

Unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara - SP

**BRENDON DE ALCANTARA DIOGO**

**A TRAGÉDIA GREGA NA CENA CONTEMPORÂNEA: UMA LEITURA DO  
ESPETÁCULO *ANTÍGONA* DE ANDREA BELTRÃO E AMIR HADDAD**



**ARARAQUARA**

**2020**

**BRENDON DE ALCANTARA DIOGO**

**A TRAGÉDIA GREGA NA CENA CONTEMPORÂNEA: UMA LEITURA DO  
ESPETÁCULO *ANTÍGONA* DE ANDREA BELTRÃO E AMIR HADDAD**

**Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.**

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica do drama

**Orientador:** Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos

**ARARAQUARA**

**2020**

Diogo, Brendon de Alcantara

A tragédia grega na cena contemporânea: uma leitura  
do espetáculo Antígona de Andrea Beltrão e Amir Haddad /  
Brendon de Alcantara Diogo - 2020

111 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) -  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho",  
Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)  
Orientador: Fernando Brandão dos Santos

1. Antígona. 2. Encenação contemporânea. 3. Tragédia Grega.  
4. Teatro Épico. 5. Beltrão, Andrea Haddad, Amir. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado  
com os dados fornecidos pelo (a) autor(a).

**BRENDON DE ALCANTARA DIOGO**

**A TRAGÉDIA GREGA NA CENA CONTEMPORÂNEA: uma leitura do espetáculo**

*Antígona* de Andrea Beltrão e Amir Haddad

**Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Linha de pesquisa: Teorias e crítica do drama.**

Data da defesa: 30/04/2020

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:** Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Marco Aurélio Rodrigues  
Universidade Federal do Amapá - UNIFAP

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
**UNESP – Campus de Araraquara**

*A meu orientador, Fernando Brandão dos Santos,  
pelo amparo singular e por nortear o caminho*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP, campus de Araraquara, pela acolhida verdadeira e por possibilitar a realização de um sonho;

Agradeço à minha mãe, Irene, por dedicar-se inteiramente ao meu bem-estar e cuidado incondicional que recebo até hoje. Do mesmo modo, agradeço à minha tia, Joana, por todo o incentivo e por todos os conselhos valiosos;

Agradeço ao meu companheiro, Tiago, sobretudo por sempre me compreender nos momentos de ausência. Sou grato pelo constante incentivo e por sempre reconhecer e comemorar comigo cada etapa concluída;

Sou profundamente grato ao Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos, pela confiança depositada em mim, pelas valiosas orientações que sempre auxiliaram e me conduziram aos melhores caminhos. Agradeço também as constantes indicações de eventos acadêmicos, pois, por meio delas, tive a oportunidade de participar do “18th Annual Joint Postgraduate Symposium On Ancient Drama” em Oxford e Londres, experiência que resultou em momentos essencialmente significativos em minha vida acadêmica;

Com muito carinho, agradeço à Professora Dra. Elizabete Sanches Rocha, membro da Banca de Qualificação, por me apresentar a Unesp e me introduzir no meio acadêmico; ao longo de suas aulas, aprendi não só algumas teorias que contemplo em minha pesquisa, mas valiosas lições que levo para a vida;

Agradeço aos demais Professores da Pós-graduação, em especial à Professora Dra. Renata Soares Junqueira, que prontamente aceitou o convite para participar do Exame de Qualificação e por quem tenho muita admiração e respeito. Suas aulas e ensinamentos resultaram em contribuições imprescindíveis nesta pesquisa e, principalmente, em minha formação humana;

Agradeço também, à Professora Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti e ao Professor Dr. Marco Aurélio Rodrigues que alegremente aceitaram participar da Banca de Defesa e contribuíram com valiosas leituras. Reforço os meus agradecimentos pelo fato de que, em meio a uma pandemia, ambos também assumiram o desafio de reinventar o modo de realização da Defesa para um ambiente totalmente on-line.

Agradeço profundamente à Nathalia Fernandes e ao Rafael Bougleux, meus professores de teatro, que tanto estimo e admiro, além disso, eles me apresentaram inúmeros caminhos da prática teatral que, com toda certeza, somaram imensamente para a execução e para a ampliação da visão que trago sobre o espetáculo que aqui foi analisado.

Eu não poderia deixar de agradecer às minhas queridas professoras da graduação em Letras, pois ao longo de toda a minha formação e também durante o andamento dessa pesquisa, sempre me auxiliaram, apoiaram, incentivaram e, com certeza, estiveram por perto. Gratidão.

Por fim, agradeço ao ator e diretor de teatro Amir Haddad, pela entrevista concedida, pela atenção e pelas trocas. Do mesmo modo, agradeço à atriz Andrea Beltrão, pela receptividade que teve comigo e pelos comentários de incentivo à minha pesquisa.

Assim, agradeço a todas e todos que de algum modo contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste estudo.

*Sabemos bem  
Que ninguém aprendeu muito  
Com esta história de Sófocles.  
Os jornais de hoje mostram  
Que os próprios gregos não aprenderam.  
E, cansativamente, ela se repetiu  
Nos 2.400 anos que passaram:  
Ânsia de Brutos, Cruz de Cristo,  
Bizâncio Prostituída, Heil Hitler!,  
Lumumba esquartejado, Kenya de Kenyata,  
Chê nas montanhas.*

*Há sempre duas faces na mesma moeda  
Cara: um herói.  
Coroa: um tirano.  
Algo mudou, bem sei;  
A ambição mudou de traje,  
A guerra, de veículo,  
O poder, de método.  
O mundo girou muito  
Mas o homem mudou pouco.*

*Porém repetir uma história  
É nossa profissão, e nossa forma de luta.  
Assim, vamos contar de novo  
De maneira bem clara  
E eis nossa razão:  
Ainda não acreditamos que no final  
O bem sempre triunfa.  
Mas já começamos a crer, emocionados,  
Que, no fim, o mal nem sempre vence.  
O mais difícil da luta  
É descobrir o lado em que lutar.*

## RESUMO

Acredita-se que as tragédias gregas teriam surgido em Atenas no século V a.C., em meio aos festivais de celebração dionisíaca. Assim, a tragédia é um dos elementos significativos que permeiam a cultura grega. Desde então, observa-se que ao longo da história da literatura dramática, frequentemente, ocorrem diálogos com a tragédia grega e os seus respectivos temas. No Brasil, desde a década de 1940, as encenações teatrais baseadas nas tragédias são constantes e crescentes. Percebendo esse avanço e o interesse de dramaturgos e diretores pela encenação desses temas da Antiguidade Clássica, vê-se que na contemporaneidade, a representação cênica desses textos dialoga com questões sociais, políticas e até mesmo de experimentação teatral, pois afirmam a atualidade e a perpetuação das tragédias gregas. No final de 2016, a partir da obra de Sófocles, houve a montagem de *Antígona*, interpretada por Andrea Beltrão e dirigida por Amir Haddad. A presente pesquisa visa analisar a encenação de *Antígona* e compreender como os temas da Antiguidade Clássica se apresentam nessa representação. Para isso, faremos uma leitura a partir da semiologia do espetáculo teatral com base nos recursos utilizados em cena, tal leitura será fundamentada pela teoria dos signos teatrais postulada por Tadeuz Kowzan e, além disso, analisaremos essa encenação com base nos estudos sobre o teatro épico de Bertolt Brecht, para que, com esse escopo, possamos compreender os sentidos produzidos por essa encenação na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Antígona. Tragédia Grega. Encenação Contemporânea. Andrea Beltrão. Amir Haddad. Teatro Épico.

## ABSTRACT

Greek tragedies are believed to have arisen in Athens in the 5th century BC in Dionysian celebration festivals. Thus, tragedy is one of the significant elements that permeate Greek culture. Since then, it has been observed that throughout the history of dramatic literature, dialogues with Greek tragedy often occur and their respective themes as well. In Brazil, since 1940, theatrical performances based on tragedies have been constant and growing. As we realize the advance and the interest of playwrights and directors for staging these themes of Classical Antiquity, we see that in contemporary times the scenic representation of these texts dialogues with political and social issues and even theatrical experimentation as they affirm the present and timeless Greek tragedies. At the end of 2016, from the work of Sophocles, there was a staging of Antigone performed by Andrea Beltrão and directed by Amir Haddad. The present research aims to analyze the staging in Antigone and understand how the themes of Classical Antiquity appear in this representation. For that, we will have a reading from the semiology of the theatrical show based on the resources used for the scene. Such reading will be based on the theory of theatrical signs postulated by Tadeuz Kowzan and, furthermore, we will analyze the staging based on studies of Bertolt Brecht's epic theater, so that we can understand meanings produced by this staging in contemporary times with that scope.

