIRA	
2.1 O GOLPE CIVIL-MILITAR	25
2.2 BREVE HISTÓRICO DA CENSURA.....	31
2.3 O LEGADO DO GOLPE.....	39
CAPÍTULO 3: A TRAGÉDIA GREGA	
3.1 A TRAGÉDIA GREGA: HISTÓRICO E DESDOBRAMENTOS.....	55
3.2 <i>ANTÍGONA</i> : TRANSGRESSÃO E TRAGICIDADE	63
3.3 OS RITOS FÚNEBRES	69
CAPÍTULO 4: O ROTEIRO DE <i>ANTÍGONA</i> (2014)	
4.1 DA TRAGÉDIA AO ROTEIRO CÊNICO-TRÁGICO	77
4.1.1 Cena 1 - Início	80
4.1.2 Cena 2 – Antígona e Ismene	88
4.1.3 Cena 3 – Discurso de Creonte	93
4.1.4 Cena 4 – Polinices, Honestino, Amarildo	97
4.1.5 Cena 5 – O Guarda	103
4.1.6 Cena 6 – A tortura	109
4.1.7 Cena 7 – Hemon	116
4.1.8 Cena 8 – A Morte de Antígona	119
4.1.9 Cena 9 – Tirésias	122
4.1.10 Cena 10 – Fim	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS	136
ANEXOS	
ANEXO A – ROTEIRO	146
ANEXO B – FICHA TÉCNICA	164
ANEXO C – MAPA DE LUZ	165
ANEXO D – MATERIAL GRÁFICO	167
ANEXO E - GALERIA DE FOTOS	178

INTRODUÇÃO

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, sobrepasa os limites estabelecidos pelas leis divinas ou humanas. O conflito principal, em sua expressão dramática e conceitual – o *trágico*², 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 estudo 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 Polínicos, 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 tiranias³. (SANTOS, 1995)

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, Polínicos 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

² Peter Szondi inicia *Ensaio sobre o Trágico* afirmando que “desde Aristóteles há uma poética da Tragédia; apenas desde Schelling uma filosofia do Trágico” (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.

³ Tirania era uma forma de governo usada em situações excepcionais na Grécia em alternativa à democracia e diz respeito a um governo autocrático em que o governante, o tirano, não recebia o poder de forma hereditária, como se passava a um rei “legítimo”. A princípio, a palavra tirano não era negativa, provavelmente apareceu na Lídia (costa da Ásia Menor) e designava um senhor ou rei. Contudo, por conta de sua origem oriental o termo passou a ser associado pelos gregos a déspotas bárbaros, assim acabou ganhando um sentido pejorativo, onde passou a ser atribuído a detentores de poder absoluto sem escrúpulos. (BARKER, 1874 – 1960)

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 Polínicos 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 Polínicos, considerado inimigo da cidade. Antígona transgredir a lei imposta por Creonte e liba o corpo de seu irmão, ainda que a pena para tal desobediência seja a morte. (BARROS, 2004, p.5). 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).

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)

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, como é o caso 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 (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 Aquiles⁵, realizada na 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 acerca de nosso passado recente, conectando o enredo da peça ao período da Ditadura Militar Brasileira, a fim de apontar a

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.

⁵ O Coletivo Calcanhar de Aquiles surge a partir do encontro de artistas e pesquisadores com o objetivo comum da busca por um fazer artístico atrelado à pesquisa e ao engajamento. Em busca de um processo de formação crítica e de uma proposta transdisciplinar, é composto por artistas, estudantes e docentes de áreas como Artes Cênicas, Música, Filosofia, Letras, Cinema e Artes Visuais.

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. A partir desse propósito, empreenderemos uma análise da tragédia *Antígona*, de Sófocles, mediada pela montagem do Coletivo Calcanhar de Aquiles e filiada à busca pela compreensão do tempo presente.

Para tal, dedicamos o primeiro capítulo aos conceitos norteadores da montagem do espetáculo *Antígona*, do Coletivo Calcanhar de Aquiles. No segundo capítulo tecemos um breve histórico da Ditadura Militar Brasileira, bem como seu legado para o país. No terceiro capítulo discorreremos acerca da natureza da tragédia clássica e seus elementos constitutivos, bem como nos debruçamos em *Antígona* de Sófocles. Por fim, mostrou-se fundamental dedicar o quarto capítulo para análise do roteiro da montagem do Coletivo, cuja adaptação a partir do clássico foi realizada por mim, na função de diretora geral do espetáculo e por Alex Calheiros, assistente de direção e professor do Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília.

Durante o processo de investigação, priorizaremos os alicerces teóricos advindos da tradição marxista, tanto no que diz respeito ao disputado conceito de *trágico*, inevitavelmente posto em jogo na montagem de um clássico grego, como no que compete às estratégias de encenação do espetáculo. 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, Umberto Eco, 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*⁶, contra a pobreza da experiência e tentar construir, no itinerário de *Antígona*, um momento de reflexão e resistência.

Compreendemos também que a tragédia - em sua forma artística, política e social, tal qual uma *instituição social*, fora responsável por delinear novos elementos à organização da *pólis*, apresentando-se assim como uma reflexão gerada pela própria cidade acerca do nascimento da democracia. Nesse sentido, é possível afirmar que o processo reflexivo da tragédia se situa no confronto entre a liberdade e os poderes nela compreendidos, no debate político do homem perante si mesmo, seus atos, sua relação com a cidade e seu momento histórico. Assim, acreditamos que debruçar-se sobre a tragédia de Sófocles se torna mais profícuo através do exercício de tecer conexões com a nossa própria história social e política, por identificar a tragédia como um elemento transmissor da memória, do saber das cidades, um elo de unificação entre o passado e o presente. Utilizando-nos das palavras de Albin Lesky, apontamos outro requisito, “com respeito a tudo aquilo a que devemos atribuir, na arte ou na vida, o grau de trágico, é que designamos por *possibilidade de relação com o nosso próprio mundo*. ” (1990, p.26).

⁶ 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)

Acreditamos que, mesmo na morte, Antígona vence o adversário, pois o sentido de sua luta se sobressai. Por meio do presente estudo afirmamos que *Antígona*, além de um dos mais belos questionamentos acerca dos limites do poder, converteu-se para sempre em um símbolo da liberdade de se agir contra o Estado (ROSENFELD, 2009), chegando até nós como o monumento da cultura ocidental que melhor apresenta as questões acerca da liberdade do sujeito de rebelar-se contra as estruturas que o oprimem. Nisto reside sua assombrosa atualidade.

Compreendendo a experiência do palco como uma arena de encontro dialético e de preparação para lutas cidadãs, acreditamos num teatro que “não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas, mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto. ” (BRECHT, 2005, p. 142). É nesse sentido que o trabalho se coloca.

CAPÍTULO 1: A MONTAGEM DO COLETIVO CALCANHAR DE AQUILES

“O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.”
Walter Benjamin (1986, p. 244)

OS CONCEITOS DO ESPETÁCULO *ANTÍGONA* (2014)

O espetáculo *Antígona* (2014) 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 Clássica⁷. 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

⁷ Grupo de estudos coordenado pelo professor Alex Calheiros, compostos por estudantes e pelos professores Gilberto Tedeia, Erick Calheiros de Lima, Raquel Imanishi, Priscila Rufinoni, Cecília Almeida e José Wilson.

própria vida e à qual nós, de modo simplista e talvez erroneamente, chamamos trágica?” (WILLIAMS, 2002, p. 31).

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.

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*⁸, 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

⁸ Capítulo presente no livro *Arte e Sociedade, Escritos Estéticos 1932 – 1967*, de György Lukács (2009).

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, p. 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 arte⁹” 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 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

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, dentro de mais breves limites, perfeitamente realizar a imitação”. (ARISTÓTELES, 1979, p. 268)

vida cotidiana dominada pelo fetichismo da mercadoria, a arte tem uma missão desfetichizadora”. (BASTOS¹⁰)

Tendo em vista esses pressupostos, pareceu-nos oportuno construir o espetáculo *Antígona* (2014) a partir da chamada *ótica dos vencidos*¹¹, 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 despreendimento 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”. 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

¹⁰ Artigo de Hermenegildo Bastos, intitulado *Arte e vida cotidiana: a catarse como caminho para a desfetichização*, disponível em <http://www.herramienta.com.ar/coloquios-y-seminarios/arte-e-vida-cotidianacatarse-como-caminho-para-desfetichizacao>. Acesso em: 06 de janeiro de 2016 às 20:30.

¹¹ 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. (PAIXÃO, 2009). Para maiores detalhes, ver “*Teses sobre o conceito de História*”, de Walter Benjamin, presente em “*Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*”, de 1986.

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 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 a 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 antagônicos 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)

O conceito da montagem é 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). Diante disso e a partir do recorte proposto, analisaremos brevemente o período da história correspondente à Ditadura Militar Brasileira (1964-1985).

CAPÍTULO 2: A DITADURA MILITAR BRASILEIRA

“São demônios os que destroem o poder brávio da humanidade.”
Chico Science (Monólogo ao pé do ouvido, 2004)

2.1 O GOLPE CIVIL-MILITAR

A Ditadura Militar Brasileira (1964-1985) foi um período marcado pelo autoritarismo, pela supressão dos direitos constitucionais dos cidadãos e por uma estratégia não divulgada de captura, aprisionamento e extermínio aos opositores do regime. Contabiliza-se, no legado deixado por esse período, a institucionalização da tortura, os expurgos, os banimentos, os assassinatos e perseguições, o estímulo à delação, a censura, bem como outras inúmeras práticas despóticas e restritivas aos direitos individuais. Faz-se necessário pontuar que o golpe de Estado sofrido no Brasil foi uma articulação entre as elites econômicas, as Forças Armadas e os Estados Unidos da América, por meio de sua Agência de Inteligência, CIA¹². Este último por sua vez, ofereceu suporte logístico, bélico, financeiro e político.

A Revolução Cubana de 1959 foi interpretada como um sinal de que os ideais socialistas não ficariam confinados à Ásia e ao Leste Europeu, vindo a ganhar espaço também em outros continentes. A ilha de Cuba tornou-se uma ameaça aos interesses norte-americanos. Estes, Temerosos quanto à possível expansão de um movimento comunista internacional, aumentaram a vigilância em toda a América Latina, especialmente sobre o Brasil. Iniciou-se, então, um combate severo às demonstrações de soberania nacional, articulando estratégias de segurança à chamada *Aliança para o Progresso*¹³:

¹² Estudos como “*O Grande Irmão: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo*” de Carlos Fico, “*A Presença dos Estados Unidos no Brasil: dois séculos de história*” de Moniz Bandeira, “*Clerics, exiles, and academics: Opposition to the Brazilian Military dictatorship in the United States, 1969-1974*” de James N. Green, “*1964: O Papel dos Estados Unidos no Golpe de Estado de 31 de Março*” de Phyllis Parker e “*Estados Unidos: poder e submissão: uma história da política externa norte-americana em relação à América Latina*” de Lars Schoultz atestam a intervenção estadunidense em quase todos os países da América Latina no período, bem como a bem-sucedida instituição de ditaduras militares nestes.

¹³ A Aliança para o Progresso foi um programa de concessão de verba para a modernização dos países latino-americanos em troca de maior subordinação aos interesses americanos. Para maiores detalhes, ver PEREIRA, Henrique Alonso de A. R. *Criar ilhas de sanidade: os Estados Unidos e a Aliança para o Progresso no Brasil*. Tese (Doutorado em História) - PUC, São Paulo, 2005.

“A doutrina supunha que o Brasil integrava-se ao contexto internacional da Guerra Fria considerando (a) sua grande população e extensão territorial; (b) seu posicionamento geopolítico, que lhe confere importância estratégica no âmbito das relações políticas internacionais e (c) sua vulnerabilidade ao comunismo, à luz de supostas fragilidades internas (população despreparada e políticos ‘corruptíveis’). Desse diagnóstico, decorreria que (a) o Brasil tinha condições de se tornar uma grande potência mundial; (b) era necessário precaver-se contra a ‘ameaça comunista’. Em consequência, a ESG¹⁴ elaborou caminhos brasileiros possíveis para (a) hipóteses de guerra entre países capitalistas e comunistas; (b) mecanismos internos de combate ao comunismo e (c) um desenvolvimento econômico que reforçasse o destino brasileiro de ‘grande potência’, isto é, de país superiormente desenvolvido e, também, estratégico quanto à interlocução política internacional”¹⁵. (FICO, 2001, p. 136)

O programa do governo norte americano teve como aliados não somente os militares, mas também as classes média e média alta brasileiras. Essas, já bastante envolvidas pelos ideais imperialistas, associaram-se facilmente ao plano de derrocada do governo de João Goulart¹⁶ - de forte tendência progressista, calcado em políticas de reforma de base e consequente diminuição das desigualdades sociais. Verificamos, assim, o caráter civil-militar do Golpe. Vladimir Safatle (2014) chama atenção ao fato de que toda ditadura conta com um conjunto de *carrascos voluntários* que, mesmo “não trabalhando diretamente nos aparatos repressivos, atua indiretamente no suporte e na reprodução das justificativas de suas ações¹⁷”. A infelizmente

¹⁴ A sigla ESG corresponde à “Escola Superior de Guerra”, criada em 1949 durante o governo do presidente Eurico Gaspar Dutra, nos moldes dos centros de treinamento norte-americanos, objetivando estabelecer um intercâmbio entre o exército brasileiro e o americano e absorver suas táticas e teorias. Durante o regime militar brasileiro, os EUA estreitaram essa relação através do envio de oficiais e ex-oficiais de guerra, a fim de burilar práticas de tortura dos militares brasileiros. O histórico da ESG encontra-se disponível em <http://www.senado.gov.br/noticias/Jornal/emdiscussao/defesa-nacional/sociedade-armadas-debate-militares-defesa-nacional-seguranca/escola-superior-de-guerra-de-segurana-nacional-para-politicas-publicas-e-estrategias-de-defesa.aspx>. Acesso em: 7 de dezembro de 2016 às 16:23.

¹⁵ Documento do Sistema de Segurança Interna, SISSEGIN, *apud* FICO, 2001, p. 136.

¹⁶ Conhecido também pelo apelido de “Jango”, João Belchior Marques Goulart foi presidente do Brasil entre os anos de 1961 e 1964, quando foi deposto pelo Golpe Militar. Antes disso, fora vice-presidente de JK (Juscelino Kubitschek) entre os anos de 1956 e 1961. João Goulart nasceu na cidade gaúcha de São Borja em 1 de março de 1919 e faleceu na cidade argentina de Mercedes em 6 de dezembro de 1976.

¹⁷ Trecho do texto *A Verdade Enjaulada*, de Vladimir Safatle para o periódico Carta Capital, disponível em <http://www.cartacapital.com.br/revista/793/a-verdade-enjaulada-9436.html>. Acesso em 08 de fevereiro de 2015 às 22:02.

rememorada¹⁸ *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*¹⁹ cabe como exemplo dessa condição vergonhosa e do *frisson* pseudo-politizado da classe média direita, colocada nas ruas do país como um carnaval de péssimo gosto da burguesia brasileira. A esse respeito, o historiador Marcos Napolitano afirma, em “1964, *História do Regime Militar Brasileiro*”:

“Fato esquecido pela memória histórica, o golpe foi muito mais do que uma mera rebelião militar. Envolveu um conjunto heterogêneo de novos e velhos conspiradores contra Jango e contra o trabalhismo: civis e militares, liberais e autoritários, empresários e políticos, classe média e burguesia. Todos unidos pelo anticomunismo, a doença infantil do antirreformismo dos conservadores”. (2014, p. 44)

Vale lembrar que a adesão por parte de setores conservadores da sociedade civil brasileira não seria possível sem o apoio incondicional da grande mídia, bastante empenhada em realizar uma campanha massiva de propagação de falso terror e instabilidade nacionais que se calcava na pecha da “ameaça comunista”. Jornais de grande circulação, canais de TV e rádio, não apenas acolheram o golpe civil-militar como o aplaudiram e o cevaram. A empresa Rede Globo de Televisão já caminhava a passos largos para obter o oligopólio da mídia nacional²⁰, controlando os principais veículos de comunicação e manipulando a opinião pública. Foi precisamente durante a ditadura militar no Brasil que a emissora obteve repetidoras em todos os estados, tomando a missão do governo vigente de “unificação” do território continental, assumindo voluntária e ativa parceria com o sistema²¹. A aliança pretendida resultou, em

¹⁸ No dia 22 de março de 2014, entusiastas da Ditadura Militar reuniram-se em São Paulo, na Praça da República, para realizar uma nova versão da “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”. O grupo queria lembrar a marcha anticomunista e de apoio ao golpe militar realizada há 50 anos em 19 de março de 1964 e, segundo organizadores, “lembrar que existe família conservadora no Brasil”. (Reportagem disponível em <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/03/manifestantes-se-reunem-para-nova-versao-da-marcha-da-familia-em-sp.html>. Acesso em: 16 de junho de 2017 às 11:53)

¹⁹ Movimento constituído por uma série de manifestações, ou “marchas”, organizadas principalmente por setores do clero e por entidades femininas em resposta ao comício realizado no Rio de Janeiro em 13 de março de 1964, durante o qual o presidente João Goulart anunciou seu programa de reformas de base. A marcha congregou segmentos da classe média, temerosos do “perigo comunista” e favoráveis à deposição do presidente da República. (Trecho extraído de *A conjuntura de radicalização ideológica e o golpe militar*. De Sérgio Lamarão. Disponível em http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/AConjunturaRadicalizacao/A_marcha_da_familia_com_Deus. Acesso em: 05 de abril de 2016 às 16:23.

²⁰ A empresa mantém-se ativa na publicação de revistas e livros, produção de filmes, vídeos, discos e conteúdo para a internet, na administração de uma TV por assinatura e cobre, em TV aberta, 99% do território nacional.

²¹ A Constituição brasileira proibia a participação do capital estrangeiro nos meios de comunicação. Uma multinacional não poderia ter participação acionária, fazer parte de direção ou auferir lucro de uma empresa de mídia brasileira. Tais normas não foram respeitadas pelos acordos assinados a partir de 1962 entre Marinho e o grupo norte americano *Time-Life*, no contexto de organização da Rede Globo. O assessor da Globo na elaboração

verdade, na homogeneização de um discurso (ou desejo desta) verificável na atualidade. Ou seja, a grande mídia do passado foi golpista tanto quanto o é hoje.

À época do Golpe de 1964, a Rede Globo manteve-se atuante na campanha empreendida contra o governo Goulart e outras entidades de esquerda, o que inclui a associação de Roberto Marinho a Manoel Nascimento Brito (Jornal do Brasil) e João Calmon (Diários Associados) a fim de montar a “*Rede da Democracia*”, um importante *locus* de fomentação e doutrinação ideológica, cujo objetivo consistia em veicular propaganda contra o governo Jango por meio da promoção de um projeto moderno-conservador para o país, a fim de posicionar as classes média e média alta como favoráveis a um Golpe de Estado. (ARÊAS, 2015). Na virada de 31 de março para 1º de abril de 1964, os militares derrubaram João Goulart e o jornal *O Globo* comemorou em um editorial:

“Graças à decisão e heroísmo das Forças Armadas, o Brasil livrou-se do governo irresponsável, que insistia em arrastá-lo a rumos contrários à sua vocação e tradições (...) Salvos da comunização que celeremente se preparava, os brasileiros devem agradecer aos bravos militares”. (Apud BORGES, 2009, p.77).

Muitos teóricos discorrem acerca da importância dos meios de comunicação de massa para o desenvolvimento da democracia, seu papel no aperfeiçoamento e garantia das instituições típicas do Estado de Direito. Porém, o caso brasileiro é caracterizado pelo exato oposto desta afirmação: a mídia hegemônica é inimiga do processo democrático e vem desempenhando papel fundamental na consolidação de ideologias conservadoras dominantes. Basta atentar-nos ao fato de que a Rede Globo de Televisão não foi apenas grande beneficiária

dos contratos foi o advogado Luiz Gonzaga do Nascimento e Silva, próximo de Roberto Campos, que seria ministro do Planejamento de Castello Branco e um dos mentores da política econômica de abertura ao capital estrangeiro após o golpe de 1964. O próprio Nascimento e Silva assumiria cargos no primeiro escalão do governo Castello Branco: presidente do Banco Nacional de Habitação (BNH) e ministro do Trabalho e Previdência Social. A *Time-Life* enviou cerca de 6 milhões de dólares à empresa de Marinho entre 1962 e 1966, valor expressivo para a época – os investimentos do grupo americano eram mais de trinta vezes o valor do capital da Globo. Ademais, de acordo com os contratos, a *Time-Life* não figurava como mera financiadora: tinha direito a 30% dos lucros da TV Globo e detinha 30% do patrimônio da emissora. A *Time-Life* tinha participação em administração, programação, treinamento de pessoal, contabilidade e venda de anúncios da TV Globo. Em março de 1966, foi criada uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) para investigar as relações da Globo com o grupo Time-Life. A CPI aprovou por unanimidade o parecer que considerava inconstitucional a associação entre as empresas de Roberto Marinho e a empresa dos EUA. Contudo, o procurador-geral da República e o presidente Castello Branco, em março de 1967, afirmaram que a operação fora legal. O caso foi definitivamente arquivado pelo presidente Costa e Silva. Percebe-se, assim, que a ditadura militar tinha interesse na expansão de pelo menos uma grande empresa de telecomunicações. (ARÊAS, 2015)

e cúmplice na instauração do estado de exceção brasileiro de 1964, como também grande entusiasta do Golpe Parlamentar sofrido pelo país no ano de 2016, confirmando a máxima de Althusser de que todo sistema que ambiciona estender sua atuação por um longo período de tempo acaba por “investir em meios que garantam sua existência” ou, em outras palavras, “reproduzir suas condições de trabalho enquanto produz” (2007, p.53).

Tomemos como exemplo a televisão que, a despeito do acesso crescente a outras mídias por parcela considerável da população, parece ter assegurado seu espaço dentro das casas. A TV sempre ocupou um lugar influente na formação da opinião pública brasileira e vem prestando um verdadeiro desserviço através de sua programação medíocre e seus telejornais falaciosos, expressão maior do pensamento liberal e burguês. Machado afirma que “a questão da verdade está afastada do sistema significante do telejornal, pois, a rigor, não é com a verdade que ele trabalha, mas com a enunciação de cada porta-voz sobre os eventos”. (2005, p. 111). Em *Sobre a Televisão*, Pierre Bourdieu discorre acerca do processo de produção televisivo e afirma que sua lógica primeira se mantém atrelada aos mecanismos e interesses do capital, sendo nociva à vida política e à democracia. Um de seus argumentos centrais está relacionado ao fato de que não há um espaço equânime para o debate político e, sim, a manutenção do privilégio de alguns agentes específicos e determinadas instituições de poder. À época de sua escrita, o autor ainda esperava que aquilo “que poderia ter se tornado um extraordinário instrumento de democracia direta não se converta em instrumento de opressão simbólica” (BORDIEU,1997, p. 13).

Resulta desse processo um tipo de jornalismo prioritariamente orientado pelo discurso ideológico das elites dominantes e permeável à influência de seus interesses escusos. Cada texto, cada imagem, cada notícia, cada opção editorial contribui para tecer versões da realidade coniventes à manutenção do *status quo*, de forma não aleatória, não automática e muito menos neutra: em novelas, séries e filmes, os papéis de empregados, subalternos, vilões ou bandidos estão majoritariamente ligados a qual segmento social? A qual cor de pele? Durante um processo eleitoral, como se dá a escolha dos candidatos convidados aos debates transmitidos em rede nacional? O que justifica o telejornal de maior alcance em território brasileiro calar-se completamente sobre episódios caros ao interesse político do país, a exemplo, as ocupações

estudantis²²? Ou pautar em horário nobre de audiência assuntos frívolos e irrelevantes mesmo diante da urgência de outras demandas? Ou ainda promover uma verdadeira caça às bruxas a determinado partido político a fim de defender o projeto de desmonte de uma nação? Essas são decisões de como mostrar o mundo e a partir disso, de alguma forma, moldá-lo. Ao naturalizar o absurdo, fazendo-o soar como o “normal”, o “comum”, o “ordinário”, constitui-se e solidifica-se uma cultura que justifica a posse do poder nas mãos do grupo que a detém.

Assim, a ditadura militar apresenta-se como mais um dos grandes golpes aplicados contra a nossa democracia, agindo especialmente contra as classes historicamente subalternizadas do ponto de vista econômico, social, cultural e político. A situação de exclusão social e de violência institucional se perpetraram no Brasil a ponto de criar padrões autoritários de conduta que, adentrando a cultura, formam verdadeiras barreiras para a formação de uma identidade nacional democrática.

Dessa forma, o que propomos ao falar de nosso passado recente e sua quase inacreditável capacidade de não passar é, de alguma forma, apontar a maneira insidiosa que a ditadura encontrou de permanecer em nossa estrutura social, econômica, cultural, política e jurídica, bem como indicar os traumas sociais e a legitimação da violência cotidiana daí advindas. Nesse sentido, a ditadura militar brasileira – uma das mais violentas que o ciclo latino-americano conheceu – não foi uma ditadura como as outras, pois a incapacidade de reconhecer e julgar os crimes de Estado cometidos no passado “transforma-se em uma espécie de referência inconsciente para ações criminosas perpetradas por nossa polícia, pelo aparato judiciário, por setores do Estado.” (SAFATLE & TELES, 2010, p. 10). Ela permanece nas práticas políticas, nas múltiplas estratégias do poder que insistem em forçar o esquecimento das raízes do nosso fracasso, no entrave para nossa consolidação enquanto democracia. Edson Teles e Vladimir Safatle afirmam que uma ditadura se mede (se é que se mede) não por meio da contagem dos mortos deixados para trás, mas através das marcas que ela deixa no presente, ou

²² Num contexto de intensa mobilização e luta dos movimentos sociais, principalmente do Movimento Estudantil, que no mês de novembro de 2016 chegou a mais de 200 universidades e 1.000 escolas públicas ocupadas em todo o Brasil contra a PEC 241 e a Medida Provisória que reforma o Ensino Médio, o silêncio da imprensa sobre a mobilização dos estudantes denota, bem como em vários outros momentos da história, que a imprensa hegemônica empenha-se em invisibilizar ou criminalizar as ações de quem luta por direitos. Para maiores aprofundamentos, indicamos a leitura de “*Políticas Educacionais e a Resistência Estudantil*” de Carmen Sylvia Vidigal Moraes e Salomão Barros Ximenes, disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302016000401079. Acessado em: 10 de junho de 2017 às 14:59.

seja, através daquilo que ela “deixará para frente” (SAFATLE & TELES, 2010, p.10). Há muito em jogo quando a questão é reelaborar o passado. Trataremos, nas páginas que seguem, da lógica perversa de negação característica do caso brasileiro, bem como do legado maldito gerado pelos anos de chumbo.

2.2 BREVE HISTÓRICO DA CENSURA

Nos anos de 1950 e no início da década de 60, o Brasil atingira seu ápice quanto à politização da população, com articulações expressivas de sindicatos e movimentos sociais e uma fértil agitação nas artes, na educação e na cultura. O período é marcado por um crescente senso de mobilização da classe trabalhadora, especialmente dos trabalhadores do campo, e por uma forte movimentação de artistas e jovens intelectuais pela defesa de uma arte engajada, posicionada como instrumento a serviço da revolução social, abandonando os conceitos da “arte pela arte” e voltando-se para a uma noção coletiva e didática de conscientização das massas, com vistas a restituir e fortalecer sua consciência de sujeitos históricos. (CARVALHO, 2005, p. 3). São exemplos o Cinema Novo²³, os grupos de teatro “Arena”, “Oficina”, o Grupo Opinião²⁴, os Centros Populares de Cultura da UNE (União Nacional dos Estudantes)²⁵, o

²³ Em 1965, Glauber Rocha publicara o manifesto intitulado *Uma estética da fome*, definindo o que deveria ser o Cinema Novo. Referia-se à realidade social da América Latina – colonizada e miserável –, inserindo aí o Brasil e a precariedade do fazer do cineasta brasileiro. Para Glauber Rocha o Cinema Novo deveria não só filmar a miséria, mas responder por uma estética da miséria. Daí a defesa de um cinema diferente capaz de demarcar a nossa identidade e fazer frente à indústria cinematográfica estrangeira, à cultura alienante imposta, sobretudo, pelo imperialismo norte-americano. Entra em foco a “crise da família” como representação da “anatomia da decadência”. A crítica social e as totalizações, caras aos cinemanovistas, é transplantada para a família de classe média. Para Ismail Xavier, após o Golpe há uma “passagem do público ao privado como desdobramento da discussão política do Cinema Novo” (Xavier, 2003, p.323-328).

²⁴ Imediatamente após o golpe militar de 1964, um grupo de artistas ligados ao Centro Popular de Cultura da UNE - CPC (posto na ilegalidade) reúne-se com o intuito de criar um foco de resistência à situação. É então produzido o show musical Opinião, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), cabendo a direção a Augusto Boal, do Teatro de Arena paulistano. O show se apresenta no Rio de Janeiro, estreando em 11 de dezembro de 1964, e marca o nascimento do grupo, que virá a se chamar Opinião. Assembleias, reuniões e demais manifestações de protesto da categoria teatral faziam do Opinião seu epicentro, nos primeiros anos após o golpe militar. (OPINIÃO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopediaitacultural.org.br/evento401317/opinioao>>. Acesso em: 19 de junho de 2017 às 21:45)

²⁵ O Centro Popular de Cultura - CPC é criado em 1961, no Rio de Janeiro, ligado à União Nacional de Estudantes - UNE, e reúne artistas de distintas procedências: teatro, música, cinema, literatura, artes plásticas etc. O eixo do projeto do CPC se define pela tentativa de construção de uma “cultura nacional, popular e democrática”, por meio da conscientização das classes populares. A idéia norteadora do projeto diz respeito à noção de “arte popular revolucionária”, concebida como instrumento privilegiado da revolução social. A defesa do caráter coletivo e

Movimento de Cultura Popular (MCP) e os inovadores métodos de Paulo Freire de alfabetização de adultos associada à leitura da realidade, o Movimento das Ligas Camponesas (MLP) e o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT). Nos anos que se seguiram a 64, artistas, intelectuais e trabalhadores sindicalmente organizados foram tratados como “inimigos da nação” e suas iniciativas severamente perseguidas. Era um intenso momento de efervescência política e cultural e crescente organização da classe trabalhadora que o Golpe Militar se encarregara de atacar.

Com a ascensão militar ao poder estatal, o Brasil passou por um processo de recrudescimento da censura. Apesar disso, não se pode falar de um estabelecimento da censura em 1964, pois a mesma foi uma presença constante em nosso país. Reflexo das relações de produção cultural, vinculadas à esfera social e econômica, a ação censória visa a manutenção do *status quo* e é fortemente marcada pelo uso de um poder arbitrário. Historicamente, a censura encontra solo fértil em sociedades que privilegiam um saber condizente com o poder dominante (KHEDÉ,1981). Algumas análises do tema tencionam à ideia de que a censura ganha seus primeiros contornos em nosso território com a colonização europeia. A chegada dos portugueses seria a primeira ação censória, pois o processo de colonização já agiria por natureza em detrimento a manifestação cultural dos habitantes do país. Em *Censura, Repressão e Resistência no Teatro Brasileiro* (2008), Maria Cristina Castilho Costa aponta:

“Os princípios contra-reformistas da Igreja Católica, aliados à Monarquia Absoluta como forma de poder político – em Portugal e depois no Brasil, e aos objetivos civilizatórios da expansão européia trataram sempre de controlar, aculturar e reprimir tudo aquilo que parecesse estranho, inadequado, libertário ou inconveniente aos olhos e interesses dos colonizadores”. (CASTILHO COSTA, 2008, p. 15)

O argumento ganha força se atentarmos para o fato de que práticas artísticas eram parte integrante da catequese, incentivadas pela Coroa e executadas pela missão jesuíta da Igreja Católica: a manufatura de instrumentos musicais, a alfabetização em Língua Portuguesa, bem como a encenação de autos religiosos, eram atividades executadas junto aos indígenas durante

didático da obra de arte, e do papel engajado e militante do artista, impulsiona uma série de iniciativas: a encenação de peças de teatro em portas de fábricas, favelas e sindicatos; a publicação de cadernos de poesia vendidos a preços populares; a realização pioneira de filmes auto-financiados. (CENTRO Popular de Cultura (CPC). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399389/centro-popular-de-cultura-cpc>>. Acesso em: 19 de junho 2017 às 23:40)

o processo de evangelização. Contudo, o teor artístico de tais atividades não retira seu caráter dogmatizante norteado pelo ideal colonizador e por uma “censura moralizante e repressora em relação às práticas mais livres e informais de iniciativa dos nativos e dos colonos mais incultos”. (CASTILHO COSTA, 2008, p. 15)

Outro ponto a ser revisitado em nosso passado colonial é a criação da Mesa Real Censória, uma instituição portuguesa que atuava no controle e fiscalização de livros e papéis e, conseqüentemente, na aprovação ou reprovação de tais registros:

“Em 5 de abril 1768, instituída por ordem do Marquês de Pombal, a Real Mesa Censória unifica o sistema censório anteriormente dividido entre o Santo Ofício, o Ordinário e o Desembargo do Paço. A intenção de Pombal era secularizar a censura, para atender às necessidades do Estado. Então, o rei nomeava os censores, que eram eclesiásticos e funcionários leigos. Cabia à Real Mesa Censória fiscalizar a impressão e a circulação de livros no Reino e também aqueles vindos de outros lugares, pois nenhum material impresso deveria entrar na Colônia sem antes ser submetido à vistoria dos censores régios”.²⁶

O controle e a repressão ditados pela Coroa Portuguesa não cessam com a chamada Independência do Brasil. No início do século XIX, a ação censória a textos teatrais ganha contornos institucionais através da criação do Conservatório Dramático Brasileiro (CDB) que, a despeito de seu propósito inicial de incentivar o desenvolvimento teatral no Brasil²⁷, restringe-se a zelar pelos interesses e valores dominantes no Império. Dessa forma, sua atuação consistia em defender “a Santa Religião, o respeito aos poderes políticos da Nação e às Autoridades constituídas, a guarda da moral e da decência pública, e também a castidade da Língua”. (CASTILHO COSTA, 2008).

As peças deviam ser enviadas à instituição para exame dos censores, divididos em comissões de três membros. Estes eram responsáveis pelo parecer: liberação, recorte da obra visando adequação ao ambiente da corte, ou proibição. O CDB contava com colaborações diversas, chegando a ter dois tipos de censores: os oficiais e os oficiosos. O primeiro grupo era diretamente ligado à Polícia Imperial e o segundo composto por figuras públicas que

²⁶ Trecho do artigo *A Censura no Brasil do século XVI ao século XIX*. Disponível em http://www.usp.br/proin/download/artigo/artigos_censura_brasil.pdf. Acesso em 05 de fevereiro de 2015 às 16:20

²⁷ Criado em 1843, na cidade do Rio de Janeiro, o CDB inicialmente coloca-se como um órgão formado pela livre vontade dos intelectuais destacados na cena cultural, com o intuito de promover o melhoramento das artes cênicas. (KHEDÉ, 1981)

influenciavam no veredito, tais como autoridades de poder e intelectuais de prestígio. (KHEDÉ, 1981). De acordo com Miliandre Garcia, as ações do Conservatório foram decisivas para o desenvolvimento da política de censura que seria implantada no Brasil nos governos sucessivos, pois “a partir da criação do CDB, os governos brasileiros aperfeiçoaram a censura de diversões públicas com o argumento de defenderem a manutenção da ordem pública e dos valores ético-morais” (2008, p.16).

O Estado Novo (1937-1945) é um exemplo da continuidade da ação censória em nosso país, cujo modelo de controle das manifestações artísticas do chamado *Estado Novo* é herdeiro direto de um regime totalitário português. O governo de Getúlio Vargas é reconhecido pelo autoritarismo, pela forte censura à produção e circulação de informações e pela massiva propagação da imagem de Vargas como um herói nacional (CASTILHO COSTA, 2010). Em 1939, cria-se o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), maior órgão coercitivo do regime, que tinha por objetivos:

“centralizar e coordenar a propaganda nacional, interna e externa, e servir como elemento auxiliar de informação dos ministérios e entidades públicas e privadas; organizar os serviços de turismo, interno e externo; fazer a censura do teatro, do cinema, das funções recreativas e esportivas, da radiodifusão, da literatura social e política e da imprensa; estimular a produção de filmes educativos nacionais e classificá-los para a concessão de prêmios e favores; colaborar com a imprensa estrangeira para evitar a divulgação de informações nocivas ao país; promover, organizar e patrocinar manifestações cívicas e festas populares com intuito patriótico, educativo ou de propaganda turística, assim como exposições demonstrativas das atividades do governo, e organizar e dirigir o programa de radiodifusão oficial do governo”.²⁸

A Ditadura Militar Brasileira não inaugura a prática da censura, mas dá a ela um tom mais severo. Os fundamentos da Doutrina de Segurança Nacional foram utilizados para aniquilar o Estado de Direito. Segundo esta doutrina, “o principal inimigo está dentro do próprio país e deve ser procurado entre o povo.” Para defender o Estado de Segurança, justificava-se a violação aos Direitos Humanos e constitucionais e censurava-se a imprensa a fim de impedir que a maioria do povo tivesse acesso às informações. Enquanto isso, nos bastidores do governo, “cada vez mais revestia-se de importância o SNI (Serviço Nacional de Informações), criado em 13 de junho de 1964 com o objetivo de produzir e operar informações conforme os interesses da ditadura e de seus aliados.” (TELES, 2001, p.158)

²⁸ Trecho extraído de “*Fatos e Imagens: artigos ilustrados de fatos e conjunturas do Brasil*” do Portal FVG: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/DIP>. Acesso em 12 de maio de 2015 às 19:43

Entre as inúmeras medidas despóticas do governo militar, destaca-se o Ato Institucional nº 5 (AI-5) que, sobrepondo-se à Constituição, firmou institucionalmente a sua liberdade de ação.

“A ditadura foi violenta desde sua implantação, que já implicava, por si mesma, uma violência contra a Constituição e as instituições democráticas, mas a partir da edição do AI-5 ocorreu o recrudescimento das arbitrariedades e violências contra os que, falando, escrevendo ou participando de reuniões pacíficas, manifestavam oposição ao regime ditatorial e falavam em democracia, liberdade e direitos. Aumentaram as prisões arbitrárias, as práticas de tortura, os desaparecimentos de pessoas, as invasões de domicílios, cassações de direitos sem a possibilidade de recurso ao Judiciário ou a qualquer autoridade ou mesmo de obter simples esclarecimentos sobre os motivos da punição, além de ampla corrupção, tanto quanto ao uso das instituições públicas quanto relativamente aos desvios de recursos públicos”.²⁹

O AI-5 foi o quinto decreto emitido pelo governo militar brasileiro, redigido pelo ministro da Justiça Luís Antônio da Gama e Silva, que vigorou por 10 anos a contar de 13 de dezembro de 1968, durante o governo do então presidente Artur da Costa e Silva. Foi considerado, à sua época, o mais duro golpe na democracia por dar poderes quase absolutos aos militares. Suas principais determinações concediam ao Presidente da República (convém atentar, como é característico dos golpes de estado, um presidente não-eleto democraticamente) poder de impor recesso a Câmara dos Deputados, assembleias legislativas estaduais e Câmara de Vereadores municipais (no período de recesso, o poder executivo federal assumiria as funções destes poderes legislativos), bem como intervir nos estados e municípios, sem respeitar as limitações constitucionais; suspender os direitos políticos, pelo período de 10 anos, de qualquer cidadão brasileiro; cassar mandatos de deputados federais, estaduais e vereadores; proibir manifestações populares de caráter político; suspender o direito de *habeas corpus* (em casos de crime político, crimes contra ordem econômica, segurança nacional e economia popular) e impor censura prévia para jornais, revistas, livros, peças de teatro e músicas.