**Key words:** Antigone. Greek Tragedy. Contemporary staging. Andrea Beltrão. Amir Haddad. Epic theater.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Figura 1</b>	Tentativas contra Hécuba	21
<b>Figura 2</b>	<i>Antígone</i> (1952) Direção de Adolfo Celi	35
<b>Figura 3</b>	Renata Sorrah interpreta Ismênia	36
<b>Figura 4</b>	<i>Antígona</i> (1990) Ói Nós Aqui Traveiz	38
<b>Figura 5</b>	<i>Antígona</i> (2004) Direção de Antunes Filho	39
<b>Figura 6</b>	<i>RockAntygonia 1</i>	41
<b>Figura 7</b>	<i>RockAntygonia 2</i>	41
<b>Figura 8</b>	Elenco de <i>Édipo Rei</i> e o diretor Eduardo Wotzik	43
<b>Figura 9</b>	Coro de mulheres em <i>As Troianas - Vozes da Guerra</i>	44
<b>Figura 10</b>	Figurinos de <i>Medea en Promenade</i>	45
<b>Figura 11</b>	<i>Antígona 2084</i>	46
<b>Figura 12</b>	<i>Trágica.3</i>	48
<b>Figura 13</b>	<i>Antígona Recortada</i>	50
<b>Figura 14</b>	<i>Os signos teatrais</i>	58
<b>Figura 15</b>	<i>A forma dramática e a forma épica</i>	63
<b>Figura 16</b>	Cenário de <i>Antígona</i>	81
<b>Figura 17</b>	Acessórios de <i>Antígona</i>	83
<b>Figura 18</b>	Figurino de <i>Antígona</i>	85

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>1 A PERMANÊNCIA DO MUNDO CLÁSSICO NOS PALCOS NACIONAIS</b>	<b>15</b>
1.1 A tragédia grega hoje. Por quê?	15
1.2 Algumas representações de <i>Antígona</i> no teatro brasileiro ao longo das décadas	22
1.2.1 <i>Antígona e Antígonas</i>	22
1.2.2 <i>Representações de Antígona no Brasil: 1940 a 2010</i>	33
1.3 Um adendo, a tragédia em cena hoje: representações da tragédia grega encenadas no Brasil a partir de 2010	40
<b>2 A CENA</b>	<b>53</b>
2.1 Semiologia e encenação: Os signos teatrais	53
2.2 Considerações sobre o teatro épico brechtiano	59
<b>3 ENTRE O TEXTO E A CENA: A ANTÍGONA DE ANDREA BELTRÃO E AMIR HADDAD</b>	<b>69</b>
3.1 Em cena: Andrea Beltrão	69
3.2 Na direção: Amir Haddad	72
3.3 A encenação de <i>Antígona</i> analisada pela perspectiva do teatro épico	76
3.4 O cenário	81
3.5 O figurino	84
3.6 As personagens	85
3.6.1 <i>Antígona</i>	86
3.6.2 <i>Ismênia</i>	89
3.6.3 <i>Coro</i>	92
3.6.4 <i>Creonte</i>	93
3.7 O cômico	94
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>97</b>

<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>104</b>
<b>ANEXO A – Entrevista com Amir Haddad</b>	<b>107</b>
<b>ANEXO B – Ficha Técnica do espetáculo <i>Antígona</i></b>	<b>109</b>

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem o intuito de observar e compreender o interesse de encenadores, diretores e atores brasileiros em representar tragédias gregas na contemporaneidade. Para tanto, após um percurso sobre a recepção dos clássicos gregos, principalmente, a tragédia grega na contemporaneidade, analisaremos ao final dessa pesquisa, de modo mais detalhado, a montagem do espetáculo *Antígona* que estreou em novembro de 2016 no Teatro Poeirinha no Rio de Janeiro; a peça é baseada na obra de Sófocles. A encenação contou com a adaptação<sup>1</sup> de Millôr Fernandes e foi dirigida por Amir Haddad, sendo interpretada pela atriz Andrea Beltrão.

Esse estudo surgiu a partir de um interesse em associar a formação acadêmica que possuía na área de Letras junto à minha prática teatral, visto que ao longo dessa trajetória sempre busquei realizar pesquisas na área do teatro que pudessem esclarecer e aprofundar o meu trabalho enquanto ator e diretor.

Como exemplo desse interesse em aprofundar e compreender essas relações, retomo aqui os artigos que foram produzidos no período de graduação: *De grego a carioca: Medeia a Gota D'água, uma análise linguística*; *Medeia e Gota D'água: uma transposição do gênero tragédia* e, além desses textos, a monografia que foi apresentada para a conclusão de curso, *De boca em boca nasce o boca: uma análise discursiva da peça Boca de Ouro de Nelson Rodrigues* que também buscava analisar o texto teatral.

Para avançarmos ao tema mais específico desse estudo, isto é, a *Antígona* aqui analisada, cabe ressaltarmos que a escolha definitiva dessa peça foi se moldando aos poucos, sofrendo influências ao longo do percurso de pesquisa e de escrita. Assim, com o interesse de dar continuidade aos estudos que iniciei em minha graduação, no ano de 2016 ingressei como aluno especial no Programa de Pós-graduação da Unesp de Araraquara, momento em que tive a oportunidade de cursar disciplinas na linha de Teorias e Crítica do Drama. Dentre as disciplinas cursadas, destaco o interesse que tive pela linha de pesquisas sobre o Teatro Épico, bem como pela representação de tragédias gregas na contemporaneidade. No ano seguinte, em 2017, já mais familiarizado com o estudo e com a crítica do texto teatral em associação com a prática em cena,

---

<sup>1</sup> Cf. Millôr Fernandes em artigo escrito para o jornal **O Pasquim** publicado em 1969 na cidade do Rio de Janeiro “Escrevi, há dois anos, uma adaptação de *Antígona*. A adaptação é toda sobre o original de Sófocles (talvez uma ou outra ressonância de Brecht é, meu Deus, não tem nada a ver com Anouilh). Para a representação em São Paulo,

tive conhecimento do espetáculo *Antígona* encenado por Andrea Beltrão e dirigido por Amir Haddad.

O espetáculo em questão me despertou o interesse de várias formas, resalto aqui algumas questões que, a princípio, me chamaram mais a atenção, como é o caso da execução de uma peça que conta com várias personagens, sendo representada e encenada por uma única atriz; o figurino do espetáculo que não necessariamente rememorava as vestimentas gregas do período clássico e, principalmente, o cenário da peça, que contava com uma grande árvore genealógica da personagem Antígona. Além desses recursos estético-visuais que já foram adiantados, também li inúmeras críticas sobre o espetáculo que apontavam questões muito positivas a respeito da performance da atriz e qualificavam muito bem o recorte do texto.

Dessa forma, já ingressei como aluno regular no Programa de Pós-graduação da Unesp de Araraquara no início de 2018 com o projeto que visava compreender inúmeros processos artísticos viabilizados no espetáculo *Antígona*. Cabe ressaltar que foi nesse mesmo ano que tive mais oportunidades para, de fato, começar a me familiarizar com a peça.

No primeiro semestre de 2018 assisti ao espetáculo no Espaço Itaú Cultural. Nessa ocasião, pude realizar inúmeras anotações ao longo da peça, fui permitido a fotografar o cenário utilizado no espetáculo e ainda, mesmo que brevemente, pude ter uma conversa informal com o diretor, Amir Haddad e a atriz Andrea Beltrão.

Após assistir o espetáculo na íntegra e refletir ainda mais sobre o modo como ele foi encenado, em 2019, o diretor Amir Haddad nos concedeu uma entrevista, que apresentamos ao final desse estudo, que nos possibilitou perceber mais questões sobre o processo de concepção do espetáculo. Além disso, a produção nos cedeu alguns trechos filmados da peça, bem como nos indicou o texto que serviu como base para a construção da dramaturgia do espetáculo, isto é, a adaptação de Millôr Fernandes para a *Antígona* de Sófocles.

Desse modo, com o propósito de aprofundar o panorama sobre as encenações de tragédia grega no Brasil e, com isso, contribuir com os estudos da área de recepção dos Clássicos na contemporaneidade dividimos esse estudo em três partes:

Na primeira parte da pesquisa, (**A permanência do mundo clássico nos palcos nacionais**) temos o propósito de ampliar os conceitos sobre a recepção dos clássicos no teatro

brasileiro. Trataremos nesse capítulo de modo mais específico sobre algumas das possíveis razões que conduzem artistas brasileiros a se empenharem na representação de tragédias gregas.

De acordo com Gilson Motta<sup>2</sup> (autor da pesquisa *O espaço da tragédia grega na cenografia brasileira contemporânea*, em que destaco meu débito para com esse estudo, tendo em vista que, em inúmeras vezes, adotei seu estudo como uma referência a respeito das encenações de tragédia realizadas no Brasil), uma das hipóteses que justificam a escolha desses temas, ocorre no momento em que diretores e encenadores “deparam-se com elementos formais e com temáticas que, apesar da distância histórica e da diferença de contextos estéticos, ainda são importantes em termos de uma busca de experiências formais e em termos de um questionamento acerca da ordem política e social” (2011, p. 12).

Portanto, partindo dessa constatação projetada por Gilson Motta, nessa seção pretendemos enfatizar, por meio de exemplos de montagens e encenações teatrais, de que maneira esses espetáculos correspondem às perspectivas sociais, políticas e de estética teatral.

Na segunda parte desse capítulo, nosso interesse foi retratar algumas montagens teatrais que consideramos significativas para explicar o processo de recepção dos clássicos no Brasil. Tendo em vista que pesquisadores como Gilson Motta, Daisi Malhadas, Zélia de Almeida Cardoso e Fernando Brandão dos Santos já desenvolveram pesquisas nessa área, trataremos das montagens e peças que ainda não foram citadas por esses estudiosos. Para isso abordaremos, principalmente, as encenações de *Antígona* que obtivemos notícia, bem como algumas encenações de tragédias gregas realizadas a partir de 2010. Para completar essa seção, também nos baseamos em notícias extraídas dos jornais da época, acervos culturais e em sites de companhias teatrais. Além disso, várias filmagens de representações que foram realizadas a partir desse período estão disponíveis na internet, possibilitando, dessa forma, registrar comentários mais abrangentes acerca dos espetáculos de tragédia.

Na segunda parte desse estudo, intitulada **Encenação e semiologia: os signos teatrais** procuramos definir o conceito de encenação com fundamento nos estudos críticos de Patrice Pavis e de Jean-Jacques Roubine. Além dessa definição, há a abordagem sobre o outro ângulo de análise adotado, o da semiologia do espetáculo teatral teorizada por Tadeus Kowzan.

Na sequência, pelo fato de o espetáculo *Antígona* tratar-se de uma encenação contemporânea e apresentar uma estética que se distancia dos padrões naturalistas de encenação,

---

<sup>2</sup> Cenógrafo e pesquisador brasileiro que discute a permanência das tragédias gregas no teatro contemporâneo.

destacamos a presença de recursos do teatro épico ao longo do espetáculo. Para tanto, desenvolvemos uma seção com um conciso percurso sobre o teatro épico brechtiano, levando em consideração que esses traços épicos podem ser visualizados na encenação pesquisada. Para abordar o conceito de teatro épico, fundamentamos essa seção em leituras e estudos realizados acerca das obras de Bertolt Brecht, Anatol Roselfeld, Iná Camargo Costa e Patrice Pavis, para que seja possível sustentar as interpretações a respeito da estética teatral adotada na encenação de *Antígona*.

A terceira e última parte desse estudo: **A Antígona de Andrea Beltrão e Amir Haddad** é voltada para a análise da encenação do espetáculo. Dessa forma, dividimos o capítulo da seguinte maneira: um breve comentário sobre a vida e a carreira de Andrea Beltrão, (subitem intitulado: **Em cena: Andrea Beltrão**) que foi construído com base em informações extraídas de entrevistas que a atriz concedeu para sites, canais de TV, jornais, além de informações biográficas de acervos culturais. No subitem: **Na direção: Amir Haddad**, levantamos aspectos biográficos do diretor do espetáculo e também nos baseamos na entrevista que Amir Haddad nos concedeu.

A partir do levantamento dessas informações, propomos uma análise do espetáculo referido sob as formas do teatro épico, no subitem **A encenação de Antígona pela perspectiva do teatro épico** com o interesse de ilustrar as aproximações do espetáculo com as formas do teatro épico. Nesse capítulo, dividimos o estudo em alguns subitens, como cenário, figurino, personagens e o elemento cômico, pois, a partir do material que tínhamos em mãos, como já apresentamos, a análise desses recursos se mostrava mais concreta, possibilitando maiores reflexões.

## 1 A PERMANÊNCIA DO MUNDO CLÁSSICO NOS PALCOS NACIONAIS

### 1.1 A tragédia grega hoje. Por quê?

*E o que há algum tempo era jovem e novo  
Hoje é antigo*

*Velha roupa colorida, Belchior*

Este capítulo está fundamentado em estudos sobre a recepção dos clássicos nos dias atuais, como também em críticas e informações a respeito de montagens e adaptações de *Antígona*. Desse modo, nesta seção, traçamos um histórico de algumas das principais representações e releituras dessa tragédia grega no Brasil, com a finalidade de obter um panorama sobre a permanência dos clássicos gregos no teatro brasileiro.

A permanência dos temas tratados na antiguidade greco-romana tem sido constante, sobretudo nas artes produzidas no Ocidente. Esses ecos da Antiguidade podem ser notados, por exemplo, em obras de artistas do período da Renascença<sup>3</sup>.

Nas literaturas de língua portuguesa observamos que o poeta clássico Luís Vaz de Camões, do mesmo modo, faz referências aos temas greco-romanos em sua produção poética, sobretudo na epopeia *Os Lusíadas* (1572), bem como em alguns de seus sonetos. Séculos mais tarde, ainda em Portugal, o poeta modernista Fernando Pessoa (1888 – 1935) também referencia temas míticos em *Mensagem* (1934) e em poemas do autor sob o heterônimo Ricardo Reis. No Brasil, no século XIX Machado de Assis (1839 – 1908), em sua vasta produção literária, também escreve sob a influência dos temas greco-romanos. Esses traços podem ser notados em contos, poesias e romances conforme descreve Brunno V. G. Vieira (2012) no artigo *A biblioteca latino-portuguesa de Machado de Assis* publicado no livro *Mosaico clássico*.

Já no teatro, o dramaturgo francês Corneille (1606 – 1684) escreve *Médée* em 1629; Molière (1662 – 1673) escreve as comédias *Amphitryon* e *L'avare* em 1668 e Racine (1639 – 1699) compõe *Iphigénie em Aulide* e *Phèdre* entre 1666 e 1667. Todas essas peças também se baseiam nos temas da antiguidade greco-romana.

---

<sup>3</sup> Movimento clássico que em suas temáticas buscava retratar os Clássicos gregos e latinos.

Nesse sentido, surgem algumas questões: por que até hoje, após mais de 2500 anos, as tragédias gregas ainda são representadas nos teatros de quase todo o mundo? Quais seriam os possíveis interesses em trazer aos palcos da atualidade peças baseadas nas tragédias gregas?

Segundo Motta, no Brasil, “o processo de montagem de textos antigos tem início justamente com o surgimento do moderno teatro brasileiro na década de 1940” (2011, p. 27). Esse período ficou também marcado pelo nascimento e estabelecimento de grupos como o **Teatro do Estudante do Brasil**; **Teatro Universitário**; o **Grupo de Teatro Experimental** que originou o **TBC (Teatro Brasileiro de Comédia)**; a **EAD (Escola de Arte Dramática)** e **Os Comediantes** que são grupos responsáveis por modificarem significativamente a estética teatral brasileira.

No Brasil, alguns estudiosos da recepção dos clássicos já se ocuparam da tarefa de listar e analisar com quais propósitos se representam, ainda hoje, as tragédias gregas. Daisi Malhadas, por exemplo, em *O drama antigo hoje, as representações de tragédia grega no Brasil*, analisa algumas das principais representações ocorridas no Brasil sobre esse tema entre os anos 60 e 70.

Do mesmo modo, Zélia de Almeida Cardoso, em *A permanência do mundo clássico nos dias atuais*, destaca algumas representações ocorridas no Brasil, não só das tragédias, como também da perpetuação das comédias gregas e dos Clássicos Latinos. Nessa mesma perspectiva, Fernando Brandão dos Santos, em seu artigo *Las representaciones del teatro griego en el Brasil*, recolhe informações e faz um levantamento das representações de teatro grego que aconteceram no Brasil entre 2002 e 2009.

Com tal característica, o cenógrafo e pesquisador brasileiro Gilson Motta, em *O espaço da tragédia grega na cenografia contemporânea*, faz uma divisão em duas partes de seu estudo. Na primeira, propõe-se a recuperar um percurso analítico dessas representações de tragédias gregas ocorridas no Brasil. Tal roteiro inicia-se nos anos 60 e vai até, aproximadamente, o início dos anos 1990. Na segunda parte de sua pesquisa, os seus estudos são concentrados do final dos anos 1990 até o final dos anos 2000. O autor, ainda nessa segunda parte, concentra-se, principalmente, na análise dos cenários presentes em montagens de Antunes Filho e Bia Lessa, por exemplo.

Fora do Brasil, pesquisas sobre esse tema revelam alguns motivos importantes que nos fazem pensar na perpetuação das tragédias gregas sendo representadas ainda hoje. Edith Hall, Fiona Macintosh e Amanda Wrigley, em *Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the*

*Third Millennium* ilustram, a partir de ensaios desenvolvidos por especialistas dos estudos clássicos; quais são algumas das tendências que impulsionam o interesse pelas representações de tragédia grega na contemporaneidade. De acordo com Motta (2011) essa pesquisa

é dividida em seções temáticas, que definem quatro categorias em torno das quais estabelece o discurso de resgate da tragédia grega na pós-modernidade: a **Social** (que se relaciona sobretudo, à temática da liberação sexual e a discussão da sexualidade por intermédio do texto antigo); a **Política** (que diz respeito aos diversos conflitos internacionais que marcam a vida contemporânea); a **Teatral** (relativa aos elementos específicos da Estética teatral); e a **Intelectual** (referente aos elementos conceituais presentes no teatro antigo, por exemplo, as relações entre o emotivo e a razão, entre religião e pensamento metafísico) (**grifo nosso**) (MOTTA, 2011, p. 4).

Assim, com o propósito de ilustrar essa afirmação das autoras sobre cada uma dessas categorias de preservação das tragédias gregas no presente, discorreremos a respeito de alguns espetáculos nacionais em que, de certa maneira, percebemos a manifestação dessas divisões. Vale ressaltar que nesse momento pretendemos dar ênfase às montagens de tragédia grega que ainda não foram citadas pelas pesquisadoras e pesquisadores citados anteriormente.

Sobre o aspecto *social* e a liberação sexual citada anteriormente, podemos pensar, por exemplo, nas inúmeras montagens realizadas de *Medeia*, já que em uma sociedade excessivamente marcada pelo machismo e pela repressão à mulher, a personagem feminina que dá título à peça realiza seus desejos e vinga-se de seu ex-marido matando os seus próprios filhos, que eram frutos de sua união com Jasão.

Gilson Motta ainda acentua que:

os artistas teatrais encontram no texto grego a possibilidade de discutir temas como o aborto, [...] as orientações sexuais, a relação entre o comportamento sexual e o amor romântico, a violência doméstica, os direitos da mulher, o relacionamento das mulheres com os filhos, os direitos das crianças, entre outros (2011, p. 5).

Como exemplo de montagem que apresenta uma denúncia social, em São Paulo, no ano de 2017, houve a encenação do monólogo *Mata teu pai*. O texto é da dramaturga brasileira Grace Passô e foi dirigido por Inez Viana, contando com a interpretação da atriz Débora Lamm no papel de *Medeia*.<sup>4</sup> Em *Mata teu pai*, que se trata de uma releitura da *Medeia* de Eurípides, Grace Passô

---

<sup>4</sup> O espetáculo **Mata teu pai** estreou em maio de 2017 no Sesc Ipiranga em São Paulo, segundo as informações de:

apresenta a repressão masculina que recai constantemente sobre a mulher. Assim, nas palavras da atriz: “estamos falando sobre a mulher de sempre, mas, principalmente, sobre a luta da mulher de hoje”<sup>5</sup>.