A criação do AI-5 endossa a ação de órgãos vinculados à censura, como o Conselho Superior de Censura (CSC) e a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), também efetivos na vigilância e repressão comuns à época. Porém, cabia ao Exército, através do Centro

²⁹ Trecho extraído de “A Ditadura Brasileira de 1964” de Dalmo de Abreu Dallari, disponível em http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/dalmodallari/dallari_ditadura_brasileira_de_1964.pdf. Acesso em 16 de maio de 2017 às 18:35.

de Inteligência do Exército (CIE), ser o maior proponente de corte e proibição ao material considerado subversivo. Inicialmente a função do CIE era infiltrar agentes nos movimentos estudantis e sindicais, a fim de monitorar suas ações, porém no governo Médici sua atuação se estende mais efetivamente a indicações de censura às artes. Canções, periódicos, peças teatrais e outras manifestações de pensamento foram investigadas e vetadas a partir de sua solicitação. Em documento, a superintendência do CIE afirma que:

“a cada dia torna-se mais evidente a maléfica atuação da maioria dos autores de novela, cujos antecedentes são por demais conhecidos dos órgãos de segurança, que permanentemente alertam a censura para a insidiosa ação dos referidos elementos, que, em seu campo de atuação, usando técnicas apropriadas, constituem-se em autênticos profissionais da subversão”. (FICO, 2001, p.186)

Acerca da ação censória praticada pelos militares, Yan Michalski comenta que:

“A censura, seja oficial ou oficiosa, assume o papel de protagonista na cena nacional, desencadeia uma guerra aberta contra a criação teatral, torna-se incomodamente presente no cotidiano dos artistas. Já em janeiro o general Juvêncio Façanha (que no ano anterior já havia mandado aos homens de teatro e cinema o ameaçador recado: ‘Ou vocês mudam, ou acabam’) dá em público uma estupefante declaração, que define com clareza a atitude do regime em relação à atividade cênica: ‘A classe teatral só tem intelectuais, pés sujos, desvairados e vagabundos, que entendem de tudo, menos de teatro’” (MICHALSKI, 1985, p.33).

Em geral, eram empregadas três ações censórias ao teatro: a censura do texto, a censura da montagem e a censura depois da estreia - de acordo com a reação do público e da crítica. A última era evitada pelos censores porque fazia parte da censura fingir que não havia censura. Na apresentação do livro *Censores de Pincenê e Gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*, Barbosa Lima Sobrinho questiona:

“poderá haver quem possa calcular o número imenso de obras teatrais que deixaram de ser escritas, ou que acabaram rasgadas ou perdidas, pelo receio da presença ou da interferência de tantas censuras vigilantes e implacáveis? (...). Escrever para não ser publicado nem representado, é façanha sem qualquer atrativo. Quantos deixaram de escrever livros, ou de fazer peças para o teatro, com a certeza de que não obteriam a aprovação da censura?” (LIMA SOBRINHO, 1981, p.13)

No Brasil, o exercício da censura de diversões públicas não foi aleatório ou assistemático: apenas nos anos de 1968 e 1969, foram censuradas 61 peças de teatro porque

tratavam de questões políticas. A televisão, mesmo em escala menor, sofreu restrições em sua programação. A música, as artes visuais e a mídia impressa foram alvos da repressão sistêmica imposta pelo regime militar. A censura tinha objetivos específicos, isto é, “conter a expansão do comunismo no país e aumentar o controle sobre a produção artístico-cultural que, associada a outros mecanismos de controle e repressão, visava contribuir para a efetivação do projeto repressivo da ditadura militar” (GARCIA, 2008, p. 306).

É importante pontuar que o teatro desempenhou papel determinante para a construção de uma nova mentalidade crítica na sociedade brasileira, apresentando-se como uma eficiente forma de mobilização contra as ações despóticas do regime militar. Junto a estudantes e intelectuais, o chamado *teatro nacional-popular*³⁰ deu novo significado às práticas culturais, voltado ao engajamento político e social, fazendo jus à sua natureza “oposicionista, discordante, nascida de algum tipo de insatisfação essencial” (MICHALSKY, 1979, p. 19). A experiência do período é composta por uma produção artística engajada capaz de pensar criticamente as estruturas sociais e redimensionar aspectos importantes de nossa história, através de um processo de produção e reprodução de uma realidade simbólica indissociável de sua função política:

“as condições anormais em que o teatro funcionou durante estas duas décadas fizeram surgir nos palcos tendências, experiências, textos e encenações de características muito diferentes de tudo que fora visto anteriormente. Ao mesmo tempo, rotulado pelo regime militar como um perigoso inimigo público e, conseqüentemente, perseguido e reprimido com requintes de perversidade e tolice, o teatro constituiu-se numa importante frente de resistência ao arbítrio e desempenhou destacado papel na sociedade do seu tempo”. (MICHALSKI, 1985, p.7)

³⁰ Apresenta-se como exemplo a célebre montagem do Teatro de Arena da peça “*Eles não usam black-tie*”, texto de Gianfrancesco Guarnieri e direção de José Renato. Com estreia em 1968, a peça aliou temas importantes como o movimento operário da década de 50 no Brasil e as difíceis condições de vida dos trabalhadores brasileiros, traçando um panorama realista das favelas dos grandes centros urbanos e apontando o cerne do abismo social entre dominantes e dominados. Para maiores aprofundamentos, indicamos a leitura de “*Ensaio do Nacional-Popular no Teatro Brasileiro Moderno*” de Diógenes Maciel.

Desafiando os tempos de isolamento, individualismo e silêncio impostos pelo regime, grupos alinhados à esquerda como o Oficina³¹ e o Arena³² propunham a transformação do fazer teatral, alinhando o teor político a novas estratégias de se conceber a montagem de um espetáculo. Nas experiências do Arena, com a direção de Augusto Boal, a relação ator-texto foi mudada e sob influência do teatro de Bertolt Brecht “os atores conquistaram força e liberdade, propondo interpretações que problematizavam o efeito de realidade da encenação e a identificação da plateia com os personagens”³³. Na década de 70 destacam-se os espetáculos *Um grito parado no ar* (Gianfrancesco Guarnieri), *Rasga Coração* (Oduvaldo Vianna Filho), *Gota D’Água* (Paulo Pontes e Chico Buarque), e *Último Carro* (João das Neves). Nessas peças de grande sucesso, o teatro engajado refletia sobre a modernização capitalista brasileira garantida pela repressão política e pela exclusão das classes populares.

2.3 O LEGADO DO GOLPE

Muito se fala acerca da censura imposta pelo regime à produção artística. Porém, devemos nos atentar ao fato de que, assim como as manifestações culturais e os movimentos

³¹ Influente e importante companhia ao longo dos anos 1960, transforma-se em grupo nos anos 1970, tendo como esteio a figura do encenador José Celso Martinez Corrêa. Em 1967, com *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, o Oficina alcança grande notoriedade, lançando o tropicalismo, que aglutina setores da música, do cinema e das artes plásticas, dando impulso a um movimento estético coeso e de abrangência nacional. Essa hegemonia o coloca em posição de destaque e referência dentro da cultura brasileira dos anos 1960. Levado à Europa, o espetáculo torna o grupo internacionalmente conhecido. As montagens de *Galileu Galilei*, 1968, e *Na Selva das Cidades*, 1969, ambas de Bertolt Brecht, coroam esse movimento ascensional e são consideradas perfeitas recriações brasileiras do universo do autor alemão. Dão oportunidade a elogiadas interpretações de Renato Borghi, Ítala Nandi, Cláudio Corrêa e Castro e Fernando Peixoto. Ressurge reformulado nos anos 1980 e, sob a denominação de Oficina Usyna Uzona, atua até hoje. (OFICINA . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopediaitacultural.org.br/evento401317/opiniao>>. Acesso em: 19 de junho de 2017 às 21:30

³² Fundado nos anos 1950, o Teatro de Arena torna-se um ativo disseminador da dramaturgia nacional que domina os palcos nos anos 1960, aglutinando expressivo contingente de artistas comprometidos com o teatro político e social. Entre 1958 e 1960, o Arena leva à cena diversos originais escritos pelos integrantes da companhia, num expressivo movimento de nacionalização do palco, difusão dos textos e politização da discussão da realidade nacional. Figuram, entre outros, *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de José Renato, em 1958; *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, direção de Boal, 1959; *Gente Como a Gente*, de Roberto Freire, 1959, e *Fogo Frio*, de Benedito Ruy Barbosa, 1960, ambos dirigidos novamente por Boal; *Revolução na América do Sul*, de Boal, direção de José Renato, 1960; *O Testamento do Cangaceiro*, de Francisco de Assis, mais uma direção de Boal, 1961. (ARENA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopediaitacultural.org.br/evento401317/opiniao>>. Acesso em: 19 de junho 2017 às 21:20)

³³ Trecho extraído de “*Teatro- Memórias da Ditadura*”, disponível em <http://memoriasdaditadura.org.br/teatro/>. Acesso em 1 de maio de 2017 às 21h:45

sociais, outros setores também foram alvo do estado militar. É o caso da educação brasileira, que ainda hoje sofre as consequências das ações desse período. A rede pública de ensino foi comprometida nos níveis fundamental, técnico e superior, ficando sujeita à precarização e ao sucateamento consequentes de um projeto intenso de sabotagem, executado por meio de um massivo corte de verbas e da tentativa de privatização da educação básica pública no país.

O programa MEC-*Usaid* é um exemplo claro do boicote realizado pelos militares em conluio com os EUA, firmado por meio de um convênio entre o Ministério da Educação (MEC) e a United States Agency for International Development (USAID). Acordos assinados e executados entre 1964 e 1968 (alguns com vigência até 1971) previam a contratação de assessores americanos para “auxiliar nas reformas educacionais”, ou seja, para atuar no desmonte da educação pública brasileira, em todos os níveis de ensino. A proposta tinha como suporte básico a “teoria do capital humano”, uma pedagogia tecnicista que defendia a reordenação do processo educativo de modo a torná-lo objetivo e operacional, minimizando as interferências subjetivas. Falava-se em “objetivação no trabalho pedagógico”, por meio de pressupostos como *eficiência* e *produtividade*. Em outras palavras, a diretriz que orientava o projeto era a necessidade do mercado (CUNHA, 1985). Passados mais de 50 anos, constatamos o mesmo propósito na Reforma do Ensino Médio, proposta por meio da Medida Provisória 746/2016³⁴, donde não há dificuldade em concluir que o objetivo maior consiste no desmonte da escola pública de qualidade e consequente privatização da educação básica do país, aumentando a participação do ensino privado no mercado de educação brasileiro (CNTE, 2016).

Um dos objetivos do acordo MEC-*Usaid* consistiu em implantar o modelo norte americano nas universidades brasileiras por meio de uma profunda “reforma” educacional, que culminou na destruição do plano basilar de várias universidades, sucateou laboratórios e

³⁴ A Medida Provisória 746 de 2016 desconsidera o quadro geral do Ensino Médio regular no país e vem sendo difundida de modo errôneo pelo governo ilegítimo de Michel Temer como uma medida enérgica e eficaz para resolver problemas de qualidade da oferta desta etapa da educação. Por trás do discurso da “flexibilização” da oferta, a MP reduz a educação básica à preparação para o mercado de trabalho, restringe e abrevia a oferta, amplia as desigualdades educacionais e oferece base legal para privatização do ensino público. O texto integral da MP 746 pode ser conferido em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/Mpv/mpv746.htm. Acesso em 24 de maio de 2017 às 22:56

bibliotecas e devastou o patrimônio público em nome da formação rápida de mão de obra pobremente qualificada para o mercado. Marilena Chauí esclarece que:

“O programa consistiu em destruir a figura do curso com multiplicidade de disciplinas, tirando a autonomia do estudante e passando por cima dos critérios estabelecidos pela sua faculdade. Os cursos se tornaram sequenciais, foi estabelecido o prazo mínimo para completar o curso, houve a departamentalização, mas, com a criação da figura do conselho de departamento - o que significava que um pequeno grupo de professores tinha o controle sobre a totalidade do departamento e sobre as decisões -, foi dado ao curso superior uma característica de curso secundário (Ensino Médio), que é a sequência das disciplinas e essa ideia violenta dos créditos. Além disso, há a divisão entre matérias obrigatórias e matérias optativas. E, como não havia verba para contratação de novos professores, os professores tiveram de se multiplicar e dar vários cursos. ”³⁵

Ademais, a má condução das políticas educacionais ampliava entre os professores a sensação de desqualificação, devido às péssimas condições de trabalho pelas quais os profissionais eram submetidos, seguidas de bruscas reduções salariais. Para se ter ideia, a remuneração base chegou a oscilar entre 1,5 e 3 salários mínimos (em alguns momentos os pisos só não ficaram abaixo do salário mínimo pela inclusão de abonos) e “os professores passaram a viver a estranha realidade de ter na rede pública – antes um emprego bem remunerado – um ‘bico’. A garantia da sobrevivência demandaria o aumento da carga horária de trabalho, [...] ou o acúmulo a outras atividades profissionais. ” (MATTOS,1988, p. 94)

Além do desmonte estrutural, a coerção estatal se acercou rapidamente à universidade. Destacamos as comissões especiais de Inquéritos Policial-Militares (IPMs), recomendadas para minar qualquer suposta atuação subversiva na comunidade acadêmica, pelas quais o Ministério da Educação, agindo junto às manobras de busca e detenção nas universidades brasileiras, comandava contratações e demissões de pessoal universitário. Nesse sentido, relembremos alguns instrumentos legislativos de repressão, como a Lei nº 4.464, de 9 de novembro de 1964, conhecida como Lei Suplicy de Lacerda, que colocou as entidades estudantis, como União Nacional dos Estudantes (UNE), na ilegalidade e instituiu como forma ilegal o funcionamento do Diretório Acadêmico (DA), restrito a cada curso, e o Diretório Central dos Estudantes (DCE), no âmbito da universidade, procurando eliminar a representação estudantil em nível

³⁵ Marilena Chauí em entrevista de nome *Ditadura iniciou devastação da escola pública*, concedida ao Portal Vermelho, disponível em <http://www.vermelho.org.br/noticia/179736-1> , acessado em 02 de março de 2015 às 14:45.

nacional na sociedade, bem como qualquer tentativa de ação política independente por parte dos estudantes. E também do Decreto nº 477, de 26 de fevereiro de 1969, que atribuiu às autoridades universitárias e educacionais do MEC o poder de desligar e suspender estudantes envolvidos há até três anos em atividades consideradas subversivas pela ditadura, de expulsá-los e impedir de se matricularem em qualquer escola de nível superior no país durante cinco anos. O decreto também previu a demissão de funcionários e professores, impedindo-os de trabalhar em ensino superior durante cinco anos. A escola foi silenciada pelo medo e pela insegurança. As decisões passaram a ser tomadas exclusivamente pelos órgãos executivos, federais e estaduais, ampliando-se o papel das Secretarias de Educação e a criação das Divisões Regionais de Ensino, que eram dotadas de “funções técnicas” com o objetivo de implantar as decisões contando com o mínimo de resistência. (LIRA, 2009).

Pelas universidades de todo o país, educadores, funcionários e estudantes, com ideais progressistas ou que ousassem demonstrar qualquer indignação com a ditadura sofreram suas agruras. A fim de cultivar nossa memória intelectual, adotaremos para esse estudo o exemplo da Universidade de Brasília, fundada em 1962 e duramente atingida pelo processo degenerativo do golpe, pois acreditamos que os fatos devem ser contados e recontados, analisados e reanalisados, visando manter viva a nossa história, pelas gerações passadas e para as gerações futuras, e não encoberta pelo silêncio ou pela escuridão dos tempos. Colocamo-nos ao lado de Roberto A. Salmeron, quando este afirma que é responsabilidade dos docentes, estudantes e funcionários tornar os fatos conhecidos, pois, como é sabido, “um povo que não conhece a sua história corre o risco de repeti-la” (2012, p. 28).

Idealizada pelo antropólogo Darcy Ribeiro, a Universidade de Brasília foi concebida e construída a partir do esforço coletivo, do entusiasmo e da participação empenhada e otimista de muitos intelectuais. As artes, as letras, a arquitetura, as ciências humanas, as ciências naturais e exatas eram implantadas ao mesmo tempo, lado a lado, sem divisões ou hierarquias, a partir de uma estrutura inovadora distante do modelo tradicional da década de 1930, visando introduzir mudanças nas estruturas universitárias, tornando-se assim fundamental para a capital, para o país e para todos que nela se empenhavam. Faz-se necessária uma menção especial aos cursos de pós-graduação, instaurados de pronto na universidade e em todas as suas áreas, um fato surpreendente para a década de 1960, quando trabalhos de tese de mestrado e doutorado

eram quase inexistentes, mesmo em universidades mais antigas e mais renomadas. Ressaltamos assim o grau de experiência dos responsáveis pelos diversos setores, bem como o brilhante projeto de nossa universidade que ganhava forma e fôlego, como um importante ponto de germinação intelectual e cultural do Brasil. Via-se no ambiente acadêmico, “os docentes trabalhando em geral sete dias por semana, os estudantes lotando bibliotecas e salas de estudos até altas horas da noite, inclusive aos sábados e domingos” (SALMERON, 2012, p. 29).

Conhecida pelo empenho na construção do pensamento crítico e por forte tendência ao pensamento marxista, a Universidade de Brasília tornou-se alvo direto da ação dos militares. Além das mentiras difamatórias circuladas pelos meios de comunicação favoráveis ao golpe, uma série de arbitrariedades contra a universidade marcam o histórico desse período, entre as quais: nomeação de reitores por injunções políticas, perseguições, expulsões e exonerações sem acusação e sem possibilidade de defesa, prisões, invasões de tropas ao campus e o episódio emblemático da demissão coletiva de mais de 200 educadores. Depois da destituição arbitrária de 15 docentes acusados de subversão, 209 professores e instrutores assinaram uma demissão coletiva, em protesto contra a repressão sofrida no campus, fazendo frente aos desmandos praticados pelos detentores do poder.

A luta travada por coordenadores, diretores, funcionários, docentes e estudantes da UnB contra a ditadura e pela defesa da educação é um exemplo único em nosso país. Não conhecemos outra universidade em que “os diretores de todos os institutos e faculdades, com identidade de pontos de vista, seguros de contar com o apoio da maioria do corpo docente e dos estudantes, tivessem batalhado unidos pela autonomia universitária” (SALMERON, 2012, p. 189). O espírito coeso desses agentes universitários, bem como o nível da violência praticada no campus pode ser ilustrado por meio do seguinte manifesto:

“O corpo docente, discente e administrativo da Universidade de Brasília, inteiramente coesos na missão de defendê-la e no intuito de salvaguardar a verdade dos fatos, deturpados por alguns órgãos de informação, vem de público trazer o seu protesto e repúdio ante a brutal agressão perpetrada contra sua integridade. Em operação militar, lembrando um país em guerra, tropas policiais invadiram o campus universitário, armadas com cassetetes e rifles com baionetas caladas, jogando bombas de gás lacrimogêneo, atirando e ferindo alguns estudantes e espancando vários outros, inclusive professores, e depredando as instalações, com sérios prejuízos materiais. Surpreendidos em seus locais de trabalho, foram expulsos com gás lacrimogêneo, presos e revistados como se fossem criminosos comuns ou prisioneiros de guerra.

Como saldo de tão bárbaro ataque, encontram-se hospitalizados dois estudantes vítimas de balas das forças invasoras. Não havendo razão que justifique tal agressão, revoltante não só pela sua brutalidade, como também, e sobretudo, por ter sido dirigida contra uma comunidade em trabalho pacífico e produtivo, não pode esta universidade ficar alheia ou inerte diante de tal demonstração de selvageria”. (SALMERON, 2012, p. 474)

Com forte atividade no cenário político brasileiro, mesmo antes do Golpe de 64, o movimento estudantil foi um dos principais protagonistas da luta contra o regime militar, contribuindo ativamente na defesa da liberdade e dos direitos humanos. Inconformados com o autoritarismo e a repressão, muitos estudantes agitaram profundamente o cenário nacional, enfrentando as forças repressoras, reinventando-se e reorganizando-se após sucessivas tentativas de desarticulação por parte do governo, disposto a massacrar jovens idealistas e contestadores, ou qualquer um que simpatizasse com ideias consideradas subversivas.

Quanto à militância dos jovens universitários de Brasília, destaca-se o ato realizado no ano de 1968, quando cerca de três mil alunos protestaram em frente à Faculdade de Educação (FE) após a morte do estudante Edson Luís³⁶, o que resultou no decreto de prisão de sete universitários, entre eles o militante e estudante de Geologia Honestino Guimarães. Honestino figura a lista de desaparecidos políticos e atualmente o Diretório Central dos Estudantes da Universidade de Brasília leva o nome desse a quem o Estado brasileiro sequestrou, torturou, assassinou e ocultou o cadáver. As últimas gestões da reitoria³⁷ e DCE parecem haver esquecido o histórico de luta de nossa universidade.

Mesmo nos tempos atuais, a violência institucional permanece em larga e assustadora medida. Em 2001, a Organização das Nações Unidas (ONU) e a Organização dos Estados

³⁶ Edson Luís de Lima Souto era um dos 300 estudantes que jantavam no restaurante estudantil do Calabouço, no centro do Rio de Janeiro, quando o local foi invadido por policiais. O aspirante Aloísio Raposo, atirou e matou o secundarista Edson Luís com um tiro a queima roupa no peito. Temendo que a Polícia Militar desse fim ao corpo, os estudantes não permitiram que este fosse levado ao Instituto Médico Legal, mas o levaram em passeata até a Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, onde foi velado. A mobilização em torno da morte do estudante foi o estopim para a primeira grande manifestação pública de 1968, que culminaria três meses depois na Marcha dos 100 mil. O evento foi um dos principais protestos contra a Ditadura Militar. Acerca do tema, indicamos consulta em <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/edson-luis-de-lima-souto/>, acessado em 13 de maio de 2016 às 00:34

³⁷ De 2012 a 2016, Ivan Marques de Toledo Camargo foi reitor da Universidade de Brasília. Sua gestão foi marcada pelo descaso para com as pautas da assistência estudantil e pela falta de diálogo para com estudantes, professores e funcionários terceirizados. Já a “Aliança pela Liberdade” ocupou a gestão do Diretório Central dos Estudantes de 2011 a 2016 sob a falácia de uma organização apartidária. Ambos prestam um verdadeiro desserviço ao caminhar da universidade.

Americanos (OEA) emitiram um relatório³⁸ denunciando o governo brasileiro pela persistência da prática de tortura no país³⁹. Ao contrário do que se poderia esperar, os casos de tortura e assassinato cometidos pela mão do Estado aumentaram mesmo com o fim oficial da ditadura. Vide as condições da população carcerária e os chamados *autos de resistência*⁴⁰. A população pobre, negra e periférica vem sendo alvo enfático da brutalidade estatal, que se manifesta não somente pela negação de direitos básicos, mas principalmente por meio da ação de uma polícia violenta, criminosa, minada por milícias, grupos de extorsão e extermínio e que insiste sistematicamente em dizimar a parcela menos favorecida do povo. Se a ditadura acabou, falta ainda avisar a Polícia Militar.

Pode-se afirmar que a prática de tortura foi institucionalizada pelo Estado Brasileiro, dada sua recorrência protocolar nas delegacias e demais órgãos de repressão. As chamadas *Casas de horrores* ou *Escolas de tortura*, eram locais onde presos serviam como cobaias em demonstrações através de diversos métodos, instrumentos e requintes de crueldade para turmas de mais de 100 militares. Os torturadores não apenas gabavam-se de suas técnicas, como diziam estar em condições de exportá-la a outros países (ARNS, 1985). É sabido que os Estados Unidos

³⁸ Acerca do tema, indicamos a leitura da Dissertação de Mestrado de Cátia Faria intitulada *Revolucionários, Bandidos e Marginais: presos políticos e comuns sob a Ditadura Militar*. Niterói, 2005.

³⁹ A expansão do SNI teve como consequência o recrudescimento da repressão política. Foi criada em 1969 a Oban (Operação Bandeirantes), financiada por multinacionais como a Ultra, Ford, General Motors e outras. A Oban contava com integrantes do Exército, Marinha, Aeronáutica, Polícia Política Estadual, Polícia Militar, Departamento da Polícia Federal, entre outros. Foram tão eficientes seus métodos de combate à chamada subversão, por intermédio de torturas e assassinatos, que serviu de modelo para a implantação, em escala nacional, de organismo legalmente constituído sob a sigla DOI-Codi (Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna). Em 1969, foi editada nova Lei de Segurança Nacional, que instituiu a pena de morte para os opositores políticos, criando, assim, mecanismo que legitimava sua estratégia de eliminar lideranças políticas e membros dos grupos envolvidos na luta armada. Embora o regime tenha condenado alguns presos políticos à pena de morte, não chegou a usar este dispositivo para matar seus oponentes. Sequestrou, torturou e matou sempre às escondidas. (TELES, 2001, p. 158)

⁴⁰ Criados na época da ditadura militar, os autos de resistência consistem na forma como são registrados os homicídios praticados por policiais. Também chamados de “resistência seguida de morte” persistem no tempo, inclusive ampliando sua utilização, e hoje, em plena democracia, são utilizados para encobrir milhares de mortes por ano que não resultaram em qualquer tipo investigação. Tal instrumento naturaliza o que deveria ser a exceção, buscando a legitimação de uma forma de segurança pública ilegal baseada na letalidade, e permanece existindo sem respaldo algum no ordenamento jurídico brasileiro, com o único objetivo de disfarçar homicídios e execuções sumárias contra a parte mais vulnerável e historicamente excluída pela sociedade brasileira: negros, pobres e moradores das periferias. Para maiores aprofundamentos, recomendamos a leitura *Quando a polícia mata: homicídios por “autos de Resistência” no Rio de Janeiro (2001-2011)* de Carolina Christoph de Grillo et al. Booklink: Rio de Janeiro, 2013.

da América⁴¹ também enviavam agentes e ex-oficiais de guerra para treinamento dos militares brasileiros⁴². Idosos, crianças e gestantes não passavam ilesos às forças repressivas:

“A tortura foi indiscriminadamente aplicada no Brasil, indiferente à idade, sexo ou situação moral, física e psicológica em que se encontravam as pessoas suspeitas de atividades subversivas. Se tratava de produzir, no corpo da vítima, uma dor que a fizesse entrar em conflito com o próprio espírito e pronunciar o discurso que, ao favorecer o desempenho do sistema repressivo, significasse sua sentença condenatória. Justificada pela urgência de se obter informações, a tortura visava imprimir à vítima a destruição moral pela ruptura dos limites emocionais que se assentam sobre relações efetivas de parentesco. Assim, crianças foram sacrificadas diante dos pais, mulheres grávidas tiveram seus filhos abortados, esposas sofreram para incriminar seus maridos. (ARNS, p. 43, 1985)

Em documento enviado ao Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil em 1975, trinta e cinco detentos do presídio da Justiça Militar Federal de São Paulo descreveram os tipos de tortura sofridos e listaram nomes de 233 torturadores. Suzana Lisboa, membro da Comissão dos Familiares Mortos e Desaparecidos, discorreu sobre as atrocidades sofridas pelos presos no texto *Lembrar, lembrar, lembrar... 45 anos do golpe militar: resgatar o passado para transformar o presente*, incluído na publicação do Legislativo gaúcho e da UFRGS. Ela apontou 20 tipos distintos de tortura. O projeto *Brasil: Nunca mais* desenvolvido por Dom Paulo Evaristo Arns, Rabino Henry Sobel, Pastor presbiteriano Jaime Wright e equipe sistematizou informações de mais de 1.000.000 de páginas contidas em 707 processos do Superior Tribunal Militar.

Esses são apenas alguns exemplos que apontam para a lentidão e a negligência do judiciário em punir as graves violações cometidas durante o estado de exceção. De acordo com

⁴¹ Durante a década de 1960, ao mesmo tempo em que implementava a Aliança para o Progresso, o governo do Estados Unidos dava prosseguimento aos contínuos investimentos em treinamento de policiais e militares latino-americanos associados aos programas de contra-insurreição. Tal postura, que vinculou a instrução em táticas militares como parcela da política externa, marcou profundamente as relações entre os Estados Unidos e a América Latina desde o início do século XX. (Ver *Contendo a revolução: a Aliança para o Progresso e o treinamento militar dos EUA na América Latina*, de Henrique Alonso de A. R. Pereira. Disponível em <http://www.upf.br/seer/index.php/rhdt/article/viewFile/2465/1625>. Acesso em 09 de abril de 2016 às 23:14.

⁴² A Escola Superior de Guerra (ESG) foi criada em 1949 foi durante o governo do presidente Eurico Gaspar Dutra, nos moldes dos centros de treinamento norte-americanos, objetivando estabelecer um intercâmbio entre o exército brasileiro e o americano e absorver suas táticas e teorias. Durante o regime militar brasileiro, os EUA estreitaram essa relação através do envio de oficiais e ex-oficiais de guerra a fim de burilar as práticas de tortura dos militares brasileiros. Para maiores informações acerca desse ponto, ver o documentário *O dia que durou 21 anos*, de Camilo Tavares. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=U91gtFREBY0>, acessado no dia 09 de abril de 2016 às 19:01.

o Ministério da Justiça, até o ano de 2011, cerca de 65 mil brasileiros entraram com pedidos de indenização devido à violência sofrida durante o regime militar. Assegurar às vítimas o direito à justiça numa dupla dimensão, individual e coletiva, significa garantir à sociedade o direito à verdade e a possibilidade da construção de uma memória e identidade nacionais. Qualquer situação que fuja a esse contexto é ilegal.

“A reparação deve abranger a restituição, a reabilitação e as medidas de satisfação, tais como pedidos de desculpas em público, monumentos públicos, garantia de não repetição e mudanças em lei e em práticas relevantes, assim como conduzir à justiça os agentes da violação dos direitos humanos. (...). Dessa forma, onde os agentes públicos ou estatais cometeram violações dos direitos do pacto, os estados-parte envolvidos não podem aliviar os agressores da responsabilidade pessoal, como ocorreram com determinadas anistias e as imunidades e indenizações prévias legais. Além disso, nenhuma posição oficial justifica que pessoas que poderiam ser acusadas pela responsabilidade por tais violações permaneçam imunes de sua responsabilidade legal.” (Recomendação Geral nº 31 adotada pelo Comitê de Direitos Humanos em 2004)

Um passo importante para selar o rompimento com o passado autoritário e viabilizar a passagem à ordem democrática é o processo ao qual chamamos *Justiça de Transição*⁴³. Conforme documento produzido pelo Conselho de Segurança da ONU:

“A justiça de transição é conceituada como o conjunto de abordagens, mecanismos (judiciais e não judiciais) e estratégias para enfrentar o legado de violência em massa do passado, para atribuir responsabilidades, para exigir a efetividade do direito à memória e à verdade, para fortalecer as instituições com valores democráticos e garantir a não repetição das atrocidades”.⁴⁴

Idealmente, esta deve advir de uma ampla negociação entre o governo, a oposição e setores da sociedade civil. Porém, na contramão dessa afirmativa, o estado de exceção brasileiro foi capaz de produzir uma lei de anistia falsa, cínica e ilegítima. O texto da lei, de cunho

⁴³É consenso na doutrina internacional que não existe um modelo único para o processo de justiça de transição. Este se revela como um processo peculiar, no qual cada país, cada sociedade, precisa encontrar seu caminho para lidar com o legado de violência do passado e implementar mecanismos que garantam a efetividade do direito à memória e à verdade. Porém, de modo sistemático, a Comunidade Internacional e a doutrina mencionam quatro obrigações do Estado: adotar medidas razoáveis para prevenir violações de direitos humanos; oferecer mecanismos e instrumentos que permitam a elucidação de situações de violência; dispor de um aparato legal que possibilite a responsabilização dos agentes que tenham praticado as violações; e garantir a reparação das vítimas, por meio de ações que visem a reparação material e simbólica. Para maiores apontamentos, recomendamos *Ditadura: O que resta da Transição*, Org. Milton Pinheiro, Coleção Estado de Sítio, Ed. Boitempo, 2014.

⁴⁴ Trecho retirado do Dicionário de Direitos Humanos, disponível em <http://escola.mpu.mp.br/dicionario/tiki-index.php?page=Justi%C3%A7a+de+transi%C3%A7%C3%A3o>, acessado em 05 de janeiro de 2016, às 12:56.

ambíguo, apesar de não perdoar juridicamente os criminosos, na prática impediu que estes de fato fossem levados ao banco dos réus.

A Lei da Anistia Política nº 6.683 promulgada em março de 1979 durante o governo de João Baptista Figueiredo, manteve-se sob a farsa de reverter punições aos cidadãos brasileiros que foram considerados criminosos políticos pelo regime militar entre os anos de 1961 e 1979, estendendo esse benefício legal aos crimes cometidos pelos militares, ainda que de lesa humanidade. Ou seja, o Estado auto anistiou-se. Convém lembrar que a Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, o Pacto Internacional dos Direitos Cíveis e Políticos, a Convenção contra a Tortura e a Convenção Americana dos Direitos Humanos destacam quatro direitos fundamentais e inalienáveis ao ser humano, estando entre eles o direito a não ser submetido à tortura nem em ameaça ou estado de guerra, instabilidade política interna ou qualquer outra emergência pública:

“Todos esses tratados convergem ao endossar a absoluta proibição da tortura. Isto é, o direito a não ser submetido à tortura é um direito absoluto que não permite qualquer exceção, suspensão ou derrogação. No plano internacional, a tortura foi um dos primeiros atos a ser considerado, por sua gravidade, crime contra a ordem internacional. Daí a adoção da Convenção contra a Tortura e outros Tratamentos ou Penas Cruéis, Degradantes ou Desumanos, pelas Nações Unidas. O Brasil ratificou a Convenção contra a Tortura, assumindo no livre exercício de sua soberania, obrigações jurídicas para o combate à tortura e autorizando o monitoramento internacional. (...) A Recomendação Geral nº 20 do Comitê de Direitos Humanos realça que a proibição absoluta da tortura tem como propósito proteger tanto a dignidade quanto a integridade física e mental do indivíduo. O Comitê ainda observa que nenhuma justificativa ou circunstância excepcional pode ser invocada para a tortura por qualquer razão, incluindo-se aquelas baseadas em cumprimento à ordem de superior hierárquico ou autoridade pública”. (PIOVESAN, 2010, p. 97/98)

Somam-se o direito à justiça, bem como a proteção judicial, o direito à verdade e o direito à prestação jurisdicional efetiva na hipótese de violação a direitos. No caso de crimes contra a humanidade, a mesma torna-se um sujeito de direitos. O crime de tortura encaixa-se nessa categoria, tornando-se assim imprescritível e excluindo-se torturadores a qualquer benefício legal. Em outras palavras, o terror do Estado não é passível de anistia. Não por acaso, mesmo antes do processo de redemocratização o conceito de anistia se acercou à idéia de impunidade, dada à ilegitimidade e imoralidade da lei. Esta não apenas deixa de representar e defender os interesses coletivos como concede anistia aos militares que, através do terrorismo de Estado, prenderam, mataram, violaram, torturaram, estupraram e ocultaram cadáveres. Para

além da lei brasileira de 1979, o Brasil firmou acordos internacionais que condenam os crimes contra a dignidade humana e os tornam imprescritíveis. Em outras palavras, “a qualquer tempo, entre a data do crime e a abertura de investigações, o Brasil é obrigado a tomar providências em favor da punição dos responsáveis” (TELES, 2012)⁴⁵.

Apesar disso, em maio de 2010, o Supremo Tribunal Federal (STF) decidiu recusar o pedido de reinterpretação da lei de 1979 alegando que a mesma foi fruto de um acordo nacional. Devemos lembrar que ter sido tramitada e votada no Congresso Nacional não garante à lei o status de democrática, consensual e apaziguadora. Ainda mais em uma casa bipartidária que à época contava com o partido oficial da ditadura (Arena) e o partido de oposição moderada (MDB). Após a recusa de uma proposta de anistia ampla, geral e irrestrita, a lei em vigor foi aprovada com 50,61% dos votos, ou seja, 206 votos da Arena contra 201 do MDB, o que representa uma diferença de somente cinco votos, ou seja, apenas 1,23% a favor do governo. Todos os votos favoráveis saíram das fileiras do Arena.

Cabe perguntar ao STF o que nesse processo constitui-se enquanto “diálogo”, “acordo” ou ainda “democracia”. Que lógica demonstra o Superior Tribunal Federal senão a do esquecimento? Novamente as instituições de poder revelam-se mais mobilizadas aos anseios de impunidade do aparato de repressão do que à necessidade real de justiça. Esse é um aspecto evidente da manutenção do passado no presente.

Com a mesma primazia com a qual acobertou assassinos e torturadores, a lei brasileira de 1979 negou anistia às forças da resistência. O segundo parágrafo do primeiro artigo da referida lei diz: "Excetua-se dos benefícios da anistia os que foram condenados pela prática de crimes de terrorismo, de assalto, de sequestro e atentado pessoal"⁴⁶. Assim, muitos presos políticos permaneceram em cárcere, especialmente os membros da luta armada envolvidos nos chamados *crimes de sangue*, sendo necessário um histórico de luta por parte de organizações de esquerda e familiares de militantes para que a lei se aplicasse aos dissidentes. A maior parte

⁴⁵ Trecho de *Punir ou anistiar os torturadores?* de Edson Teles para Blog da BoiTempo, disponível em <https://blogdaboitempo.com.br/2012/03/14/punir-ou-anistiar/>, acessado em 2 de fevereiro de 2014 às 23:45.

⁴⁶ Documento disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm, acessado em 3 de maio de 2015 às 12:45.

obteve liberdade anos depois, não por perdão político, mas sim por diminuição da sentença após a reformulação da Lei de Segurança Nacional.

Vamos tentar acompanhar a sucessão dos episódios: instaura-se um estado de exceção no país. Pessoas articulam-se precariamente em grupos para oferecer resistência à tirania do Estado. São perseguidas, torturadas, mortas ou exiladas. Os facínoras são anistiados e os que lutaram contra as atrocidades não. Como é possível imaginar qualquer argumento lógico que justifique essa linha macabra de acontecimentos? É importante reafirmar que os movimentos de resistência, especialmente a luta armada que ainda sofre a pecha de criminosa, nada mais fizeram do que se valer do direito elementar de todo cidadão de rebelar-se contra um Estado ilegítimo. Nesse sentido vale rechaçar o senso comum, alimentado cotidianamente pelas instituições de poder, que insiste em julgar as ações dos heróis e das heroínas de nossa história sob a alcunha de “criminosos”, “subversivos” ou para citar a grande mídia atual, “vândalos”. Apropriando-nos da fala de Vladimir Safatle em *Do uso da violência contra o Estado ilegal*, afirmamos que “toda ação contra um Estado ilegal é uma ação legal” (2010, p. 245).

Tão problemático quanto uma lei de anistia que só se aplica a um dos lados é a falsa equivalência entre a violência de um Estado ditatorial e violência contra esse mesmo Estado, ou seja, entre *violência* e *contraviolência*. O cinismo ou a ignorância de muitos aponta o período da Ditadura Militar Brasileira como uma disputa entre dois lados de forças equivalentes. Ora, como equiparar um esquema repressivo montado e mantido pelo Estado (contando com a força, as armas, treinamento bélico, táticas de guerra, material de espionagem e a suspensão do Estado Democrático de Direito, caracterizado assim como um estado de exceção) a civis inicialmente destreinados, forçados à clandestinidade, que pegaram em armas contra um regime ilegal? O Estado se impôs aos seus cidadãos com poderes ilimitados, transformou muitos em delatores e aplicou as piores torturas aos que sequestrou e prendeu. Isso jamais pode ser colocado como um jogo entre iguais.

O Regime Militar fundou-se e manteve-se por meio da usurpação dos poderes constitucionais e do monopólio estatal dos instrumentos de violência, o que o torna além de totalitário, ilegal. Dos princípios de legalidade do Estado, que fundam a experiência de modernização política da qual fazemos parte, destacam-se a legitimidade do governo a partir da vontade soberana do povo e o direito fundamental de todo cidadão de rebelar-se contra as

estruturas que o oprimem. A licitude estatal depende das condições estruturais que esse mesmo Estado produz, a fim de possibilitar a experiência social da liberdade:

“O primeiro destes princípios afirma que um governo só é legítimo quando se funda sobre a vontade soberana de um povo livre para fazer valer a multiplicidade de interpretações a respeito da própria noção de “liberdade”. Um governo marcado por eliminação de partidos, atemorização sistemática de setores organizados da sociedade civil, censura, eleições de fachada marcadas por casuísmos infinitos, além de assassinato e exílio de adversários como política de Estado certamente não cabe neste caso. [...] O segundo princípio afirma que o direito fundamental de todo cidadão é o direito a rebelião. Quando o Estado se transforma em Estado ilegal, a resistência por todos os meios é um direito. Neste sentido, eliminar o direito à violência contra uma situação ilegal gerida pelo Estado significa retirar o fundamento substantivo da democracia”. (SAFATLE, 2010, p. 245)

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 taxação 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 políticos⁴⁷, 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 sonogado 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 relembrar os nomes e as ações daqueles que

⁴⁷ O Dossiê de Mortos e Desaparecidos Políticos do Brasil aponta um total de 379 nomes, porém esse é apenas o número relativo às vítimas registradas. Disponível em <http://www.desaparecidospoliticos.org.br/pessoas.php?m=3>, acessado em 27 de março de 2016 às 16:20.