Ainda sobre esse espetáculo encenado em 2017, de acordo com Marco Aurélio Rodrigues (2018) em seu texto *A recepção da performance e o grupo Giz-en-Scène: catalogação e disponibilização de 30 anos de representações do teatro antigo*, podemos encontrar um percurso das recentes tragédias gregas encenadas no Brasil. Nesse material há valiosas informações a respeito dessa montagem:

Mata teu pai, [...] faz parte do grupo de obras cuja inspiração retoma imediatamente a temática clássica, muito embora, no caso de Mata teu pai, há uma exigência maior da atenção do espectador para que as referências sejam claras. Interpretada por Débora Lamm, atriz global voltada em sua maior parte para papéis cômicos, Medeia vive com as filhas entre expatriadas, mulheres de todas as partes do mundo. Inconformada com o abandono de seu marido, Jasão, com o qual deixou sua terra natal, até mesmo tendo participado do assassinio de seu irmão, a heroína relata a crueldade e a dor da mulher desamparada e largada à própria sorte com os filhos. (RODRIGUES, 2018, p.39)

E a respeito da dinâmica da peça:

A primeira fala do espetáculo “Preciso que me escutem!”, repetida algumas vezes e desesperadamente pela protagonista, já denuncia a necessidade da mulher desprotegida e que, por vezes, procura entender a própria situação em que se encontra. Sua fala direcionada e raivosa, muitas vezes voltada para o público, cria um angustiante cenário em que o espectador, passivo, contempla o conflito da mãe e das filhas nas incertezas e impasses sobre o destino que devem tomar em relação ao pai. Sendo assim, o tempo todo o público recebe perguntas que, devido ao fato de as luzes da plateia serem constantemente acesas, despertam a suspeita sobre o teor retórico ou inquisidor das questões propostas, tensão constante que é resolvida nos momentos finais da peça quando o espectador entende que é ele, ali, quem será assassinado. (RODRIGUES, 2018, p.40)

Ainda na esteira das montagens que possuem teor social, Motta enfatiza que “assim como ocorre no movimento feminista os textos gregos põem em questão os direitos da mulher a partir de uma relação entre a esfera individual ou privada e a esfera pública ou política (2011, p. 5)”.

---

NUNES, Leandro. Debora Lamm vive Medeia moderna. São Paulo. 2017. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,debora-lamm-vive-medeia-moderna,70001763936>. Acesso em: 5 mar. 2019.

<sup>5</sup> GALVÃO, Pedro. Premiada peça mata teu pai debate sobre feminismo e xenofobia. São Paulo. 2017 Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/teatro/2018/03/24/noticias-teatro,224346/premiada-peca-mata-teu-pai-debate-sobre-feminismo-e-xenofobia.shtml>. Acesso em: 23 dez. 2018.

Desse ponto, percebemos que as tragédias possibilitam a expressão do “questionamento do modelo de dominação cultural e política masculina, a partir mesmo de uma valorização da ótica feminina (MOTTA, 2011, p. 6)”.

No que se refere à discussão *política* em relação à encenação das tragédias, nota-se que constantemente aparecem questionamentos de insatisfação com a segregação social, xenofobia, sistemas de governo sem compromisso social efetivo, desastres ambientais movidos pela ganância do ganho fácil, violência contra os direitos do cidadão, além de inúmeras denúncias de justiça feita pelas próprias mãos, sem a interferência das autoridades constituídas. Todas essas problemáticas apontadas e ainda outras, dependendo do enfoque desejado pelos diretores e encenadores, podem ser recobrados ao se encenar hoje qualquer tragédia.

A respeito do interesse político em se representar uma tragédia grega hoje, o espetáculo *Oréstia* apresentado no Rio de Janeiro em 2012 a partir de estudos sobre tragédia grega e que contou com a direção de Malu Galli e Bel Garcia, revela a denúncia de problemas que ainda hoje persistem na sociedade, pois, conforme o depoimento da diretora Malu Galli, “Ésquilo evidencia a nossa necessidade de fazer justiça, o instinto ancestral de vingança<sup>6</sup>. Até hoje não sabemos como lidar com isso. Mesmo que a sociedade tenha se organizado, a barbárie continua”.<sup>7</sup>

Ainda sobre o interesse político nas representações de teatro grego antigo, nas palavras de Gilson Motta “os textos gregos foram recuperados a fim de discutir diversos problemas políticos como a questão ambiental, o *apartheid*, o holocausto, as guerras civis, os sistemas políticos marcados pela opressão” (2011, p. 6).

Portanto, entendemos que:

A tragédia grega tem sido redescoberta também como um campo fértil para a exploração das diferenças culturais. O próprio texto grego já contém um confronto de experiências entre tebanos, atenienses, tessálios, cretenses e argivos, assim como a relação com outros povos [...]. Os textos exploram personagens que foram deslocados de suas próprias terras devido às guerras, ao banimento e às sentenças de punição. [...] No quadro das diferenças culturais, outro aspecto político que pode ser encontrado nos textos gregos diz respeito à possibilidade de criação de um discurso anticolonialista ou pós-colonialista, já que o pós-modernismo traz à tona a voz das culturas e dos segmentos sociais periféricos, operando um descentramento radical. (MOTTA, 2011, p. 7).

<sup>6</sup> Dado o enredo da trilogia *Oréstia* que é composto por *Agamemnon*, *Coéforas* e *Eumênides*. Nas três peças o tema principal é a vingança que se dá no eixo familiar.

<sup>7</sup> SCHENKER, Daniel. Peças no Rio lançam novos olhares sobre tragédias gregas. Rio de Janeiro. 2012. Disponível em: <https://www.valor.com.br/cultura/2885120/pecas-no-rio-lancam-novos-olhares-sobre-tragedias-gregas>. Acesso em: 23 dez. 2018.

Ainda de acordo com o autor, o interculturalismo possui uma estreita relação com as experimentações estéticas. Desse modo, no que se refere à categoria *Teatral* e o interesse em se representar a tragédia grega atualmente, Gilson Motta observa que:

As diferentes versões e adaptações do texto grego na atualidade têm ressaltado alguns dos elementos típicos da cultura pós-moderna, como o corpo, o artifício, a arbitrariedade da narrativa, a desconstrução dos mecanismos de ilusão. De acordo com Hall, desde 1969 a preeminência da tragédia grega coincidiria com o momento em que historiadores teatrais começaram a estabelecer divisões para a história do teatro do século XX, de modo a assimilar a herança moderna. Assim, nesse contexto, os novos conceitos que surgem nos anos 1950 e 1960 (*happening*, teatro físico, experimentalismo, performance, ruptura com o espaço tradicional, entre outros) são incorporados às tragédias gregas. (2011, p. 7-8)

Nesse caso, podemos citar como exemplo a montagem de *Prometeu*, solo da companhia *Circo Mínimo* que estreou em 1993 e, por mais de dez anos, foi apresentada em espaços como na rua, em salas, em torres e guindastes. Em 2009 a peça contou com uma reestrela em São Paulo.<sup>8</sup> É possível associar essa peça à categoria teatral citada anteriormente, pois o espetáculo permite a sua realização em espaços não-convencionais. Essa recusa pelo palco italiano “trouxe à tona a possibilidade de exploração de diferentes configurações entre cena e sala, ator e espectador, possibilitando a visão de diferentes ângulos e a criação de diferentes percepções” (MOTTA, 2011, p. 8).

Outra montagem recente que se enquadra nessa mesma categoria *teatral*, ocorreu no interior de São Paulo em 2019, na cidade de Franca. A montagem de *Tentativas contra Hécuba* foi realizada em agosto desse mesmo ano e contou com 16 atores e atrizes em cena. O espetáculo é baseado na tragédia de Eurípidés. Em sua concepção estética o palco italiano também foi recusado. A peça contou com a direção de Rafael Bougleux e Nathália Fernandes. Embora exista na produção do espetáculo a figura dos diretores, essa montagem foi desenvolvida a partir de um processo colaborativo entre os envolvidos nessa encenação. A seguir, apresentamos um cartaz de divulgação do espetáculo:

**Figura 1** – Tentativas contra Hécuba



**Fonte:** Cia Zero.

Tendo em vista a recorrente recusa à caixa cênica nas representações de tragédia grega, com ela também passou a ocorrer, com maior frequência, que os artistas renunciassem a estética naturalista, uma vez que

O ressurgimento da tragédia grega seria, assim, uma consequência de uma potente coincidência cultural: a recusa à noção tradicional de teatro, a onda performática, a exploração de tradições teatrais não ocidentais. Esta recusa aos padrões estéticos e convenções cênicas ocidentais envolve também uma rejeição à estética realista e ao psicologismo que lhe é associada (MOTTA, 2011, p. 8).

Para finalizar a abordagem dessas categorias, Motta (2011), ao tratar do interesse *intelectual* em representar a tragédia grega hoje, afirma que “O interesse atual pela tragédia grega é estimulado também pela reflexão acerca da moral. Os textos gregos colocam-nos questões éticas diversas, tais como a legitimidade do desejo da vingança [...] julgamentos, premeditação de um crime” (p. 11).

Na categoria *intelectual*, são expostas questões de ordem conceitual que percorrem as tragédias gregas. Com tal característica, “nota-se que nos personagens trágicos está presente um grande debate acerca da psicologia, da cognição, do poder da oratória, do relativismo moral, das relações entre a razão e emoção e, especialmente, da religião e da metafísica” (MOTTA, 2011, p. 9-10).

---

<sup>8</sup> PROMETEU. Circo Mínimo, 2018. Disponível em: [http://www.circominimo.com.br/index.php?option=com\\_content&view=category&id=27&Itemid=35](http://www.circominimo.com.br/index.php?option=com_content&view=category&id=27&Itemid=35). Acesso em: 26 dez. 2018.