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-se.⁴⁸

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*⁴⁹, 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

⁴⁸ 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 seqüestrou, 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)

⁴⁹ No século XX é marcado por uma política ostensiva de guerra às drogas, um modelo de combate ao mercado ilegal de entorpecentes que produz violência, já que a guerra não é apenas contra quem comercializa, mas também, ou principalmente, contra usuários. Resultado: em alguns países como o Brasil e a Colômbia, o choque entre os traficantes e as forças que reprimem o narcotráfico chega à beira de uma guerra civil. A primeira política moderna para colocar as drogas na ilegalidade surgiu nos EUA, em 1914, como reação ao crescente número de dependentes de ópio e cocaína. Quatro anos mais tarde, em 1918, uma comissão do governo criada para avaliar os efeitos dessa legislação descobriu que um mercado negro havia florescido. E pior: ele estava organizado no país inteiro, importando e distribuindo ópio como nunca. Em vez de cair, o consumo havia aumentado. O ciclo que teve início em 1914 – repressão que aumentava o preço da droga, que valorizava o tráfico, que estimulava o consumo, que aumentava ainda mais a repressão – acabaria se multiplicando pelo mundo, sob influência americana. Assim nasceram cartéis colombianos de cocaína. Foi assim também que os EUA viram a população carcerária de crimes relacionados à droga saltar de 50 mil para 500 mil entre as décadas de 1970 e 1990, enquanto o país chegava ao 1o lugar no ranking de consumidores. Indicamos a leitura de “*A política criminal de drogas no Brasil*”, “*O papel dos atores no sistema penal na era do punitivismo*” e “*Nas trincheiras de uma política criminal com derramamento de sangue: Depoimento sobre os danos colaterais provocados pela guerra às drogas*” de Salo de Carvalho, disponíveis na bibliografia.

(MISKOLSI, 2007). Citamos, a título de exemplo, o caso emblemático de 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 Calcanhar.

CAPÍTULO 3: A TRAGÉDIA GREGA

*“Dizei agora, Musas,
que tendes vossa morada no Olimpo, pois sois deusas
e estais sempre presentes e sabeis todas as coisas,
enquanto nós apenas ouvimos rumores e nada sabemos
– quem eram os chefes e os governantes dos gregos? ”.*
Homero, 1969 p.17

3.1 A TRAGÉDIA GREGA: HISTÓRICO E DESDOBRAMENTOS

A tragédia grega clássica floresce em Atenas, durante o século V a.C., após a epopeia de Homero e Hesíodo⁵⁰. Responsável por reunir grande parte da população grega num mesmo espetáculo, o teatro, a tragédia tratava de temas relacionados ao poderio dos tiranos, abusos de poder, crimes e assassinatos, e tinha como fontes de inspiração o passado mítico e a atualidade política de Atenas. A tragédia foi responsável por delinear novos elementos à organização da *pólis*, colocando à prova valores fundamentais da cidade e de tudo aquilo que tem sua base no próprio homem, mostrando “com toda a nitidez os dilemas e as contradições nas quais envolvem-se os seres humanos, inseridos em situações conflitantes que os impelem para a ação.” (FREITAG, 2002, p. 05)

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), ou ainda, numa tradução mais rigorosa “as circunstâncias de uma sorte ou um acaso heroico”, ressaltando o princípio do deslocamento da figura central em direção à ruína, a saber, a queda do herói trágico; bem como o caráter inevitável e insolúvel do conflito trágico, pelo qual o herói não responde individualmente, mas que ainda assim exige que ele se posicione de maneira clara e deliberada: onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro, não há impacto trágico (LESKY, 1990, p. 27). O herói escolhe agir e a sua ação é parte dessa mesma condição trágica.

⁵⁰ As peças que hoje sobrevivem como “tragédia grega” foram todas produzidas durante o breve período dos últimos 70 anos do século V a.C. Segundo Simon Goldhill, esse contexto é crucial para que compreendamos a tragédia como um evento dramático: ela é parte integrante da revolução democrática, uma instituição formada na explosão da inovação cultural que fez do século quinto uma era bastante espantosa. (GOLDHILL, 2004, p. 199)

É o herói quem precipita-se em direção à queda, mas esta, enquanto trágica, ecoa em toda a cidade.

No jogo trágico, o herói deixa de ser um modelo e torna-se um problema, tanto para si como para os outros. Ao contrário do herói épico, o herói trágico não é um exemplo a ser seguido e não representa um ideal de homem, mas traz em si a falta de comedimento e de medida, característica que o impele à ruína⁵¹. Atentos ao fato de que não se pode conceber o herói a partir de uma perspectiva particularista, frisamos que no século da tragédia não havia a noção de “eu” tal como temos hoje, um “eu” individual, fragmentado, deslocado da vida pública. Em que pese, a condição trágica do herói advém da situação extrema na qual o mesmo encontra-se e é justamente nesse momento que compreendemos a função da tragédia enquanto ensinamento cívico: o homem grego vê refletido no herói trágico o seu próprio infortúnio. Portanto, a tragédia “induz ao homem grego a ter uma vida temperante. É esse modo de vida que terá uma grande importância para a *pólis*. ” (BRAGA, 2008).

É das histórias contadas pelos antepassados que os gregos retiravam matéria-prima para o desenvolvimento de suas artes e de sua filosofia. Ou seja, o nascimento da tragédia está vinculado aos mitos⁵². Perpetrados pela tradição oral, estes ofereceram um panorama do imaginário grego e estiveram intimamente ligados às representações teatrais. Muito do vigor

⁵¹ Baseado nessa premissa, alguns comentadores tendem a encarar a personagem Creonte como herói trágico em *Antígona*. Para maiores aprofundamentos, recomendamos a leitura de *Creonte de Antígona: um antimodelo de cidadania*, de Maria do Céu Fialho, disponível em [https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/34658/1/No mosdireitosociedade_artigo9.pdf](https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/34658/1/No%20mosdireitosociedade_artigo9.pdf). Acesso: 10 de junho de 2017 às 00:02.

⁵² Para Eliade (1968), o mito é um conjunto de histórias que encerram ideais, de aspecto religioso e social, refletindo as atividades de figuras divinas, humanas ou animais, englobadas numa contextualização recheada de fenômenos surpreendentes. Holm e Bowker (1997) afirmam que os mitos, presentes em todas as sociedades humanas, refletem uma capacidade imaginativa dos humanos em produzir e criar situações míticas e lendárias. A mitologia grega evoluiu significativamente com a integração progressiva dos antigos deuses e cultos pré-helénicos, vinculados aos ciclos agrícolas e de outros elementos saídos das cosmogonias orientais. De acordo com Branco, “a mitologia grega introduziu aspectos vinculados à natureza, que eram elementos renovadores nesse campo e deram origem a uma ampla série de entidades mitológicas, cuja dimensão foi determinante e significativa para o conhecimento do espírito dos povos mediterrânicos. Desse processo surge a cristalização de uma complexa cosmogonia sistematizada por Hesíodo e a existência de um panteão politeísta, que adquiriu características definidas na obra de Homero. As características comuns a todos os deuses gregos deram a conhecer a sua relação com os fenômenos da natureza, cujas forças regiam e a sua figura antropomórfica, baseada em modelos e costumes humanos. A riqueza do mundo mitológico grego não acaba nos relatos sobre os deuses olímpicos e as suas frequentes intervenções nos assuntos humanos. Nas suas lendas, é aflorada uma vasta trama de divindades menores, relacionadas com a natureza. Por outro lado, são figuras de destaque os heróis, descendentes ou protegidos pelos deuses, cujas façanhas são narradas em ciclos individuais ou relatos genéricos, nomeadamente a Odisseia.” (2005, p.64)

criativo e da tensão trágica advém da reformulação da ação real dos mitos 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). 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. Em *Itinerário de Antígona: a questão da moralidade*, Bárbara Freitag afirma:

“A tragédia grega alimenta-se da mitologia. O mito, forma original de representação das emoções, dos conflitos, das ações humanas projetadas em personagens mitológicos, fornece a matéria-prima para a trama dos protagonistas da tragédia. Aqui são encenadas emoções e conflitos universais, vinculados inevitavelmente à condição humana, com fim trágico (a morte) de quase todos os personagens. Os atores e suas ações assumem feições típico-ideais, quase caricaturais. Dessa forma, a tragédia grega exprime, nos planos dramático e literário, os traços essenciais da questão moral”. (FREITAG, 2002, p. 05)

Aristóteles⁵³ observará que a tragédia colocava em cena protagonistas que gozavam de grande reputação e poder, como era o caso de Édipo e outros notáveis membros de famílias ilustres, personagens que, em geral, já eram conhecidos pelos gregos através de mitos dos antepassados. Segundo Alves (2007, p. 44):

ao se valer da figura mitológica dos heróis da nobreza antiga, os quais não reconheciam limites, pelo menos não num primeiro momento do drama, o poeta conseguia expor ao público que a ação desmedida e à margem da lei acarreta um prejuízo alto para seu responsável, muitas vezes afetando toda a sociedade. Para o espectador da tragédia, o sofrimento do herói diante de sua transgressão traduzia-se, em boa medida, numa advertência poética e política facilmente entendida.

Já no século IV a.C, as tragédias foram exaustivamente celebradas. Ainda que originalmente escritas visando uma única apresentação, as peças foram reencenadas por companhias de repertório em Atenas e em outras cidades da Grécia, compunham o currículo

⁵³ *Poética*, XV 1453 a 7 ss.

escolar e foram lidas e estudadas por filósofos da época. (GOLDHILL, 2004, p. 199).
Recorremos à *Poética* de Aristóteles, que 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)

Evidencia-se nessa conceituação, as seis partes constituintes da tragédia clássica: *mythos* ou enredo, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia. Esses elementos relacionam-se entre si e compõe os principais traços da mimese trágica: os meios da imitação são o espetáculo, a elocução (ação de falar, entonação) e a melopeia (canto e coreografia); o mito é a composição dos atos; os caracteres são o que faz dizer se as personagens tem esta ou aquela qualidade; pensamento é tudo o que as personagens dizem para manifestar sua decisão. (RODRIGUES, 2013).

A teoria aristotélica é, enquanto fonte mais antiga e mais citada, motivo de polêmica em várias esferas do debate. Porém, para além das controvérsias desencadeadas, um dado clarifica-se quando de sua explanação: a tragédia se configura como uma categoria dramática específica, com elementos constitutivos inerentes à sua lógica interna. Revelar-se-ia um equívoco pensá-la a partir de referenciais tais como o embate subjetivo das personagens ou a perspectiva individualizada do conflito - pois estas são características do Drama, gênero tardio, e não da Tragédia Ática. Conforme Aristóteles:

“A tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal aventurados pelas ações que praticam. Daqui que se segue que, na Tragédia. Não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o Mito constituem a finalidade da Tragédia e, a finalidade é de tudo o que mais importa”. (1973, p. 41)

Aristóteles sistematizou teoricamente a tragédia e apresentou minuciosamente os elementos estruturais desse fenômeno estético, afirmando que a finalidade humana é o elemento primordial da arte trágica, porque esta representa a ação e a vida do homem. Para o filósofo, o

mythos teria destaque entre os traços principais da arte trágica, por corresponder à imitação e composição das ações, ou seja, a base do objeto de imitação, já que a tragédia é a imitação da ação da vida, não imitação de homens. Nesse sentido, o herói trágico não pode ser separado de sua ação, pois é justamente esta que desencadeia o processo trágico. (RODRIGUES, 2013, p.58)

Segundo a teoria aristotélica, advém do *mythos* dois dos mais importantes meios de fascinação das tragédias: a peripécia e o reconhecimento. Para exemplificar esses dois meios, recorre-se ao mito de Édipo:

“A peripécia é uma mudança das ações em sentido contrário; o reconhecimento é a mudança do desconhecimento ao conhecimento: a peripécia ocorre quando surge um cidadão coríntio para trazer tranquilidade ao rei e libertá-lo de seu temor em relação aos pais, porém, ao revelar que Édipo não era filho de Pólipo e Mérope, reis de Corinto, precipita descoberta da verdadeira origem do rei de Tebas; o reconhecimento se dá no mesmo instante. O rei alcança o conhecimento ao ficar ciente de sua verdadeira origem”. (RODRIGUES, 2013, p. 58)

A Édipo, Aristóteles confere a mais bela de todas as formas de reconhecimento, que é a que se dá juntamente com a peripécia e afirma que o enredo “deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo” (SOUZA, 1973, p.71). Assim, o autor de tragédias devia ser capaz de construir o nó (que vai do início até o ponto onde se produz a mudança de sorte do herói), o reconhecimento (passagem da ignorância ao conhecimento), a peripécia (mudança brusca de ação), o clímax (ápice do conflito, que se precipita no acontecimento catastrófico) e o desenlace (parte que vai do começo da mudança de sorte do herói até o final da ação) (RODRIGUES, 2013, p. 59). O filósofo ensina que a tragédia deve inspirar temor e piedade, a fim de alcançar sua finalidade máxima: a purificação das emoções (catarse).

Originárias dos cultos espontâneos para Dionísio⁵⁴, o deus do vinho, da alegria, da exuberância, das potências geradoras, “da excitação de toda espécie e da união mística”

⁵⁴ O culto à Dionísio, inicialmente de caráter secreto e à margem da cidade, manifestava-se sob a forma de ritos orgiásticos que ofereciam a promessa de uma verdade inacessível, antes privilégio real, que não poderia jamais ser exposta e que dava “acesso a uma vida religiosa desconhecida do culto do Estado e que reservara aos iniciados uma sorte sem comparação com a condição ordinária do cidadão” (VERNANT, 2011, p.62). Segundo Lesky (1990), o culto conquistou o solo grego porque os laços da religião dionisíaca e os processos de natureza política se entrelaçaram fortemente, sendo o próprio deus não um aristocrata olímpico, mas sim uma pertença de todos os homens, principalmente dos camponeses.

(HEINZ-MOHR 1994, p. 137), as tragédias eram apresentadas durante concursos dramáticos e aos poucos encontraram no Estado o seu maior patrocinador. Foram institucionalizadas, financiadas e representadas durante as festas cívicas de Atenas, mobilizando em torno de si toda a cidade: homens, mulheres, escravos e até mesmo estrangeiros e comerciantes compunham a numerosa audiência, pois a época era de grande oportunidade para os negócios e para o fortalecimento dos laços políticos entre Atenas e seus aliados. Eram um momento fundamental da *pólis*.

“Com origem na época de Péricles, as Grandes Dionísias ou Dionisiácas Urbanas constituíam um ponto culminante e festivo na vida religiosa, intelectual e artística da cidade-Estado de Atenas (...). Atenas ostentava todo o brilho representativo de capital nas Grandes Dionisiácas, de seis dias de duração. Especialmente depois da fundação da confederação naval ática, embaixadores, comerciantes e tributários afluíam a Atenas nesta época de toda a Ásia Menor e das Ilhas do Egeu”. (BERTHOLD, 2001, p. 113)

Brandão afirma que o Estado apoderou-se da tragédia e fez da mesma um apêndice da religião *política* na Hélade⁵⁵. Uma vez que os valores aristocráticos da *pólis*, cujos deuses olímpicos estavam sempre atentos para esmagar qualquer desmedida, chocavam-se com o êxtase do homem dionisiáco, livre de certos condicionamentos e de interditos de ordem ética, disposto a beber, a cantar e a dançar freneticamente até desfalecer⁵⁶, a tragédia, enquanto encenação religiosa conduzida pelo Estado, seria uma espécie de aviso sobre o perigo de toda desmesura ou ainda, de forma mais específica, uma advertência acerca da *hýbris*⁵⁷, um chamado à moderação. (BRANDÃO, 1984, p.12).

⁵⁵ A cada ano, o arconte, um importante burocrata do governo nomeado por sorteio, escolhia três dramaturgos para participarem da competição. Não é claro quais teriam sido os critérios, mas o fato de que Ésquilo, Sófocles e Eurípedes foram selecionados tão frequentemente – cada um foi escolhido pelo menos 20 vezes – indica que a reputação provavelmente ajudava. (GOLDHILL, 2004, p. 2004)

⁵⁶ Por ocasião da vindima, celebrava-se anualmente, em Atenas e por toda a Ática, a festa do vinho novo. Nela os participantes, como outrora os companheiros de Baco, embriagavam-se, cantavam e dançavam em frenesi até caírem desfalecidos. Diz-se que os adeptos do deus do vinho disfarçavam-se de *sátiros*, popularmente conhecidos como “homens-bodes”. Assim teria nascido o vocábulo tragédia, ou “tragoidia”, *tragos* = bode e *óide* = canto, o canto do bode. (BRANDÃO, 1984, p. 10)

⁵⁷ A *hýbris* é o processo de transgressão dos limites do homem - o *métron* - que resulta em uma perigosa proximidade entre o deus e o homem, e que, por vezes, atrai a cólera divina. Segundo Brandão (1984), o uso desta palavra na mitologia grega vai designar um ato de violência física ou moral realizado pelo herói, ligada ao orgulho excessivo e à índole insolente de um homem dotado de poderes extraordinários demais para a sua essência humana. A palavra grega *hýbris* literalmente significa “injúria, insulto, blasfêmia, ofensa.” (Dicionário Grego-Português, 1997, p. 749)

Na Grécia Antiga, as manifestações culturais estavam ligadas à busca por novas formas de exercer o pensar. O Teatro, em especial, mobilizou e foi mobilizado pela construção de uma nova racionalidade, um novo *modos* que facultava ao ser humano indagar sobre a vida em comunidade, a condição humana e os limites do poder instituído. Tratando-se do teatro trágico, rememorava-se o passado aristocrático a fim de refletir acerca do ideal democrático em construção. Se os homens do agora se reconheciam em personagens do ontem e, então, confabulavam o por vir, estava cumprida a função da tragédia, pois é inerente ao pensamento trágico refletir acerca do humano a partir de sua totalidade, em outras palavras, pressupor a condição humana às perguntas que somos capazes de fazer. Jean Pierre Vernant aponta a tragédia como um olhar sob os valores fundamentais do homem grego, fundado a partir do jogo entre o ser humano e sua relação com o mundo, posto que “na tragédia o próprio homem trágico quer se expressar apresentando problemas humanos, problemas do homem na cidade e da cidade” (VERNANT, 2000, p. 46). Em conjunto com Vidal-Naquet, o autor adiciona:

“As obras dos dramaturgos atenienses exprimem e elaboram uma visão trágica, um novo modo de o homem se compreender, se situar em suas relações com o mundo, com os deuses, com os outros, também consigo mesmo e com seus próprios atos”. (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2008, p. 214)

Na cidade antiga, a tragédia permitiu o reconhecimento do cidadão como membro digno da cidade e de suas atividades, pois, para além da alusão aos antigos direitos divinos, tem-se uma ação representativa que anuncia os conteúdos da vida do povo. Desse modo, é possível inferir três funções primeiras da tragédia. Seriam elas: a própria expressão artística, a composição poética com finalidade cênica e o texto materializado em vias teatrais; em seguida, o caráter pedagógico, no sentido do aprendizado derivado da exposição do argumento e seus consequentes conflitos e, finalmente, a catarse coletiva possibilitada pelo reconhecer-se do cidadão naquelas personagens, reforçando assim os vínculos de pertencimento à *pólis*. Somado a isso, tem-se uma forte representação dos valores da nobreza e da aristocracia, bem como a deliberação dos deuses se os humanos devem ser punidos diretamente por seus crimes ou se podem ser julgados pelos próprios mortais, ou seja, se estabelece o nascimento das leis e dos tribunais⁵⁸:

⁵⁸ Muito presente, por exemplo, na *Oréstia* de Ésquilo (460-459 a. C.). A trilogia narra uma história baseada na lenda dos Átridas, composta por três peças distintas: *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, apresentadas ao público

“A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurado sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembleias ou tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro, ela se toma, de certo modo, como objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público. Mas, se a tragédia aparece assim (...) enraizada na realidade social, questiona-a. Apresentando-a dilacerada, dividida contra ela própria, torna-a inteira problemática. O drama traz à cena uma antiga lenda de um herói. Esse mundo lendário, para a cidade, constitui o seu passado – um passado bastante longínquo para que, entre as tradições míticas que encarna e as novas formas de pensamento jurídico e político, os contrastes de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e a confrontação não cesse de fazer-se”. (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2002, p. 10)

Interpretar a tragédia enquanto *instituição social* significa compreender que a mesma, em sua forma artística, política e social, delineia novos elementos à organização da *pólis*, como uma reflexão que a cidade gera acerca do nascimento da democracia. Nesse sentido, é possível afirmar que o processo reflexivo da tragédia se situa no confronto entre a liberdade e os poderes nela compreendidos, no debate político do homem perante si mesmo, seus atos, sua relação com a *pólis* ateniense e seu momento histórico. Estes são requisitos fundamentais para a formação e conservação de um sentimento de identidade comum e necessário à Hélade, uma vez que, através da ação trágica efetua-se o questionamento dos valores fundamentais da *pólis* e de tudo aquilo que tem sua base no próprio homem.

No caso de Tebas, cidade bastante representada nas tragédias, é necessário atentar à recorrência de intervenções políticas femininas que, segundo Braga (2015), trabalhavam em favor do bem comum numa oposição a ações intemperantes e gananciosas praticadas pelos homens. É esse o caso de *Antígona*, obra que discute questões que vão das esferas familiar e religiosa às decisões de caráter jurídico-político, conforme atestaremos a seguir.

ateniense justamente num momento que marcava o início da experiência democrática e a renúncia progressiva à lei do talião, num período de grandes instabilidades das instituições gregas.

3.2. ANTÍGONA: TRANSGRESSÃO E TRAGICIDADE

“O povo fala. Por mais que os tiranos apreciem um povo mudo, o povo fala. Aos sussurros, a medo, na semi-escuridão, mas fala.⁵⁹”. Passados mais de dois milênios, as palavras de Sófocles ainda soam fatais. Estas são pronunciadas por Antígona, princesa de Tebas, fruto do incesto de Édipo, signo vivo da maldição de Laio, último fio da linhagem amaldiçoada dos Labdácidas e personagem-título de uma tragédia que não cessa de nos assombrar.

Antígona é uma das três tragédias que compõe a assim chamada Trilogia Tebana, por sua vez inserida ao chamado Ciclo Tebano⁶⁰. Apesar de vir depois de *Édipo Rei* e *Édipo em Colono* na ordem cronológica da trama, *Antígona* foi a primeira delas a ser escrita por Sófocles (OLIVEIRA, 2013). Especula-se que teria sido apresentada em 441 ou 440 a.C., em Atenas, garantindo ao mais trágico dos trágicos gregos⁶¹, o primeiro lugar na competição. A história se passa na cidade de Tebas. O prólogo é a batalha dos sucessores ao 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 Polínicos, sofre deste uma tentativa de sublevação, através da expedição armada que conhecemos sobretudo por meio da tragédia "Sete contra Tebas"⁶². 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 Polínicos e Etéocles. Os irmãos matam-se. É erigido à coroa, Creonte, irmão de Jocasta e tio de ambos, os falecidos. Este decide pelo enterro com honrarias a Etéocles, por morrer em defesa de Tebas e, por meio de um decreto, proíbe qualquer tebano de sepultar ou chorar o corpo de Polínicos. Antígona infringe a lei imposta, ainda que a pena para a transgressão fosse a morte.

⁵⁹ *Antígona*, de Sófocles. Tradução de Millôr Fernandes. Editora Paz e Terra, 2005.

⁶⁰ As sete tragédias ambientadas na cidade de Tebas compõem o que comumente denomina-se “Ciclo Tebano”, a saber: *Sete contra Tebas* (467 a.C.) de Ésquilo; *Antígona* (441 a.C.), *Rei Édipo* (427 a.C.), *Édipo em Colono* (401 a.C.) de Sófocles; *As Suplicantes* (424 a.C.), *As Fenícias* (411 a.C.) e *As Bacantes* (405 a.C.) de Eurípides. Tebas, berço maldito do conturbado Édipo, seu autóctone mais conhecido, é a mátria onde tanto ele quanto todos os outros autóctones, ao invés de encontrar acolhimento, prosperidade e paz no seio da terra-mãe, experimentaram a violência, a desilusão, o sofrimento e a morte em infortúnios ininterruptos, geração após geração da descendência de seu fundador: Cadmo, o Tírio. (BRAGA, 2015)

⁶¹ Expressão utilizada por Anatol Rosenfeld em suas aulas sobre Tragédia Antiga no Instituto de Arte e Decoração de São Paulo (IADÉ) para evidenciar a visão trágica de mundo de Sófocles, mais exacerbada que em Ésquilo e Eurípides. (ROSENFELD, 2009)

⁶² Tragédia do dramaturgo grego Ésquilo datada de 467 a.C.

No decorrer da saga trágica da Casa Real dos Labdácidas, a filha de Édipo passa por provas e sujeições. É testemunha do enforcamento da mãe Jocasta⁶³ e do fratricídio de seus irmãos. Vê o pai abandonar o trono de Tebas e perfurar os próprios olhos, por descobrir-se parricida e incestuoso. Acompanha-o no exílio⁶⁴ até que o mesmo encontre a morte. Apesar de também meio-irmãos, nota-se a relação que se sobressai entre Édipo e Antígona, por meio do tratamento dispensado entre os dois: pai e filha, e a “cegueira do pai, implicando uma relação na qual essa filha é também seus olhos, seu guia, seu pilar de sustentação.” (QUEIROZ, 2007, p. 2).

Atentemos, então, a uma instituição pertencente ao léxico jurídico-político da Atenas clássica, de nome epiclerado (*Epíkleros*), que consiste na garantia à filha de um rei morto sem descendentes ao direito de gerar um herdeiro para seu pai. Nessa situação, a noiva permanece no lar da sua família de origem e o noivo renuncia a sua própria descendência, acatando o imperativo de gerar um filho para o sogro falecido. Esse dado marca a indicação clara do nome da personagem como uma afirmação de seu lugar na descendência de Édipo: *Antí-gona*. *Anti*: no lugar da; *gone*: descendência. Não por acaso, o Coro a chama de “última raiz da casa dos Labdácidas”, pois ela seria a matriz da descendência por vir (ROSENFELD, 2002, p. 16).

Apontada a questão, um fato já importante ganha relevância crucial para a tensão presente na trama: Hemón, então único filho de Creonte, é noivo de Antígona. A possível reivindicação da personagem ao direito (e ao dever) de gerar um herdeiro legítimo e salvar sua casa da aniquilação desembocaria no conseqüente fim da linhagem do general. Em outras palavras, salvar o nome de Édipo acarretaria a morte do nome de Creonte. Logo, Antígona é claramente uma ameaça aos interesses do novo rei, não apenas por sua natureza insubordinada

⁶³ Jocasta, tebana de alta linhagem, também chamada de Epicasta, era filha de Meneceu. Casou-se com Laio, rei de Tebas, com quem teve um filho, Édipo, marcado por uma terrível maldição: Tebas só se manteria como *pólis* autônoma se Laio morresse sem descendência, dizia uma antiga sentença oracular. A sentença foi reafirmada, com a previsão de que o filho de Laio, ainda no ventre de Jocasta, o mataria e causaria a ruína da orgulhosa família dos Labdácidas. Ao fim da tragédia intitulada *Édipo Rei*, Jocasta enforca-se em seu quarto. Édipo ao ver tal cena se cega como meio de punição por ter consumado matrimônio com sua mãe e matado seu pai. Ao fim, Édipo pede a Creonte que o envie para longe da cidade para que possa viver desterrado, longe de sua vergonha. (MARCUS, 2011)

⁶⁴ A tragédia *Édipo em Colono* retrata os últimos dias da vida de Édipo, velho, cego, mendigo e expatriado. Expulso de sua própria terra, sem o auxílio de seus dois filhos homens, interessados pelo trono de Tebas, o errante Édipo chega a Colono, no território ateniense. Édipo é amparado por sua filha Antígona, que o acompanha em sua vida errante, bem como pela mais nova, Ismene, que também o auxilia.

ou pela considerável influência política frente ao povo de Tebas, mas especialmente pela possibilidade de dar continuidade à linhagem nobre e desgraçada dos Labdácidas. O Coro atesta que, desde o princípio, nas casas de Labdáo:

“Dor sobre dor vejo tombar em destroços
E detritos; prole após prole passa sem redenção
E um deus as precipita sem resgate.
Agora sobre a última
Raiz já incide a luz nas casas de Édipo.
E as esgota o pó mortal
Das divindades da morte
E a fala sem prumo e a sanha dos sentidos.

Tua potência, Zeus, que transgressão
Humana a pode suplantar?
Nem a vasta rede do sono,
Nem os divinos meses incansáveis
O abatem. Imperecível no tempo,
Rico, os resplendores reténs
Do mármore olímpico,
E valerá para o agora,
Para o antes e para o depois esta lei:
Que na vida dos mortais
Nada de vasto se arraiga sem insânia e praga”.
(SÓFOCLES, 2006, p. 58 e 59)

A hereditariedade da maldição e a transmissão do castigo estão ancoradas à ideia de *génos*, que pode ser definido como *personae sanguine coniunctae*, em outras palavras, pessoas ligadas por laços de sangue. Na Hélade, até cerca de VII a.C, famílias inteiras trucidavam-se em nome da vingança por seu *sanguine coniunctus*, uma vez que qualquer crime, qualquer *hamartía* cometidos por um *génos* contra o outro, deveriam ser religiosa e obrigatoriamente vingados. Em *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*, Junito Brandão afirma:

“Se a falta é dentro do próprio *génos*, o parente mais próximo está igualmente obrigado a vingar o seu *sanguine coniunctus*. Afinal, no sangue derramado está uma parcela de seu *sangue* e, por conseguinte, da *alma* do *génos* inteiro [...]. Qualquer *hamartía* cometida por um membro do *génos* recai sobre um *génos* inteiro, isto é, sobre todos os parentes e seus descendentes”. (2001, p. 37-38)

Além dos ciclos de sangue (um crime de sangue causado ou sucedido por outro crime de sangue, igualmente motivado), o conceito de *génos* está indissociavelmente ligado à crença na maldição familiar. Comumente, quando um dos membros do *génos* cometia uma falta, todos

ligados a ele deveriam expiá-la, arcando com as consequências de um erro anterior a si, pois o opróbrio era transmitido a cada membro da família, mesmo aqueles sem responsabilidade direta. É o caso da linhagem dos *Labdácidas*, cujo vento trágico sopra-lhe como *oikos* de Cádmo, fundador lendário da cidade de Tebas, desde os tempos ancestrais. De acordo com Braga (2015), a ira do deus Ares teria sido desencadeada pelas ações do antepassado, recaindo sobre seus sucessores e por toda a cidade na forma de várias ações aniquiladoras. A Cádmo sucede-se Labdáco, que por sua vez é pai de Laió. Este, junto a Jocasta, gera o filho Édipo, personagem trágico ilustre, que se defronta violentamente com a maldição sob a forma do oráculo incontornável: matar o pai e desposar (sem o saber) a mãe. As implicações trágicas são transmitidas aos seus filhos/irmãos, frutos do incesto, e Antígona cai como última vítima (JAEGER, 2013, p. 329). Dessa forma, o miasma que polui o solo tebano teria sido transmitido “aos descendentes do primeiro rei de Tebas, condenando a cidade ao sofrimento e à ruína ininterrupta até que a linhagem do fundador chegue ao fim”. (BRAGA, 2015, p. 5).

As desgraças continuadas confirmam o miasma da prole de Édipo que, herdeiros das ações de seus antecessores e, por conseguinte, da própria ira dos deuses, acabam por acarretar danos para Tebas e seus cidadãos. Atentemo-nos às mortes de Polínicos e Etéocles, episódio chave para o desenrolar da obra *Antígona*: por vezes o tragediógrafo recorre à expressão *fratri-suicídio*, indicativo de uma ação profana e excessivamente potencializada, que atribui ao crime dos irmãos o agravante de poluidor do solo pátrio. Ismene salienta que “num só dia, punho contra punho, se mataram, fundindo-se, tristes miseráveis, num destino comum”⁶⁵, reforçando assim o indicativo da sombria maldição: A palavra *Autoktonounte*, presente no discurso da personagem Ismene, significa literalmente “abater com as próprias mãos”. Rosenfield especifica que tanto o suicídio, como o assassinato de parentes podem ser expressos por *autoktonos*, palavra que salienta o uso antinatural das próprias mãos contra si ou contra os próprios familiares, e acrescenta:

“No verso 145, o Coro designa os irmãos como suicidas que levantaram as lanças contra si mesmos. Toda essa enumeração de automutilações e suicídios lembra insistentemente a vergonha dos miasmas que se seguiram ao incesto. Ismene se curva envergonhada, ao passo que Antígona encara os insucessos com a audácia irrequieta de Édipo, que soube reerguer a cidade”. (ROSENFELD *apud* SÓFOCLES, 2006, p. 100)

⁶⁵ SÓFOCLES, 2002, p. 30.

Ao contrário da descendência de Cadmo – que colocou as alianças da cidade e a satisfação dos deuses em perigo, Creonte descende de uma tradição de guerreiros e conselheiros reais que muitos sacrifícios já empreenderam pela cidade, apesar de governarem apenas em situações emergenciais. Os mitos arcaicos que precedem as tragédias colocam à mesa uma rivalidade advinda desses estatutos políticos diferentes, e ainda apontam para uma alternância de personalidade de Creonte, que ora aparece como devotado conselheiro, ora como invejoso e potencial usurpador: outrora fiel aconselhador de Édipo, perfila-se posteriormente como grande entusiasta de Etéocles no golpe de Estado contra o irmão Polinices. Também não lhe pareceu conveniente que Hemón, o filho que lhe restou, contraísse núpcias com Antígona, a noiva prometida. Ao reafirmar o desejo em punir aqueles considerados inimigos da cidade, Creonte demarca uma distância para com a linhagem nefasta de Laio. A proibição de sepultar Polinices, somada à eliminação das filhas de Édipo seria uma maneira de despoluir o reino de Tebas do miasma transmitido aos descendentes do primeiro rei, poluição esta que corrompe o solo tebano e condena a cidade ao sofrimento e à ruína.

Seguidas as mortes dos sobrinhos, Creonte assume o trono. Ao discursar, o novo rei demonstra preocupação pelo bem comum, afirma que suas decisões são balizadas pelo que julga melhor para a cidade, proclama em alto e bom som que desprezará qualquer homem que tiver mais apreço por seus camaradas que pela pátria e delimita as fronteiras entre “amigo” e “inimigo” do Estado. A Etéocles, morto defendendo a cidade, forte e perfeito em combate, todas as honras que merecem os mais nobres sobre a terra. Quanto a Polinices, é interdito a todos que lhe deem tumba ou sepultura, ficando seu corpo no escampado, banquete farto para abutres e cães vadios. Desta forma, pode-se enxergar a lógica presente decreto de Creonte? Afinal, um dos irmãos defendeu a pátria, o outro a atacou. Seria justo que os dois recebessem as mesmas honras? (OLIVEIRA, 2013).

Haja vista tal cenário, poderíamos encarar Antígona como a heroína destemida e sem máculas? Ou ainda enquadrar Creonte como um vil tirano sedento de sangue e poder? O sentido dúbio e enigmático da arte dos poetas trágicos cria uma tensão dramática que ultrapassa as razões explícitas e a mera dicotomia. Ao enfrentamento entre Antígona e Creonte subjaz uma trama política e genealógica que eleva o embate para além de um simples conflito polarizado,

colocando as personagens como representantes de duas forças destrutivas e poderosas. Eis uma das características da escrita de Sófocles, mestre da ambiguidade. Antígona representa um ato de coragem, uma vez que, sem armas e sem conchaves, enfrenta a lei que considera injusta e tirânica, defendendo ideais que lhe são caros. Porém, não estariam também as ações de Creonte justificadas⁶⁶? Seria possível afirmar que os destinos de Antígona e Creonte são solidários? Ou que o caráter e a ação de qualquer um deles se define ou determina isoladamente? Haveria Antígona sem Creonte ou Creonte sem Antígona? (SOUZA, 1978, p. 8).

Ao proclamar-se magistrado e governante de Tebas, Creonte passa a ser representante da religião pública onde os deuses da cidade tendem finalmente a confundir-se com os valores supremos do Estado, possuindo inclusive o dever de fazer respeitar seu mando e a lei que proclamou (SANTOS, 1995). Ainda assim, a heroína o acusa de ferir a própria *Justiça*⁶⁷, por fazer valer um decreto que desconsidera as divinas leis anteriores “que precisam ser respeitadas, pois elas não são de ontem e nem de hoje, elas são de sempre.” (SÓFOCLES, 2006, p. 39). Valendo-se dessa premissa, Antígona contorna as sentinelas que vigiavam o irmão defunto e, jogando um apanhado de terra em seus restos mortais, presta-lhe as honras fúnebres. Ela defende o dever sagrado de cumprir uma obrigação da qual não pode transigir, obrigação esta impostergável para com o morto e para com os deuses de sua casa. Assim, ela garante ao irmão o reconhecimento de seu papel de guerreiro, o gozo prometido de sua alma, seu lugar junto aos ancestrais e, ainda, zela pelo costume imemorial de dar sepultamento aos mortos, cultura tão antiga quanto a própria humanidade.

⁶⁶ Apontamos essa relativização acerca de Creonte a fim de enriquecer a discussão teórica empreendida durante a presente pesquisa e evidenciar, uma vez mais, o caráter trágico do conflito materializado através do embate entre duas forças equivalentes e inconciliáveis. Porém, convém atentar ao fato não investimos em uma interpretação dúbia da personagem Creonte no espetáculo do Coletivo Calcanhar de Aquiles, uma vez que o mesmo tinha por função figurar um caráter atroz de nossa história.

⁶⁷ Na Antiguidade o Direito era concebido como *Justiça*. Seu sentimento como algo ideal levou à sua obrigatoriedade e, em consequência disso, à sua divinização. Os laços daí resultantes foram recebidos como leis pelos homens, aos quais os mesmos se viam ligados. Em consequência, desrespeitar os preceitos ideais de justiça era desrespeitar os deuses, fonte desta. (BARROS NASCIMENTO, 2016).

3.3 OS RITOS FÚNEBRES

*“E santo é o meu delito,
pois terei de amar aos mortos
muito mais tempo que aos vivos.
Eu jazerei eternamente sob a terra.
E tu, se queres, foge à lei mais cara aos deuses.”*
(Sófocles, 2002, p. 31)

Os rituais fúnebres existem desde os tempos primordiais. Investigar a elaboração dos símbolos, a representatividade dos ritos de passagem e tantas outras atitudes que o homem tem adotado frente à morte, em muito contribui para o entendimento das concepções de mundo de uma determinada cultura. Assim como são construídas dinâmicas acerca da ordem cotidiana da vida, os sentimentos e interpretações elaboradas por um determinado grupo social a partir da experiência da morte revelam formas de mobilização que não dizem respeito somente aos mortos ou aos moribundos, mas especialmente àqueles que permaneceram vivos, àquele determinado momento histórico e à possibilidade de construção de uma memória coletiva. Os ritos apresentam-se como uma espécie de dramatização do modelo ideal de comportamento desenvolvido pela comunidade humana e por isso estão à mercê de constantes modificações. Assim como os mitos, os ritos também acompanham o movimento da realidade, revelando como os seres humanos estão ligados aos ciclos da natureza.

A aceitação desses rituais, bem como sua evidente polissemia e recorrência ao longo dos tempos, demonstra a necessidade da existência dessas práticas, uma vez que as mesmas corroboram para a construção de conhecimentos e ampliação de representações. Seguida essa assertiva, cabe dizer que os modos de administração da experiência do início e término da vida carregam consigo uma carga simbólica composta por crenças e práticas coletivas e individuais, que muito podem revelar acerca de determinada estrutura social.

É atributo da morte atinar os seres humanos de sua condição perene e sua incontestável impotência frente aos processos naturais da existência, colocando-se à mesa como um espelho da finitude. Ou seja, a ideia de que a vida, apesar de sua singularidade, encontrará um fim. A mortalidade é inerente à condição humana, a dinâmica da vida inclui a morte e a cultura na qual o ser humano está inserido oferece tanto as razões de viver, como as razões de morrer. Além de

provocar questionamentos acerca do sentido da vida, é típico da morte provocar reflexões acerca do que virá. De acordo com Bachelard (1989), a morte seria não uma “ideia”, mas sim uma “imagem”, uma metáfora da vida, encarada como uma espécie de outra vida que se prolonga, de alguma forma, à vida individual. Dessa forma, a morte, em sua relação específica com a existência, pode ser compreendida como início de um outro período, como o encerramento de um ciclo de vida ou ainda como uma possibilidade existencial. Desse movimento brotam indagações que vão além do mundo material:

“Foi talvez por via da morte que o homem pela primeira vez teve a ideia do sobrenatural e quis tomar para si mais do que lhe era legítimo esperar da sua qualidade de homem. A morte teria sido o seu primeiro mistério, colocando o homem no caminho de outros mistérios. Elevou o seu pensamento do visível ao invisível, do transitório ao eterno, do humano ao divino”. (COULANGES, 2000, p. 18)

O sentimento de pesar, especialmente sentido quando a morte atinge alguém mais jovem, está expresso na literatura mundial e em outras formas documentais, como a pintura, o desenho, a cerâmica e outros registros. Tal documentação atesta uma grande preocupação com o destino do indivíduo após a morte, muitas vezes relacionado com a sua trajetória, mas especialmente definido a partir dos rituais realizados quando de seu desenlace terreno, pois para várias culturas, “a manutenção da existência se dava com a perda da individualidade e era para tentar evitar isto, ao menos em parte, que os cultos e ritos funerários se realizavam”. (SANTOS, 2011, p. 04).

No que toca aos helenos, os poemas homéricos apresentam trechos que associam a morte às Moiras, à porção da ordem cósmica que cabe a cada indivíduo. Sendo o *cosmos* eterno, justo e perfeito, e todos os seres parte de um todo, ter uma boa existência significava encontrar o seu próprio lugar nesse cosmos ordenado, seja em vida terrena ou após a passagem pelo mundo material. Dessa forma, a morte não era encarada como um fim, mas sim uma transformação. Não era vista como um momento isolado e sim como um processo que envolvia o morto, a comunidade humana e as esferas divinas; sua atuação era entendida como a transformação radical do ser e sua conseqüente incorporação ao cosmos, estando o enigma da condição humana diretamente ligado ao *post-mortem*.

Na Grécia Antiga, o processo de morte envolvia três estágios: estar morrendo, estar morto (mas não estar enterrado) e estar morto e enterrado. Cada um dos estágios exigia determinado comportamento dos vivos, demandando tempo e diferentes tipos de atenção,

ficando habitualmente o homem com o aspecto público do funeral. Quanto às mulheres, ficavam a cargo da lida com o corpo, dos cuidados e da exposição do morto, responsáveis por unta-lo em óleos especiais, vesti-lo e permanecer ao seu lado por até dois dias junto às lamentadoras. Era esperado que os familiares acompanhassem o morto na sua saída da sociedade e também que se envolvessem com uma intensa atividade social, “reafirmando relações e vínculos, mobilizando recursos para o funeral e para o entretenimento das visitas, legitimando uma ordem social alterada pela morte”. (SANTOS, 2011, p.03).

De uma maneira geral, os indivíduos da comunidade contavam com uma sepultura para seus restos mortais, variando-se os níveis de refinamento, da mais simples urna individual até enormes monumentos, guarnecidos de câmaras para famílias inteiras. (HUMPHREYS, 1981). As etapas dos rituais fúnebres não sofriam muitas variações, passando usualmente pelos seguintes passos, especialmente no que diz respeito aos heróis mortos em batalha: a exposição do cadáver, o elogio da memória, a deposição na tumba, a cremação ou inumação e por fim o culto após a morte. A dignidade adquirida pela pessoa depois de morta era indicada por algumas expressões, a saber: ficar deitado com os pés voltados para a porta pela qual sairá o cortejo fúnebre, ter o corpo recoberto por fitas trazidas pelas carpideiras (também penduradas como adorno do ambiente ou ainda amarradas aos vasos fúnebres que ficavam sobre o esquife), ser coroado por guirlanda de flores ou folhas, que serviriam para combater os efeitos horríveis da morte, ou ainda uma coroa de louro ou um diadema. Fato interessante era o costume de alocar um espelho na sala do velório a fim de lembrar o morto a sua verdadeira condição (FLORENZANO, 1996). Na literatura homérica verificam-se ainda práticas de incineração do morto, enterro de seus ossos (depositados em uma urna), confecção de uma tumba, um *tumulus*, (isto é, um monte de terra sinalizador), bem como a realização de um banquete e a disputa de competições (CAMPOS, 2000, p. 144). Braga acrescenta:

“Esses traços da religiosidade grega demonstram que, por tradição, a morte também era uma parte das atividades cívicas das quais o cidadão-autóctone deveria participar, tanto na condição de morto, para que mantivesse a continuidade da relação com a cidade por meio de sua *psyche* e da memória de seus atos publicitados na ornamentação tumular, quanto na condição de herdeiro ou familiar direto do morto, obedecendo ao dever religioso e legal de ajudar o morto a fazer a transição do mundo natural para o mundo sobrenatural. A passagem tranquila e adequada aos preceitos ritualísticos garantiria a paz tanto ao sepultado quanto para seu *oikos* e sua *pólis*”. (2015, p.50)

O sentido dos procedimentos para com o corpo do morto estava ligado à conservação de sua memória, uma vez que a “verdadeira morte” se situava no limbo do esquecimento, no perder-se no aglomerado amorfo do cosmos. Ao ser esquecido e perder os laços que o definem, o defunto torna-se um errante *entre-mundos*, um expatriado após a morte, um morto sem descanso, fadado a vagar como alma perdida, sem passagem assegurada ao mundo sobrenatural. A situação de não sepultamento passa a ser, portanto, uma pena imposta à alma do morto. (COULANGES, 1981, p. 19).

Santos explica:

“para os gregos, o cosmos [a ordem do universo] determinava um lugar para cada um dos seres e atingir a vida boa significava encontrar o seu próprio lugar neste cosmos ordenado. Por este motivo, os mortos não poderiam permanecer no mundo dos vivos, eles precisavam chegar ao mundo dos mortos, o lugar apropriado para eles. Essa viagem não se dava de uma vez, pois diversas etapas deveriam ser cumpridas. A chegada e a entrada no mundo dos mortos dependiam não só da pessoa que morreu, mas também dos vivos, que deveriam cumprir rituais propiciatórios para ajudar o morto a encontrar o caminho e a ser aceito no seu novo lugar”. (2010, p. 351)

Além da sacralização do cadáver, os rituais visavam conceder ao falecido o lugar de protetor ou emissário entre os humanos e os deuses, uma ponte entre o profano e o sagrado, fazendo deste um “objeto de troca que dá à comunidade acesso ao poder divino” (SANTOS, 2010, p. 352). Do contrário, poderia a *pólis* ser assolada por toda ordem de castigos divinos, tais como pestes, grandes períodos de seca e derrotas em guerras estratégicas, tudo isso como retalhação pelo desrespeito à dignidade do morto insepulto e em resposta à desobediência humana às leis superiores (SANTOS, 2010, p. 51). Negar a realização dos ritos de passagem constituía um ato de *hybris* contra os finados e contra as divindades ctônicas, especialmente contra Hades, soberano do submundo, ao ser privado do morto que lhe é de direito. Os mortos pertencem ao mundo subterrâneo, um cadáver é pertença dos deuses infernais: segundo a crença, realizados os procedimentos e libações, o defunto era conduzido por *Hermes Psicopompo*, o condutor de almas, até *Caronte*, o barqueiro infernal. A este último, o morto deveria pagar o tributo - uma moeda, previamente depositada em sua boca durante o funeral - a fim de concretizar a travessia pelos rios Estige e Aqueronte, divisores dos dois mundos. Finalizados os ritos, o morto poderia adaptar-se à sua nova morada sem vir incomodar os vivos. (FLORENZANO, 1996)

Faz-se necessário apontar que à questão religiosa estão imbrincados aspectos da vida terrena, estando o caráter místico intimamente ligado às esferas política e social. Segundo Braga:

“essas condições éticas passaram a ser afirmadas também na forma de leis que versavam sobre o assunto e a ideia da continuidade dos direitos legais do cidadão após a morte acabou sendo um princípio consagrado na teoria legal grega, como acontece no tempo de Sólon, quando o legislador estabeleceu que seria uma ofensa criminal falar mal dos mortos e mais sério ainda seria levantar mentiras sobre os mortos. Na leitura dos textos de Eurípides, por exemplo, veem-se traços de que, no imaginário coletivo dos Gregos, caso os ritos fúnebres não fossem devidamente realizados pelos familiares e pela *pólis*, os insepultos poderiam não conseguir entrar no Hades e ficariam presos a esta dimensão, a ela indissolavelmente ligados e, nesta condição, condenados a ter a *psyche* a permanecer errante”. (BRAGA, 2015, p.52)

O autor segue afirmando que, caso os vivos não assumissem suas responsabilidades de cuidado para com os mortos, os mesmos poderiam ser acusados e processados por desrespeitar os pais e os demais ancestrais, devido ao não cumprimento das honras e dos devidos cuidados com os túmulos (BRAGA, 2015, p. 52). Deve-se ainda atentar ao fato de que essa era uma maneira de fortalecer a ligação com o *génos*, através da renovação do sentimento de pertença, da manutenção da pureza familiar e da afirmação do direito natural à cidadania. Assim, ao anunciar publicamente o orgulho pelos feitos do morto (sob a forma dos discursos fúnebres) garantia-se a perpetuação da memória do indivíduo morto junto à *pólis*, sua condição de autóctone⁶⁸ e a “continuidade da presença dos ancestrais e da historicidade do *oikos* pelo testemunho de linhagem que as sepulturas documentavam. ” (BRAGA, 2015, p. 52)

Caberia às pessoas comuns três temores em relação à morte: o pesar de deixar de viver, a agonia da hora da morte e a profanação do corpo insepulto. Os heróis, em contrapartida, mostravam-se desconhecedores dos dois primeiros temores e bastante temerosos quanto ao último, cabendo-lhes, inclusive, um estatuto mortuário diferenciado. Atestamos a presença de um outro estatuto nos escritos de Homero⁶⁹, importante ponto de partida para compreender o

⁶⁸ O termo *autochthon* formado pelo prefixo auto- (próprio ou mesmo) e o substantivo *chthon* (terra). *Autochthon*, termo que teria se estabelecido no vocabulário grego desde meados do séc. V a.C.103, é um adjetivo que apresenta duas acepções as quais são a base para a construção e para o entendimento da ideia de autoctonia como *mythos* e como conceito jurídico de aplicação política. Na primeira acepção, *autochthon* abrange um sentido mítico, empregado para designar um povo e seus ancestrais como aqueles que teriam ‘nascido da terra’, ‘brotado da terra’, apresentando, assim, o mesmo significado do adjetivo *gegenes*. Na segunda acepção, *autochthon* era um termo utilizado para designar ‘aqueles que viviam em um mesmo lugar, em uma mesma terra desde tempos imemoriais’.” (BRAGA, 2015, p.60)

⁶⁹ Presentes nas obras *Ilíada* e *Odisséia*.

sistema de valores grego e as reflexões daí advindas. Os escritos homéricos legaram à Atenas do Período Clássico a base de sua educação, de sua ética, aconselhamentos para a guerra e para a vida prática, e estabeleceram diferenças no trato dos heróis lendários em relação aos mortos comuns: aqueles que fizeram jus às páginas no curso da história mereceriam especial reverência e lugar na memória coletiva, e o ensinamento advindo de suas ações deveria ser compartilhado através das gerações (MOSSÉ, 1984).

Em uma sociedade aristocrática, que valoriza a excelência dos guerreiros, a memória do poeta é tal qual uma potência religiosa, que evoca “os mitos de emergência e ordenamento das cosmogonias gregas, colaborando para o entendimento do mundo” (RÉGIS, 1997). Isso porque, assim como o sábio, o poeta carrega consigo a dupla função de celebrar os deuses imortais e cantar as façanhas dos bravos, atuando nos dois *tempos presentes*: o atual, vivido pelos homens e o passado mítico-originário, vivido pelos deuses e heróis lendários. A memória invocada pelo poeta transcende o próprio tempo e os próprios homens. Segundo Romilly, “ao salvar do esquecimento o nome dos heróis, a memória social pretende, na verdade, implantá-los dentro de um sistema de valores, a fim de salvaguardá-los da precariedade, da instabilidade, da destruição, e o coloca a salvo do tempo e da morte.” (2001, p. 88).

Em Homero, a excelência dos heróis manifestava-se através do manejo com as armas e da habilidade com as palavras⁷⁰, conforme atestam as narrativas de seus feitos, alternadas entre o combate e o discurso. A coragem e a bravura eram o maior bem moral do herói grego, pois além de provas do mérito em suas conquistas, traziam o reconhecimento público, o louvor e a memória. O guerreiro ideal, segundo Homero, é aquele que possui virtudes essenciais, presentes em sua atuação no mundo e, especialmente, no campo de batalha, com vistas à vida virtuosa e à morte honrada em combate. Esta, chamada *Bela Morte* assegura-lhe a *kléos*, a glória que o tornará imortal:

“Esta “bela morte”, *kalòs thánatos*, para lhe dar o nome com que a designam as orações fúnebres atenienses, faz aparecer, à maneira de um revelador, na pessoa do guerreiro caído na batalha, a eminente qualidade de *anèr agathós*, homem valoroso, homem devotado. Para quem pagou com sua vida a recusa da desonra no combate, da vergonhosa covardia, ela assegura um renome

⁷⁰ A aristocracia guerreira possuía um estatuto particular na sociedade grega. Embora a palavra dos poetas (considerada mágico-eficaz) tivesse a função de enobrecer suas façanhas, os guerreiros utilizavam um outro tipo de palavra: a palavra-diálogo, que se acredita ter sido a base do pensamento racional grego. Enquanto a palavra mágico-religiosa é eficaz, atemporal, privilégio de um tipo de homem excepcional e inseparável das condutas e dos valores simbólicos, a palavra-diálogo é laicizada, complementar à ação, limitada no tempo, provida de autonomia. (RÉGIS, 1997)

indefectível. A bela morte também é a morte gloriosa, *eukleès thanatós*. Ela eleva o guerreiro desaparecido ao estado de glória por toda a duração dos tempos vindouros; e o fulgor dessa celebridade, *kléos*, que adere doravante a seu nome e à sua pessoa, representa o termo último da honra, seu extremo ápice, a *aretê* realizada. Graças à bela morte, a excelência, *aretê*, deixa de ter que se medir sem-fim com outrem, de ter que se pôr à prova pelo confronto. Ela se realiza de vez e para sempre no feito que põe fim à vida do herói”. (VERNANT,1979, p. 45)

Dessa forma, o canto épico consoante aos poetas como Homero e a prática dos ritos fúnebres cumprem a função de coroar socialmente o morto, para que esse, enquanto morto, siga definitivamente inscrito na memória coletiva. Ou seja, mais do que um estado de consciência tranquila, o prazer e a força do guerreiro ancoram-se na consideração pública, no justo contrário do amargo silêncio, da obscuridade, do esquecimento e da morte. Podemos afirmar ainda que ações de descaso para com o corpo do morto soam ultrajantes para a comunidade, cientes os membros das implicações em se desrespeitar as leis fundamentais.

Quanto ao âmbito jurídico, foi no século V a. C. que Atenas assumiu o aspecto institucionalizado dos funerais públicos para aqueles que morriam combatendo pela cidade, sob a forma do *nómos*. Em outras palavras, a *pólis* celebrava oficialmente o sacrifício daqueles tombados em batalha, esvaziando-os de toda a existência singular e elevando-os ao estado puro de cidadãos, “estado a que ascenderam plenamente, independentemente de sua vida ou do seu mérito, pela sua bela morte, deixaram de pertencer à esfera privada, tornando-se integralmente cívicos. ” (SABINO, 2009). Assim, a realização dos ritos fúnebres englobava simultaneamente as esferas religiosa e política, bem como as relações sociais delas advindas. O processo de morte era parte da vida cívica, integrando então a vida pública na qual o cidadão estava por direito e por dever inserido.

Nesse sentido, o embate de Antígona contra Creonte passa a ser também a luta pela retomada da honra do irmão, ao passo que manter Polínicês sob a condição de insepulto significava apagá-lo da memória coletiva, pois sem os ritos e sem a construção de seu túmulo, estaria ele desvencilhado da memória do *oikos* e da *pólis*⁷¹. Advém daí a necessidade de devolver seu corpo à terra que o gerou e “reafirmar o seu sentimento de pertença mútua para com a terra mãe. ” (BRAGA, 2015, p. 174). Convém atinar ao fato de que, ao coibir Antígona,

⁷¹ Nesse sentido, convém lembrar na *Ilíada* Homero aponta a questão do corpo insepulto. É o caso de Heitor, morto por Aquiles, que jurara deixar seu corpo sem ser enterrado. Aquiles mudou de ideia, contudo, após o pedido de Príamo, pai de Heitor.

Creonte tenta excluí-la de uma importante função social feminina e impedi-la de cumprir um dever que tange à esfera pública.

O embate entre Antígona e Creonte nos levou a buscar reflexões acerca da nossa constituição histórica, assim como as discussões filosóficas em torno da tragédia de Sófocles impulsionaram a concepção cênica do espetáculo *Antígona*, do qual trataremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 4: O ROTEIRO DE ANTÍGONA (2014)

“A ficção do teatro não visa reproduzir uma situação do ‘real’, mas pretende extrair, através da ilusão que ela postula e desmente ao mesmo tempo, os próprios procedimentos pelos quais, contraditoriamente, o social é construído.”

Roger Chartier

4.1 DA TRAGÉDIA AO ROTEIRO CÊNICO-TRÁGICO

Neste capítulo apresentamos um relato analítico da montagem de *Antígona* (2014)⁷², realizada pelo Coletivo Calcanhar de Aquiles, que tinha por objetivo gerar uma reflexão, a partir de uma *praxis* dramaturgica-teatral, dos desdobramentos do poder e da opressão em contextos tão distantes e ao mesmo tempo tão próximos e trágicos.

O processo de pesquisa para a montagem se deu durante o ano de 2013 e consistiu, a princípio, em encontros semanais realizados na Universidade de Brasília, nos quais professores do Departamento de Filosofia⁷³ ministravam aulas acerca da Filosofia do Trágico, dos elementos constitutivos da Tragédia Clássica e da *pólis* ateniense e de outros temas correlatos à obra *Antígona*. O estudo teve como base teórica principal Aristóteles, Hegel, Peter Szondi e Raymond Williams. O grupo de estudos fora composto majoritariamente por estudantes da graduação em Filosofia e também das Artes Cênicas, bem como por artistas diversos da cena brasiliense⁷⁴. Convém atentar que a maior parte dos integrantes (professores, estudantes, artistas e colaboradores) já possuía histórico de militância em movimentos sociais, dentro e fora da universidade.

Passado algum tempo, concomitante aos encontros teóricos, o grupo passou a realizar ensaios teatrais no subsolo do ICC durante as madrugadas e aos fins de semana, haja vista o

⁷² Convém atentar a algumas montagens teatrais brasileiras de *Antígona*, de Sófocles, tais como: *Antígone* (1969) do Grupo Opinião, *Antígona* (2005) de Antunes Filho, *Antígona* (2006) do Teatro da Roda, *Antígona* (2014) das companhias de teatro AR 18 e BR 116, *Trágica 3* (2014) de Guilherme Leme, *Antígona* (2017) de Moacir Chaves e *Antígona* (2017) de Amir Haddad com Andrea Beltrão. Citamos também alguns textos teatrais brasileiros escritos a partir do clássico grego em questão, a saber: *Aldeia Antígona* (1982) de Fernando Popoff, *Antígona no bico do papagaio* (1986) de Gilson Moura, *Antígona Tropical – fragmentos de nãos* (1997) de Reinaldo Maia; *Antígona, o nordeste quer falar* (2003) de Gisa Gonsioronski e *Cantares para nossas Antígonas* (2002) de Fausto Fuser.

⁷³ A saber: Alex Calheiro, Gilberto Tedeia, Erick Calheiros de Lima, Raquel Imanishi, Priscila Rufinoni, Cecília Almeida e José Wilson.

⁷⁴ Conferir a ficha técnica presente nos anexos.

número vasto de componentes (mais de 30 pessoas envolvidas) e o fato de que nosso espaço de cena funcionava como passagem de carros durante o dia. A partir do grupo de estudos formou-se o elenco do espetáculo *Antígona* (2014), formalizado posteriormente como Coletivo Calcanhar de Aquiles. O processo culminou em uma leitura dramática apresentada em novembro do mesmo ano e na primeira temporada do espetáculo, realizada de 21 a 31 de março de 2014.

A *Antígona* do Coletivo Calcanhar de Aquiles veio a público em três outras ocasiões: em 05 de novembro de 2014, no evento “43ª Semana da Filosofia: Política e Engajamento”, pelo Departamento de Filosofia; de 21 a 23 de maio de 2016 no “10ª 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.

Na obra cênico-musical do Coletivo, o público deparou-se com um grupo de 22⁷⁵ intérpretes entre 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 militância de esquerda ao texto clássico grego, cuja adaptação para o plano da cena foi feita a partir de três traduções distintas⁷⁶. O espetáculo foi concebido visando a encenação no subsolo do Instituto Central de Ciências (ICC)⁷⁷ da Universidade de Brasília. O espaço subterrâneo, com sua precariedade de luz e sua atmosfera obscura, mostrou-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

⁷⁵ Somam-se a esse montante outros tantos profissionais, entre técnicos, iluminadores e docentes que contribuíram para o processo de montagem de *Antígona* (2014).

⁷⁶ O 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.

⁷⁷ O Instituto Central de Ciências (ICC), também conhecido como Minhocão, é o principal prédio acadêmico da Universidade de Brasília.

à ágora, manifestação urbanística máxima da esfera pública, colocando o espectador no centro da ação dramática.⁷⁸

Neste capítulo, a divisão do roteiro em 10 (dez) cenas foi mantida a fim de evidenciar a pesquisa e a concepção e, assim, facilitar a descrição das circunstâncias cênicas e das escolhas de direção. De antemão, 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. Informações adicionais como o roteiro, material gráfico, mapa de luz, ficha técnica e outros, encontram-se disponíveis em anexo.

⁷⁸ À exceção da mais recente apresentação, em novembro de 2016, que ocorreu na entrada sul do ICC.

4.1.1 Cena 1- Início

A *Antígona* do Calcanhar inicia-se com o párodo. A palavra deriva do grego *párodos*, ou, "caminho lateral; entrada ao lado ou à frente de; desfiladeiro, passo, passagem; ato de passar ao longo de ato de avançar; primeira entrada do coro pelo lado da cena, na tragédia"⁷⁹. É a primeira canção do Coro, neste caso, como o de costume, a canção de abertura. Quando de sua primeira aparição, o Coro saúda o sol, o alvorecer e a manhã da vitória; narra o ataque do exército de Argos e a vitoriosa defesa tebana ajudada por Zeus. Depois, a morte idêntica dos irmãos rivais, Etéocles e Polinices. Anuncia então que passada a guerra, esta deve ser esquecida e a *pólis* pode se regozijar. (WILLIAMS, 2010, p. 46).

Na Hélade, o Coro era uma personagem não individualizada, encarnada por um colégio oficial de cidadãos com voz e poder de avaliação. O Coro representava os anciões da cidade e sua presença em cena punha em jogo questões sobre a autonomia do homem e sua relação com o divino, assim como sua perspectiva no âmbito político da cidade. Para Jean Pierre Vernant e Vidal-Naquet, o Coro, em certo sentido coletivo e anônimo, tinha como papel “expressar em seus temores, em suas esperanças, em suas interrogações e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica”. (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1977, p. 20-21). Nesse sentido, vale lembrar que a tragédia teria surgido em virtude das atuações líricas e religiosas de um coro composto por dançarinos mascarados que cantavam.

Cumprido ao Coro expressar a tragicidade imposta pela vida ou, como viam os gregos, imposta pelos deuses. O Coro é um elemento fundamental na tragédia ática e seria, segundo Nietzsche (1992), a própria expressão da voz do deus Dionísio, associado à dimensão originária e primordial. De acordo com Nietzsche, o coro trágico se mostra como uma “muralha viva contra a realidade, ou seja, como uma esfera da poesia que não se encontra fora do mundo ou da dimensão do mundo fenomenal, mas sim da coisa em si, o uno primordial, tornando-se o consolo metafísico.” (PAULA JUNIOR, 2007, p.135) Essa forma de se posicionar frente à vida seria fundamental ao espírito trágico, pois requer a verdade da natureza em sua força máxima, com toda a sua dor e seu prazer.

⁷⁹ Definição extraída do Dicionário eletrônico Houaiss, disponível em <https://houaiss.uol.com.br/>, acessado em 21 de dezembro de 2016 às 15:07

Sabemos que, para os helenos, há um recorte específico no que quer dizer *cidadão grego*: homem livre com mais de 21 anos, nascido na Grécia e filho de gregos livres. Porém, nos ateremos ao fato de que o Coro era uma representação do povo, não apenas por se apresentar como uma das personagens, e no início da tragédia a mais importante, mas também porque funciona como um todo, uma peça que engendra em si todo o caráter e função de uma só voz em bloco nos pensamentos, conselhos e atos praticados. O Coro tem em si a força da unidade. O Coro é uma voz coletiva que “se pronuncia sem hesitações sobre o sentido dos acontecimentos. ” (PULQUÉRIO, 2008, p. 17)

Assim, na montagem do Coletivo, pareceu-nos interessante convidar uma mulher, uma atriz⁸⁰ de forte e expressiva voz, para desempenhar o papel. Tal escolha se deu como uma tentativa de ir contra o senso comum, que em geral cultiva no imaginário a ideia de “povo” ligada a “homem” e “branco”. Sabemos que o pensamento hegemônico privilegia determinado grupo social em detrimento de tantos outros e, para nós, foi de suma importância que o Coro representasse essa quebra de padrões. Durante o espetáculo, a atriz ocupava um ponto fixo no espaço, situado no nível inferior do palco junto à audiência e integrada à banda⁸¹. Esta, composta por um guitarrista/baixista e por um baterista, por sua vez, age como um organismo vivo dentro do espetáculo, expressando-se ou não em uníssono com o Coro.

⁸⁰ Na montagem do Coletivo o personagem coro é interpretado pela atriz Sheila Campos.

⁸¹ A banda do espetáculo é composta pelo baterista Janari Coelho e pelo guitarrista Rafael Sousa Siqueira, também diretor musical do espetáculo.



Figura 1: A banda. (Fotografia: André Fernandes)

Quando do início do espetáculo, o público é recebido por uma composição musical que se estende até que todos se acomodem no espaço. A primeira cena é composta pela música, pela narração do Coro e pela entrada do elenco de apoio, composto por 14 homens vestidos de preto e calçando coturnos, cuja postura e aparência visam lembrar um pequeno grupo de soldados.



Figura 2: Os soldados. (Fotografia: André Fernandes)

De fundamental importância para o espetáculo, o elenco de apoio tem como função principal compor as cenas de vigilância, escolta, revista, prisão, tortura, representando os guardas do castelo e, por vezes, a guarda pessoal de Creonte. Atuam através de marcações coreografadas e há um certo automatismo quando de suas ações, excetuando-se o personagem Guarda, do qual trataremos em momento oportuno. Em sua primeira aparição, são como um corpo de guerreiros surgido ao longe, que adentra o espaço batendo os pés no ritmo da marcha composta pela banda, cercando o público e compondo fotografias de soldados em guerra. Tais ações ocorrem durante o momento em que o Coro narra o episódio de *Sete contra Tebas*, cujo ápice se dá em um jogo de capoeira entre dois dos soldados que se destacam para, em sua dança-luta, representar os irmãos rivais.



Figura 3: A luta. (Fotografia: André Fernandes)

Eis, no roteiro do Coletivo Calcanhar de Aquiles, a indicação dessas ações:

CORO: Raio de Sol, dentre todos o mais belo fanal que em Tebas das Sete Portas já se acendeu! Ó ouro do olho do dia enfim aberto para as águas do Dirce e para o argivo do broquel branco e do arnês inteiriço que ao ver-te fincou as esporas da fuga precipitada.

Entram, ao fundo, 14 soldados em marcha. A música inicial aos poucos se funde ao som da marcha militar - ao fim será somente a marcha acompanhada do surdo. Ao chegar perto do público, os soldados se dividem em dois grupos de 7. O primeiro grupo atravessa a cena e se posiciona em fila, de maneira que fique de frente para os outros 7, deixando assim a plateia, que está no meio, encurralada. Continuam batendo os pés parados no mesmo lugar por 8 tempos, parando na posição de formação da polícia de choque.

CORO: Esse que Polinices (*Inicia MÚSICA. SOLDADOS se encaram como inimigos*) contra nós com ambígua audácia conduzia – e, estrídulo como a águia, sobre a terra abateu-se, asas cobertas de neve, armas inumeráveis e elmos de crineira equina. Com o bico adunco das lanças sedentas contra a cidadela, já rondava as sete portas, mas foi-se sem ter provado o gosto de nosso sangue! Sobre seus ombros, rugira a fúria de Ares ensinando que é invencível o Dragão! (*Fim MÚSICA*)

Ei-lo que despenca e tomba no chão retumbante, tocha na mão, aquele que delirante soprava contra a cidade rajadas de vento pérfido. Foi-lhe contrária a sorte. Outros de outras feições já castigara o Grande Ares, nosso aliado fiel.

(MÚSICA)

Sete capitães em frente às Sete Portas (*SOLDADOS fazem marcação de combate*) postados, igual contra igual, entregaram ao Zeus da Vitória as éreas armaduras.

Seis soldados de cada lado dão um passo para trás deixando em evidência um Comandante de cada lado. Estes dois, por sua vez, se encaram e sobem ao degrau superior do palco onde realizarão uma coreografia. Inicia-se MÚSICA- Capoeira. Passado algum tempo de coreografia, o CORO volta sua fala.

CORO: menos esses dois coitados, Polinices e Etéocles, que de um mesmo pai e mesma mãe nascidos, um contra o outro com lanças firmes, ambas vitoriosas, encontraram juntos morte igual. (*Os soldados que estão na parte superior principiam o movimento da morte de ambos, que se estenderá até a deixa “morte igual”. Em seguida, coreografia de queda e muda MÚSICA.*)

Mas a do nome altissonante, a Vitória, veio ao apelo da Tebas de muitos carros! (*Levantam-se e dirigem-se cada um para um lado, enquanto o restante dos soldados sobe os degraus se posicionando na extensão das laterais superiores do palco.*) Acabada a Guerra resta agora esquecer-la! Vamos aos templos dos nossos deuses para as danças noturnas e abalando o chão de Tebas, marche à frente Dionísio! (*MÚSICA encerra com marcação do surdo 3 vezes.*)

MÚSICA para a entrada do AI-5. A cena assume um tom jornalístico. Durante a fala do CORO, os SOLDADOS espalharão as trouxas de carne e ossos pelo espaço. ”

O encerramento da cena se dá por meio da leitura do Ato Institucional nº5⁸². A opção por ler em cena um documento histórico de tão assombrosa violência foi motivada pela necessidade de se fazer conexões com a realidade brasileira, apontando não apenas as aproximações possíveis entre esse ato despótico e o discurso arbitrário de Creonte, mas especialmente para atentar ao fato que a tirania pode assumir as mais diversas formas e suas consequências são, muitas vezes, incontornáveis. O AI-5 é responsável por institucionalizar as arbitrariedades cometidas pela mão do Estado, bem como legitimar o discurso e a prática da violência por parte de seu aparelho repressivo⁸³, fragilizar a luta pela promoção de direitos

⁸² O documento pode ser conferido na íntegra em https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm, acessado em 27 de dezembro de 2016 às 17:54.

⁸³ A Operação Bandeirantes (Oban), a Operação Condor e o Esquadrão da Morte são exemplos de grupos de extermínio que visavam a eliminação física de qualquer liderança latino-americana de esquerda e que pontificava

humanos, legando cicatrizes permanentes à sociedade brasileira. Uma dessas marcas é o número abreviado de lideranças políticas de esquerda, pois com a limitação do número de partidos políticos e a perseguição aos opositores, que via de regra desembocava em exílio, prisão ou morte, os militares reduziram em muito as possibilidades de surgimento de lideranças populares legítimas.

É durante a leitura do AI-5 que o elenco de apoio espalha pelo público o que, para nós, simboliza o corpo de Polínicos e de tantos outros mortos políticos: trouxas feitas com sacos de pano, cheias de terra, grandes ossos de boi e sangue cênico, numa alusão à intervenção artística *Trouxas Ensanguentadas* (1970), de Artur Barrio⁸⁴. Aos pés das pessoas, o cadáver. Às suas narinas, o cheiro característico da carniça tão atrativa às aves de rapina e aos cães. Aos seus ouvidos, as palavras que demarcam o território político dos ditadores.

as ações policiais com a matança de cidadãos marginalizados no final da década de 1960. Estes foram os precursores dos grupos de extermínio que existem até hoje na Baixada Fluminense e na Grande São Paulo. Para Oswaldo Munteal, historiador e professor da PUC-Rio e UERJ, o BOPE é resultado da criação deste “Estatuto da Violência”.

⁸⁴ Desenvolveremos adiante as questões pertinentes à obra. De todo modo, indicamos a leitura do artigo *O Significado Político nas “Troxas Ensanguentadas” de Artur Barrio, parte I*, de Débora Fantini disponível em <http://www.contramare.net/site/pt/the-political-meaning-of-artur-barrios-bloody-bundles/>, acessado em 07 de janeiro de 2016 às 20:43.



Figura 4: Os ossos. (Fotografia: Raiane Marra)

Não é possível, e nem aqui pretendemos, determinar o que o público, em sua diversidade e imprevisibilidade, sentiu e interpretou a partir da sobreposição dessas imagens. Porém, para nós do Coletivo fica marcada a força de ação das palavras e seu poder em determinar o curso de uma nação. Por fim, a música se intensifica, os Guardas se retiram e a entrada desconfiada de duas mulheres anuncia uma nova situação: Antígona e Ismene se encontrarão fora dos limites do palácio para que, assim, possam conversar a sós.

4.1.2 Cena 2 - Antígona e Ismene

Em cena Antígona e Ismene, filhas de Édipo, irmãs de Etéocles e Polinices. Antígona ressalta o destino trágico de sua família, apresentando a situação presente: Etéocles e Polinices estão mortos, um pela mão do outro; embora o exército invasor de Argos tenha se retirado de Tebas, Polinices, que o conduziu contra sua própria *pólis*, deve sofrer a indignidade de não ser sepultado. Essa é a ordem de Creonte, o rei. Antígona afirma que irá enterrar o irmão, ainda que a pena por essa desobediência seja a morte. Ismene não irá ajudá-la. É impossível dissuadi-la. (WILLIAMS, 2010, p. 46)

Na primeira aparição de Antígona, nos deparamos com uma personagem surpreendentemente ativa, com presença de espírito comparável aos heróis lendários, herdeira do fardo e da truculência de seu pai. Ao contrário de sua irmã mais nova, “ela tem a cruzeza, a cruzeza de Édipo e não sabe se curvar ao peso do destino⁸⁵” (SÓFOCLES, 2006, p. 50). Ismene, por sua vez, é frágil e inofensiva, um vislumbre da representação da mulher grega na *pólis* clássica⁸⁶, cujo atributo maior mora na beleza e na submissão. Já Antígona expressa uma mistura sutil de superioridade moral, dinástica e pessoal (ROSENFELD, 2002, p. 16). Seus traços de nobreza, tais como incapacidade de traição, honra, caráter e audácia, somam-se a uma notável fidelidade aos deuses, em especial aos deuses de sua casa e aos chamados deuses inferos⁸⁷. Estas características ficam claras no decorrer da trama, mas os indícios de sua ousadia

⁸⁵ O Coro chama Antígona de *homos*, “crua”, isto é, indomável como as feras selvagens ou “dura” como a rocha, ou ainda “insensível” aos modos humanos de convivência. (ROSENFELD *apud* SÓFOCLES, 2006, p. 124)

⁸⁶ “As mulheres gregas em geral eram despossuídas de direitos políticos ou jurídicos e encontravam-se inteiramente submetidas socialmente. A ateniense casada vivia a maior parte do tempo confinada às paredes de sua casa, detendo no máximo o papel de organizadora das funções domésticas, estando de fato submissa a um regime de quase reclusão. [...] Mesmo antes do casamento, nem se pensava que a jovem pudesse encontrar-se livremente com rapazes, visto que viviam fechadas nos aposentos destinados às mulheres – o gineceu. Deviam lá permanecer para ficar longe das vistas, separadas até dos membros masculinos da própria família. [...] Observamos inclusive no texto aristotélico que as mulheres deviam, por sua graça natural, permanecer em silêncio, o que é por demais significativo de sua condição numa comunidade democrática, na qual a participação isonômica na política, ou seja, na vida da *pólis*, caracterizava o ateniense, singularmente nas assembleias deliberativas da *Pnix* e na ocupação das diversas magistraturas. Jean Pierre Vernant observa que implicava ao sistema da *pólis* primeiramente uma fantástica preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos do poder. Palavra que não era mais o termo ritual, a fórmula justa, mas o debate contraditório, a discussão, a argumentação. Calar a mulher significava, portanto, efetivamente, o mesmo que excluí-la inteiramente da cidadania.” (TÓRRES, 2013, p.49-50)

⁸⁷ Os deuses do submundo, ou deuses ctônicos, são os deuses relacionados ao mundo inferior, o reino de Hades. Em grego: *khthonios* seria “da terra” e *khthon* “terra”, geralmente usado para se referir ao interior do solo, mais que à superfície onde se vive ou à terra enquanto território. O termo evoca tanto a abundância quanto o túmulo. Os deuses ctônicos geralmente estão relacionados à fertilidade da terra, à existência além-túmulo e à metempsicose

já se mostram nessa cena, equivalente ao prólogo na estrutura original, momento em que as duas irmãs se encontram fora dos limites do palácio, a fim de conversarem a sós. A despeito da proibição do novo rei, Antígona pretende sepultar Polínicos, pois esse ato seria a “confirmação da justiça dos deuses e dos homens e a vitória dos laços familiares e das tradições sobre a arbitrariedade das leis do homem tirano.” (BRAGA, 2015, p. 166). Ela atenta Ismene à necessidade de defesa dos laços familiares, ao cuidado com os entes falecidos e ao papel de ambas como guardiãs das tradições, devendo as duas, na ausência de Jocasta, assegurar os direitos religiosos dos mortos. Para a personagem, o edito de Creonte não chega a ser “lei humana” e sim “um cruel desígnio de um tirano” (SOUSA, 1978, p.9). A heroína diz:

Dizem que o grande Creonte baixou o decreto
Para ti e para mim. Pasma, até pra mim!
Que viria anunciá-lo claramente a todos
Que não o conhecessem. Ele fala a sério:
A menor infração, se alguém a cometer,
Será morto a pedradas pelo próprio povo.
Eis os fatos, e tu... terás de descobrir
Se tu mereces mesmo o nome de tua estirpe.
(SÓFOCLES, 2006, p. 34)

Antígona chama a atenção de Ismene ao sangue que as une, à sua linhagem e evoca o que as irmãs partilham, como um sentimento de pertença⁸⁸. Seria essa a maneira de relembrar não apenas a identidade genealógica comum a ambas, mas também a possibilidade de fortalecimento e renovação do laço familiar através de atos que dignifiquem os membros de sua linhagem heroica. Para a historiadora Kathrin Rosenfield, o que está em jogo é algo vago e grandioso: a audácia dos fundadores (ROSENFELD *apud* SÓFOCLES, 2006, p.97). A autora aponta ainda para a ousadia da personagem, ao afirmar que a repetição de “para mim” no trecho acima citado é sinal de que Antígona atribui-se um estatuto privilegiado em sua posição no palácio e em sua linhagem, tal qual um eco do temperamento impetuoso de seu pai. Para Rosenfield, a insistência da personagem tece uma rede de reverberações e imagens que conectam “o chamativo egocentrismo da heroína a preocupações que não tangem apenas à

ou reencarnação, para os cultos que nela acreditavam. Além de Hades, são exemplo: Perséfone, Nix, Macária e Melinoe. (KURY, 1990)

⁸⁸ Em “*Ismene, minha irmã, filha da mesma estirpe*”, Antígona evoca algo que as irmãs tem “em comum”: *autadelphos...kara* – a “cabeça-comum-sororal”, uma forma particularmente intensa de evocar o pertencer uma à outra. (SÓFOCLES, 2006, p. 97)

família e aos parentes de sangue, mas tem também relevância política. ” (ROSENFELD *apud* SÓFOCLES, 2006, p.99)

Na encenação do Coletivo, as atrizes⁸⁹ que interpretam as irmãs descem as escadas do palácio real, cruzam o espaço e posicionam-se lado a lado, uma em cada um dos dois pórticos. Durante toda a cena falarão de frente para o público, mantendo a visão na linha do horizonte e em nenhum momento cruzarão os olhares.