Nesse aspecto, podemos chamar a atenção para as montagens de *Medeia* e *Medeia 2*, realizadas por Antunes filho. O diretor, a partir da obra de Eurípides, propõe um debate acerca da moral, questionando o modo abusivo de com que as ações irresponsáveis praticadas em uma sociedade preocupada apenas com o ganho fácil são capazes de corromper e destruir a natureza. Antunes Filho, por meio de um cenário construído com elementos da natureza, denuncia a postura inconsequente e desrespeitosa do ser humano em relação ao meio natural. Desse modo, de acordo com Motta “a crise dos valores éticos e espirituais vividos na sociedade ocidental a partir do segundo pós-guerra encontra na tragédia grega um lugar para a autorreflexão” (2011, p. 11).

Portanto, notamos que inúmeros são os motivos que possibilitam incorporar as tragédias gregas no panorama das representações teatrais. Muitas vezes, elas ocorrerão pela necessidade inerente que a arte propõe para a discussão social, política, teatral e intelectual, visto que

“é neste movimento de adequação do mito trágico aos problemas da sociedade atual que a tragédia grega se renova e permanece como uma constante fonte de reflexão sobre a representação teatral sobre os grandes temas humanos e existenciais” (MOTTA, 2011 p. 20).

## **1.2 Algumas representações de *Antígona* no teatro brasileiro ao longo das décadas**

### **1.2.1 *Antígona* e *Antígonas***

*Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram*

*Por que ler os Clássicos? Ítalo Calvino*

Nesta seção trataremos especificamente de algumas encenações de *Antígona* que foram realizadas no Brasil. Aqui, abordaremos as principais montagens de que tivemos notícia e que estão relacionadas aos aspectos: *social, político, teatral e intelectual* comentados anteriormente.

Especificamente no Brasil, de acordo com Motta (2011), “a década de 1940 e que chega ao início da década de 1950, são encenados autores como Shakespeare, Molière, Musset, Gil Vicente, Marivaux, Camões e muitos nomes associados ao que seria o teatro clássico” (p. 28).

Desse modo, com tal retorno a esses textos, conseqüentemente as tragédias gregas seriam escolhidas como objeto de trabalho dos grupos. Na década de 1940, encontramos relatos sobre três montagens de tragédia grega, duas que ocorreram no Rio de Janeiro e uma no Nordeste do país.

Já na década de 1950, o número de encenações de tragédia grega cresceu, principalmente as tragédias de Sófocles, encenadas em São Paulo e no Rio de Janeiro. No início da década em questão, de acordo com notícia do jornal *Correio da Manhã*<sup>9</sup>, o crítico Paschoal Carlos Magno, com a companhia Teatro dos Estudantes do Brasil, realiza o Festival do Teatro Grego com a montagem dos espetáculos: *Antígona* e *Édipo Rei*, com os quais promove turnê pelo Nordeste do país.

Desse modo, é necessário resgatar algumas informações sobre a personagem Antígona que está inserida no mito de Édipo. De acordo com Grimal, em seu *Dicionário de mitologia grega e romana*, Antígona é

Filha de Édipo, irmã de Ismene, de Polinices e de Etéocles. [...] A variante mais corrente da tradição (segundo os trágicos) faz dela a filha de Jocasta e o resultado do incesto de Édipo com a sua própria mãe. [...] Após a morte de seu pai, Antígona regressou a Tebas, onde viveu com a sua irmã Ismene. [...] Na Guerra dos Sete Chefes contra Tebas, os seus dois irmãos, Etéocles e Polinices, encontravam-se em campos opostos [...] Etéocles e Polinices morreram ambos às mãos um do outro. Creonte, o rei, tio de Polinices e Etéocles e das duas jovens, organizou funerais solenes para Etéocles, mas proibiu que se desse sepultura a Polinices, que conduzira estrangeiros contra a sua pátria. Antígona recusou-se a cumprir esta ordem. Considerando um dever sagrado, imposto pelos deuses, dá sepultura aos mortos e, sobretudo, aos parentes mais próximos, infringiu a ordem de Creonte e espalhou sobre o cadáver de Polinices uma mão-cheia de pó, gesto ritual suficiente para o cumprimento da obrigação religiosa. Por este ato de piedade, ela foi condenada à morte por Creonte e encerrada viva no túmulo dos Labdácidas, de quem descendia. Enforcou-se aí e Hémon, seu noivo e filho de Creonte, matou-se sobre o seu cadáver. Também a mulher de Creonte, Eurídice, se suicidou, desesperada. (2005, p. 31).

Na montagem que analisaremos aqui, realizada por Andreia Beltrão e Amir Haddad no final de 2016, os artistas optaram por representar o texto escrito por Sófocles<sup>10</sup> “para cujo

<sup>9</sup> REGRESSOU o Teatro do Estudante do Brasil: 114 espetáculos em dois meses e dez dias de excursão. CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 14 de Março de 1952. 1º Caderno, Página 5. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842\\_1952\\_18091.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1952_18091.pdf). Acesso em 3 jan. 2019.

<sup>10</sup> Vale salientar que outros autores também se dedicaram a escrever sobre o tema de *Antígona* como é o caso de Jean Anouilh (França, 1944) e Bertolt Brecht (Alemanha, 1948), por exemplo.

nascimento, junto aos dados de outras fontes, a Crônica de Paros indica, como mais provável, a data de 497/6” (LESKY, 2003, p. 141).

De acordo com a tese defendida por Flávia Almeida Vieira Resende intitulada: *Antígonas: apropriações políticas do imaginário mítico*, o

contexto em que se desenvolve essa tragédia, [...] insere no período dos concursos trágicos que, não por acaso, têm lugar na Atenas triunfante do século V a.C., tendo todo o seu desenvolvimento e declínio concentrados nesse lugar e nesse período de um século. Com isso queremos dizer que a tragédia (e a arte de modo geral) tanto reflete e dá forma às inquietações e às estruturas sociais do espaço-tempo em que está inserida, quanto se constitui também como uma instituição e influencia na formação desse pensamento. [...] A relação do teatro com a política, nesse momento, é tão forte que há relatos de que Sófocles teria recebido um cargo de general na guerra de Samos devido ao prestígio atingido pela representação de Antígona. [...] podemos entender que Antígona foi uma espécie de “plataforma política” para Sófocles. (2017, p. 28).

A respeito de Atenas no período das representações da tragédia antiga, Resende ainda sintetiza que

Atenas vivia o auge de sua glória no século V: a vitória dos gregos liderados por Atenas sobre os persas, o poder imperialista conduzido por Péricles, a constituição de uma democracia nas ágoras. Se aos nossos olhos as construções destinadas ao teatro já podem parecer grandiosas, vale lembrar que a população da cidade de Atenas e o seu entorno, como afirma Baldry (1975), era de aproximadamente 300 mil habitantes. É impressionante, nesse sentido, pensar como o teatro fazia parte da vida comunitária dos atenienses, que enchiam as arquibancadas para assistir às representações. [...] O teatro, como as assembleias, fazia parte da atividade cidadã do grego no âmbito da democracia. (2017, p. 29).

É fundamental compreender esse contexto vivido na Grécia para que possamos perceber a importância que a encenação de *Antígona* resultou naquele período. Nesse sentido, Resende complementa que:

Embora seja tentador resumir essa tragédia à história de uma mulher que leva às últimas consequências o enfrentamento a um poder tirânico, que é, aliás, o ponto central da imagem mítica que prevalece nas atualizações feitas pelas dramaturgias modernas e contemporâneas, há inúmeras nuances tanto nessa relação entre Antígona e Creonte quanto nas relações entre as demais personagens e na peça como um todo, nuances essas que permitem, ao nosso ver, que a peça seja recontextualizada e reencenada em diversos contextos. (2017, p. 31).

Alguns estudiosos desse período na Grécia apontam que a *Antígona* de Sófocles teria, possivelmente, sido encenada em 442 a. C. A tragédia de Sófocles apresenta a determinação de Antígona em exercer os ritos fúnebres sobre o corpo de seu irmão Polinices.

A respeito da produção literária de Sófocles, Lesky descreve que:

A criatividade do poeta não esmoreceu até idade bem avançada e de sua riqueza nos dá prova a notícia de que os cidadãos eruditos alexandrinos classificaram cento e vinte e três peças sob o nome de Sófocles e até nós chegaram 114 títulos. [...] Sófocles, [...] é indicação do espírito de uma nova época vê-lo preocupado com questões teóricas, relativas à sua criação literária. Os antigos conheciam um escrito em prosa, “Sobre o coro”, sendo lícito supor que aí se falava do aumento, introduzido por ele, no número de coreutas, de doze para quinze. Também deu à tragédia o terceiro ator. (2003, p. 144).

A partir de agora sintetizaremos o enredo da *Antígona* de Sófocles a partir da adaptação de Millôr Fernandes. Para esse momento, usamos o texto de Millôr Fernandes, pois foi essa a obra escolhida por Andrea Beltrão e Amir Haddad para compor a dramaturgia do espetáculo *Antígona* que será analisado a posteriori.<sup>11</sup>

No início da tradução de Millôr Fernandes, já há uma indicação cênica que possibilita a compreensão da ação que ocorrerá no espetáculo:

CENA: Tebas, praia em frente ao Palácio Real, onde outrora residia Édipo. Ao fundo o palácio, com três portas, das quais a maior, no centro. É madrugada do dia em que os irmãos de Antígona, Etéocles e Polinices, morrem lutando às portas de Tebas. Tendo fugido os argivos, atacantes da cidade, Creonte, o rei, é o grande herói do dia. (SÓFOCLES, 1996, p.2).

No entanto, a rigor, sabemos que o texto original de Sófocles não tem indicação cênica nenhuma. Em *O espetáculo na tragédia grega* de Daisi Malhadas (2003, p. 49) ela formula que a concepção do cenário na tragédia grega aparece no texto pronunciado (uma construção apenas imagética, poética). Toda essa indicação presente no texto de Millôr Fernandes (que veremos no terceiro capítulo dessa pesquisa) não aparece no texto de Sófocles, como também não se encontra na tradução de Guilherme de Almeida.

Pelo texto grego (sem a indicação) percebemos que Antígona está fora do palácio e também chama a irmã para fora, justamente para que os de dentro não escutem a conversa.

---

<sup>11</sup> Tivemos também acesso a outras traduções de *Antígona*, inclusive a tradução de Guilherme de Almeida (tradução integral do texto de Sófocles). No entanto, acreditamos que a abordagem desse texto já no início da pesquisa possa familiarizar o nosso leitor diante da obra de Millôr Fernandes, que se trata de uma adaptação mais recente e que foi intencionalmente escolhida pela atriz e pelo diretor do espetáculo analisado para ser a base da dramaturgia.

Assim, já é possível compreender qual é a situação conflituosa instaurada em cena, isto é, o confronto que se deu entre Etéocles e Polinices. O embate entre os irmãos resultou na morte de ambos, dessa forma, Antígona já sabendo do decreto de Creonte, dirige-se a Ismênia:

ANTÍGONA - Um e outro, os dois, ambos – nossos irmãos morreram nessa guerra sem fim que travamos contra Argos, por umas miseráveis escavações de argila e cobre. Polinices, quase menino, acreditava em Argos e morreu por ela. Etéocles, ainda mais jovem, lutou até o fim, defendendo do próprio irmão a última porta de Tebas. Separados na vida, também não poderão se reencontrar sob o manto da terra. Para Etéocles, que morreu nobremente pela pátria e pelo direito, Creonte ordenou pompas de herói, respeito total e detalhado a todos os ritos e costumes. Mas o corpo do desgraçado Polinices, o traidor, não terá sepultura. (SÓFOCLES, 1996, p. 2).

E, em seguida, propõe a Ismênia:

ANTÍGONA - Pergunto se queres dividir comigo o trabalho e o perigo.

ISMÊNIA - Com que aventura me tentas? Que sentido têm tuas palavras?

ANTÍGONA - Procuo teu auxílio para enterrar um morto.

ISMÊNIA - O morto que Tebas renegou?

ANTÍGONA - O morto que se revoltou.

ISMÊNIA - Você tem a audácia de enfrentar o edital de Creonte e a ira do povo?

ANTÍGONA - Nenhum dos dois é mais forte do que o respeito a um costume sagrado. Enterro meu irmão, que é também o teu. Farei a minha e a tua parte se tu te recusares. Poderão me matar, mas não dizer que eu o traí. (SÓFOCLES, 1996, p. 2 - 3).

Com base nessa cena, depreende-se que mais um conflito está instaurado na ação da peça, pois Antígona já demonstra oposição ao decreto de Creonte e, ao mesmo tempo, também expressa reação contrária à posição de Ismênia. Nessa passagem, Antígona fala em nome das leis divinas, já a personagem Ismênia, vê-se sobre a opressão de Creonte:

ISMÊNIA - [...] Não, temos que lembrar, primeiro, que nascemos mulheres, não podemos competir com os homens; segundo, que somos todos dominados pelos que detêm a força e temos que obedecer a eles, não apenas nisso, mas em coisas bem mais humilhantes. Peço perdão aos mortos que só a terra oprime: não tenho como resistir aos poderosos. Constrangida a obedecer, obedeço. Demonstrar uma revolta inútil é pura estupidez. (SÓFOCLES, 1996, p. 3).

Após esse embate entre as irmãs, ocorre o episódio em que Creonte torna pública a notícia de que agora é o novo rei de Tebas. A seguir, a personagem impõe sua ordenação sobre o corpo de Polinices e justifica da seguinte forma: “O sentido da minha decisão é que, mesmo depois de

mortos, não devemos tratar heróis e infames de maneira idêntica. Nunca, enquanto eu for rei, Tebas dará tratamento igual ao traidor e ao justo” (SÓFOCLES, 1996, p. 5).

No entanto, mesmo com a imposição severa do tirano sobre a cidade, o Guarda vai até Creonte e anuncia:

GUARDA - Meu rei, ninguém gosta de ser arauto de desgraças. O cadáver, alguém o enterrou rapidamente e desapareceu. Quando vimos, o morto estava coberto de pó e terra seca, e havia em volta outros sinais de que se tinham cumprido os ritos piedosos.

CREONTE - Me custa acreditar. A audácia é inconcebível! Quem foi?

GUARDA - Ninguém sabe. O chão estava liso, não havia marcas de enxada ou picareta. A terra, dura e seca, sem traço de rodas ou qualquer marca que pudesse levar ao criminoso. Quem praticou o ato não deixou vestígio. O corpo, quando o descobrimos à primeira luz do dia, não estava bem enterrado, tinha em cima uma poeira fina e alguma terra, como se alguém quisesse apenas mostrar seu desafio ao decreto real. (SÓFOCLES, 1996, p. 8).

Descontrolado e tomado pela ira, Creonte ordena que o Guarda encontre o responsável pela realização dos ritos fúnebres. Nesse momento, o Coro composto por cidadãos da elite de Tebas se manifesta antecedendo a entrada da personagem Antígona:

CORO - Muitas são as coisas prodigiosas sobre a terra, mas nenhuma mais prodigiosa do que o próprio homem. Quando as tempestades do sul varrem o oceano, ele abre um caminho audacioso no meio das ondas gigantescas que em vão procuram amedrontá-lo: à mais velha das deusas, à Terra eterna e infatigável, ano após ano ele lhe rasga o ventre com a charrua, obrigando-a a maior fertilidade. A raça volátil dos pássaros captura, muita vez, em pleno voo. Caça as bestas selvagens e atrai para suas redes habilmente tecidas e astuciosamente estendidas a fauna múltipla do mar, tudo isso ele faz, o homem, esse supremo engenho. Doma a fera agressiva acostumada à luta, coloca a sela no cavalo bravo, e mete a canga no pescoço do furioso touro da montanha. A palavra, o jogo fugaz do pensamento, as leis que regem o Estado, tudo ele aprendeu, a si próprio ensinou. Como aprendeu também a se defender do inverno insuportável e das chuvas malsãs. Vive o presente, recorda o passado, antevê o futuro. Tudo lhe é possível. Na criação que o cerca só dois mistérios terríveis, dois limites. Um, a morte, da qual em vão tenta escapar. Outro, seu próprio irmão e semelhante, o qual não vê e não entende. Se não resiste a ele, é esmagado. Se o vence, o orgulho o cega e vira um monstro que os deuses desamparam. Só o governante que respeita as leis de sua gente e a divina justiça dos costumes mantém sua força porque mantém sua medida humana. Em mim só manda um rei: o que constrói as pontes e destrói muralhas. (SÓFOCLES, 1996, p. 8).

Esse canto coral antecede o primeiro embate entre Antígona e Creonte e, como afirma Lesky, tal passagem retrata a “perigosa grandeza do ser humano” e explica:

Nessa época, Sófocles entoou seu cântico sobre a sinistra faculdade do homem de empurrar cada vez mais as fronteiras de seu domínio para dentro do reino da natureza e de levar os símbolos de sua soberania até os confins do mundo. Esse afã de conquista desperta nele espanto e medo, a um só tempo. A última estrofe [...] constitui uma das maiores declarações já proferidas, sob o signo do absoluto, contra a relativização de todos os valores. Será preciso dizer ainda que estes versos através do ateniense do século V, alcançam também o homem como tal? (2003, p. 154).

Seguindo o enredo, o Guarda regressa ao palácio, dessa vez, ele retorna com a personagem Antígona e descreve o ocorrido:

CREONTE - Onde, como e quando ela foi presa?

GUARDA - Repito que enterrava e consagrava o morto – e agora sabes tudo.

CREONTE - Repetes o que te contaram ou foste testemunha?

GUARDA - Conto o que aconteceu: voltamos para o posto de vigília, apavorados com tuas terríveis ameaças, limpamos o pó e a terra que cobria o corpo já em estado de putrefação e nos sentamos perto, numas pedras, de costas para o vento, pois o mau cheiro era insuportável. Cada um procurava ter os olhos mais abertos do que o outro, e todos se punham aos palavrões e às ameaças se alguém, cedendo ao cansaço, cochilava. Assim vigiamos até que o disco do sol ficou a pino, cegando a todos com sua luz terrível. Súbito um vento quente nos envolve num turbilhão de areia em brasa. O redemoinho se abate sobre as árvores, arranca folhas, escurece o céu, enche toda a planície de destroços mil. Fechamos os olhos e enfrentamos tremendo aquilo que só podia ser a maldição celeste. Quando, enfim, passou a tempestade, esfregamos os olhos e vimos essa mocinha aí, soltando gritos de horror e angústia como um pássaro desesperado por perder os filhotes. Foi exatamente o que ela fez ao ver o cadáver de novo descoberto. E também proferia terríveis ameaças e lançava maldições sobre os autores do que chamava de heresia. Cavando do chão, com as próprias unhas, o pouco de terra que podia, cobriu de novo o morto, ao mesmo tempo que, de uma ânfora de bronze trabalhado, bebia e derramava sobre ele a tripla libação sagrada. Vendo isso caímos sobre ela e a prendemos sem que demonstrasse o mais leve receio. (SÓFOCLES, 1996, p. 8)

Essa passagem, além de deixar explícito o modo como Antígona exerce o ritual sagrado sobre corpo de Polinices e, com isso, desobedece a ordem de Creonte, também apresenta indícios da fúria dos deuses contra a atitude do tirano que, ao proibir sepultura ao irmão da heroína, desrespeita um costume sagrado. Essa ideia é confirmada pela resposta de Antígona a Creonte:

ANTÍGONA – [...] A tua lei não é a lei dos deuses; apenas o capricho ocasional de um homem. Não acredito que tua proclamação tenha tal força que possa substituir as leis não escritas dos costumes e os estatutos infalíveis dos deuses. Porque essas não são leis de hoje, nem de ontem, mas de todos os tempos: ninguém sabe quando apareceram. Não, eu não iria arriscar o castigo dos deuses para satisfazer o orgulho de um pobre rei. Eu sei que vou morrer, não vou?