Investimos no recurso da *frontalidade* em vários momentos do espetáculo, em muito inspirados pela obra cinematográfica do artista italiano Pier Paolo Pasolini. A partir de referências do chamado cinema arcaico e numa atitude de veneração aos retratos e ícones tão presentes na arte italiana do século XV, Pasolini frequentemente privilegiava a encenação frontal em suas investidas cinematográficas, demonstrando preocupação com a tradição pictórica clássica. É o caso de *Acattonne* (1961), *Mamma Roma* (1962) e especialmente *Evangelho segundo São Mateus* (1964). Segundo Stéphane Bouquet (2003), a frontalidade foi um dos perigos inerentes a utilização da pintura como inspiração e aponta para toda a abordagem estética com a qual Pasolini concluiu que deveria romper – rompimento que resultou na elaboração do conceito de “cinema de poesia”⁹⁰. No que diz respeito a inspirar-se na Grécia Antiga, Pasolini realizou três obras: *Édipo Rei* (1967) e *Medéia* (1969), baseados respectivamente nas tragédias homônimas de Sófocles e Eurípedes, e *Notas Para Uma Oréstia Africana* (1970), documentário da busca por locações para um filme (não realizado) baseado na *Oréstia*, de Ésquilo.

⁸⁹ Antígona é interpretada pela atriz Leticia Helena. Ismene foi inicialmente interpretada pela atriz Marina Meneses e, posteriormente por Bárbara Figueira. Bárbara também interpreta o personagem Tirésias, é a diretora geral do espetáculo e assina a adaptação em conjunto com Alex Calheiros.

⁹⁰ Dentre as primeiras impressões do que vem a ser cinema de poesia, podemos citar o aspecto descontínuo e fragmentado no texto e na organização das imagens, os procedimentos alegóricos, os acontecimentos que existem além da experiência ordinária do tempo e do espaço, a força com que são colocadas as sensações, a acentuação da subjetividade, o caráter transcendente, a insubordinação dos elementos lançados na obra, o que vai além do que poderíamos chamar de incoerência, uma vez que o parâmetro não é a coerência em si. Sem a intenção de sistematizar as características desse cinema, destacamos alguns elementos que evidenciam como a poética é reconhecida e “aplicada” para além de sua implicância na linguagem, trata-se na verdade de um gesto e, portanto, pode estar presente na comunicação oral, escrita, cinematográfica, musical, etc. Embora o termo cinema de poesia tenha ganhado força a partir da conferência proferida por Pasolini no Festival de Pesaro, em 1966, a poesia no cinema já havia sido defendida antes. Luís Buñuel em 1958, alega que é preciso deixar as imagens fluírem com “liberdade”, através de uma prática cinematográfica que se utilize da poesia para criar: “Um cinema no qual as imagens do desejo, os desvios da ordem cronológica, os espaços do sonho, o caráter insólito das coisas ordinárias encontrasse a expressão concreta de sua liberdade”. (MACIEL, 2004, p. 71)



Figura 5: O recurso da frontalidade. (Fotografia: André Fernandes)

Para nós, tal estratégia contribuiu em muito para distanciar as atrizes e os atores de um certo vício de interpretação, um tom televisivo impregnado por psicologismos, que muitas vezes coloca o drama pessoal a frente das questões mais urgentes solicitadas pelo texto. Era esse um dos grandes receios da direção do espetáculo. Nesse sentido, buscamos trabalhar a atuação sem que as emoções se traduzissem por trêmulas vozes chorosas, mas com um certo tom distanciado do intérprete, acreditando que “a tese da estética vulgar, segundo a qual só se pode provocar emoção no espectador fazendo com que ele se perca na emoção do ator, é falsa.” (BRECHT,1957, p.198)

Terminadas as falas e passada a marcação musical, as atrizes saem pelo fundo dos pórticos, dão a volta na parte térrea do ICC e descem as escadas correspondentes ao palácio para, então, posicionarem-se para a cena seguinte: o pronunciamento do novo rei.

4.1.3 Cena 3 - Discurso de Creonte

O discurso de Creonte⁹¹ é um momento da tragédia *Antígona* que recebe atenção especial por parte de diversos estudiosos, sobretudo no âmbito jurídico. Creonte é tido como uma expressão do direito positivo, das leis escritas, das normas afixadas pelo homem; é uma figura que marcadamente representa o Estado, o poder estabelecido e, como tal, tem atitudes que visam a segurança e a manutenção desse poder. Para alguns comentadores⁹², o discurso de Creonte seria algo como a apresentação de um “programa de governo”, ao passo que em seu pronunciamento, o mesmo estabelece normas e anuncia as leis sobre as quais quer fundar o Estado. Para o início dessa cena, a rubrica presente na versão do Coletivo indica:

“MÚSICA aumenta enquanto CREONTE desce a escadaria do Palácio, seguido por Hemon, Antígona e Ismene. Ele faz uma pequena parada e futa o público, logo atravessa até o outro lado do palco. Guardas cercam o púlpito. CREONTE discursa para uma multidão”.

Seguida pelo pronunciamento do General:

“CREONTE: Varões! Eis que após tormenta bruta, os deuses reergueram nosso Estado e à cidade deram nova segurança. Ordenei que aqui estivessem, porque sei de sua fidelidade para com o antigo Rei Laio. Mesmo mais tarde quando Édipo governava a cidade, para depois sucumbir, foram todos leais aos filhos dessa raça. Agora que seus dois filhos, por duplo destino, mataram-se, poluindo as mãos com sangue irmão, por fatalidade eu, herdeiro mais chegado do sangue desses mortos, tenho que ocupar seu trono... e seu poder. E não se pode conhecer nenhum homem a fundo antes que ele mostre quem é, ditando leis. Aquele que não se apega a firmes decisões, eu considero o pior dos governantes. Assim como aquele que põe os amigos antes do país é um reles! Um nenhum! Por Zeus que eu jamais calaria se visse a cidade perder a segurança e naufragar em ruínas. Eis as leis sobre as quais quero fundar o Estado. 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”.

⁹¹ Inicialmente interpretado por Claudio Falcão e posteriormente por Marcos Davi.

⁹² Conferir *A tragédia grega e o humano* in: NOVAES, A. (org.). Ética. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

Com a morte de Polinices e Etéocles, o general tornara-se soberano. Seu pronunciamento inicia-se com Creonte relembrando os anciãos da lealdade que tiveram para com o antigo Rei Laio e, em consequência, estendida “aos filhos daquela raça”. Segundo Rosenfield (2002), essa ação denota uma preocupação genealógica e também política por parte do novo rei, manifestada na tentativa de sondar e, ao mesmo tempo, homenagear a lealdade dos anciões, expressa na duradoura amizade destes com os Labdácidas. Depois relembra o recente infortúnio de seus sobrinhos Polinices e Etéocles, também como uma forma de evidenciar a poluição daquele *gênos*, aludindo “com elegante elipse aos (in)sucessos de Laio e Édipo”: Polinices e Etéocles “por duplo destino, morreram num só dia, imolando um ao outro e poluindo as mãos com sangue suicidário”⁹³. Assim, o rei ratifica os irmãos à condição de herdeiros da maldição paterna e demonstra a vontade de demover os cidadãos de sua antiga aliança com uma linhagem poluída, buscando convencê-los da necessidade em se apostar em uma outra. No caso, ele mesmo. (ROSENFELD *apud* SÓFOCLES, 2006, p. 111).

⁹³ SÓFOCLES, 2006, p. 36.



Figura 6: Creonte. (Fotografia: André Fernandes)

Por fim, Creonte diferencia Polinices de Étéocles com ênfase no argumento *amigo versus inimigo* da cidade: Étéocles seria honrado através de um grande funeral público e Polinices apodreceria sem os ritos fúnebres, pois levara um exército invasor para destruir sua própria cidade. Aqui o rei dá sinais de que associa “boas” ou “melhores práticas” à rigidez e inflexibilidade, o que dificilmente corrobora para o bem comum. O rei nos fornece material para refletir acerca do poder e, especialmente, sobre a forma como o ser humano pode ser por ele arrastado para a ruína. Há em suas palavras a noção de que o acesso ao poder representa uma fronteira: é no exercício do poder que o homem verdadeiramente se revela. Mas, com a ironia peculiar típica de Sófocles, é a personagem que parecer ter a consciência nítida dessa

fronteira e desse decisivo exame a que está submetida, justamente a que fracassa no desafio que acabara de anunciar. (DESERTO, 1997).

Ao final dessa cena, as irmãs se encaram com cumplicidade enquanto Creonte, Hemon e os guardas saem de cena. Antígona não sobe ao palácio real junto como a irmã, mas descola-se para o vão diametralmente oposto. Elas se olham. Ismene já sabe o que Antígona irá fazer: desobedecer a lei imposta e enterrar o corpo do irmão.

4.1.4 Cena 4 – Polinices, Honestino, Amarildo

Ainda que a versão de Sófocles não preveja a encenação do cumprimento dos ritos fúnebres, optamos por construir uma cena que retratasse esse momento. De início, inspiramo-nos na descrição feita pelo personagem Guarda, presente na cena seguinte, onde o mesmo descreve o momento em que ele e os companheiros perceberam o corpo de Polinices libado. Tal descrição indica a impossibilidade de se efetivar um sepultamento real, cabendo apenas a realização de um sepultamento simbólico: depois de uma tempestade de areia indomável “como a cólera dos deuses”, uma levíssima camada de poeira paira sobre o cadáver, indicando o gesto ritual suficiente para satisfazer a obrigação religiosa.



Figura7: Antígona e a areia. (Fotografia: André Fernandes)

A respeito das indicações do texto, Eudoro de Souza afirma que estas revelam pouca preocupação dos gregos para com o que chamamos “realismo”, pois uma tênue camada de terra não faria com que os cães e as aves carniceiras poupassem o corpo. Este estaria realmente protegido se enterrado a sete palmos do chão, mas assim não se pôde fazê-lo. (SOUZA, 1978, p.10). Estratégico para nós que, além de desinteressados em uma concepção realista/naturalista, reconhecemo-nos nas circunstâncias de Antígona: limitados ao enterro simbólico dos nossos e profundamente interessados em reconhecê-los publicamente.

Assim, na versão do Coletivo, após a saída da família real e dos guardas, Antígona avança para plateia e recolhe as trouxas de osso, carne e sangue, previamente atiradas pelos Guardas⁹⁴. As trouxas fazem alusão ao corpo de Polínicos, lançado para fora dos limites da cidade de Tebas, e também foram colocadas em cena como uma citação direta à intervenção *Trouxas Ensanguentadas* de Artur Barrio, objetivando citar, reler, homenagear as ações poético-políticas dos artistas contemporâneos ao golpe de 64. A fim de elucidar tal relação, discorreremos sobre as *Trouxas Ensanguentadas*, tornadas forte símbolo do movimento “*Do Corpo à Terra*”, uma ação artística promovida em abril de 1970 na cidade de Belo Horizonte.

Com o intuito de desafiar a forma de arte tradicional de museus e salões da época, o curador Frederico Moraes convidou jovens artistas que emergiam no cenário nacional a realizar investidas poéticas pela cidade. Era a primeira vez, no Brasil, que artistas convidados desenvolviam seus trabalhos diretamente no local, ao invés de expor obras já finalizadas. Para Moraes, essa era uma forma de desafiar os artistas a atuar diretamente nos eventos cotidianos e posicionar-se de maneira crítica em relação ao seu contexto sócio-político. Para ele, arte e contestação desenvolvem-se no mesmo plano, em ações rápidas, imprevistas, que muito assemelhavam-se às estratégias de guerrilha, pois “dentro ou fora dos museus e salões, o artista de vanguarda é um guerrilheiro”⁹⁵.

Fabiana de Castro Oliveira, autora do ensaio “*Do Corpo à Terra: uma análise do evento*”, afirma que havia duas fortes linhas de atuação dos trabalhos da mostra: uma mais ligada aos questionamentos dos postulados da arte e ao debate sobre o papel do espectador frente aos objetos artísticos e outra notoriamente marcada pela crítica direta às mazelas do

⁹⁴ Conforme explicitado na análise da cena 1.

⁹⁵ MORAIS, Frederico. *Contra a Arte Afluente: O Corpo é o Motor da ‘Obra’*, Pp 175. In: *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

Regime Militar. Um exemplo claro não apenas de uma, mas das duas frentes é a situação/trabalho *Trouxas Ensanguentadas (T.E.)*, do artista luso-brasileiro Artur Barrio. Realizada três vezes, a intervenção consistia em espalhar pela cidade cerca de quinze trouxas confeccionadas com panos, ossos e carnes de animais, tintas vermelhas e cordas, numa alusão direta à desova dos corpos de presos políticos que eram torturados e mortos nas prisões do governo militar. Eis a forma encontrada por Barrio para explicitar o terror à luz do dia. Assim, na manhã da segunda-feira de 20 de abril de 1970, transeuntes encontraram as *T.E.* à margem do Rio Arruda, na região central da capital mineira. A aparição dos supostos corpos elevou a tensão da população a tal ponto que a Polícia Civil e o Corpo de Bombeiros foram acionados, recolhendo os objetos insólitos para averiguação.



Figura 8: As Trouxas Ensanguentadas. (Imagem retirada do endereço eletrônico: contramaré.net)

Parte considerável da produção dos artistas das décadas de 1960 e 1970 concentrava-se em ações, acontecimentos e eventos que articulassem o real, o poético e o político. Essa também tem sido a nossa tentativa. No caso de Barrio, vale ainda destacar a matéria-prima de suas obras: resíduos, lixo, sobras, contestando assim as categorias de arte, desafiando as instituições e

tensionando as condições de produção, circulação e consumo da arte e das mercadorias. O caráter de confronto e denúncia presente em suas obras ganhou contornos mais definidos após a validação do AI-5. A esse respeito o artista comenta:

A partir daí foi aquela paranóia: ninguém se sentia mais seguro. A nossa reação foi radicalizar ainda mais o trabalho, não se deixar subjugar. Saímos para as ruas com nossos trabalhos, passamos a atuar como se estivéssemos numa guerrilha artística. Até porque as instituições artísticas não ofereciam mais segurança. A solução, então, era radicalizar o trabalho e apresentá-lo o mais rapidamente possível, enquanto ainda era possível falar, fazer. ” (BITTENCURT, 1986, sem paginação)

Tal afirmação contempla o sentimento presente no Coletivo quando da montagem de *Antígona*, que se traduz, especialmente, na cena sobre o corpo de Polínicês. Nos ensaios falávamos bastante sobre como essa cena parecia conseguir entrecruzar o enredo grego ao contexto da repressão de 64 e aos tempos do hoje. Nos interessava falar, através do mito, sobre a constituição terrível de nossa história, marcada pelo genocídio, pela prática de desaparecimento forçado, pela polícia que mais mata (e mais morre) no mundo, por um *continuum* de violações dos direitos humanos. Assim, construímos a cena com o objetivo de entrecruzar três situações tempo/espaço distintas: o rito fúnebre de Polínicês, os desaparecidos políticos de 1964 e o genocídio da juventude negra perpetrado pelo Estado Brasileiro. Investimos nas camadas de significado presentes na cena: o conteúdo narrativo que faz o público associar mais imediatamente as trouxas ao corpo de Polínicês, preservando assim a ligação com o mito grego; o apelo visual, olfativo e tátil das trouxas, que, por seu conteúdo composto por terra, ossos, carne, sangue e forte odor, evidencia a violência com a qual são tratados os alvos do Estado, especialmente em momentos de exceção (e consideramos tanto 1964 como o presente período como um desses momentos); e, concomitante ao recolher de pedaços de cadáver cênico executado pela atriz que interpreta Antígona, a ação do Coro de ler uma lista de nomes de inimigos da democracia e suas ações destrutivas contra a humanidade:

“Garrastazu Médiçi: 180 mortos, 53 desaparecidos, 31 degolados na Guerrilha do Araguaia.

Stalin: 90 mil fuzilamentos, milhares de condenados a campos de concentração.

Mussolini: 430 mil mortos.

General Franco: mais de 1 milhão de vítimas.

Erasmus Dias: 700 estudantes da PUC espancados e queimados.

Sadan Hussein: 200 mil mortos. Tortura, fuzilamento e armas químicas.

Pinochet: 5 mil opositores exterminados, mais de 30 mil torturados.
Jorge Videla: 40 mil vítimas nos Vôos da Morte.
Mussolini: 430 mil mortos.
Joseph Mengele: experimentos monstruosos, tortura e castração química.
Jean Jones: 918 mortes por envenenamento.
Sérgio Fleury: Tortura, assassinatos e a cada baixa militar, execução de 10 civis.
Adolf Hitler: 6 milhões de mortos. Campos de concentração, câmaras de gás.
Brilhante Ustra: 45 mortos e 502 acusações de tortura.
Polícia Militar Brasileira: 79.000 homicídios ao ano.
Nixon, Delfim Neto, Papa Doc, Baby Doc, Rockefeller, Newton Cruz, Fleury, Família Odebrecht, Beto Richa, Marco Feliciano, Eduardo Cunha, Jair Bolsonaro, Michel Temer”.⁹⁶

Com a leitura desses nomes ao microfone encerra-se a cena. Em nosso roteiro, essa lista de nomes e crimes entra em substituição ao Estásimo I (linhas 385-434), no qual o Coro canta as façanhas do homem: atravessar o mar e cultivar a terra, impor sua maestria sobre todas as outras criaturas, ser detentor do pensamento e da linguagem e por isso, compreender a forma de viver na *pólis*. Não nos pareceu oportuno ressaltar tais feitos, haja vista o tipo de resgate histórico que nos propomos a fazer.

Para nós, trabalhar com essas conexões e interferir diretamente no texto da peça significou compreender a ação criativa como um exercício de liberdade, ação que nos permite estabelecer uma outra relação com a realidade que não a de sujeição. O conteúdo do texto e a forma como o mesmo foi inserido na cena foram motivados pela recusa a reprodução de um sistema representacional já consagrado, como o realismo apático de telenovelas que apresenta a realidade como um objeto dado e, por consequência, imutável. Era essa a possibilidade que um clássico nos apresentava: repensar as nossas estratégias de confronto com a realidade posta, passando pela “identificação de um sistema político como uma causa principal de sofrimento e a descoberta da esperança na luta contra ele.” (WILLIAMS, 2011, p.248).

⁹⁶ Trecho do roteiro de Antígona para montagem do Coletivo Calcanhar de Aquiles, disponível em anexo.



Figura 9: O Coro. (Fotografia: André Fernandes)

4.1.5 Cena 5 – O Guarda

Quando construímos o início dessa cena, pedi aos músicos que compusessem uma trilha mais leve, algo ágil que servisse como uma quebra em relação ao pesado encerramento da cena anterior. Dessa forma, a entrada do Guarda, composta pela música e por uma movimentação mais *clownesca* executada pelo ator, parecia soar como uma espécie de alívio cômico para o público que, num primeiro momento, demonstrava divertir-se com o medo e o embaraço do Guarda:

“GUARDA: Senhor, não posso dizer que chego aqui sem fôlego por ter vindo correndo. Não... Eu não vim com pressa. Quantas vezes, cismado, eu detive meus passos, parei, dei meia volta, pensei em voltar, enquanto ouvia minha alma murmurando: “Ô imbecil, você vai lá buscar a morte certa? Mas se Creonte souber por outro, já pensou o que isso vai custar?”. Não sei bem o que dizer, mas vou falar mesmo assim.

CREONTE: Afinal, para que tanto rodeio?

GUARDA: Antes de qualquer coisa: A coisa, não fui eu quem fiz, nem vi quem fez. Seria muito injusto que eu pagasse a conta.

CREONTE: Quanta precaução! No mínimo, alguma boa notícia!

GUARDA: Precaução porque ninguém gosta de ser o portador da má notícia, senhor.

CREONTE: Fala de uma vez, para que possa sumir daqui”.

Há uma certa comicidade que, cabida ou descabidamente, se tornou costume atribuir aos plebeus mensageiros de boas ou más notícias, e assim soava a primeira parte do diálogo. A entrada do Guarda, apesar de uma retórica caseira feita para aligeirar a peça, não nos deixa perder de vista o tópico do medo. Pois, ainda que cômica, a cena retrata um subordinado apavorado diante da forma como seu soberano exerce a autoridade. Assim, aos poucos a cena ganhava uma ambiência distinta, mais soturna e progressivamente tensa, igualmente motivada pela música e pela interpretação do ator. Colocado junto a outros para vigiar o corpo de Polínicos, o Guarda anuncia que, ao amanhecer, o morto fora visto coberto de pó e com sinais de libação. Creonte havia sido desobedecido e alguém precisara avisá-lo:

“GUARDA: Pois bem, senhor... alguém acaba de enterrar o morto. Jogou duas vezes no corpo poeira seca no corpo e cumpridos os ritos de costume, partiu.

CREONTE: O que? Quem terá tido essa audácia?

GUARDA: Eu não sei... Não se viu nem fissura de enxada, nem terra remexida. O solo estava intacto, sem nenhum rastro. O autor, quem quer que seja, não deixou sinais. Mas quando o guarda da manhã nos mostrou o que havia acontecido, todos se assombraram. O corpo apareceu, mas não sob um sepulcro, e sim sob uma poeira leve que o cobria todo, como que atirada por alguém que não quisesse profaná-lo. Nem sinal de cães ou feras que ali tivessem vindo a fim de devorá-lo. Nisso, ergueu-se entre nós uma guerra de acusações, uns culpando os outros, e já se atracando. Qualquer um podia ser culpado, mas nenhum o confessava. Vendo que seria inútil continuar, um dos nossos homens colocou a questão que fez com que todos tremêssemos de terror: “Precisamos avisar Creonte”. Disse que o melhor seria contar tudo, nada esconder. Foi o que resolvemos. E, tirada a sorte, eu fui o felizardo. E aqui estou, nada bem-vindo, mas totalmente a contragosto, senhor”.



Figura 10: O Guarda (Fotografia: André Fernandes)

Aqui o Coro dá uma mostra de perspicácia ao indagar se aquilo não teria sido obra dos deuses. Creonte repudia a possibilidade e ordena que o Guarda, sob ameaça de morte, descubra o autor desse feito. Tal ação evidencia a arrogância de Creonte, que julga participar dos segretos

desígnios dos deuses, supondo reconhecer, sem possibilidade de engano, o que pode ou não pode vir das mãos divinas. Eis o trecho do roteiro do Coletivo que ilustra essa passagem:

“CORO: Rei, algo me vem à mente... seria esse um sinal dos deuses?

CREONTE: Cala-te! Se não quer atear minha cólera ou fazer papel de velha e louca! Palavra insuportável!! Você quer insinuar que os deuses talvez tenham apreço por este cadáver? Será que prestariam honras tão distintas a esse que veio incendiar os templos e destruir as famílias? Quando foi que os deuses honraram facínoras? Nunca. Mas, desde o início, há gente na cidade que não me aprova, não me obedece, que intriga e que murmura enquanto deveria se submeter ao meu jugo! Foram eles, eu sei, que subornando os guardas, forjaram essa trama para instaurar pânico na cidade! No mundo, nunca se imprimiu nada tão perverso quanto o dinheiro! Ele corrompe as cidades e arrebatou os homens do ventre das casas! Por isso juro por Zeus: se não me trouxerem aqui o culpado por essa rebeldia, a morte para vocês será uma pena leve. Pendurados vivos a eletrochoques confessarão a audácia! ”

Para finalizar a cena, compomos uma sequência de ações cênicas que tinham por objetivo retratar a violência praticada pela Polícia Militar Brasileira. O Coro anunciava sarcasticamente ao microfone: “Cidadãos, a polícia está presente para sua segurança. Não serão tolerados atos de vandalismo. Aqueles que forem detidos serão indiciados como terroristas”. Em seguida, os soldados e o próprio Coro misturavam-se às pessoas, gritando, pedindo documento e quando possível, fazendo revista nas bolsas e também nas pessoas. A música se intensificava. Havia fumaça e uso de lanternas. Era aqui que, no meio da agitação, o elenco de apoio deslocava o público que se encontrava próximo ao tonel, situado no meio da plateia, pois o objeto seria utilizado na cena seguinte.

Do ponto de vista da direção do espetáculo, foi bastante tranquilo construir uma cena que simulasse a ação violenta da polícia. Não foi preciso buscar referências em outros lugares que não na nossa vivência, pois a maior parte dos componentes do Coletivo é moradora do entorno do Distrito Federal, que se reconhece enquanto periferia, apartada do centro e alvo predileto da truculência policial:

“O aparato repressor do Estado brasileiro persegue os habitantes das favelas e periferias pobres com invasões militarizadas em suas comunidades e abordagens policiais truculentas, que podem se converter em torturas e tratamentos cruéis e degradantes, degenerar em encarceramentos, muitas vezes injustos e “plantados” por provas forjadas, ou, no limite, em execuções sumárias e extrajudiciais, eventualmente seguidas de ocultamento de

cadáveres. Este tratamento, ilegal do ponto de vista de qualquer legislação, seja ela ditatorial, seja ela democrática, está banalizado, naturalizado, integrado à “normalidade” da sociedade brasileira”.⁹⁷

Ademais, compomos a parcela da juventude ligada aos movimentos sociais e que vivenciou as *Jornadas de Junho*⁹⁸, ou seja, paralelo à montagem do espetáculo, ocupamos as ruas, apanhamos da polícia e levamos muito spray de pimenta e gás lacrimogêneo. Não faltou imagem para exemplificar aos atores o que era necessário à cena. Assim, após alguns jogos e exercícios em grupo, os rapazes do elenco de apoio pareciam saber do corpo, do olhar, do andar presentes em uma abordagem policial hostil. Não só pelo volume de seu corpo cênico (14 homens), mas também pela destreza e prontidão, o elenco de apoio foi um elemento fundamental para a *Antígona* do Calcanhar e nessa cena, em especial, atuou de forma muito contundente.

Encontramos ainda nessa cena a possibilidade de tecer críticas a instâncias governamentais que, ao invés de construir pontes democráticas de compreensão política e diálogo com os diversos grupos autônomos que vem se formando de maneira autogestionária e espontânea, prefere elaborar propostas legislativas de Exceção cujo cerne parece ser a suspensão de direitos e garantias fundamentais intrínsecos ao Estado Democrático de Direito. À época da montagem pode-se citar o Projeto de Lei 499/2013, apresentado pela Comissão Mista do Congresso Nacional, que tipifica seis condutas relacionadas à atividade terrorista: o crime de terrorismo (art. 2º), o financiamento do terrorismo (art. 3º), o terrorismo contra coisa (art. 4º), a incitação ao terrorismo (art. 5º), o favorecimento pessoal no terrorismo (art. 6º), o grupo ou associação terrorista (art. 7º), além de prever a extinção de punibilidade e proteção legal ao agente terrorista que, voluntariamente, desiste de prosseguir na execução do crime e impede que o resultado se produza (art. 8º), dispondo, ainda, sobre o cumprimento da pena, regime de progressão e a inafiançabilidade e insuscetibilidade de graça, anistia ou indulto a tais delitos

⁹⁷ Trecho do artigo *Polêmicas sobre rupturas e permanências da Ditadura*, de Angela Mendes de Almeida, disponível em <http://www.coletivomerlino.org/artigos/polemicas-sobre-rupturas-e-permanencias-da-ditadura/>, acessado em 9 de maio de 2017 às 12:47.

⁹⁸ O *Junho de 2013*, também conhecido como *Jornadas de Junho*, foi uma onda de protestos que eclodiu no Brasil nas vésperas da Copa das Confederações. Motivados inicialmente por aumentos nas tarifas dos transportes públicos ocorridos em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador, Recife e Porto Alegre, milhares de jovens saíram às ruas do país insurgindo-se contra os reajustes. Repelidos com violência pela polícia e tratados com desdém pela mídia nacional, os protestos ganharam apoio popular de modo que a pauta reivindicatória expandiu-se para cobrar do Estado melhorias estruturais, não só no transporte público, mas na educação, saúde, segurança e no combate à corrupção. (GARRELL & SILVA, 2014)

(art. 9º e 10) (GARRELL & SILVA, 2014, p. 2). Posterior à estreia, há a lei nacional brasileira nº 13.260/2016 de autoria do poder executivo, também conhecida como *Lei Antiterrorismo*, por tratar da tipificação, julgamento e punição para crimes de natureza terrorista no território nacional do Brasil.

Ora, trata-se de uma falha grave firmar uma lei que necessita de um significado prévio do que seja terrorismo, prescindindo que sua definição é, em âmbito nacional e internacional, reconhecidamente insatisfatória. (FERRO, 2009, p. 341). Isso se dá devido à complexidade e amplitude conceituais que, segundo Garrell & Silva (2014), envolvem questões relacionadas à Política e ao Direito que a simples normatização não consegue apreender e solucionar. A esse respeito os autores afirmam que:

“Em obediência ao princípio da legalidade, o tipo penal básico do crime de terrorismo deveria descrever, no mínimo, os meios capazes de causar perigo comum com o fim específico de desestabilizar a ordem política. Tal descrição foi feita apenas no inciso I, do parágrafo segundo, do artigo 2º, do Projeto de Lei n. 499/2013, na forma de uma causa especial de aumento de pena que eleva a sanção em um terço. Por entender-se que o terrorismo é um crime de forma vinculada, verifica-se os meios que causem perigo comum à população deve ser considerado um elementar do tipo penal, e não uma mera circunstância majorante, sob pena de permitir a criminalização de atos que em nada se assemelham à prática terrorista”. (p.12)

Cabe dizer que o texto da lei ordinária 13.260/2016⁹⁹ é vago, ambíguo e abre brechas para o enquadramento de movimentos sociais e manifestantes nos crimes de terrorismo. Segundo Boulos:

“Quem vai interpretar essa lei é o Ministério Público, é o delegado de polícia, é o juiz. A tendência de que essa interpretação possa ser usada para qualificar movimento social como terrorista ou ações de luta social como terrorismo existe, está colocada. Depende de um arbítrio subjetivo. E pelo que pode ser visto neste momento, em que há um debate público envolvendo o Judiciário e ataques a garantias constitucionais, que não há muito apreço pela letra da lei quando se trata de fazer política de toga. O Brasil precisa de uma lei antiterrorismo? O Brasil não precisa. Não há um histórico de ações terroristas em nosso país a não ser aquelas praticadas pelo próprio Estado, por exemplo o terrorismo das polícias militares contra os jovens negros da periferia. Não há nenhuma justificativa até porque as punições a eventuais atos terroristas já estão previstas pela legislação existente. Não havia o menor sentido na

⁹⁹ O texto da Lei Ordinária 13260/2016 pode ser conferido na íntegra através do endereço eletrônico: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/l13260.htm

elaboração dessa lei a não ser a motivada por aqueles que querem criminalizar as lutas sociais”.¹⁰⁰

Assim como “é soberano quem decide pelo Estado de Exceção” - ficando o ordenamento jurídico eternamente assombrado pela possibilidade legal de sua suspensão, também podemos afirmar que “é soberano aquele que define quem é terrorista”, ou seja, é soberano quem determina quem será excluído da possibilidade de ser um sujeito de direitos (SAFATLE, 2010, p.239). Com a seletividade penal da justiça brasileira, o racismo e a criminalização da pobreza, não é difícil inferir quem são esses sujeitos perseguidos. Vide Rafael Braga.¹⁰¹

Por fim, ironicamente, o Coro: “Agradecemos a todos pela colaboração. ”

¹⁰⁰Trecho de *Projeto de “lei antiterrorismo”: para quem?* da revista Carta Capital, disponível em <https://www.cartacapital.com.br/politica/projeto-de-lei-antiterrorismo-para-quem.html>. Acesso: 12 de maio de 2016 às 23:37.

¹⁰¹ Rafael Braga, catador de latinhas, foi único brasileiro condenado pelos protestos de junho de 2013 – por portar um frasco de desinfetante Pinho Sol. Recebeu condenação por tráfico de drogas e associação para o tráfico. Em sentença publicada no dia 20 de abril de 2017, o juiz Ricardo Coronha Pinheiro, do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, condenou o ex-catador de latas a 11 anos e três meses de prisão e ao pagamento de multa de 1.687 reais.

4.1.6 Cena 6 – A Tortura

O trecho nomeado pelo grupo de *Cena da Tortura* equivale ao episódio II, linhas 435-713 da tragédia de Sófocles, assim descrito por Raymond Williams no livro *Drama em Cena*:

“O Guarda flagrou Antígona enterrando o corpo de seu irmão. Antígona admite o ato. Creonte manda o guarda ir embora. Creonte pergunta a Antígona se ela sabia da ordem contra o sepultamento de Polinices. Antígona responde que sabia, assim como todos, mas que se tratava de uma lei feita pelos homens e que transgredia “as normas divinas, não escritas, inevitáveis” de que os mortos deveriam ser honrados. Por ser assim, ela está feliz em morrer, honrando o irmão morto. O coro compara a sua obstinação à de seu pai, Édipo. Creonte a acusa de se orgulhar de seu crime e ordena sua morte. Ismene entra e afirma que deve compartilhar da culpa de Antígona, que se opõe à proposta. Ismene pergunta a Creonte se ele matará Antígona que se casaria com seu filho, Hemon. Creonte responde que sua morte romperá o noivado. Antígona e Ismene são levadas pelos guardas”. (WILLIAMS, 2010, p. 46)

Essa é uma boa forma de resumir o conteúdo da cena, pois o trecho retrata as ações das personagens e suas motivações. Fizemos desse trecho um guia de ação para a construção desse momento, adicionando um importante elemento cênico: um tonel de 100 litros para, supostamente, torturar por afogamento a personagem Antígona. Utilizamo-nos também da primeira fala da cena para indicar ao público o conteúdo que lhes seria apresentado: um interrogatório violento seguido de sentença e punição.

“**GUARDA:** Senhor, depois de tantas ameaças, jurei não voltar tão cedo. Mas, contrariando minha promessa, aqui estou para mostrar algo que agradará seus olhos. Tragam a prisioneira! (*Entra Antígona trazida por guardas*). Capturamos essa jovem, flagrada enterrando o corpo. Dessa vez, não vim porque fui sorteado, e sim porque foi minha a sorte e de mais ninguém. Agora, General, podemos levá-la, interrogá-la, castigá-la por estar descumprindo a lei.



Figura 11: A tortura. (Fotografia: Sartoryi)

Assim, após despertar a atenção de Creonte, o Guarda narra minuciosamente o momento em que flagrou Antígona libando o corpo do irmão. Durante as apresentações do espetáculo pude perceber que, em geral, a narração do Guarda comovia bastante o público, por vezes parecendo hipnotizado. Acredito que isso se deu devido à soma de diversos fatores, entre eles a força narrativa presente no texto e a excelente interpretação do ator André Guarany somadas à brilhante atuação da banda, com suas construções sonoras pensadas para cada momento da cena. Convém ressaltar a importância da trilha sonora do espetáculo, executada ao vivo e pensada para cada um dos momentos do espetáculo; eis um fator crucial para a construção das ambiências que necessitávamos e para o bom andamento de *Antígona*, do início ao fim. Essa cena é um exemplo da fala do ator e da música trabalhando juntas, tanto nos preenchimentos sonoros como nos silêncios pertinentes. Para o momento específico da narração, priorizamos trabalhar elementos que ajudassem a compor uma atmosfera onírica do ocorrido, tentando alcançar a beleza da imagem proposta pelo texto, ancorando-nos na palavra e na força presente nas imagens assim descritas:

“Foi assim. Ao chegarmos ao local, varremos todo o pó que cobria o cadáver e limpamos, depois, o corpo, deixando-o nu e apodrecendo. Nos posicionamos no alto da colina, contra o vento, para que o cheiro terrível de carniça não viesse para o nosso lado. Atentos, todos vociferavam uns para os outros, para que ninguém baixasse a guarda na vigília. E assim foi, até o meio dia. Eis que, bruscamente, o vento em redemoinho, ergue contra o céu uma tromba de poeira, varre o campo e enche de destroços todo o espaço imenso. E de olhos fechados, todos esperamos que se dissipasse a cólera dos deuses. Quando a poeira baixou, vimos essa moça, dando gritos estridentes de ave aflita, de ave que, desesperada, soluçasse o ninho roubado. Em frente ao corpo, ela chorou, lamentou e gritou maldições contra quem tivesse descoberto o seu tesouro. E com a terra enxuta começou novamente o rito. Então nós nos atiramos contra ela e a prendemos. Acusada, ela confessa tudo! Nem o crime de hoje e nem o de ontem nega. E eu fico contente e triste ao mesmo tempo: é duro ter que entregar os outros, mas se é para salvar a própria pele, pouco importa”.¹⁰²

Sófocles enfatiza a audácia de Antígona. Ela enfrentou a tempestade que fez os guardas se recolherem, libou o cadáver pela segunda vez e descartou a possibilidade de executar um rito secreto, exibindo seu luto com cantos estridentes que evocam os gritos desesperados das aves-mães quando perdem suas crias. A heroína provoca, quase que deliberadamente, a descoberta de sua transgressão. Segundo Rosenfield, o tragediógrafo ainda toca em duas tendências antagônicas da *pólis*: de um lado, o caráter sigiloso dos ritos funerários (que sustentam o prestígio das linhagens) e de outro, a coragem de Antígona como uma figura que se empenha pelo direito ao túmulo dos guerreiros mortos na guerra de Tebas. (ROSENFELD *apud* SÓFOCLES, 2006, p.120).

“CREONTE: Você que está de cabeça baixa, nega ou confessa?

ANTÍGONA: Eu confesso tudo.

CREONTE: Você sabia que eu havia proibido?

ANTÍGONA: É claro que sim. Por acaso a sua ordem era secreta?

CREONTE: E você teve a ousadia de infringir a minha lei?

ANTÍGONA: Sim, porque não foi Zeus quem ditou essa lei e muito menos a Justiça que fixou essa norma. Eu não sabia que agora os novos reis possuem poderes divinos. Existem leis anteriores a você que não podem ser desobedecidas, porque elas não são de ontem e nem de hoje. São de sempre!”

¹⁰² Trecho adaptado para roteiro de *Antígona* do Coletivo Calcanhar de Aquiles. Para conferir na íntegra, ver anexos.

Após essas falas, preenchemos o diálogo entre Antígona e Creonte com sucessivas imersões da cabeça da atriz dentro da água, que ficavam mais violentas e mais constantes no decorrer da cena. Essa construção mostrou-se bastante delicada, pois não desejávamos santificar Antígona, tampouco vitimizá-la. Muito foi conversado com os atores sobre a posição da personagem na peça, sobre ela não requisitar a Creonte o direito de enterrar o irmão, pois isso significaria aceitar o que o general estabelece como lei, seria algo como jogar seu jogo, dentro de suas regras. Antígona trata a questão a partir de outra perspectiva e numa outra esfera, porque ela é a representação de um outro estatuto, fechado a conciliações: para ela, Creonte é o criminoso. Ele está indo contra as leis universais, contra a ordenamento das coisas, rompendo uma fronteira que não lhe diz respeito, tentando privá-la do dever legado por uma tradição resultante de um costume que, diga-se de passagem, constitui um fortíssimo traço cultural da Grécia Antiga.



Figura 12: Afogamento. (Fotografia: Sartoyi)

Ao contrário de Creonte, Antígona representa o *oikós*, as leis naturais, os costumes, as intangíveis e não escritas leis dos deuses. Ou ainda, o que no léxico moderno é chamado por Direito Natural. Em complementação, recorremos a Aristóteles que, em sua *Retórica* (1375 a 31) diz:

“Devemos enfatizar que os princípios de equidade são permanentes e imutáveis, e que a lei universal tampouco muda, pois se trata da lei natural, ao passo que as leis escritas muitas vezes mudam. Esse é o significado dos versos da Antígona de Sófocles, onde Antígona defende que, ao enterrar seu irmão, violou as leis de Creonte, mas não violou as leis não-escritas”.

É importante atentar ao fato de que na Antiguidade havia a noção de justiça e seu sentimento como algo ideal levou à sua obrigatoriedade e, em consequência disso, à sua divinização. Em outras palavras, atribui-se uma explicação metafísica para aquilo que é constituído por um costume que tem seu fundamento na necessidade. Os laços daí resultantes foram recebidos como leis pelos homens, aos quais os mesmos se viam ligados. Em consequência, desrespeitar os preceitos ideais de justiça significava desrespeitar os deuses, fonte desta. (BARROS NASCIMENTO, 2016). Por este motivo, é que Antígona utiliza a irrestrita obediência aos deuses como justificção aos seus atos.

Creonte, por sua vez, demonstra comportamento frágil e arrogante. Mesmo com a sucessão dos acontecimentos, o rei não consegue expandir sua visão política e acaba por desqualificar ou acusar de traição todos aqueles que tentam estabelecer diálogo. Para François Ost (2004), a dicotomia estabelecida por Creonte ultrapassa os limites do bom senso, pois na oposição amigo/inimigo, o soberano chega a ponto de englobar até os deuses. Temos como exemplo o trecho onde este sugere que Hades seja suspeito de simpatia pelos traidores ou ainda quando manda que Antígona vá suplicar ao deus dos mortos, o único que ela venera, para não perecer. Para o general, o amor à pátria é erigido como valor absoluto, sem qualquer espécie de meio termo. Isso nos lembra a propaganda ufanista do Regime Militar “Brasil: ame-o ou deixe-o”, tristemente atualizada em novas bocas conservadoras através de piores jargões.

Acrescentamos que a estratégia de simulação de tortura, convém lembrar, num subsolo cuja atmosfera relembra os porões da ditadura, pareceu contribuir para o envolvimento emocional (e ainda assim crítico) do público. Tal afirmação baseia-se tanto na observação das reações do público no decorrer da cena, quanto nos muitos depoimentos espontâneos das

peças ao final da peça. A opção por realizar uma ação tão próxima do real se deu através da necessidade de rebater discursos como “a ditadura não foi tão ruim assim”, ou ainda “houve excessos de ambas as partes”. Não se pode relativizar a tortura. A cabeça da atriz dentro da água, os vários segundos dentro do tonel, o interrogatório, a falta de ar, a repetição, em suma, o caráter mimético da cena parecia situar as pessoas, ao menos um pouco, em relação a gravidade dos abusos cometidos num estado de exceção.

Por fim, Ismene. Aflita e abatida, a personagem aparece em cena arrastada pelos guardas, numa posição que contrasta com o vigor cru e intempestivo das entradas de Antígona. Tratada por Creonte como uma cobra que, insidiosamente tivesse traído seu lar, Ismene é tomada por uma repentina coragem e defende abertamente sua participação no feito da irmã, ansiosa por partilhar o mesmo fim. “Eu não aceito amigos somente em palavras”, diz Antígona, rechaçando-a. Ainda assim, Creonte condena as duas irmãs, suas sobrinhas, à morte.



Figura 13: Creonte e Ismene. (Fotografia: André Fernandes)

4.1.7 Cena 7 – Hemon

Essa é uma das duas cenas de litígio presentes na obra, - a segunda se dá quando da entrada de Tíresias, da qual trataremos em momento oportuno. Com uma argumentação clara e objetiva, Hemon contesta as ações de Creonte e aponta as divergências presentes entre os interesses do rei e a vontade do povo. Assim, o jovem príncipe tenta dissuadir o pai do propósito de levar à morte uma pessoa que, na unânime opinião da cidade, é inocente:

“Ora, é natural que eu vigie quanto dizem ou fazem ou tem a censurar, porque o teu aspecto é terrível para o homem do povo, ante aquele gênero de palavras que te não apraz ouvir. Mas a mim é me dado escutar na sombra como a cidade lamenta essa jovem, porque, depois de ter praticado ações tão generosas, vai parecer de tal maneira, ela, que de todas as mulheres era quem menos o merecia. Ela que não consentiu que seu próprio irmão caído em combate ficasse insepulto e fosse destruído pelos cães vorazes e por alguma ave de rapina. Não é ela digna de receber honras gloriosas? Tais são os murmúrios obscuros que em silêncio se difundem”.¹⁰³

Esse trecho revela a relação do homem comum para com o poder, uma relação repleta de receio e afastamento. Aqui podemos fazer uma triste constatação: a violência emudece o povo. Essa é, talvez, a principal característica que a distingue da liberdade. A violência nasce no instante em que se extingue a fala, no instante em que se anula a possibilidade de se fazer ouvir. Quando usados bestial e coercitivamente, os poderes estabelecidos (a política, a polícia, os veículos de comunicação, etc.) diminuem nossa possibilidade de fala e de ação e, conseqüentemente, nossa potência de vida. Esses poderes tem a necessidade de trabalhar com nossos medos, para fazerem de nós indivíduos dóceis e submissos. Esse é o triste cenário de Tebas e, terrivelmente, também o nosso.

Cabe ainda dizer que nessa cena estão presentes grandes manifestações de autoritarismo e arrogância de Creonte, cujo discurso calca-se na ideia de que a cidade pertence ao homem que a governa:

“CREONTE: E que ação é essa que cultua a desordem?

HEMON: Jamais pediria que um mal fosse poupado.

CREONTE: Mas não é esse o mal que empesta aquela moça?

¹⁰³ Tradução de Eudoro de Souza presente em seu livro *Uma leitura de Antígona* (1978, p. 13).

HEMON: Não é isso que o povo de Tebas proclama.

CREONTE: É Tebas, então, que vai ditar minhas ordens?

HEMON: Tu respondes como uma criança!

CREONTE: Devo governar para outro, não para mim?

HEMON: Que cidade é essa que pertence a um homem só?

CREONTE: E não é o chefe o dono da cidade?

HEMON: Darias um bom rei num deserto vazio”.

Creonte é arrastado para a ruína devido à forma como entende o poder e como dele faz uso, agindo pela força e não pela razão. Essa é a *hybris* de Creonte, essa é a razão de sua ruína: apesar de tantas advertências, ele permanece arrogante, desmedido, desequilibrado, vaidoso. Seu poder assenta-se em sua inflexibilidade, em sua desconfiança, na supervalorização de seus desejos e juízos pessoais, prontos para adquirirem força de lei. Não lhe interessa averiguar a justeza dos argumentos de Hemon e sim perseverar em suas decisões, estejam elas corretas ou não. E, como é característico do poder tirano sentir-se ameaçado, Creonte age como se ele e os cidadãos estivessem em campos opostos.

Quanto a Hemon, este encarna a voz do povo quando contesta as ações do rei e proclama a inocência de Antígona e sua heroicidade. É isso que declara a cidade, embora amedrontada em tímidos murmúrios. (SOUZA, 1978, p. 17). O filho acredita ter poder de instruir o pai, sem perceber que o mesmo está fechado a qualquer aprendizado. Karl Reinhardt afirma que haveria nessa relação entre pai e filho duas cegueiras que se defrontam: a de Hemon, que supervaloriza sua capacidade de convencer o pai a mudar de ideia; e a de Creonte, que questiona as motivações do filho, vendo-o como que enfeitado por uma Circe. (REINHARDT *apud* SOUZA, 1978, p. 12). Irreconciliáveis, pai e filho apartam-se. Creonte afirma furiosamente que Antígona deve morrer. Hemon diz que então morrerá com ela. Nesse momento os dois atores saem de cena e a luz indica um novo foco ao público: Antígona solitária em seu momento final.

No que diz respeito à construção cênica deste momento, retomamos o princípio da frontalidade, utilizado anteriormente quando do encontro de Antígona e Ismene. Além de

propiciar unidade estética aos momentos do espetáculo que correspondiam aos encontros da família real, a repetição do recurso em muito contribuiu para uma atuação menos afetada por parte dos atores, que, vez por outra, pareciam impregnados por um tom novelesco. Esta cena não contou com intervenções musicais.



Figura 14: Hemon e Creonte. (Fotografia: Raiane Marra)

4.1.8 Cena 8 – A Morte de Antígona

Embaixo do pórtico, com areia fina caindo a frente de seu rosto e corpo, Antígona dá seu texto final. Aqui o elemento “areia” é novamente utilizado como recurso estético, como já fora na cena do enterro de Polínicos, mas, dessa vez, não é a heroína quem a manuseia e sim dois dos guardas, invisíveis aos olhos do público, que do alto do pórtico despejam-na estrategicamente de modo que se forme uma fina cortina de areia entre a plateia e a atriz.

Após uma introdução musical, a personagem inicia sua fala, dirigindo-se diretamente ao irmão:

“Recebo agora, Polínicos, o prêmio por querer honrar teu corpo. Esse corpo que com as minhas próprias mãos lavei, vesti e honrei. E por esse ato eu recebo a condenação e um túmulo. Mas que ironia, meu irmão, seu cadáver apodrecendo a céu aberto e eu aqui, enterrada viva. Condenada por questionar. Condenada por enfrentar. Condenada por honrar a família e o povo. Condenada por resistir”.¹⁰⁴

Originalmente, Antígona ressalta sua solidão diante da morte e a consciência de que ela faz parte da maldição de sua família. O Coro desperta sua memória para o fato de que seu ato foi voluntário, embora ela esteja pagando o preço pelas ações de seu pai. Substituímos esse diálogo, bem como o texto fúnebre da personagem, por um manifesto inserido pelo Coletivo, modificado a cada série de apresentações. O objetivo principal foi de posicionarmos criticamente e abertamente acerca dos eventos políticos que perpassaram a trajetória de nossa montagem. Nos pareceu forte, simbólico e fundamental que a fala última de Antígona se configurasse como um espaço aberto e vivo de crítica, passível de atualização conforme a necessidade de nossos tempos. Logo no início da fala da personagem, percebemos o tom que o Coletivo ambicionou dar a esse momento:

“E fique claro aos carrascos:
Nós, moradoras e moradores das periferias, que nunca dormimos enquanto o gigante acordava, estamos aqui para mandar um recado bem sonoro aos fascistas: nós não esqueceremos!
Nós, que somos descendentes de Dandara e Zumbi, sobreviventes do massacre de nossos antepassados negros e indígenas, filhas e filhos do Nordeste, nos negamos a caminhar lado a lado de quem representa a Casa Grande”.

¹⁰⁴ Trecho do roteiro do Coletivo.

Em sua última versão, o texto manifesto pontuou a luta dos secundaristas, das professoras e dos professores, das mulheres negras, da comunidade LGBT e de outras minorias combativas.



Figura 15: Antígona. (Fotografia: André Fernandes)

Pontuamos aqui a presença do estásimo IV (linhas 1051-95), no qual originalmente o Coro canta aqueles que, outrora, assim como Antígona, sofreram o destino de ser enterrados vivos, sina dada pelas Parcas, as fiandeiras lúgubres do destino. Em substituição ao texto

original, na montagem do Coletivo o Coro lista nomes de mortos e desaparecidos políticos entre 1964 e 1985, bem como nomes de outros assassinados pela mão do Estado, tais como Amarildo e Claudia Silva. E, para mais uma vez referenciar nossa universidade, iniciamos e finalizamos a sequência de nomes com o de Honestino Guimarães. O desfecho se dá com um trecho emblemático do “Testamento sob a forca”, de Julio Fuchik:

“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 os testemunhos daqueles que tomaram 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 todos soubessem 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”.

Mesmo na iminência da morte, a heroína não esboça arrependimento, ao contrário, ela já anunciara desde o princípio a aceitação de seu destino. De acordo com o enredo, Antígona é emparedada viva e, diga-se de passagem, convém observar a sentença com atenção: Creonte, assim o fazendo, deixaria Antígona também sem as honras funerárias, visto que ela morreria de inanição, sozinha já na caverna fechada. No texto de Sófocles Antígona suicida-se. Na montagem do Coletivo optamos pela saída da personagem pelo pórtico em direção à escuridão, não definindo ao público o modo como se dá a morte da heroína. Sons de tempestade são simulados pela banda. Antígona retira-se, entra Tirésias.

4.1.9 Cena 9 - Tirésias

Tirésias foi um reconhecido sacerdote do deus Apolo e como tal, em sua função oracular, detinha o conhecimento do passado, do presente e do futuro, atuando como um intermediário entre o saber divino e o anseio humano. Fatos singulares, fora em sua vida alternadamente homem e mulher¹⁰⁵, e possuía o dom de interpretar o voo e a linguagem dos pássaros. Em outras palavras, o profeta vivia para além dos limites normais do tempo, da inteligência e do gozo que cabem aos humanos. Em suas aparições, falava através de enigmas e parábolas, e nem sempre era compreendido pelos ouvidos mortais.

Não é exagero apontar Tirésias como o maior e mais notório adivinho da mitologia grega, especialmente no que diz respeito às histórias que compõe o ciclo tebano. É ele o vidente que, paradoxalmente, acompanha todos os chefes de Tebas, desde a fundação por Cadmo até a sua destruição. O testemunho do percurso, bem como a sabedoria sobre as coisas insondáveis, confere-lhe um papel de prestígio junto aos reis e regentes da cidade. Pode-se afirmar que ele não vê apenas as distorções fatais que abalam o solo tebano, “mas sua estranha existência ilumina por si só a falha da ilimitação dessa cidade.” (ROSENFELD *apud* SÓFOCLES, 2006, p. 153).

A capacidade de predição do futuro, bem como uma visão sábia e privilegiada acerca de tudo e de todos, fazem do profeta um elemento decisivo à trajetória de Édipo e de seus descendentes: residindo em Tebas, foi Tirésias quem predisse que Édipo, vencedor da Esfinge, assumiria o trono da cidade e tomaria a mão de Jocasta, e ainda auxiliou ao herói na descoberta do mistério sobre seu nascimento. Predisse a morte dos sete chefes quando da infortunada expedição contra Tebas, e depois aconselhou aos tebanos a entrar em negociações com os Epígonos, que eram os filhos dos chefes mortos.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Tirésias modificaria o curso de sua própria história, ao experimentar das identidades feminina e masculina, sob a forma de duas serpentes. Uma versão de seu mito diz que Tirésias teria vivido como mulher durante alguns anos, ao deparar-se com uma cópula entre serpentes no monte Cíteron. Neste ponto, os autores não estão de acordo: ou Tirésias separou as serpentes ou feriu-as ou, finalmente matou a serpente fêmea. Seja como for, o resultado foi que ele próprio se tornou numa mulher. Sete anos depois, passeando no mesmo local, reviu duas serpentes copulando. Interveio do mesmo modo e retomou o sexo primitivo. (GRIMAL, P. Dicionário de Mitologia Grega e Romana. Pg. 450.)

¹⁰⁶ Conferir <http://eventosmitologiagrega.blogspot.com.br/2011/02/tiresias-o-adivinho-cego.html>

Muito se conjectura acerca da personagem e de suas implicações simbólicas, em especial ao fato do vidente ser cego. A origem de sua cegueira física encontra explicação em versões distintas, porém duas prevalecem em relação às demais. Na primeira, a perda da visão seria uma punição por revelar, diante de uma disputa particular entre Zeus e Hera, que a mulher tem mais prazer no ato sexual do que o homem:

Em uma escala de grandeza da ordem de dez partes, nove para uma seria a diferença do gozo do amor, na hierarquia de prazeres entre mulheres e homens. Tirésias revelara o segredo feminino, diante de Zeus, o que lhe trouxe à tona a idéia do maior poder dos homens em dar causa ao prazer feminino, na mesma ordem, nove para um. Falara a verdade, mas ao custo de municiar ainda mais o já vasto arsenal de sedução do infiel marido da deusa, líder dos olímpicos. (...) o dom [da premonição] lhe fora concedido por Zeus como uma espécie de compensação à cegueira física, que lhe havia sido imposta por Hera. Tirésias perdeu a visão, mas ganhou certo poder, que lhe veio na forma da sabedoria.

(SALLES, 2013, p. 33)

Porém há uma outra versão do mito de Tirésias, não menos interessante do que a que envolve o casal de deuses do Olimpo. Consoante a Grimal, Salles afirma que:

Tirésias, ainda jovem, teria visto sua mãe banhando-se na fonte Hipocrene, em companhia de Atena, fato que motivou, na forma de um castigo, a cegueira imposta pela deusa. Tirésias nem ao menos deitara com sua mãe, como Édipo, para cair em escuridão. Bastou-lhe apenas vê-la nua, ao lado da deusa, para que fosse punido. Mas Atena, para compensar o corretivo, lhe deu um cajado mágico, como um guia, que lhe substituiria os olhos. A deusa, além disso, purificou-lhe a audição, para que contasse, doravante, com uma escuta aguçada, que lhe permitiria interpretar o canto dos pássaros. (SALLES, 2013, p. 34)

Tirésias concentra em si a visão, a palavra, o saber e o poder. Tais elementos constituem, através de suas muitas representações nos mitos e nas tragédias, um tipo de jogo, tanto de construção, como de desmontagem de identificações, que se apresentam como caracteres importantes e constitutivos da condição humana. O sábio é sugerido como aquele que vê na escuridão que oculta o real, e que conhece, sensivelmente, a natureza dos sexos. É apontado como aquele que ouve, que escuta, aquele que tem ouvidos suficientemente adoçados “para perceber e compreender a música do *lógos*, o canto dos homens, os ditos enigmáticos. Tirésias é o que, não tendo olhos, escuta, e escutando vê, a partir da melodia da *phýsis* e das palavras dos homens. A sabedoria é assim apresentada em seu cimo, como poder de decifrar a linguagem”. (SALLES, 2013, p. 32).



Figura 16: Tirésias. (Fotografia: André Fernandes)

Em *Antígona*, Tirésias¹⁰⁷ chega para alertar Creonte de que, com Polinices insepulto, a *pólis* está suja e os deuses furiosos. O velho vidente conta ao rei que estava sentado em sua sedia antiga, lendo o voo dos pássaros ali aportados, quando de repente as aves começaram a

¹⁰⁷ Inicialmente interpretado por Marcos Davi e posteriormente por Bárbara Figueira.

rasgar-se com as garras¹⁰⁸, emitindo sons macabros através da escuridão. O incompreensível falatório bárbaro das aves, bem como seus gritos e a fúria do bater de suas asas indicavam a Tirésias que o quadro a sua frente se tratava do clamor mau de aves agourentas. Alarmado então, o adivinho principia um sangrento sacrifício sobre a pira acesa na ara, na esperança de acalmar as forças da natureza. Ele observa os sinais do fogo que consome a vítima: “um suco pútrido das coxas pingava, líquido, nas cinzas e eis que o fel, estourando, salta e evapora-se e os ossos surgem, nus e brancos, após derretida a carne que os cobria¹⁰⁹. ” Eis o signo da recusa dos deuses aos sacrifícios e às orações proferidas pois, assim como os pássaros, as divindades se viam fartas da graxa e do sangue humano espalhados pela cidade de Tebas. Que outra reação esperar quando templos, altares e lares estavam contaminados por laivos de carne que cães e aves arrancaram do cadáver do filho de Édipo?

“Vem do teu querer o mal desta cidade! ”, acusa Tirésias, ciente da persistência de Creonte em ignorar todos os avisos e conselhos acerca do morto, do melhor para o povo e da vontade dos deuses. Com inegável intimidade¹¹⁰, o profeta adverte:

“Pensa, filho, em tudo o que te digo. Os homens são todos sujeitos a frequentes erros, mas, caindo em falta, deixará de ser um tolo e um infeliz aquele que reconhece a culpa, remediando assim o mal que cometeu. Toda obstinação é pura grosseria. Cede à morte! Poupa esse cadáver! Pode ser façanha assassinar um morto? ”

Apesar de atribuir a ira divina à exposição do cadáver de Polinices, Tirésias considera a negligência do sepultamento como uma falha perfeitamente remediável. Mas Creonte parece ver no alerta apenas uma intriga contra sua tomada de poder e rejeita as palavras do oráculo. Em seu delírio conspiratório, o rei lança acusações violentíssimas a Tirésias, afirmando que o vidente teria sido comprado por inimigos para proferir aquelas palavras. Não satisfeito, comete grande profanação insistindo que jamais sepultarão o homem, “mesmo que desejem as águias de Zeus ao trono do deus levar a carniça! ”. Por fim, a maldição que sela com “o sangue de seu próprio sangue” o preço pela obstinação de Creonte:

¹⁰⁸ Alguns comentadores afirmam que haveria aqui a imagem de duas águias se dilacerando, como um “vago augúrio de matança” que evoca a luta de Etéocles e Polinices. (ROSENFELD apud SÓFOCLES, 2006, p. 155)

¹⁰⁹ Conferir o roteiro do Coletivo, disponível em anexos, para todas as citações de falas de personagens nessa cena.

¹¹⁰ Creonte e Tirésias já se encontraram em outras passagens trágicas. A saber, Creonte consultou Tirésias quando governou como regente, assegurando o trono para Etéocles e Polinices. Ele mostrou-se extremamente judicioso, aceitando até mesmo a profecia que exigia o sacrifício de seu filho Megareu. (ROSENFELD apud SÓFOCLES, 2006, p. 155)

“Tu, por tua vez, sabes que não verás por muito tempo o sol cumprir seu giro diurno antes de pagar por esse morto o preço de outro morto do teu próprio sangue! Pois lançaste lá embaixo um ser aqui de cima, encerrando sem piedade uma viva no túmulo, enquanto reténs, negando aos deuses, um cadáver! Não tens e nem tem os deuses tal direito. Usas de violência contra eles próprios! Por isso, eis que já te espiam as vingadoras dos deuses íferos... as Fúrias! Que te causarão as dores que causastes. Diz agora se o que falo é por dinheiro! Já se aproxima o tempo em que chegarão os gritos de luto em tua casa! Contra ti, clamando, as cidades se erguerão! Cidades cujos mortos somente os cães e feras souberam enterrar! Cidades cujas aves levaram aos lares seu bocado vil de carniça insepulta. Toma! São as flechas que eu, arqueiro irritado, arremesso certeiras ao teu coração. Não evitarás seu ardor infalível. ”

Aliado à origem fabulosa da personagem, o texto de Sófocles situa Tíresias, simultaneamente, na beleza do saber apolíneo e no caos criador característico de Dionísio. Ademais, a cegueira (assim como a inconsistência ou a leveza do voo dos pássaros) é um símbolo da condição humana. É certo que o vidente possui a terrível memória do futuro, transita entre os planos divino e humano e dessa forma, sua entrada impõe uma lógica particular, carece de uma abordagem diferente das outras personagens. Acreditamos que o oráculo é uma representação do elemento simbólico de linguagem, um elemento divino que assinala, que indica, que aponta, “que tem uma função muito mais *significante* do que de *significado*, pois o fascínio de um enigma repousa justamente em sua recusa a uma imediata e total decifração. ” (SALLES, 2013, p. 35).

Tivemos isso em mente quando da construção da cena de Tíresias. Procuramos, então, estabelecer um novo contrato com o público: aquele seria um momento de suspensão, de imersão numa atmosfera mística. A música, a atuação e o figurino da intérprete (a despeito do restante do elenco vestido de preto, a atriz estava toda de branco, com cordões de conta no pescoço, pés descalços, um cajado nas mãos e lentes de contato brancas em seus olhos) convidavam as pessoas a se deslocarem a um outro plano: o plano da imaginação, do aprendizado derivado da morte de Antígona e da ruína de Creonte. É necessário ressaltar que o leitor da tragédia, assim como o espectador do espetáculo, pode facilmente concluir que a peça se encerra quando Antígona é conduzida à morte. Mas, como ressalta Williams (2010, p. 62), o planejamento tem uma variação contínua de intensidades e é quando Creonte compreende sua tragédia final que o verdadeiro clímax é alcançado. É no encontro com Tíresias, após a

recusa de seus conselhos, que este se submete à ameaçadora profecia de que Hemon também iria morrer.

Assim, aliando a música às palavras certas e bem pronunciadas pelo oráculo, almejávamos que se produzisse no espectador um certo saber sobre si, um tipo de reconhecimento através da percepção do destino que partilhamos. Tirésias foi a única das personagens que se deslocou por todos os níveis de nosso palco múltiplo: entrava pelos pórticos, passeava pelas escadas e pelo meio do público, encontrava-se com Creonte no espaço delimitado como Palácio Real, para então voltar pelo corredor e sair pelos pórticos, donde havia surgido. Durante os ensaios buscamos trabalhar matrizes corporais que permitissem à intérprete explorar um corpo cênico não naturalista, construir movimentações particulares utilizando o cajado como ponto de apoio e como instrumento para criação das imagens propostas pelo texto. Tal estratégia funcionou muito bem. Vale ressaltar que a variedade de sons produzidos pela banda, em jogo com as falas da atriz, foi fundamental para a construção da atmosfera pretendida pela direção do espetáculo.

Dando a mão a seu menino guia, presente imaginariamente em cena e apontado em outros momentos do diálogo com Creonte, Tirésias pede: “Leva-me, menino, à nossa casa. Que esse contra outro despeje sua ira! Que aprenda a domar a língua e a ter no coração ideias mais sensatas! ”. Apoia-se no cajado e caminha de volta à escuridão de onde viera. Do lado oposto aos pórticos, um refletor vermelho ascendente ilumina a escada pela qual Creonte se arrasta. O Coro volta ao microfone para atestar o fim.



Figura 17: Bárbara Figueira como Tirésias.
(Fotografia: Sartoryi)



Figura 17.1: Bárbara Figueira como Tirésias.
(Fotografia: Sartoryi)

4.1.10 Cena 10 – Fim

“Na vida de um homem nada é tão estável que se possa louvar ou lamentar. Vejam Creonte! Tão digno de inveja ainda ontem e em outros tempos salvou Cadmo dos inimigos, deteve em seu governo poder absoluto, chefiou uma família próspera e fecunda. Mas agora, o que resta?”

Assim questiona o Coro. Da mesma forma como abre o espetáculo e situa o público em relação ao conflito da trama, também é o Coro também quem narra, a fim de que todos ouçam, os acontecimentos finais. Conta-nos o Coro que Hemon, ao saber que sua noiva fora emparedada, vai até ela e a descobre morta. Antígona cometera suicídio. Arrebatado pela trágica visão, o príncipe tenta matar o pai, que assiste a cena e consegue se proteger. Logo depois, Hemon mata-se, deitando sobre sua própria espada. Eurídice¹¹¹, a mãe de Hemon e esposa de Creonte, também se mata após saber da morte do filho. Creonte, diante do filho e da esposa mortos, parece ruir. Creonte, de costas para o público, sobe as escadarias do Palácio lentamente, ombros baixos, pés pesados, até desaparecer por completo da visão dos espectadores.

Por fim, as luzes todas são acesas e, abandonando o microfone, o Coro caminha por entre as pessoas dizendo um texto adaptado do poema “Balada das Mães” de Pasolini:

“Pergunto-me que mães e pais vocês tiveram. Se eles agora os vissem ao trabalho em um mundo a eles desconhecido, tomados em uma roda nunca finda de experiências tão diversas das delas, que olhar teriam nos olhos? Se estivessem ali, enquanto vocês escrevem seu texto, conformistas e barrocos, ou o entregam a redatores que romperam com todo compromisso, entenderiam quem vocês são?”

Mães e pais covardes, com no rosto o temor antigo, aquele que como um mal deforma os traços do rosto em uma brancura que os embaça, os afasta do coração, os fecha na antiga recusa moral.

Coitados, preocupados que os filhos conheçam a covardia para pedir um emprego, para ser prático, para não ofender almas privilegiadas, para defender-se de toda piedade.

Medíocres, que não tiveram nunca por vocês uma palavra de amor, exceto de um amor sordidamente mudo de animal, e nesse lhes cresceram, impotentes aos chamados reais do coração.

¹¹¹ A personagem Eurídice (esposa de Creonte e mãe de Hemon) foi suprimida do roteiro do Coletivo, bem como os mensageiros e as criadas.

Servis, ensinados a odiar quem está, como ele, amarrado. Acostumados há séculos a abaixar sem amor a cabeça, a transmitir ao seu feto o antigo, vergonhoso segredo de se contentar com os restos da festa.

Ferozes, determinadas a defender o pouco que, burgueses, possuem, a normalidade e o salário, quase com raiva de quem se vingou ou esteja apertado em um absurdo cerco. E ainda lhes disseram: Sobrevivam! Pensem em vocês! Não tenham nunca piedade ou respeito por ninguém, alimentem no peito sua integridade de abutres!

Eis, covardes, medíocres, servos, ferozes, pobres pais e mães! Pois não tem vergonha de sabê-los no seu ódio - deveras soberbos, se não é esta mais que um vale de lágrimas.

É assim que lhes pertence este mundo: feitos irmãos nas paixões opostas, ou as pátrias inimigas, da recusa profunda de serem diferentes: a responder da dor selvagem de sermos humanos”.

A música acentua-se e os intérpretes todos voltam ao espaço. Assim encerra-se a *Antígona* do Coletivo Calcanhar de Aquiles.

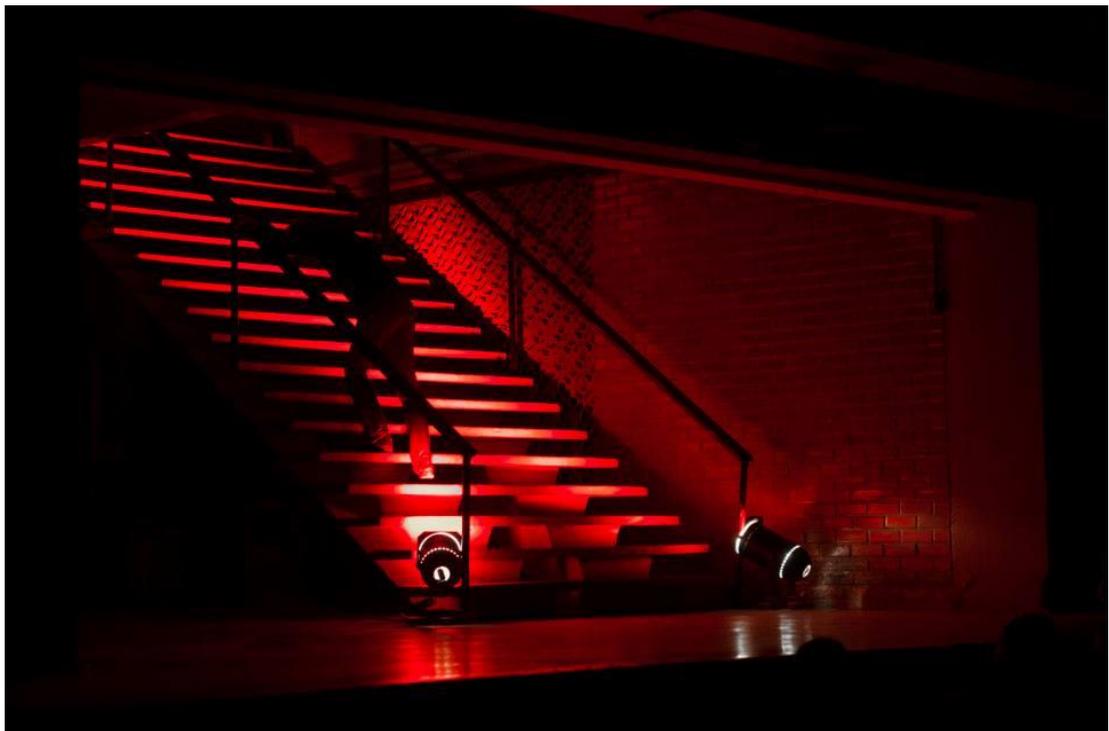


Figura 18: A saída de Creonte. (Fotografia: André Fernandes)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte tem classe.

Conhecer a nossa própria complexidade, enquanto sujeitos pertencentes a uma determinada classe e não a outra, exige de nós ir além da simples observação repentina e imediata do mundo. E para isso necessitamos, no sentido benjaminiano, escovar a história a contrapelo, questionar, escavar e buscar conhecer o processo histórico, pois somos nós próprios o conjunto de sentimentos e afetos dessa correnteza histórica de instantes e, para que se entenda a história e a nós mesmos, é preciso ir à procura dos resíduos vivos de épocas remotas.

Recorremos ao famoso artigo “A História da Arte e da Cidade” de 1877, no qual Giulio Argan discute a possibilidade e a necessidade de uma ciência histórica especial chamada “História da Arte”, contando com uma explicação satisfatória dos fatos artísticos e sua historicidade peculiar, no sentido de fundamentar um método crítico para a História da Arte. Seguindo a tese de Marx Bloch, segundo a qual, “Não se faz história a não ser dos fenômenos que continuam”, Argan sustenta que na medida em que a arte seja um dos principais fios condutores da civilização, a única ciência possível da arte é a História da Arte. No entanto, na era das disciplinas técnico-científicas, as ciências históricas ou humanísticas são contestadas quanto a sua “cientificidade”. Não obstante, apenas como ciência humana e histórica a arte pode ser elevada a ciência. Para tal é necessário um método que lhe seja peculiar, que evite construir uma falsa história e forneça um julgamento que reduza ao mínimo o arbítrio por parte da crítica. Assim como o juízo moral, o julgamento estético é histórico na medida em que não se prende em uma verdade científica empírica ou constatável, mas antes, mantém relação com uma situação histórica pela qual a humanidade passa, com um status do costume e da cultura.

Com base na distinção de Scheler entre a “coisa de valor” e o “valor da coisa” é possível fazer uma primeira caracterização: enquanto o primeiro trata de coisas que podem ser empiricamente constatadas e manipuladas, a segunda busca nessas coisas justamente as relações humanas pelas quais possui valor. O campo da história da arte, deve superar esses pontos de vista técnicos e teóricos na medida em que enquadra o conhecimento sobre a arte em um sistema unitário. Neste sentido, a história da arte é crítica de arte. Não é possível fazer história sem crítica, tampouco crítica sem historicizar o objeto. Enquanto a tendência empírico-

científica da ciência burguesa no século XX entende as obras como coisas de valor, a pesquisa histórica não trata seus objetos como coisas. Ao contrário, uma vez que sejam analisados os componentes estruturais de uma obra singular, ela se revela como um conjunto de experiências difusas e um processo histórico. Cada obra se origina e produz um conjunto de relações que em última instância se estende até o presente.

Argan é categórico ao afirmar que mesmo que se aceite que em alguns casos a intencionalidade e a consciência se estabeleça como a relação entre os fenômenos artísticos, elas não são necessárias. A história da arte deve relacionar todos os fenômenos artísticos enquanto tais. Explicar um fenômeno, portanto, significa identificar em seu próprio interior as relações que o produziram e, fora dele, as relações por ele produzidas, de tal modo que o conjunto dos fenômenos não se apresente como um todo caótico, ou como fenômenos dispersos, mas como um sistema em que tudo é coerente. Isso pode ser percebido pelo fato de que quando discriminamos que algo é arte ou não é arte, na verdade não estamos colocando o objeto em um conjunto de coisas análogas ou idênticas a ela. Mas antes, estamos produzindo um juízo histórico que abre a investigação no sentido de voltar a atenção para a dialética interna da situação cultural na qual a obra em questão se insere e funciona. A arte revela, talvez melhor do que qualquer outra disciplina histórica, as ligações e relações que os homens estabelecem entre si, tornando a própria humanidade histórica.

A “artcidade” da arte coincide com sua “historicidade”. Na medida em que a arte dá valor, a própria ação humana é uma ação dotada de finalidade que, embora se realize no presente, pressupõe a existência do passado e projeta algo para o futuro. O projeto da ação a caracteriza como permanente, como histórica. Na medida em que os objetos de arte permanecem, a história da arte é a única entre todas as histórias que é feita na presença de seus objetos e eventos, isto é, não é necessário trazer à memória e narrar seus objetos, mas antes, apenas interpretá-los. O valor artístico não se torna obsoleto porque, mesmo que a obra permaneça o que ela sempre foi, o seu valor não é absoluto nem perene, mas se reelabora em cada momento do desenvolvimento da cultura. Todas as obras de artes produzidas em qualquer tempo ocorrem como algo que acontece no presente. É um dado da existência que as obras de arte estão sempre no presente, sua fruição permanece. A obra se impõe na realidade, no espaço e tempo reais. É irresistível: ou se reconhece o valor da obra na medida em que ela é incluída e

justificada em um sistema de valores, ou, em caso contrário, quando a obra é recusada, é ignorada ou destruída. A obra é a mesma, mas as consciências e o valor atribuídos a ela mudam. Nesse sentido, a história da arte não deve se apegar aos valores como dados em uma cultura geral, mas reconstruir todos os componentes do fenômeno artístico estudado.

A arte, na medida em que não é fruída exclusivamente pelo juízo ou pelos sentidos, tampouco pela emoção ou pela razão, concerne em sua integridade à consciência. No caso da história da arte, se faz história de algo que está presente na consciência como um acontecimento que ocorre diante de nossos olhos. Portanto, a permanência da obra de arte e sua ação sobre toda imaginação do passado constituem a própria estrutura peculiar da obra de arte, justamente aquilo de que o historiador deve fazer história. A história da arte não deve ser a história das coisas produzidas nem dos artistas, mas a história do fenômeno artístico em sua relação necessária com todos os outros fenômenos.

No intuito de delimitar metodologicamente a história da arte, Argan propõe uma delimitação do campo de pesquisa. Deve-se para tal separar os fenômenos artísticos daqueles fenômenos que se encontram no “mundo da vida”. Embora faça parte dos produtos artificiais, nossos objetos são produtos que tem valor artístico. E o valor histórico não é acessível por alguma classificação empírica do tipo técnico ou funcional, mas de um nexo que apenas o discurso histórico é capaz de reconstruir. O discurso histórico não relaciona uma obra singular a outras que lhe são análogas ou idênticas, mas formula proposições que não podem ser verificadas, devem ser comprovadas e deduzidas através da referência a outros fenômenos heterogêneos que lhe conferem valor artístico. É necessário, portanto, substituir a verificação pela demonstração especulativa da necessidade da obra, isto é, explicar que sem ela, o desenvolvimento da cultura não teria sido o mesmo. Portanto, para explicar um fenômeno artístico é necessário recorrer a muitos outros fenômenos que lhe são absolutamente heterogêneos, que concorrem para explicá-lo. Para além de analogias e identidades, se constroem relações complexas, desenvolvimento, progressão, processo. Quanto mais profunda e extensa for a rede de relações na qual a obra é situada, mais lúcida e profunda sua compreensão.

Aquela perspectiva do progresso, segundo a qual tudo tenderia para uma finalidade última que seria a existência da humanidade, não é objeto da história da arte. Aliás, esta, na

medida em que contesta a separação entre presente e passado, também contesta a noção enfática de progresso. A história da arte é justamente a história que não é a narrativa nem do progresso nem do poder. A imaginação é capaz de presentificar os objetos. A arte se faz aqui e agora e seus objetos não são tragados pelo tempo. Enquanto os homens do poder são os portadores do progresso, os artistas representam o retorno ao passado. A política vive o presente pelo futuro, a arte, vive o presente pelo passado. Se ele não é colocado como preceito e modelo, o é como problema e alvo de crítica. A arte possui a força de buscar em cada presente o interesse renovado que lança seu olhar para um ponto singular do passado e o torna presente. Tudo renasce. Nesse sentido, o objeto de arte não é uma coisa, mas um objeto polissemântico que é constituído pelo sujeito. O objeto não é a coisa, mas a coisa com relação a outras coisas e aos sujeitos, assim como o sujeito é o indivíduo com relação aos outros indivíduos e as coisas.