Mesmo sem teu decreto. E, se morrer antes do tempo, aceito isso como uma vantagem. Quando se vive como eu, em meio a tantas adversidades, a morte prematura é um grande prêmio. Morrer mais cedo não é uma amargura, amargura seria deixar abandonado o corpo de um irmão. E se disseres que ajo como louca eu te respondo que só sou louca na razão de um louco. (SÓFOCLES, 1996, p. 8).

A esse ponto da ação,

Creon e Antígone aparecem numa contraposição irreconciliável. Em grande cena. Sófocles faz com que os dois se encontrem frente a frente. Aqui Antígone diz sob qual signo está lutando e sofrendo: ela responde pelas grandes leis não escritas dos deuses, diante das quais toda prescrição, que as desdenhe, se converte em opróbrio. De novo surge dessas palavras um grande conhecimento de validade intemporal, e de novo se faz dispensável qualquer palavra adicional para que percebamos esse protesto contra o Estado onipotente, que quer erigir-se em poder absoluto, até mesmo face à norma ética, parece dirigido a nossa época. (LESKY, 2003, p. 156).

Após isso, a personagem Ismênia retorna arrependida de não ter colaborado com a irmã na realização dos ritos fúnebres para Polinices e Antígona reage:

ISMÊNIA - Se minha irmã permite, eu também sou culpada. Também participei, sou cúmplice.

ANTÍGONA - Nunca! A justiça não admite que eu concorde com isso. Você não aprovou meu ato nem eu permiti que me ajudasse.

ISMÊNIA - Ainda é tempo de te dar minha aprovação. E peço que me deixe repartir com você a sua culpa. Se se reconciliar comigo talvez nosso irmão morto me perdoe também a hesitação de antes.

ANTÍGONA - Não queira repartir agora a culpa daquilo em que não teve coragem de botar as mãos. Vive você. Minha morte basta. (SÓFOCLES, 1996, p. 10).

Na sequência, as irmãs são levadas pelos Guardas e, a seguir, Hémon, filho de Creonte e Eurídice, noivo de Antígona, chega ao palácio, pois já sabe que Creonte reserva um fim trágico a Antígona. Hémon pede ao pai que reveja a sua postura diante da jovem e também sobre o decreto que o rei ordena ao corpo de Polinices. “Quando a tempestade cai sobre a floresta, os abutres que se curvam à ventania resistem e sobrevivem, enquanto tombam gigantes inflexíveis. Domina a tua cólera e cede no que é justo” (SÓFOCLES, 1996, p. 13).

No entanto, o governante se mantém rígido na sua decisão e na sua ânsia por comandar:

CREONTE - Não estou disposto a deixar a indisciplina corroer meu governo comandada por uma mulher. Se temos que cair do poder, que isso aconteça diante de outro homem. [...] Só sabe comandar quem comanda até o mais ínfimo

detalhe. Só sabe comandar quem desde cedo aprende a obedecer. (SÓFOCLES, 1996, p. 12).

Hémon também traz informações sobre o que o povo de Tebas tem dito a respeito das determinações de Creonte:

A ti, nenhum cidadão viria dizer o que se murmura na sombra e nas esquinas: “Nenhuma mulher – murmuram todos – jamais mereceu menos destino tão cruel, morte tão infamante. Essa que ousou tudo para não deixar o irmão ser pasto dos cães, e dos abutres, devia ser coroada pelo povo, carregada em triunfo, vestida numa túnica de ouro.” Esse é o murmúrio clandestino que corre por aí. (SÓFOCLES, 1996, p. 12).

Contudo, todas essas tentativas são inúteis e o tirano se mantém irredutível. Hémon sai de cena e Creonte já tem um veredito para as irmãs: Ismênia não receberá nenhum castigo e Antígona

CREONTE – [...] será enviada para um lugar deserto, enterrada viva numa gruta de pedra, nas montanhas. Lá não lhe chegará um som de voz humana e poderá conversar em paz com seus mortos queridos. Receberá como alimento apenas a ração de trigo e vinho que os ritos fúnebres mandam dar aos mortos. É isso: para se manter viva terá que se alimentar com a comida dos mortos. (SÓFOCLES, 1996, p. 14).

Dando andamento ao decreto, o quadro emocional da cena se modifica e Antígona caminha para a morte. Essa cena é acompanhada por um canto do Coro e é um episódio de alta dramaticidade no espetáculo:

ANTÍGONA - Vejam bem, cidadãos de meu país, reparem como Antígona dá o primeiro passo de seu último caminho. Com que angústia olho o sol que não verei de novo. Hades, o deus que fecha para sempre os olhos de todos os seres, a mim me conduz viva para as margens do além. Me tiram o véu de noiva, me dão o véu do luto, e eu vou, sem cortejo nem cantos nupciais, infeliz prometida do deus da escuridão.

CORO - Mas caminhas para a morte escoltada pelo respeito dos que te conheceram. Em tua cabeça há um halo de glória. A doença não consumiu teu corpo. O tempo não desgastou teu rosto. Senhora do teu próprio destino, única entre todos, desces viva ao mundo dos mortos. [...] Com extrema audácia tu te lançaste contra o duro pedestal do trono da justiça. Estás aí, caída, e a justiça está lá, inalterada. Mas se te consola saber, tua provação já estava escrita. Estás pagando ainda o crime de teu pai.

ANTÍGONA - Agora tocaste no ponto mais dolorido que há dentro de mim – a sorte de meu pai. E me vem o horror do leito de minha mãe, o tenebroso leito onde ela dormiu com o próprio filho. De que gente infeliz, de que desgraçado instante se gerou meu miserável ser. Nada de estranho então que agora eu esteja aqui abandonada e maldita, caminhando sozinha ao encontro deles. Ah, meu

irmão, um gesto de amor por ti me traz a morte. Vivo, era bom estar viva a teu lado. Morto, me matas. (SÓFOCLES, 1996, p. 15).

Pela última vez, Creonte e Antígona ficam frente a frente e, na sequência, a jovem sai de cena acompanhada pelos guardas. Agora, caminhando para o final da peça, Tirésias vai até Creonte:

TIRÉSIAS - Todos sabem que és tu o culpado da doença que ataca o nosso Estado. Os oratórios dos lares e os altares dos templos foram maculados, um e todos, por pássaros e cães, que devoraram pedaços da carcaça do filho de Édipo. Os deuses não estão aceitando nossas orações e nossos sacrifícios. Nenhuma ave do céu solta um grito feliz de bom augúrio desde que provaram a gordura de um defunto. Pensa bem em tudo que te digo, meu filho. A hora do erro chega a todo ser humano. Mas quem logo a percebe e se corrige é menos tolo, menos infeliz, tem menos culpa. Não apunhala quem já não tem vida. Perdoa o morto. Poupa o cadáver. (SÓFOCLES, 1996, p.17).

Mas, novamente, mesmo com os presságios e pressentimentos negativos sentidos e comentados pelo vidente Tirésias, Creonte mantém-se irredutível. E, então, o mensageiro passa a anunciar uma série de desgraças:

MENSAGEIRO - Senhor, um golpe terrível. Perdoa-me que eu seja um mensageiro da desgraça. Teu exército está completamente destruído dentro de Argos, batido em fuga, ou aprisionado. Teu filho Megareu está lá, morto, atravessado por uma flecha fatal, mas é apenas um corpo a mais, entre as centenas de corpos abandonados no campo de batalha. Só lutam até o fim os que não têm a coragem de fugir. (SÓFOCLES, 1996, p. 19).

No entanto, ao tomar conhecimento desse fato, o mandante reage de forma diferente das outras vezes:

CREONTE - Que cobertura se me resta apenas minha guarda? Que proteção se Megareu está morto?

CORO - Tens que salvar os vivos. Corre.

CREONTE - Pra onde? Que faço? Já não sei.

CORO - Esqueces que tens outro filho, maior comandante do que Megareu? Vai a ele e entrega-lhe o comando.

CREONTE - Ele não aceitará, depois de tudo.

CORO - Hémon conhece bem o seu dever. Vai, filho de Meneceus, enquanto há tempo. Liberta a jovem do seu túmulo de pedra, enterra o morto em campa piedosa e põe nas mãos de Hémon a salvação de Tebas. É o que nos resta.

CREONTE - Hémon, filho querido, agora que teu irmão já não existe, a dor de sua perda me traz o terror de te perder. Mas vamos travar juntos nossa guerra vã contra o destino. Venham comigo todos e tragam machados. Não deixem que meu coração fraqueje vendo a destruição que causei por não reconhecer que havia leis antes de mim. *Sai com criados e guardas* (SÓFOCLES, 1996, p. 20).

A seguir, na presença de Eurídice, a mulher do tirano, o mensageiro retorna anunciando o terrível desfecho de Hémon e Antígona:

MENSAGEIRO - Foi apenas há um momento que Creonte salvou esta terra da desgraça: vestiu com justiça a toga do juiz, empunhou com propriedade o cetro do monarca. Reinou, um breve instante, pai glorioso de filhos principescos. Um giro só da roda da fortuna, e eis que perdeu tudo. Pois no estado em que está já não o conto entre os vivos.