Uma vez que a civilização ocidental é a civilização da posse, foi produzida a divisão entre os produtores e aqueles que submetem os produtores aos seus interesses. De todo modo, em toda obra, o primeiro possuidor do objeto, mesmo na condição de escravo, é o produtor/artista. O artista é alguém que para possuir teve que produzir, diferentemente daquele que se apodera pela força e pela violência. Voltamos a repetir: a arte tem classe. A ambiguidade da arte revela uma dialética do tipo senhor e escravo que reside no cerne da condição humana: o artista pertence a uma classe que possui um destino incerto. A única salvação do artista é o que faz. Mas seu fazer é sempre livre. Os homens do poder podem obrigá-lo a fazer algo, mas como fazer, permanece sempre uma prerrogativa do artista, do que sabe fazer. A arte é o modelo do fazer segundo livres escolhas. Enquanto o poderoso não trabalha, mas reserva para si o puro gozo, apenas age na situação extrema de modo violento; o artista, ao contrário é privado tanto do poder como da violência. Na história da arte a violência e o poder não têm sentido. A arte se manifesta ligada sempre a uma ética dos valores relacionando trabalho produtivo, intercâmbio produtivo e liberdade. Se toda história fosse a história do poder, não haveria história da arte. A história da arte não está inserida na história do poder, mas na história do trabalho e da liberdade.

Ademais, convém atentar que um tempo no qual a humanidade de muitos homens é negada e, em consequência disso, é negada a própria ideia de humanidade. A exploração do homem pelo homem, a alienação das forças de trabalho, a propriedade privada dos meios de

produção, em suma, a experiência do mal a qual nomeamos capitalismo, engendrou-se em nossa existência de tal forma que muitas vezes nos vemos fadados a um ciclo de sofrimento, ódio e degeneração. Tal perspectiva mostra-se ainda mais brutal quando atentamo-nos ao fato de que este “estado de coisas” resulta de ações e escolhas de agentes específicos, motivados por razões óbvias de interesse e privilégio. Em suma, a experiência de crise a qual estamos expostos não é uma aleatoriedade e sim um projeto que tem se mostrado vitorioso.

Porém, ao enxergar os sintomas do fascismo presentes em nossa estrutura social e, assim, realizar possíveis interpretações do trauma, também indagamos: como podemos confrontar as condicionantes contemporâneas da barbárie? No caso da arte, é possível pensar a resistência para além da obra, mas a considerando como parte relevante do processo? O que fazer da montagem, e da prática do teatro político, numa época em que o teatro é uma arma residual?

Antígona nos mostrou que a experiência de pesquisa e produção só faz sentido mediante o exercício de criação de uma rede de trabalho que mobilize coletivos e artistas, a fim de explorar o potencial crítico da obra de arte e construir uma outra relação com a realidade que não a de sujeição. Não nos interessa a prática de entretenimento burguês, tão comprometida com a manutenção desse estado nocivo de coisas. Interessa-nos a recusa à reprodução de um sistema representacional já consagrado, como o realismo apático de telenovelas que apresenta a realidade como um objeto dado e, por consequência, imutável. Interessa-nos articular o poético, o político e o real. É essa a possibilidade que um clássico nos apresentou: repensar as nossas estratégias de confronto com a realidade posta, passando pela “identificação de um sistema político como uma causa principal de sofrimento e a descoberta da esperança na luta contra ele.” (WILLIAMS, 2011, p.248).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Guilherme & VIEIRA, Trajano. **Três Tragédias Gregas**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos do Estado**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2007.
- ARAGÃO, E. D. Moniz de Aragão. **A Correição Parcial**. Curitiba: Editora Lútero-Técnica, 1958.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Tradução: Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difel, 1964.
- _____. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Vitor Civita, 1973.
- ARNS, Dom Paulo Evaristo. **Brasil: Nunca mais**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1985.
- BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos. Ensaio sobre a Imaginação da Matéria**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1989.
- BANDEIRA, Moniz. **A Presença dos Estados Unidos no Brasil: dois séculos de história**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- 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, 1985.
- BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BITTENCURT, Francisco. **Depoimentos de uma Geração**. Rio de Janeiro: Banerj, 1986.
- BORGES, Altamiro. **A ditadura da mídia**. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.
- BOUQUET, Stéphane. **L'Évangile Selon Saint Matthieu**. Paris: Cahiers du Cinéma/Scérén-CNDP, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- BRAGA, A. E. Tese de Doutorado. **As sementes de Cadmo: autoctonia, miasma, nemesis e o trágico nas tragédias do ciclo tebano**. Coimbra, Portugal. 2015.

- BRANDÃO, J. D. **Teatro Grego: Tragédia e Comédia**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- BRECHT, Bertold. **Estudos sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BREINTENBACH, Delcyr João. **A tragédia grega como elemento constitutivo da formação integral do homem grego**. Linguagem Acadêmica, Batatais, v. 3, n. 1, p. 145-165, jan./jun. 2013.
- CAMPOS, A. M. **O resgate do cadáver: o último canto d'A Ilíada**. São Paulo: Humanitas Publicações, 2000.
- CARVALHO, J. E. de. **Roda Viva (1968): a historicidade da vida teatral**. Tese (Doutorado em História) - PUC, São Paulo, 2005.
- CARVALHO, Salo de. **A política criminal de drogas no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2007.
- _____. **O papel dos atores do sistema penal na era do punitivismo**. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2010.
- CHAUÍ, Marilena. **Introdução à História da Filosofia**. São Paulo: Ed. 1998.
- _____. "Prefácio". In: DE DECCA, E. 1930: silêncio dos vencidos. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 17.
- CASTILHO COSTA, Cristina. **Teatro e Censura: de Vargas a Salazar**. São Paulo: EDUSP, 2010.
- COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- COULANGES, de Fustel. **A Cidade Antiga**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **O Espaço da Dor**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. **Os Limites da Interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ELIADE, Mircea. **Mythes, Dreams and Mysteries**. New York: Fontana, 1968.
- ÉSQUILO. **ORESTEIA (AGAMÉMNON – COÉFORAS – EUMÉNIDES)**. Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério. Edições 70, 2008.

- _____. **Os Sete contra Tebas**. Tradução de Donal Schüller. Porto Alegre: L&PM. 2003.
- FICO, Carlos. **Como eles agiam**. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Record, 2001.
- _____. **O Grande Irmão: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- FLORENZANO, Maria Beatriz Borba. **Nascer, Viver e Morrer na Grécia Antiga**. São Paulo: Atual, 1996.
- FREITAG, Bárbara. **Itinerários de Antígona: a questão da moralidade**. Papyrus, 1992.
- GAMA KURY, Mário. **A Trilogia Tebana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- GOFF, B. **The women of Thebes**. *The Classical Journal*, v. 90, n. 4, 353-365. 1995.
- 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.
- GREEN, James N. **Clerics, exiles, and academics: Opposition to the Brazilian Military dictatorship in the United States, 1969-1974**. In: Latin American Politics and Society. Spring, 2003.
- GRILLO, Carolina Christoph et al. **Quando a polícia mata: homicídios por “autos de resistência” no Rio de Janeiro (2001-2011)**. Booklink: Rio de Janeiro, 2013.
- HEGEL, G.F.W. **A Fenomenologia do Espírito**. Tradução: Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2008.
- _____. **Cursos de estética**. Volume IV. São Paulo: Edusp, 2004.
- HEINZ-MOHR, Gerd. **Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã**. Tradução de João Rezende Costa. São Paulo: Paulus. 1994.
- HOLM, Jean & BOWKER, John. **Mito e História**. Mem Martins, Publicações Europa América, 1997.
- HOMERO. **Ilíada**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. 1969.
- HUMPHREYS, Sarah e KING, Helen. **Mortality and immortality: the anthropology and archaeology of death**. London: Academic Press, 1981.
- JAEGER, Werner. **Paideia, a formação do homem grego**. Tradução: Arthur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- JEBB, R. (1962). **Sophocles: The plays and Fragments**. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher.

KHEDÉ, Sonia Salomão. **Censores de Pincenê e Gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro, Editora Codecri, 1981.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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, 2011.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada à sério**. São Paulo: Ed. Senac, 2005.

MACHADO, Cátia da Conceição Faria. **Revolucionários, bandidos e marginais: presos políticos e comuns sob a ditadura**. Mestrado. Niterói: UFF, 2005.

MACIEL, M.E. **A memória das coisas**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MALGADI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo, Global Editora, 1997.

MICHALSKI, Yan. **O Palco Amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro, Avenir Editora, 1979.

MIRANDA, Nilmário & TIBÚRCIO, Carlos. **Dos Filhos deste Solo: Mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar: responsabilidade do Estado**. 2ª ed. Revista e Ampliada. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, Boitempo, 2008.

MORAES, Carmem Sylvia & XIMENES, Salomão Barros. **Políticas Educacionais E A Resistência Estudantil**. Educ. Soc. vol.37 no.137 Campinas Oct./Dec. 2016.

MORAIS, Frederico. **Contra a Arte Afluente: O Corpo é o Motor da ‘Obra’**, Pp 175. In: Arte Contemporânea Brasileira. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MOSSÉ, C. **Grécia Arcaica de Homero a Ésquilo**. Lisboa: Edições 70. 2004.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo, Contexto, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução à Tragédia de Sófocles**. Tradução: Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

NOVAES, A. (org.). **A tragédia grega e o humano**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NUNES, C. A. **Antígona e a escolha de se viver sob o Direito: Um breve estudo sobre obediência e transgressão da lei na Tragédia Sofocleana**. Porto Alegre: UFRGS. 2011.

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

OLIVEIRA, Janio Davila de. **O DISCURSO DE CREONTE NA ANTÍGONA DE SÓFOCLES**. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil, 2008.

OST, F. **Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico**. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

PARKER, Phyllis. **1964: O Papel dos Estados Unidos no Golpe de Estado de 31 de Março**. Tradução de Carlos Nayfeld. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

PEREIRA, Henrique Alonso de A. R. **Criar ilhas de sanidade: os Estados Unidos e a Aliança para o Progresso no Brasil**. Tese (Doutorado em História) - PUC, São Paulo, 2005.

PINHEIRO, Milton. **Ditadura: O que resta da transição**. Editora Boitempo, São Paulo, 2014.

PIOVESAN, Flávia. **Temas de direitos humanos**. Saraiva. São Paulo, 2010.

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

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.

QUEIROZ, N. F. **Antígona: Paradigma de Valores Familiares**. Rio Grande do Norte. 2007.

REGIS, F. **Memória e esquecimento na Grécia Antiga: da complementaridade à contradição**. Logos. 1997.

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

ROCHA, A. S. **A intencionalidade educativa para a formação política nas tragédias gregas de Sófocles**. IX Congresso Nacional de Educação. 2008.

ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha Viz. (Orgs.) **A Construção Social dos Regimes Autoritários: Legitimidade, consenso e consentimento no século XX. Brasil e América Latina**. Trad. De Maria Lemos e Silvia Costa. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.

ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha Viz. (Orgs.) **A Construção Social dos Regimes Autoritários: Legitimidade, consenso e consentimento no século XX. Brasil e América Latina.** Trad. De Maria Lemos e Sílvia Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ROMILLY, J. **Homero: Introdução aos Poemas Homéricos.** Lisboa: Edições 70, 2001.

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, 2002.

SABINO, C. L. **Os funerais dos guerreiros anônimos na Ilíada, de Homero.** Antiguidade Clássica, 2009.

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

SALMERON, Roberto A. **A Universidade Interrompida. Brasília 1964-1965 - 2ª Ed.** Editora UnB. 2007.

SANTOS, A. C. **A relação entre religião e poder presente na obra "Antígona", de Sófocles.** 2001.

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

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

SANTOS, S. F. **Ritos funerários na Grécia Antiga: um espaço feminino.** Congresso Internacional de Religião Mito e Magia no Mundo Antigo & IX Fórum de debates em História Antiga, 348-365. 2010.

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

SCHOULTZ, Lars. **Estados Unidos: poder e submissão: uma história da política externa norte-americana em relação à América Latina.** Trad. Raul Fiker. Bauru: EDUSC, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Sociedade.** São Paulo, Paz e Terra, 2005.

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.

SOARES, C. I. **A morte em Heródoto: valores universais e particulares étnicos**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2003.

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.

SOUZA, Miliandre G. **Do Teatro Militante à Música Engajada: A experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

STEINER, George. **A morte da tragédia**. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

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.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Tradução: Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1996.

_____. **Entre mito & política**. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2001.

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.

XAVIER, Ismail. **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2003.

ZYKAS, Dimitrios N. **Grande Dicionário Grego - Português da Moderna Língua Grega**. Editora: circuito. Ano: 1997.

Material Online

AREAS, João Braga. **As Organizações Globo e a Ditadura Civil-Militar**. Disponível em <http://www.cev-rio.org.br/site/arq/Areas-J-As-organizacoes-Globo-e-a-ditadura-militar.pdf>. Acesso em 23 de julho de 2016 às 07:09.

BARROS NASCIMENTO, Fabiana. **ANTÍGONA E CREONTE: sobre as concepções do Direito na obra de Sófocles**. Disponível em https://www.jurisway.org.br/v2/dhall.asp?id_dh=17230. Acesso em 23 de abril de 2017 às 22:09.

BARROS, Gilda N. M. **Antígona - o Crime Santo, a Piedade Ímpia**. Disponível em www.hottopos.com/videtur25/gilda.htm. Acesso em 26 de agosto de 2015 às 20:08.

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-catar-se-como-caminho-para-desfetichizacao>. Acesso em 02/01/2016 às 16:20.

BRANCO, Alberto M. V. **A Mitologia Grega, uma concepção genial produzida pela Humanidade: Os condicionalismos religiosos e históricos na Civilização Helénica**. Disponível em <http://www.ipv.pt/millennium/Millennium31/4.pdf>. Acesso em 02 de fevereiro de 2016 às 23:04.

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 de setembro de 2016 às 23:09.

CARVALHO, Saló de. **Nas trincheiras de uma política criminal com derramamento de sangue: Depoimento sobre os danos colaterais provocados pela guerra às drogas**. Disponível em <http://pt.scribd.com/search?query=ARVALHO%2C+Saló.+Nas+trincheiras+de+uma+pol%C3%ADtica+criminal+com+derramamento+de+sangue%3>. Acesso em 28 de agosto de 2014 às 19:09.

CHAUÍ, Marilena. **A Ditadura iniciou devastação da escola pública.** Disponível em <http://www.vermelho.org.br/noticia/179736-1>. Acesso em 08 de janeiro de 2016 às 23:07.

DALARI, Dalmo. **A Ditadura Brasileira De 1964.** Disponível em http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/dalmodallari/dallari_ditadura_brasileira_de_1964.pdf. Acesso em 31 de janeiro de 2017 às 11:10.

GARRELL, Richard-Paul Martins Garrell & SILVA, Emílio de Oliveira. **Manifestações Populares e os recentes Projetos de Lei “Antiterrorismo”: expansão do Estado de Exceção?** Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=319447>. Acesso em 23 de maio de 2017 às 12:09.

GOMES, Leny da Silva. **Antígona: a persistência do mito.** Disponível em <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/viewFile/913/546>. Acesso em 04 de março de 2015 às 20:06.

ITAÚ CULTURAL. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Acesso em 31 de agosto de 2016 às 21:04.

LAMARÃO, Sérgio. **A conjuntura de radicalização ideológica e o golpe militar.** Disponível em http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/AConjunturaRadicalizacao/A_marcha_da_familia_com_Deus. Acesso em 05 de abril de 2016 às 16:23.

MACIEL, Diógenes. **Ensaio Do Nacional Popular no Teatro Brasileiro Moderno.** Disponível em www2.eca.usp.br/bctb/obra.php?cod=18182. Acesso em 7 de abril de 2017 às 00:01.

MARCUS, Cid. **Édipo, Jocasta, Antígona, Freud e Anna.** Disponível em <http://cidmarcus.blogspot.com.br/2011/02/edipo-jocasta-antigona-freud-e-anna.html>. Acesso em 04 de maio de 2017 às 21:07.

MITOLOGIA GREGA. Disponível em <http://eventosmitologiagrega.blogspot.com.br/2011/02/tiresias-o-adevinho-cego.html>. Acesso em 27 de julho de 2016 às 23:09.

O editorial de Roberto Marinho que exaltou a Ditadura Militar <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/O-editorial-de-Roberto-Marinho-que-exaltou-a-Ditadura-Militar/4/27682>. Acesso em 08 de agosto de 2016 às 7:54

PAULA JUNIOR, Aldo de. **Responsabilidade por infrações tributárias.** Disponível em <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/7582>. Acesso em 24 de janeiro de 2017 às 00:05.

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 de setembro de 2016 às 08:07.

SAFATLE, Vladimir. **A Verdade Enjaulada.** Disponível em <http://www.cartacapital.com.br/revista/793/a-verdade-enjaulada-9436.html>. Acesso em 08 de fevereiro de 2015 às 22:02.

SALLES, Lúcio Mauro. **Tirésias e a arte da decifração em Édipo Rei.** Disponível em <http://www.lettras.ufrj.br/proaera/Tiresias.pdf>. Acesso em 03 de dezembro de 2017 às 16:41.

SAPATERRA, Ana Paula. **A censura no Brasil do século XVI ao século XIX.** Disponível em https://www.usp.br/proin/download/artigo/artigos_censura_brasil.pdf acessado em 05 de fevereiro de 2015 às 16:20.

SOUSA, Pedro Miguel Teixeira. **O coro e a dimensão sociológica e coletiva da tragédia grega.** Disponível em <https://sites.google.com/site/aartedramatica/family-profiles/o-coro-e-a-dimensao-sociologica-e-colectiva-da-tragedia-grega>. Acesso em 05 de novembro de 2016 às 14:09.

TELES, Janaína. **Mortos e Desaparecidos Políticos.** Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/tematica/livros/diversos/impunidade.pdf>. Acesso em 13 de julho de 2016 às 15:56.

ANEXOS

ANEXO A – ROTEIRO DE ANTÍGONA DO COLETIVO CALCANHAR DE AQUILES

ANTÍGONA

Coletivo Calcanhar de Aquiles
Roteiro: Alex Calheiros e Bárbara Figueira

CENA PRÓLOGO

Música ao fundo.

CORO: Raio de Sol, dentre todos o mais belo fonal que em Tebas das Sete Portas já se acendeu! Ó ouro do olho do dia enfim aberto para as águas do Dirce e para o argivo do broquel branco e do escudo inteiriço que ao ver-te fincou as esporas da fuga precipitada.

Entram, ao fundo, 14 soldados em marcha. A música inicial aos poucos se funde ao som da marcha militar- ao fim será somente a marcha acompanhada do surdo. Ao chegar perto do público, os soldados se dividem em dois grupos de 7. O primeiro grupo atravessa a cena e se posiciona em fila, de maneira que fique de frente para os outros 7, deixando assim a plateia, que está no meio, encurralada. Continuam batendo os pés parados no mesmo lugar por 8 tempos, parando na posição de formação da polícia de choque.

CORO: Esse que Polinices (*Inicia MÚSICA. SOLDADOS se encaram como inimigos*) contra nós com ambígua audácia conduzia – e, estrídulo como a águia, foi sobre a terra abatido, asas cobertas de neve, armas inumeráveis e elmos de crineira equina. Com o bico adunco das lanças sedentas contra a cidadela, já rondava as sete portas, mas foi-se sem ter provado o gosto de nosso sangue! Sobre seus ombros, rugira a fúria de Ares ensinando que é invencível o Dragão! (*Fim MÚSICA*)

Ei-lo que despenca e tomba no chão retumbante, tocha na mão, aquele que delirante soprava contra a cidade rajadas de vento pérfido. Foi-lhe contrária a sorte. Outros de outras feições já castigara o Grande Ares, nosso aliado fiel.

(*MÚSICA*)

Sete capitães em frente às Sete Portas (*SOLDADOS fazem marcação de combate*) postados, igual contra igual, entregaram ao Zeus da Vitória as éreas armaduras.

Seis soldados de cada lado dão um passo para trás deixando em evidência um Comandante de cada lado. Estes dois, por sua vez, se encaram e sobem ao degrau superior do palco onde realizarão uma coreografia. Inicia-se MÚSICA- Capoeira. Passado algum tempo de coreografia, o CORO volta sua fala.

CORO: menos esses dois coitados, Polinices e Etéocles, que de um mesmo pai e mesma mãe nascidos, um contra o outro com lanças firmes, ambas vitoriosas, encontraram juntos morte igual. *(Os soldados que estão na parte superior principiam o movimento da morte de ambos, que se estenderá até a deixa “morte igual”. Em seguida, coreografia de queda e muda MÚSICA).*

Mas a do nome altissonante, a Vitória, veio ao apelo da Tebas de muitos carros! *(Levantam-se e dirigem-se cada um para um lado, enquanto o restante dos soldados sobe os degraus se posicionando na extensão das laterais superiores do palco.)* Acabada a Guerra resta agora esquecê-la! Vamos aos templos dos nossos deuses para as danças noturnas e abalando o chão de Tebas, marche à frente Dionísio! *(MÚSICA encerra com marcação do surdo 3 vezes).*

MÚSICA para a entrada do AI5. A cena assume um tom jornalístico. Durante a fala do CORO, os SOLDADOS espalharão as trouxas de carne e ossos pelo espaço.

CORO: O Presidente da República Federativa do Brasil, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, considerando que a Revolução Militar Brasileira de 31 de março de 1964 teve fundamentos e propósitos que visavam a dar ao País um regime que assegurasse autêntica ordem democrática, baseada no combate à subversão e às ideologias contrárias às tradições de nosso povo, sendo responsável pela ordem e segurança internas, não pode permitir que pessoas ou grupos antirrevolucionários contra ela trabalhem, tramem ou ajam. Para preservar a ordem, a segurança, a tranquilidade, comprometidos por processos subversivos, resolve editar o seguinte ATO INSTITUCIONAL Nº 5:

A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente, em:

- I - cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função;
- II - suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais;
- III - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política;
- IV - aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança:
 - a) liberdade vigiada;
 - b) proibição de frequentar determinados lugares;
 - c) domicílio determinado,

- Fica suspensa a garantia de habeas corpus, nos casos de crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular.

- Excluem-se de qualquer apreciação judicial todos os atos praticados de acordo com este Ato institucional e seus Atos Complementares, bem como os respectivos efeitos.

- O presente Ato Institucional entra em vigor nesta data, revogadas as disposições em contrário. Brasília, 13 de dezembro de 1968.

CENA ANTÍGONA E ISMENE

Inicia-se com MÚSICA em tom de suspense e conspiração. Antígona desce as escadas do Palácio, seguida de Ismene. As irmãs se encontram do outro lado e se posicionam nos vãos do pórtico. Durante a cena elas falarão lado a lado e de frente para o público.

ANTÍGONA: Ismene, minha irmã, só você e eu sabemos quantas desgraças nosso pai nos deixou como herança. Mas será que sabe também as que Zeus ainda nos reserva? Não existe dor, maldição, nem vergonha ou humilhação alguma que eu não tenha visto ainda acontecer em nossas vidas. E agora? Que grande anúncio será esse que o general quer dar em plena praça pública? E para que essa urgência em convocar toda a cidade para ouvi-lo? Você sabe de algo, Ismene? Você ouviu alguma coisa? Ou então não sente que outra desgraça está prestes a acontecer?

ISMENE: Não, Antígona. Não ouvi nada de nenhum amigo que pudesse aumentar ou diminuir a dor que também sinto. Desde a hora em que perdemos nossos dois irmãos, mortos um pelo outro, desde essa noite quando a armada partiu depois de erguer o cerco, eu não soube de mais nada que me deixasse mais feliz ou triste.

ANTÍGONA: Como eu pensei. E foi por isso que te pedi para que me encontrasse aqui do lado de fora do palácio. Para que pudéssemos conversar só nós duas.

ISMENE: O que foi? Você me parece assustada!

ANTÍGONA: Creonte está sendo desigual com nossos irmãos. Para um concede a tumba e para o outro ele recusa. Para Etéocles, estão dizendo que, ele mandou que não esquecessem nenhum rito fúnebre e que será enterrado com todas as honrarias de um herói. Mas para Polínicês decretou que está proibido chorar ou velar o corpo. Seu cadáver ficará sem pranto ou tumba e será um banquete apetitoso às aves de rapina e aos cães. E está claro que ele decretou essa ordem para você e para mim, até para mim! E ele virá aqui anunciar claramente a todos que não o conhecem. E ele fala tão sério que a pena imposta a quem desobedecer ao edito é a lapidação em plena praça pública. Estes são os fatos, e então... agora descobriremos se você é digna do nome de tua família.

ISMENE: Mas, se as coisas são como você me conta agora, o que eu posso fazer?

ANTÍGONA: É me ajudar ou não. Mas decide agora.

ISMENE: Como assim? Onde você quer chegar?

ANTÍGONA: Vamos enterrar o morto, você e eu.

ISMENE: O que? Mas se você acaba de contar que está proibido.

ANTÍGONA: Mas ele é meu e teu irmão também, queira ou não. E não será de traidora que me chamarão.

ISMENE: Mas, você não tem medo? Creonte não interditou o corpo?

ANTÍGONA: E que direito ele tem de me separar dos meus?

ISMENE: Mas lembra minha irmã, lembra de nosso pai, que morreu odiado e sem glória, depois de descobrir sozinho os próprios crimes que cometera sem saber. E que por isso perfurou os olhos com as próprias mãos. E lembra também da esposa e mãe que com um laço estrangulou a vida. Depois, ainda, os dois filhos que, num só dia, punho contra punho, se mataram, tristes e miseráveis se fundindo em um destino em comum. E agora que estamos sozinhas, só nós duas, veja só que morte horrenda nos aguarda ao transgredir a lei e afrontar o decreto e o poder do novo rei. Nós somos só mulheres, Antígona. Fracas demais para enfrentar os homens e sujeitas ao mando do mais forte. Só nos resta acatar esta e outras leis que vierem. Por tudo isso eu rogo aos mortos lá de baixo que me perdoem se aceito o que me impõem. Tenho de ser obediente aos que exercem o poder. É tolo tomar atitudes extremadas.

ANTÍGONA: Não vou te forçar a nada, mas no futuro se você quiser me ajudar, eu não aceitarei! Vai, pode ir embora, segue o teu caminho, que eu mesma vou enterrar Polinices sozinha. Será bom morrer assim. Amada pelos que eu amo. E ao lado dele eu deitarei, em uma perversão sagrada. Mais tempo eu passarei entre os mortos do que entre os vivos. Agora se essa é a sua escolha, espero que fique bem à vontade em seu desprezo aos Deuses.

ISMENE: Isso não é desprezo. É só que eu não nasci para desafiar toda a cidade.

ANTÍGONA: Você está usando isso como pretexto! Mas tudo bem, eu sozinha vou levantar a sepultura de meu irmão amado.

ISMENE: Infeliz! Quanto eu temo pelo seu destino!

ANTÍGONA: Chega de conselhos. Cuide bem de tua sorte.

ISMENE: Mas, esconda seu plano, não conte a mais ninguém. Faça tudo nas sombras. Ninguém pode saber.

ANTÍGONA: Não! Pelo contrário! Fala! Conta tudo à todo mundo! Se você tentar me calar, eu te odiarei ainda mais!

ISMENE: O que faz o teu coração arder é o mesmo que faz o meu gelar.

ANTÍGONA: Mas assim agrado a quem preciso agradar.

ISMENE: Se fosse possível, mas você quer o impossível!

ANTÍGONA: Quando estiver morta, desistirei.

ISMENE: Desiste antes disso!

ANTÍGONA: Se é assim que você pensa, eu te odeio! E acrescenta nesse o ódio do morto e com razão! Vai embora! Me deixa aqui com minha loucura! O que pode ser maior que uma bela morte?

Começa a MÚSICA de entrada de CREONTE. ANTÍGONA E ISMENE se assustam e fogem pelo pórtico.

CENA DISCURSO DE CREONTE

MÚSICA solene e grandiosa ao fundo.

CORO: Mas eis que vem aí o novo Rei desta nação: Creonte de Meneceu, por desígnio recente dos deuses feito agora nosso chefe. Que intenção será a dele convocando essa assembleia para uma proclamação geral?

MÚSICA aumenta enquanto CREONTE desce a escadaria do Palácio, seguido por Hemon, Antígona e Ismene. Ele faz uma pequena parada e fita o público, logo atravessa até o outro lado do palco. Guardas cercam o púlpito. CREONTE discursa para uma multidão.

CREONTE: Varões! Eis que após tormenta bruta, os deuses reergueram nosso Estado e à cidade deram nova segurança. Ordenei que aqui estivessem, porque sei de sua fidelidade para com o antigo Rei Laio. Mesmo mais tarde quando Édipo governava a cidade, para depois sucumbir, foram todos leais aos filhos dessa raça. Agora que seus dois filhos, por duplo destino, mataram-se, poluindo as mãos com sangue irmão, por fatalidade eu, herdeiro mais chegado do sangue desses mortos, tenho que ocupar seu trono... e seu poder. E não se pode conhecer nenhum homem a fundo antes que ele mostre quem é, ditando leis. Aquele que não se apega a firmes decisões, eu considero o pior dos governantes. Assim como aquele que põe os amigos antes do país é um reles! Um nenhum! Por Zeus que eu jamais calaria se visse a cidade perder a segurança e naufragar em ruínas. Eis as leis sobre as quais quero fundar o Estado. 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.

CORO: Estando ao lado da Lei, pode com direito usá-la contra os vivos e contra os mortos.

CREONTE: Façam o que for necessário para que minha ordem seja cumprida à risca!

CORO: Um jovem não faria melhor o serviço?

CREONTE: Já montei uma guarda para vigiar o corpo.

CORO: Mais alguma ordem que deva ser cumprida?

CREONTE: Não ficar ao lado dos subversivos!

CORO: Ninguém é tolo aqui para querer morrer.

CENA CORPO POLINICES

Música de tensão. ANTÍGONA entra em cena e cata todos as trouxas de carne e sangue que estão pelo espaço, amontoando-as e distribuindo-as pelo público. Referência à obra “Trouxas Ensanguentadas” de Arthur Barrio. Enquanto isso o CORO lista os nomes de ditadores e inimigos da Democracia.

CORO:

Garrastazu Médiçi: 180 mortos, 53 desaparecidos, 31 degolados na Guerrilha do Araguaia.

Stalin: 90 mil fuzilamentos, milhares de condenados a campos de concentração.

Mussolini: 430 mil mortos.

General Franco: mais de 1 milhão de vítimas.

Erasmus Dias: 700 estudantes da PUC espancados e queimados.

Sadan Hussein: 200 mil mortos. Tortura, fuzilamento e armas químicas.

Pinochet: 5 mil opositores exterminados, mais de 30 mil torturados.

Jorge Videla: 40 mil vítimas nos Vôos da Morte.

Joseph Mengele: experimentos monstruosos, tortura e castração química.

Jean Jones: 918 mortes por envenenamento.

Sérgio Fleury: Tortura, assassinatos e a cada baixa militar, execução de 10 civis.

Adolf Hitler: 6 milhões de mortos. Campos de concentração, câmaras de gás.

Brilhante Ustra: 45 mortos e 502 acusações de tortura.

Nixon, Delfim Neto, Papa Doc, Baby Doc, Rockefeller, Newton Cruz, Marco Feliciano, Eduardo Cunha, Jair Bolsonaro, Michel Temer.

Antígona sai. Ao fim da música entra CREONTE, seguido do GUARDA.

CENA DO GUARDA

GUARDA entra em cena pela lateral e Creonte desce as escadas.

GUARDA: Senhor, não posso dizer que chego aqui sem fôlego por ter vindo correndo. Não... Eu não vim com pressa. Quantas vezes, cismado, eu detive meus passos, parei, dei meia volta, pensei em voltar, enquanto ouvia minha alma murmurando: “Ô imbecil, você vai lá buscar a morte certa? Mas se Creonte souber por outro, já pensou o que isso vai custar?”. Não sei bem o que dizer, mas vou falar mesmo assim.

CREONTE: Afinal, pra que tanto rodeio?

GUARDA: Antes de qualquer coisa: A coisa, não fui eu quem fiz, nem vi quem fez. Seria muito injusto que eu pagasse a conta.

CREONTE: Quanta precaução! No mínimo, alguma boa notícia!

GUARDA: Precaução porque ninguém gosta de ser o portador da má notícia, senhor.

CREONTE: Fala de uma vez, para que possa sumir daqui.

GUARDA: Pois bem, senhor... alguém acaba de enterrar o morto. Jogou duas vezes no corpo poeira seca e cumpridos os ritos de costume, partiu.

CREONTE: O que? Quem terá tido essa audácia?

GUARDA: Eu não sei... Não se viu nem fissura de enxada, nem terra remexida. O solo estava intacto, sem nenhum rastro. O autor, quem quer que seja, não deixou sinais. Mas quando o guarda da manhã nos mostrou o que havia acontecido, todos se assombraram. O corpo apareceu, mas não sob um sepulcro, e sim sob uma poeira leve que o cobria todo, como que atirada por alguém que não quisesse profaná-lo. Nem sinal de cães ou feras que ali tivessem vindo a fim de devorá-lo. Nisso, ergueu-se entre nós uma guerra de acusações, uns culpando os outros, e já se atracando. Qualquer um podia ser culpado, mas nenhum o confessava. Vendo que seria inútil continuar, um dos nossos homens colocou a questão que fez com que todos tremêssemos de terror: "Precisamos avisar Creonte". Disse que o melhor seria contar tudo, nada esconder. Foi o que resolvemos. E, tirada a sorte, eu fui o felizardo. E aqui estou, nada bem vindo, mas totalmente a contragosto, senhor.

CORO: Rei, algo me vem à mente... seria esse um sinal dos deuses?

CREONTE: Cala-te! Se não quer atear minha cólera ou fazer papel de velha e louca! Palavra insuportável!! Você quer insinuar que os deuses talvez tenham apreço por este cadáver? Será que prestariam honras tão distintas a esse que veio incendiar os templos e destruir as famílias? Quando foi que os deuses honraram facínoras? Nunca. Mas, desde o início, há gente na cidade que não me aprova, não me obedece, que intriga e que murmura enquanto deveria se submeter ao meu jugo! Foram eles, eu sei, que subornando os guardas, forjaram essa trama para instaurar pânico na cidade! No mundo, nunca se imprimiu nada tão pérfido quanto o dinheiro! Ele corrompe as cidades e arrebatava os homens do ventre das casas! Por isso juro por Zeus: se não me trouxerem aqui o culpado por essa rebeldia, a morte para vocês será uma pena leve. Pendurados vivos a eletrochoques confessarão a audácia!

GUARDA sai.

CENA REPRESSÃO POLICIAL

Música.

CORO: Cidadãos, a polícia está presente para sua segurança! Não serão tolerados atos de vandalismo! Aqueles que forem presos na manifestação serão indiciados como terroristas!

SOLDADOS entram em cena e realizam ações de intimidação para com o público (revista, ameaças). Ao fundo, MÚSICA.

CORO: Agradecemos a todos pela colaboração.

CENA TORTURA

Entra Creonte e em seguida o Guarda.

GUARDA: Senhor, depois de tantas ameaças, jurei não voltar tão cedo. Mas, contrariando minha promessa, aqui estou para mostrar algo que agrada seus olhos. Tragam a prisioneira! (*Entra Antígona trazida por guardas*). Capturamos essa jovem, flagrada enterrando o corpo. Dessa vez, não vim porque fui sorteado, e sim porque foi minha a sorte e de mais ninguém. Agora, General, podemos levá-la, interrogá-la, castigá-la por estar descumprindo a lei.

CREONTE: Como ela foi encontrada e presa?

GUARDA: Em flagrante, senhor. Estava sepultando o homem.

CREONTE: Ela? Você tem certeza?

GUARDA: Sim, senhor.

CREONTE: E como a surpreendeu?

GUARDA: Foi assim. Ao chegarmos ao local, varremos todo o pó que cobria o cadáver e limpamos, depois, o corpo, deixando-o nu e apodrecendo. Nos posicionamos no alto da colina, contra o vento, para que o cheiro terrível de carniça não viesse para o nosso lado. Atentos, todos vociferavam uns para os outros, para que ninguém baixasse a guarda na vigília. E assim foi, até o meio dia. Eis que, bruscamente, o vento em redemoinho, ergue contra o céu uma tromba de poeira, varre o campo e enche de destroços todo o espaço imenso. E de olhos fechados, todos esperamos que se dissipasse a cólera dos deuses. Quando a poeira baixou, vimos essa moça, dando gritos estridentes de ave aflita, de ave que, desesperada, soluçasse o ninho roubado. Em frente ao corpo, ela chorou, lamentou e gritou maldições contra quem tivesse descoberto o seu tesouro. E com a terra enxuta começou novamente o rito. Então nós nos atiramos contra ela e a prendemos. Acusada, ela confessa tudo! Nem o crime de hoje e nem o de ontem nega. E eu fico contente e triste ao mesmo tempo: é duro ter que entregar os outros, mas se é para salvar a pele, pouco importa.

Antígona está posicionada em frente a um tonel cheio de água. Na cena que se segue, ela será afogada por um dos soldados, de acordo com os comandos de Creonte.

CREONTE: (*ao Guarda*) Saia. (*À Antígona*) Você que está de cabeça baixa, nega ou confessa?

ANTÍGONA: Eu confesso tudo.

CREONTE: Você sabia que eu havia proibido?

ANTÍGONA: É claro que sim. Por acaso a sua ordem era secreta?

CREONTE: E você teve a ousadia de infringir a minha lei?

ANTÍGONA: Sim, porque não foi Zeus quem ditou essa lei e muito menos a Justiça que fixou essa norma. Eu não sabia que agora os novos reis possuem poderes divinos. Existem leis

anteriores a você que não podem ser desobedecidas, porque elas não são de ontem e nem de hoje. São de sempre!

CREONTE: E você não tem medo de morrer apedrejada?

ANTÍGONA: Eu sempre soube que ia morrer um dia. Com ou sem decreto teu. E se minha morte chegar antes da hora, melhor assim. Morrer não é sofrer. Seria sofrimento sim se eu deixasse insepulto aquele que nasceu de minha mãe. O resto não importa. Agora, se pareço louca é por causa das tuas loucuras.

CORO: De inflexível pai, eis a inflexível filha. Incapaz de se curvar ante a desgraça.

CREONTE: não é permitido ser soberbo assim a quem depende dos outros. Além da insolência em desobedecer às minhas leis, ela ainda vem se gabar do que fez? Homem seria ela e não eu se eu permitisse essa ousadia. Mesmo sendo filha de minha irmã, nem ela e a outra escaparam a mais vil das mortes... pois a outra também deve ser cúmplice! Tragam já Ismene aqui! Arrastada se for preciso!

Entra Ismene trazida por um dos soldados. Ela é jogada aos pés de Creonte.

ANTÍGONA: Ismene? Mas o que mais você quer que a minha morte? Como pode ser crime dar terra ao corpo de um irmão? Esses que aí estão, todos me aplaudiriam se a covardia não lhes travasse a língua! Mas essa é a vantagem dos tiranos! Dizer e fazer o que bem entendem!

CREONTE: E você não se envergonha de ser diferente?

ANTÍGONA: Não pode ser vergonha honrar um irmão.

CREONTE: E o outro que o matou, não era teu irmão?

ANTÍGONA: Sim! De um mesmo pai e uma mesma mãe!

CREONTE: E porque você ofende Etéocles, honrando Polínicés que foi seu assassino?

ANTÍGONA: Não é o que Etéocles pensaria.

CREONTE: Sim... ao invasor da cidade chora como se fosse um herói!

ANTÍGONA: Mas antes de tudo eram irmãos!

CREONTE: Vinha contra a terra que o outro defendia! Atacou a própria pátria e a família! Mesmo morto nunca é amigo um inimigo! (*a ISMENE*) E tu... que sutil como um víbora, entrou em minha casa e me sugou o sangue! Eu, alimentando duas fúrias prontas a arruinar-me o trono! Diz, sobrinha... também ajudou nesse enterro ou vai jurar que não sabia de nada?

ISMENE: Se ela me permite, tomei parte igual, tenho a mesma culpa e respondo por ela.

ANTÍGONA: Não! Isso não é verdade! Ela não concordou e nem eu deixei que viesse comigo! O morto sabe quem o enterrou. Eu não aceito quem só sabe ser amiga em palavra e não em ações! não precisa morrer comigo e nem dizer que é seu algo que não fez. Basta que eu morra. Você escolheu a vida, eu escolhi a morte.

ISMENE: nem por isso nossa culpa é diferente.

ANTÍGONA: coragem! Você ainda vive, enquanto eu já me entreguei aos mortos!

CREONTE: Estão loucas essas duas! Uma ficou hoje, enquanto a outra é de nascença!

ANTÍGONA: o bom senso, Rei, pelo visto não algo que venha do berço!

CREONTE: É essa sua desculpa para o crime que cometeu?

CORO: você vai matar a noiva de seu próprio filho?

CREONTE: não faltará outra que ocupe seu lugar.

CORO: Vai privar o teu filho da própria esposa?

CREONTE: O Hades é que me livrará desse noivado.

CORO: Está decretada então a sua morte?

CREONTE: Elas não existem. Elas não tem nome. (PAUSA) Guardas! Levem as duas daqui.

Transição MÚSICA. Saem Antígona e Ismene.

CENA HEMON E CREONTE

Entra Hemon.

CREONTE: Já que sabe que sua noiva está presa, veio até aqui cheio de ódio por seu pai?

HEMON: Pai, eu sou teu filho. Sempre segui seus conselhos e nenhum casamento é mais importante que isso.

CREONTE: Essa é a lei que deve guardar no peito, filho. De nunca ir contra o que faço. É por isso que um homem roga por filhos fiéis em sua casa, para vingar os inimigos e honram os amigos. Toma cuidado, filho, com as armadilhas das mulheres. Rechaça essa mulher como um inimigo! Que ela vá procurar marido no inferno! Já que foi pega em flagrante, criminosa, violando a lei, eu não bancarei o fraco diante de meu povo. Ela morrerá. Mesmo tendo o sangue nobre de nossa família. Porque, se os que são de casa me desobedecem, o que farão os de fora?

Eu garanto que um homem, sendo bom comandante, nunca volta atrás em suas decisões. Não existe mal tão atroz quanto a anarquia! Ela empesta as cidades, aniquila os lares! É por isso que é um dever respeitar sempre as leis e nunca se curvar a uma fêmea. Melhor, em caso extremo, dobrar-se a um homem do que ter reputação de fraco com as mulheres.

HEMON: A palavra é um bem que os deuses deram ao homem. Um dom que entre todos é o mais grandioso... eu mesmo não tenho poder para afirmar se o que diz, meu pai, é verdade ou não. Mas sei que os deuses não te colocaram nesse lugar para vigiar tudo o que é dito e tudo o que é feito. Teu olhar terrível silencia o povo que, atemorizado, cala a tudo o que não te agrada. Mas eu ouço o que o povo murmura! O choro da cidade por essa moça! Antígona nunca mereceu seu veredito, ainda mais por tão nobremente se lançar em nome do irmão! O que você queria que ela fizesse vendo o corpo de Polinices virando carniça para os cães e os urubus? A cidade a chama de heroína. Ninguém se cala porque te respeita. O povo se cala porque tem medo! Esse é o rumor sombrio que se ouve em segredo. Mas para mim, nada se iguala ao tesouro da sua felicidade. O que é mais valioso a um filho que a glória do pai? Então, não vá morar sozinho no seu pensamento, achando que só é justo aquilo que você faz. Pai, recua na tua ira e te permite mudar.

CREONTE: Parece que eu, com todos os meus anos, tenho que aprender com um menino da tua idade.

HEMON: Embora eu seja jovem, o que vale não é a idade e sim a minha ação.

CREONTE: Que bela ação essa que adora a desordem?

HEMON: Jamais pediria que um crime fosse perdoado.

CREONTE: Por acaso, não foi um crime o que ela cometeu?

HEMON: Não é isso que o povo pensa.

CREONTE: E agora é o povo quem vai ditar as ordens?

HEMON: Essas não são palavras de um homem.

CREONTE: A cidade então, não é de quem governa?

HEMON: Que cidade é essa que pertence a um homem só?

CREONTE: Mas não é o chefe também dono da cidade?

HEMON: Talvez, se esse homem governasse um deserto!

CREONTE: Olhe para você, brigando por essa fêmea! Se colocando contra o próprio pai! Afrontando a lei que rege esta nação!

HEMON: Eu é que te vejo, pai, afrontando a justiça!

CREONTE: Você nunca vai casar com essa moça viva.

HEMON: Pois saiba que se ela morrer, não morrerá sozinha.

CREONTE: Insolente! Como ousa me ameaçar?

HEMON: Ameaçar Creonte e seus grandes decretos vazios?

CREONTE: Tragam essa criatura odiada, para que morra, agora, ao lado de seu noivo.

HEMON: Não perto de mim.

Hemon sai.

CENA MORTE DE ANTÍGONA

Antígona soterrada embaixo do pórtico.

ANTÍGONA: Recebo agora, Polínicos, o prêmio por querer honrar teu corpo. Esse corpo que com as minhas próprias mãos lavei, vesti e honrei. E por esse ato eu recebo a condenação e um túmulo. Mas que ironia, meu irmão, seu cadáver apodrecendo a céu aberto e eu aqui, enterrada viva. Condenada por questionar. Condenada por enfrentar. Condenada por honrar a família e o povo. Condenada por resistir. E fique claro aos carrascos:

Nós, moradoras e moradores das periferias, que nunca dormimos enquanto o gigante acordava, estamos aqui pra mandar um recado bem sonoro aos fascistas: nós não esqueceremos! Não nos calaremos!

Nós, que somos descendentes de Dandara e Zumbi, sobreviventes do massacre de nossos antepassados negros e indígenas, filhas e filhos do Nordeste, nos negamos a caminhar lado a lado de quem representa a Casa Grande.

Nós, que enchemos laje em mutirão pra garantir nosso teto e conquistar um pedaço de chão, sem acesso à terra tomada por latifundiários e especuladores.

Nós, que sacolejamos por três, quatro horas por dia, espremidos no vagão, busão, lotação, enfrentando grandes distâncias entre nossas casas aos centros econômicos, aos centros de lazer, aos centros do mundo.

Nós, que resistimos a cada dia com a arte da gambiarra - criatividade e solidariedade.

Nós, que fazemos teatro na represa, cinema na garagem e poesia no ponto de ônibus.

Nós, que adoecemos e padecemos nos prontos-socorros e hospitais sem maca, médico, nem remédio.

Nós, trabalhadoras e trabalhadores! Nós, domésticas, camelôs, pedreiros!

Nós, que entramos nas universidades nos últimos anos, com pé na porta, cabeça erguida, orgulho no peito e perspectivas no horizonte.

Nós, gays, lésbicas, bissexuais, travestis, homens e mulheres trans, que enfrentamos a violência e invisibilidade, e não aceitamos que nos coloquem de volta no armário.

Nós, que ocupamos nossas escolas sem merenda nem estrutura para ensinar e aprender.

Nós, professoras e professores, que acreditamos na educação pública e não nos calamos, ainda que tentem nos impedir.

Nós, que somos apontados como problema da sociedade, presas e presos aos 18, 16, 12 anos, como querem os deputados.

Nós, mulheres pretas da mais barata carne do mercado, que sofremos a violência doméstica, trabalhista, obstétrica e judicial, e choramos por filhos e filhas tombados pelos agentes do Estado.

Pena de morte existe no Brasil. E quem condena e executa é a Polícia Militar.

Nós não aceitamos nossa história contada por uma mídia fascista, golpista, criminosa, que não nos representa.

Nós não queremos conciliação com algozes e torturadores, porque essa conciliação não nos traz nada de bom. Para eles, sim, ela importa: é a forma mais moderna da submissão.

Sabemos quem colonizou. Sabemos quem matou.

A resistência não almeja conciliação com seus carrascos e não será agora que abaixaremos a cabeça e daremos as mãos aos cães do totalitarismo.

CORO:

Honestino Guimarães

Yara Iavelberg

Maria Luiza Flores da Cunha Bierrenbach

Abelardo Rausch Alcântara

Ana Maria Nacinovic Corrêa

Ana Rosa Kucinski Silva

Aurora Maria Nascimento Furtado

Carlos Lamarca

Carlos Marighella

Dimas Antônio Casemiro

Dinaelza Soares Santana Coqueiro

Dinalva Oliveira Teixeira

Edgard Aquino Duarte

Edmur Péricles Camargo

Edson Luis de Lima Souto

Félix Escobar Sobrinho

Fernando Augusto Santa Cruz Oliveira

Flávio Carvalho Molina

Francisco das Chagas Pereira

Francisco Emanuel Pentead

Jorge Oscar Adur (Padre)

Lincoln Bicalho Roque

Lourdes Maria Wanderley Pontes

Lourenço Camelo de Mesquita

Lourival de Moura Paulino

Lúcia Maria de Souza

Lucimar Brandão

Lúcio Petit da Silva

Luís Alberto Andrade de Sá e Benevides

Luís Almeida Araújo

Luís Antônio Santa Bárbara

Luís Inácio Maranhão Filho

Paulo Stuart Wright

Severino Elias de Melo

Severino Viana Colon

Sidney Fix Marques dos Santos

Silvano Soares dos Santos
Soledad Barret Viedma
Sônia Maria Lopes de Moraes Angel Jones
Stuart Edgar Angel Jones
Suely Yumiko Kanayama
Telma Regina Cordeiro Corrêa
Therezinha Viana de Assis
Thomaz Antônio da Silva Meirelles Neto
Tito de Alencar Lima (Frei Tito)
Virgílio Gomes da Silva
Vitor Luíz Papandreu
Vitorino Alves Moitinho
Vladimir Herzog
Zuleika Angel Jones
Dulce Maia
Hecilda Fontelles Veiga
Marise Egger-Moellwald
Lilian Celiberti
Yara Spadini
Maria do Socorro Diógenes
Inês Etienne Romeu
Ignez Maria Raminger
Lenira Machado Dantas
Damaris Lucena
Jessie Jane
Dilea Frate
Elza Lobo
Áurea Moretti
Eleonora Menicucci de Oliveira
Cecília Coimbra
Lúcia Coelho
Maria Amélia de Almeida Teles
Lylia Guedes
Rioko Kayano
Darcy Andozia
Claudia Silva
Guilherme Irish
Amarildo
Honestino Guimarães

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 todos soubessem 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.

CENA TIRÉSIAS

TIRÉSIAS entra em cena cruzando um dos pórticos. Desloca-se durante a fala até o lado do Palácio.

TIRÉSIAS: Senhores de Tebas! Caminhamos juntos, senhores, dois com olhos de um. Assim caminham os cegos, graças a seu guia.

CREONTE: E que notícias trazes, velho Tirésias?

TIRÉSIAS: Já direi. Mas tu! Dá crédito ao vidente.

CREONTE: Eu nunca deixei de ouvir os teus conselhos.

TIRÉSIAS: Claro. Graças a isso, pilotaste bem essa cidade.

CREONTE: Nisso, é verdade, sempre me foi útil.

TIRÉSIAS: Não notas que andas sob um fio de navalha?

CREONTE: Mas o que há? Tuas palavras me encham de pavor.

TIRÉSIAS: Saberás agora, ouvindo os sinais de minha arte. Estava eu, sentado em minha sedia antiga, lendo o voo dos pássaros que ali encontram porto, quando ouço um clamor mau de aves agourentas num incompreensível falatório bárbaro. Pelos gritos e pela fúria do bater das asas, percebi que se rasgavam com as garras. Alarmado, então, tentei um sangrento sacrifício sobre a pira acesa na ara, mas o fogo de Hefesto não se erguia em chama clara. Um suco pútrido das coxas pingava, liquido, nas cinzas e eis que o fel, estourando, salta e evapora-se e os ossos surgem, nus e brancos, após derretida a carne que os cobria. Por este menino eu soube dos sinais que o abortado holocausto me dava, pois ele me guia, como eu guio os outros.

Vem do teu querer o mal desta cidade! Altares e lares andam conspurcados por laivos de carne que cães e aves arrancaram do cadáver desse filho de Édipo! Já os deuses recusam nossos sacrifícios e orações, e a flama não sobe das coxas das vítimas e as aves gritam maus augúrios fartas dessa graxa e desse sangue humano!

Pensa, filho, em tudo o que te digo. Os homens são todos sujeitos a frequentes erros, mas, caindo em falta, deixará de ser um tolo e um infeliz aquele que reconhece a culpa, remediando assim o mal que cometeu. Toda obstinação é pura grosseria. Cede à morte! Poupa esse cadáver! Pode ser façanha assassinar um morto?

CREONTE: Velho e todos vós! Estão todos contra mim. Não me poupa nem ao menos das tuas adivinhações! Eu sei que, para vossa laia sou mercadoria com que se trafica! Pois tragam toda a prata e todo ouro e nem assim uma cova cavarão para este morto! Jamais sepultarão esse homem mesmo que desejem as águias de Zeus ao trono do deus levar essa carniça! Até os mais fortes, velho Tirésias, tem quedas infames quando tem o que os inspira é somente a ambição.

TIRÉSIAS: Onde estará o homem que sabe e pensa...

CREONTE: Pensa o que? De que trivialidade você fala?

TIRÉSIAS: ... que a sabedoria é o melhor dos bens.

CREONTE: como a insensatez é o pior dos males.

TIRÉSIAS: E é esse o mal que te contaminou.

CREONTE: Eu não vou ofender um adivinho.

TIRÉSIAS: Já o fez, dizendo falsos meus augúrios.

CREONTE: Que corja ávida de lucro essa de adivinhos!

TIRÉSIAS: E de lucro sujo de sangue essa dos tiranos.

CREONTE: você se lembra que está dirigindo a palavra a um governante?

TIRÉSIAS: claro, graças a mim salvaste esta cidade.

CREONTE: você é um homem sábio, mas propenso ao mal.

TIRÉSIAS: assim você me força a dizer o que eu guardava oculto.

CREONTE: fala! Desde que não seja por interesse.

TIRÉSIAS: se o interesse é teu, falo por interesse.

CREONTE: sabes que por nada mudarei o meu decreto.

TIRÉSIAS: Tu, por tua vez, sabes que não verás por muito tempo o sol cumprir seu giro diurno antes de pagar por esse morto o preço de outro morto do teu próprio sangue, pois lançaste lá embaixo um ser aqui de cima, encerrando sem piedade uma viva no túmulo, enquanto reténs, negando aos deuses, um cadáver! Não tens e nem tem os deuses tal direito. Usas de violência contra eles próprios. Por isso, eis que já te inspiram as vingadoras dos deuses íferos... as Fúrias! Que te causarão as dores que causastes. Diz agora se é o que falo é por dinheiro! Já se aproxima o tempo em que chegarão os gritos de luto em tua casa. Contra ti, clamando, as cidades se erguerão! Cidades cujos mortos somente os cães e feras souberam enterrar! Cidades cujas aves levaram aos lares seu bocado vil de carniça insepulta. Toma! São as flechas que eu, arqueiro irritado, arremesso certas ao teu coração. Não evitarás seu ardor infalível. Leva-me menino à nossa casa. Que ele contra outro descarregue sua ira, que aprenda a domar a língua e a ter dentro de si mesmo ideias mais sensatas.

CENA FINAL

CORO: Na vida de um homem nada é tão estável que se possa louvar ou lamentar. Vejam Creonte! Tão digno de inveja ainda ontem e em outros tempos salvou Cadmo dos inimigos, deteve em seu governo poder absoluto, chefiou uma família próspera e fecunda. Mas agora, o que resta?

Creonte foi escoltado até os limites da cidade, onde estava o corpo de Polinices, roído sem piedade pelos cães. Nós o lavamos na água limpa e com galhos queimamos seus últimos pertences e erguemos uma tumba, na esperança de que, sepultando-o, aplacássemos a cólera dos deuses.

Pergunto-me que pais e mães vocês tiveram.

Se agora eles os vissem ao trabalho, em um mundo a eles desconhecidos, que olhar teriam nos olhos?

Se os vissem agora enquanto escrevem seus textos, conformistas e barrocos, entregados a uma mídia vendida, deturpada e criminosa, o que diriam?

Preocupados que os filhos conheçam o coitadismo de não ofender as almas privilegiadas, que se tornem covardes com no rosto um temor antigo que os embaça e os tornam impotentes aos chamados reais do coração?

Servis, acostumados a séculos a abaixar a cabeça e transmitir ao seu feto o vergonhoso segredo de contentar com os restos da festa?

Ensinando que o servo pode ser servo, odiando quem está como ele amarrado, traindo beatos e seguros sua própria classe.

Ferozes e determinados a defender o pouco que, burgueses, possuem: a normalidade e o salário. Mães e pais que lhe disseram: Sobrevivam! Pensem em vocês! Nunca tenham piedade ou respeito por ninguém! Alimentem no peito uma integridade de abutres!

Covardes, medíocres, servos! É assim que lhes pertence esse mundo!

Feito irmãos em paixões opostas, em pátrias inimigas, na recusa profunda de serem diferentes e responder a dor selvagem de sermos humanos.

Música final.

FIM.

ANEXO B - FICHA TÉCNICA

Direção Geral: Bárbara Figueira
Assistência de direção: Alex Calheiros
Direção Musical: Rafael Sousa Siqueira

Material Gráfico: André Fernandes
Produção, figurino e maquiagem: o grupo

2014

Elenco

André Guarany
Cláudio Falcão
Letícia Helena
Marcos Davi
Sheila Campos
Marina Menezes
Paulo Wenceslau

Banda

Rafael Sousa Siqueira
Janari Coelho

Elenco de apoio

Alberto Maia Araújo
Aurélio Oliveira
Jorge Angola
Anderson dos Santos
Gabriel Luz
Georgos Jurobol
Edson Cruz
Magno Costa Silva
Lucas Vieira
João Paulo Avelar
Matheus Manfredini

Iluminação

Marcello Girotti

2016

Elenco

André Guarany
Bárbara Figueira
Letícia Helena
Marcos Davi
Sheila Campos

Elenco de apoio

Alberto Maia Araújo
Aurélio Oliveira
Jorge Angola
Emanuel Suplínio
Leonardo Anacleto
Mathias Müller
João Miguel Foti
Rodrigo Issa
Ricardo Aguiar
Jackson Prado

Iluminação

Mike de Brito

ANEXO C - MAPA DE LUZ

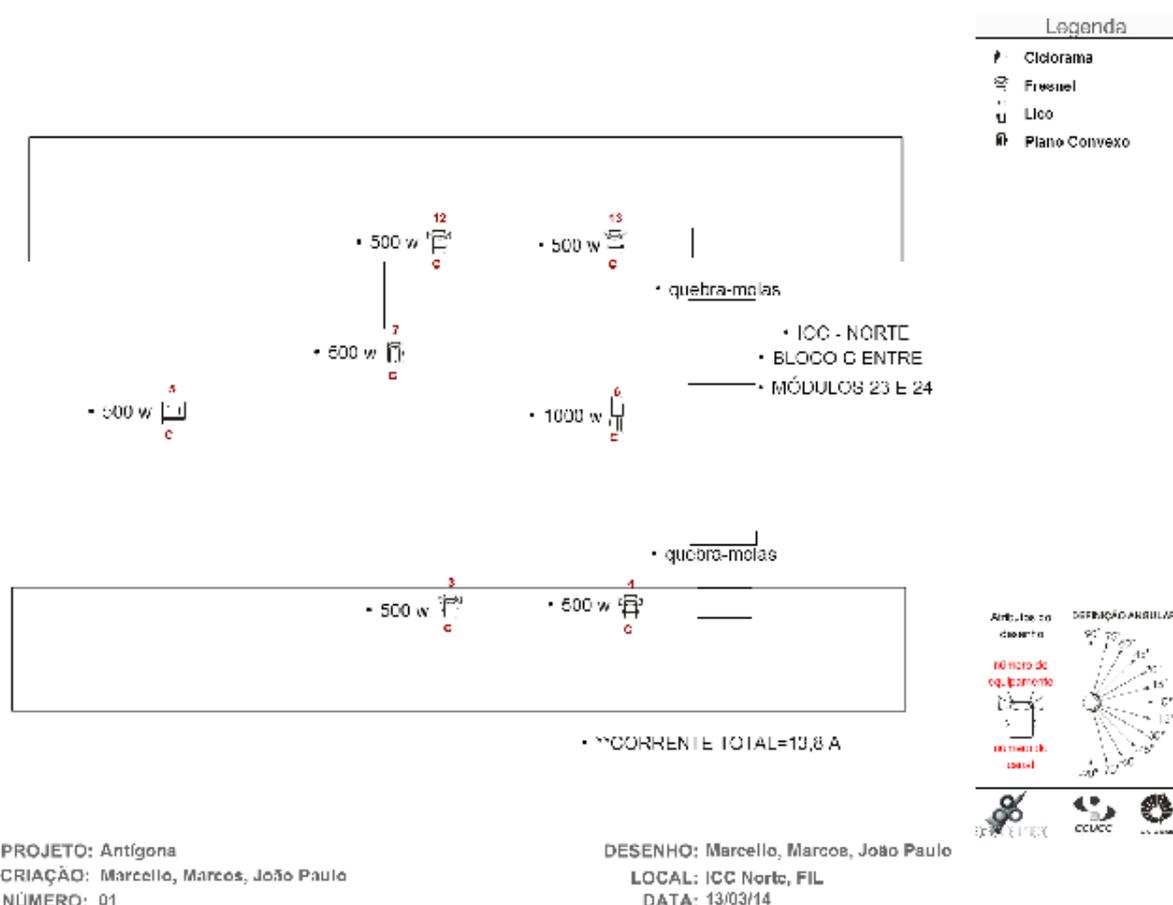


Figura 26: Mapa de Luz, por Marcello Girotti

ANEXO D - MATERIAL GRÁFICO



Figura20: Identidade visual do Coletivo Calcanhar de Aquiles.

Pintura do artista plástico pernambucano Rinaldo Silva (2013).



Figura 21: Material gráfico da 1ª temporada.
Fotografia e design gráfico: André Fernandes.



Figura 21.1: Material gráfico da 1ª temporada. Fotografia e design gráfico: André Fernandes.



Figura 21.2: Material gráfico da 1ª temporada. Fotografia e design gráfico: André Fernandes.

Coletivo Calcanhar de Aquiles e Doute Ignorância (FIL-UnB)
Apresentam:

ANTÍGONA

Direção: Bárbara Figueira
Direção Musical: Rafael Siqueira
Orientação: Alex Calheiros

21, 22 e 23/03
28, 29, 30 e 31/03/2014
Sextas, sábados e segunda às 20h
Domingo às 19h
Subsolo do ICC Norte
Entrada pelo Departamento de Filosofia



Figura 21.3: Material gráfico da 1ª temporada. Fotografia e design gráfico: André Fernandes.



Departamento
Filosofia

Douta
Ignorância

cespeUnB
Centro de Estudos e de Políticas de Saúde



Figura 22: Divulgação da 1ª temporada - 21 a 31 de março de 2014. Departamento de Filosofia – UnB. Fotografia e design gráfico: André Fernandes.

Coletivo Calcanhar de Aquiles
Apresenta:

ANTÍGONA

Direção: Bárbara Figueira

05.11

Única apresentação - 20h
Subsolo do ICC Norte - UnB
Ao lado do Departamento de Filosofia

Figura 23: Divulgação para a 43ª Semana da Filosofia: Política e Engajamento.
05 de novembro de 2014

Fotografia e design gráfico: André Fernandes

Coletivo Calcanhar de Aquiles, Quartas Dramáticas (TEL-UnB) e Instituto de Letras (UnB)

Apresentam:

ANTÍGONA

Direção: Bárbara Figueira

“A CIDADE NÃO PERTENCE À QUEM A GOVERNA.”

11, 13 e 14

de maio de 2016

às 20h

Subsolo do ICC Sul
Ao lado do Auditório
de Letras

Fotografia: André Fernandes

Figura 24: Divulgação para o X Quartas Dramáticas. Instituto de Letras – UnB
Fotografia: André Fernandes
Design Gráfico: Gaia Diniz

Coletivo Calcanhar de Aquiles, Quartas Dramáticas (TEL-UnB) e Instituto de Letras (UnB)

Apresentam:

ANTÍGONA

Direção: Bárbara Figueira

“A CIDADE NÃO PERTENCE À QUEM A GOVERNA.”

11, 13 e 14

de maio de 2016

às 20h

Subsolo do ICC Sul
Ao lado do Auditório
de Letras

Fotografia: André Fernandes

Figura 24.1: Divulgação para o X Quartas Dramáticas. Instituto de Letras – UnB
Fotografia: André Fernandes
Design Gráfico: Gaia Diniz

Coletivo Calcanhar de Aquiles, Quartas Dramáticas (TEL-UnB) e Instituto de Letras (UnB)

Apresentam:

ANTÍGONA

Direção: Bárbara Figueira

“A CIDADE NÃO PERTENCE À QUEM A GOVERNA.”

11, 13 e 14

de maio de 2016

às 20h

Subsolo do ICC Sul

Ao lado do Auditório

de Letras

Fotografia: André Fernandes

Figura 24.2: Divulgação para o X Quartas Dramáticas. Instituto de Letras – UnB
Fotografia: André Fernandes
Design Gráfico: Gaia Diniz

Coletivo Calcanhar de Aquiles, Quartas Dramáticas (TEL-UnB) e Instituto de Letras (UnB)

Apresentam:

ANTÍGONA

Direção: Bárbara Figueira

“A CIDADE NÃO PERTENCE À QUEM A GOVERNA.”

11, 13 e 14
de maio de 2016
às 20h

Subsolo do ICC Sul
Ao lado do Auditório
de Letras

Fotografia: Sartoryi

Figura 24.3: Divulgação para o X Quartas Dramáticas. Instituto de Letras – UnB
Fotografia: André Fernandes
Design Gráfico: Gaia Diniz

DIMENSÕES do trágico

X QUARTAS DRAMÁTICAS
programação

11/05: *Antígona*, de Sófocles. Grupo Calcanhar de Aquiles. Direção: Bárbara Figueira
 18/05: *Gota D'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes. Grupo Os Dramáticos
 25/05: *Shakenigmaspeare*. Adaptação: André Gomes. Grupo «EncenaLeitura». Direção: O Grupo.
 01/06: *La mère Trop Tôt*, de Gustave Akakpo. Grupo En classe et en scène. Direção: Glória Magalhães
 08/06: *Os sete gatinhos*, de Nelson Rodrigues. Realização: GDCT
 15/06: *A marca da água*, de Maurício Arruda Mendonça e Paulo de Moraes. Realização: GDCT.
 22/06: *ArTorquato*, de Antonio Quinet. Baseada na obra de Torquato Neto. Realização: GDCT

realização:

En classe
En scène

apoio:

Instituto de Letras
TEL - PósLIT
DEA

Local: **Módulo 6**
Subsolo ICC SUL
Horário: **19h**

Figura 25: Programação do X Quartas Dramáticas
Fotografia e design gráfico: André Luís Gomes



Ocupa Docente UnB

Instituto de Letras – IL

Programação (em construção):	
Hora	Evento
09:00	Café com conversa
10:00	(com docentes do Instituto de Letras da UnB)
11:00	Bate-papo e tira-dúvidas sobre a PEC (com <i>João Paulo Santos</i> ,
12:00	Advogado da União e Assessor Legislativo)
13:00	Almoço comunitário para os inscritos*** - veja link ao lado (<i>DJ Só-Que-Não - Profa. Fernanda</i>)
14:00	Oficina de cartazes (p/ a Marcha da UnB Contra a PEC, em (29/11)
15:00	Rodada de reflexões sobre a atual conjuntura política brasileira e seus efeitos na educação pública
16:00	(com docentes do Instituto de Letras da UnB)
17:00	Sarau com conversas, fiadas ou não, músicas e comidinhas
19:00	Convidados: <i>Cynara Menezes</i> (Socialista Morena), <i>Eduardo Rangel</i> , <i>Celso Arias</i> , <i>Clara Teles</i> , entre outros
20:00	Antígona
21:30	(com o grupo de teatro <i>Coletivo Calcanhar de Aquiles</i>)



Detalhes:

Onde: Mezanino do ICC Sul
Quando: 18/11/2016, 9-21hs
Entre em contato conosco:
ocupadocente.unb@gmail.com
***Como se inscrever:
<https://www.surveymonkey.com/r/C5HDNKL>

Figura 26: Programação da Ocupação contra a PEC 241/55
Instituto de Letras – UnB

ANEXO E – GALERIA DE FOTOS

Fotos de André Fernandes e Sartoryi¹¹²

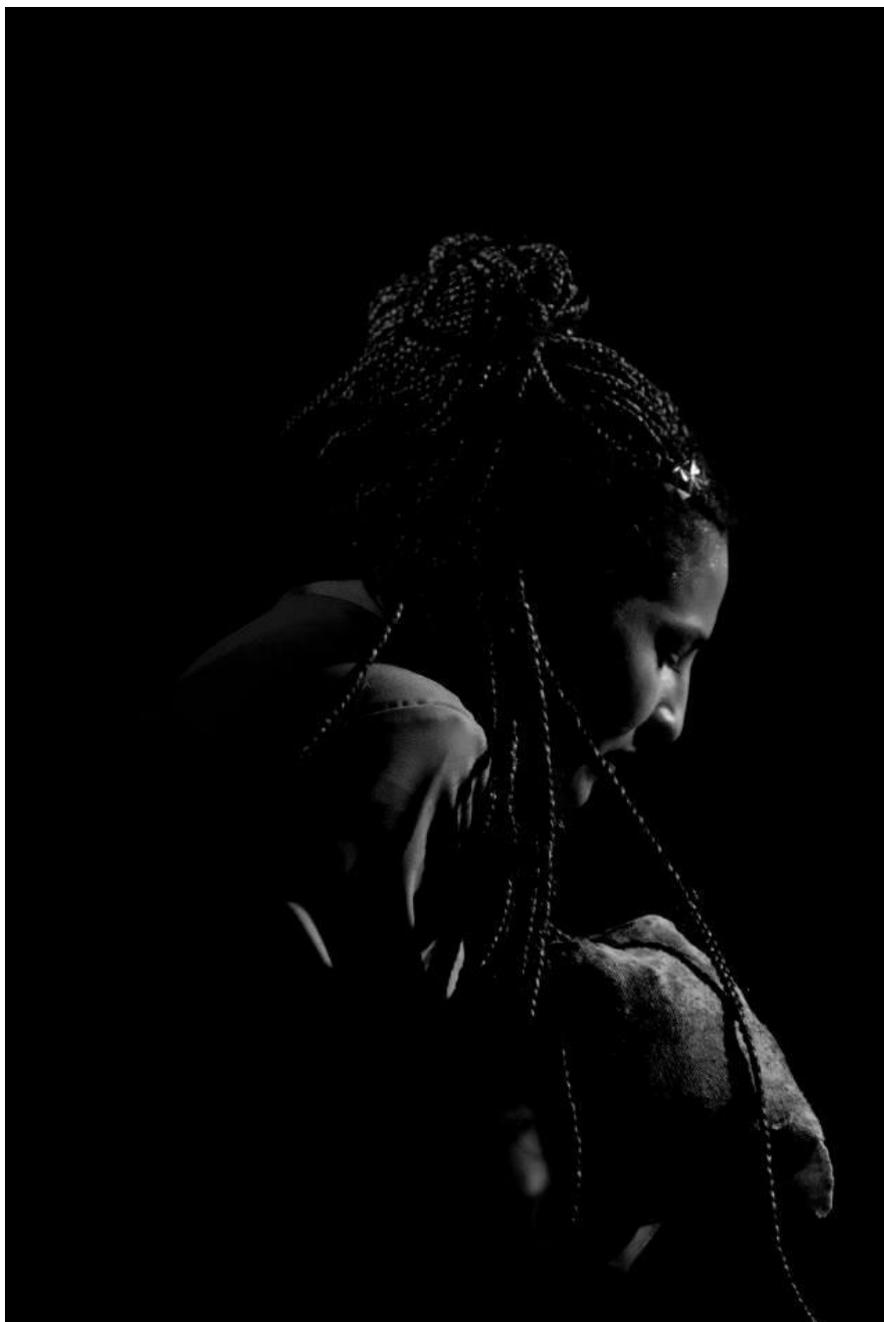


Figura 27: Letícia Helena (Antígona)

¹¹² As fotografias de Sartoryi estão identificadas na própria imagem e as demais são de André Fernandes.



Figura 28: Cláudio Falcão (Creonte - 2014)



Figura 29: Marcos Davi (Creonte - 2016)



Figura 30: Marina Meneses (Ismene-2014)



Figura 31: Bárbara Figueira (Ismene-2016)



Figura 32: Sheila Campos (Coro)



Figura 33: André Guarany (Guarda)



Figura 34: Marcos Davi (Tirésias -2014)



Figura 35: Bárbara Figueira (Tirésias-2016)

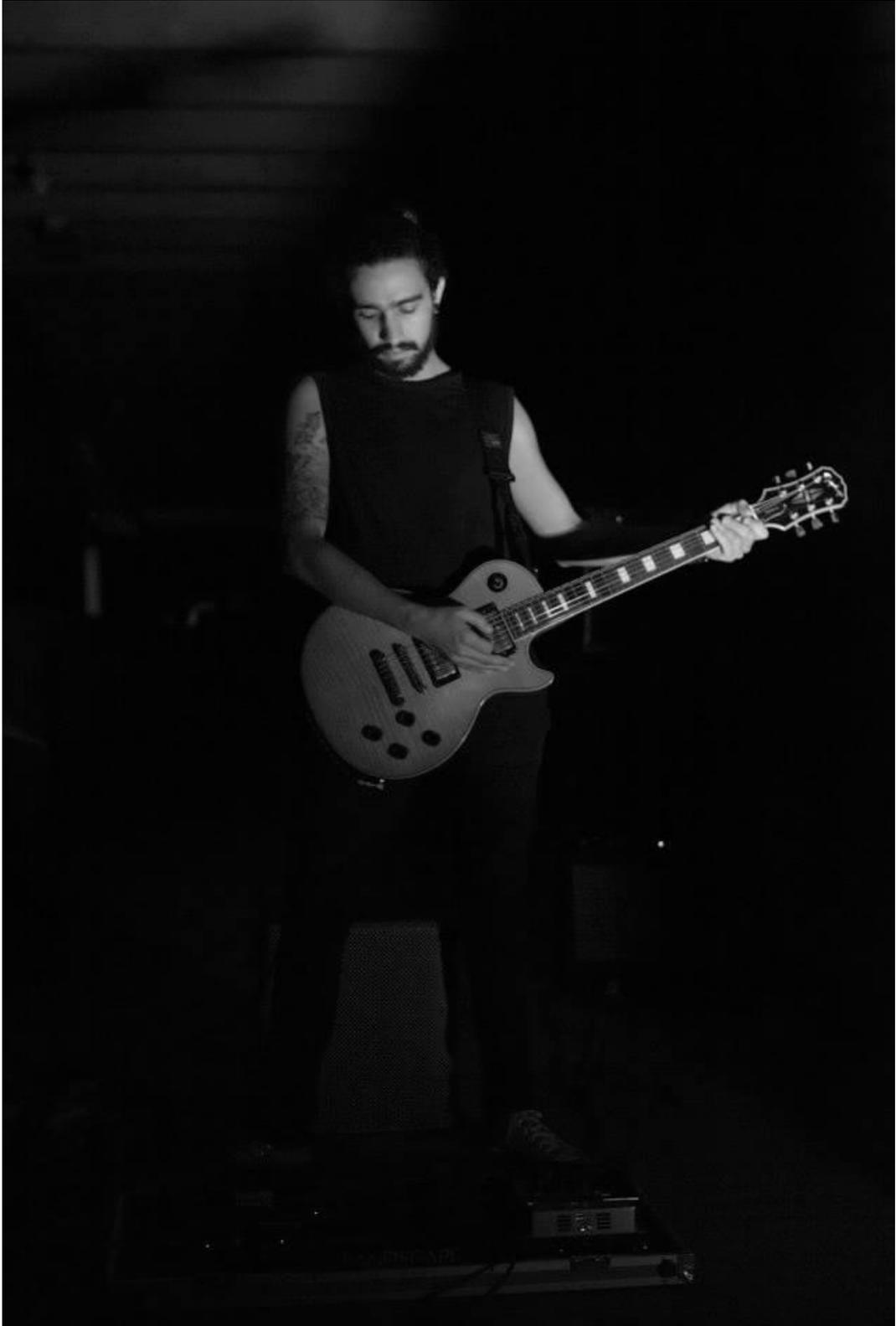


Figura 36: Rafael Sousa Siqueira (Guitarra/Baixo)

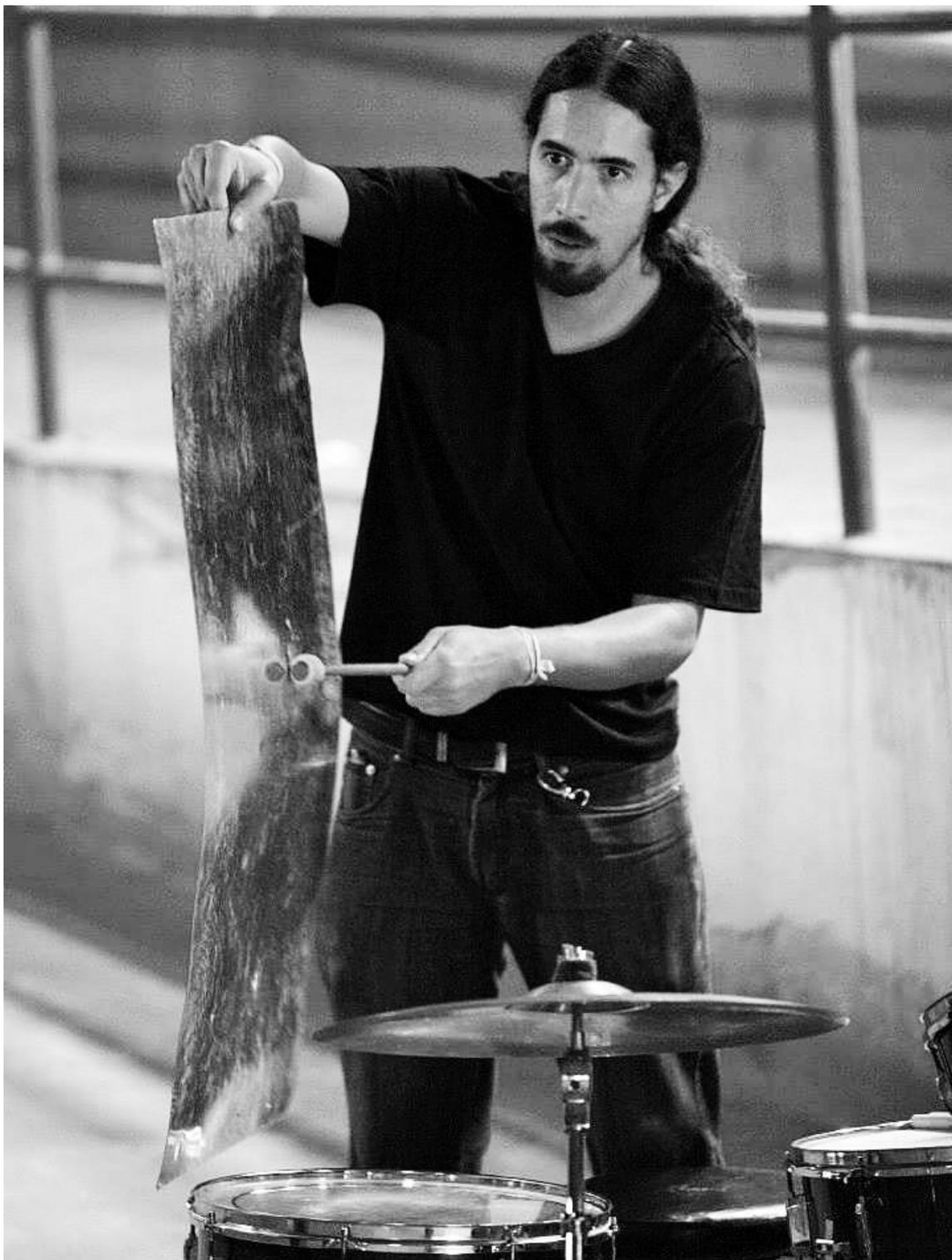


Figura 37: Janari Coelho (Bateria)



Figura 38: Alex Calheiros



Figura 39: Elenco de apoio em cena



Figura 39.1: Elenco de apoio (Alberto Maia Araújo, Aurélio Oliveira, Jorge Angola, Anderson dos Santos, Emanuel Suplínio, Gabriel Luz, Leonardo Anacleto, Georgos Jurobola, Mathias Müller, Edson Cruz, João Miguel Foti, Magno Costa Silva, Rodrigo Issa, Lucas Vieira, Ricardo Aguiar, João Paulo Avelar, Jackson Prado e Matheus Manfredini)



Figura 40: A disposição do público



Figura 40.1: A disposição do público



Figura 41: Bárbara Figueira como Tirésias



Figura 41.1: Bárbara Figueira como Tirésias