CORO - Que nova desgraça pretende anunciar com tão terrível prólogo?

MENSAGEIRO - Hémon morreu. E não foram mãos estranhas que o mataram. [...] Hémon matou-se com suas próprias mãos, enlouquecido pelo crime do pai. (SÓFOCLES, 1996, p. 20 – 21).

E descreve minuciosamente como tudo ocorreu:

MENSAGEIRO - Guiei Creonte até a região deserta em que jazia Polinices, [...] Rezamos à deusa dos caminhos e pedimos a Plutão que contivesse sua ira. Lavamos o corpo com água consagrada e, juntando aqui e ali alguns gravetos, respeitosamente incineramos os restos do morto e seus poucos pertences. As cinzas foram, enfim, dadas à terra e sobre elas fizemos um túmulo modesto. Partimos então em direção da câmara nupcial de Antígona, onde a donzela esperava a morte emparedada viva. Alguém que ia na frente ouviu um gemido de homem partindo da masmorra e veio, apavorado, avisar o nosso rei. Quando nos aproximamos, o clamor saído das pedras se tornou ainda mais confuso enquanto o rei, desesperado, gemia e gaguejava angustiado: “Desgraçado de mim! Mil vezes desgraçado se o que pressinto for verdade. Essa é a voz do meu filho ou os deuses enganam meus ouvidos. Depressa, servidores fiéis, entrem depressa! Se alguém passou vocês também podem passar.” Afastando um pouco mais a pedra da entrada, penetramos acompanhados do rei, que parecia louco. E, na parte mais profunda do sepulcro, descobrimos Antígona enforcada, num laço feito com o próprio véu. Hémon, abraçando-a pela cintura, chorava o amor perdido e invectivava o pai como assassino. Mas Creonte, na dor do pai, ignorando a fúria do amante, perguntou aos soluços: “Meu filho, que cegueira é essa? Ficaste louco? Vem comigo, eu te imploro!” Hémon não respondeu. Olhou-o com um olhar gelado e cuspiu-lhe na cara, ao mesmo tempo que num gesto feroz atirava um golpe de espada contra ele. Errando o golpe e vendo Creonte correr, apavorado, Hémon jogou todo o peso do corpo contra a espada, que o atravessou sinistramente, lado a lado. Moribundo, ainda abraça Antígona com os braços frouxos e no espasmo da morte lança um jato de sangue na face pálida da morta. Morto abraçado a morto, lá ficaram. (SÓFOCLES, 1996, p. 20).

Eurídice, mãe de Hémon e de Megareu, ao ouvir os terríveis relatos apresentados pelo Mensageiro, sai de cena silenciosamente. E Creonte ao retornar ao palácio, novamente, recebe trágicas notícias:

CREONTE - Olhem para mim e vejam a que preço aprendi a ser humano.

CORO - Desgraçado de ti que aprendeste tão caro e já tão tarde. Que não ouviste as vozes de conselho e confundiste o teu poder com o teu direito. A todos nos perdeste.

CREONTE - Que deuses traiçoeiros me apontaram os caminhos que segui e nos quais, me perdendo, perdi minha alegria?

MENSAGEIRO - Senhor, a dor com que entras em casa é semelhante a dor que lá dentro te espera. A rainha morreu, igual ao filho na morte desgraçada – com golpes que desferiu no próprio peito.

CREONTE - [...] Tebas de Sete Portas, eis tudo que resta da estirpe de Laio. Meu filho é morto e a espada com que iria deter o inimigo aqui está, manchada do seu próprio sangue. [...] Não temos mais comando nem vontade. Não sei para onde olhar nem onde buscar apoio. Levem-me daqui. Para onde eu possa morrer exposto ao tempo, a fim de que meu corpo desonrado acalme, enfim, a ira dos deuses e aplaque a fúria do exército inimigo. Para que Tebas não morra comigo. Sai, acompanhado pelos servidores. (SÓFOCLES, 1996, p. 22).

Essa é a versão de *Antígona* baseada na peça escrita por Sófocles, adaptada por Millôr Fernandes, a qual foi escolhida por Andrea Beltrão e Amir Haddad para a dramaturgia do espetáculo que analisaremos. Vale lembrar que outros autores também apresentaram variantes para essa trajetória vivida por Antígona.

### **1.2.2 Representações de Antígona no Brasil: de 1940 a 2010**

No século XX, Bertolt Brecht,<sup>12</sup> na Alemanha, e J. Anouilh, na França, também elaboraram as suas versões de *Antígona*. A respeito da adaptação do francês, a pesquisadora Maria de Fátima Sousa e Silva (2009) no estudo: *Uma “tradução” livre de Sófocles: J. Anouilh, Antigone*” descreve que

Quando, em 1943, J. Anouilh apresentava a sua *Antigone*, obedecia a um princípio que B. Brecht, também ele autor de uma nova Antígona (1948), sintetizou nestas palavras: “Se escolhermos *Antígona* para a presente tentativa teatral foi tão só porque a sua temática pode conferir-lhe uma certa actualidade e a sua forma propor interessantes problemas.” Esta era a perspectiva de um cidadão europeu que olhava em volta para um continente em ruínas – Anouilh do lado francês, na iminência do desfecho libertador da Segunda Guerra Mundial, Brecht no rescaldo, em território alemão, de um conflito devastador. Tratava-se, em ambos os casos, de reformular um tema que aos dois autores pareceu sugestivo para a “tradução” em cena das circunstâncias do momento, retomando um original grego paradigmático da corrosão, pessoal e social, que o exercício de um poder absoluto e tirânico acarreta. [...] Anouilh [...] introduziu na sua reescrita, em obediência ao que parecem os seus dois objectivos

<sup>12</sup> Tratamos de modo mais específico sobre esse texto no Capítulo 2 dessa pesquisa.

primordiais: em primeiro lugar, adoptar uma estratégia dramática que seja capaz de ultrapassar as barreiras do tempo e do espaço e garantir a compreensão e adesão de um auditório francês do séc. XX (1943) perante um original grego do século V a. C. (c. 441 a. C.); depois, o de ajustar o sentido de um drama servido aos Atenenses, justamente em fase de um pós-guerra e da estabilização de uma nova ordem social, às condições, ao mesmo tempo similares e distintas, que eram as da Europa dos anos 1940 do século que findou (p. 177-178).

Além dessas adaptações realizadas por autores europeus, na América do sul, encontramos outros textos que, do mesmo modo, foram baseados em *Antígona*. A pesquisadora Flávia Almeida Vieira Resende (2017), em sua tese intitulada “*Antígonas: apropriações políticas do imaginário mítico*” investiga outras duas dramaturgias que aqui apresentamos os títulos: *Antígona Furiosa*, de Griselda Gambaro (Argentina, 1986), e *Antígona*, de José Watanabe e Yuyachkani (Peru, 2000).

Em 1952, em São Paulo, no Teatro Brasileiro de Comédia, Adolfo Celi dirige o espetáculo *Antígone*, montagem inovadora para o momento, o que nos chamou a atenção, pois na mesma apresentação a peça contava com o texto de Sófocles e de Jean Anouilh,

A cenografia para a tragédia de Sófocles é de Bassano Vaccarini (1914-2002), os figurinos são assinados por ele e Rina Fogliotti. Os cenários e figurinos para a versão francesa são uma realização de Aldo Calvo (1906-1991). A maquiagem de Leontij Tymoszchenko, resulta de um minucioso trabalho de pesquisa de época. As máscaras da versão grega são do artista plástico Darcy Penteadó (1926-1987).<sup>13</sup>

A seguir, observamos uma imagem do espetáculo *Antígone* e ao examiná-la percebemos os figurinos, (túnicas usadas pelo coro e demais personagens), os acessórios (os adereços que reproduziam as antigas máscaras usadas nas representações de tragédia no século V a.C) fazem alusão ao universo grego antigo e ao que se imagina sobre o modo das representações de tragédia na Grécia Antiga.

---

<sup>13</sup> ANTÍGONE. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento395730/antigone>. Acesso em: 02 jan. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

**Figura 2** – *Antígone* (1952) Direção de Adolfo Celi



**Fonte:** Registro fotográfico Fredi Kleemann

Esse espetáculo dirigido por Adolfo Celi ainda nos permite analisar não só a sua proposição estética/teatral, como também os interesses políticos e sociais do espetáculo, pois “A discussão política é o cerne dos dois textos, sendo que a versão de Jean Anouilh, escrita em 1943, alude diretamente à França sob a ocupação nazista. O espetáculo dura quatro horas e Celi usa o mesmo elenco, com a mesma distribuição de papéis nas duas versões, reforçando os contrastes entre elas.”<sup>14</sup>

Na década seguinte, em 1966, no nordeste do país, houve a montagem de *Antígona* com direção de Benjamim Santos, assistência de Hermilo Borba Filho e tradução de Ariano Suassuna (FERRAZ, 2006)<sup>15</sup>.

Anos mais tarde, no auge da ditadura militar, especificamente em 1969 o Grupo de Teatro Opinião, em comemoração aos seus cinco anos de existência, realizou a montagem de *Antígona*, com direção de João das Neves e tradução do texto de Sófocles por Ferreira Gullar. A atriz Renata Sorrah<sup>16</sup>, que protagonizou o espetáculo após a saída de Isabel Ribeiro, ao comentar o processo de montagem do espetáculo, relata que, durante os ensaios, os atores sempre se

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Cf. FERRAZ, Leidson (org.). Memórias da cena pernambucana (Vol 2). Recife: L. Ferraz, 2006.

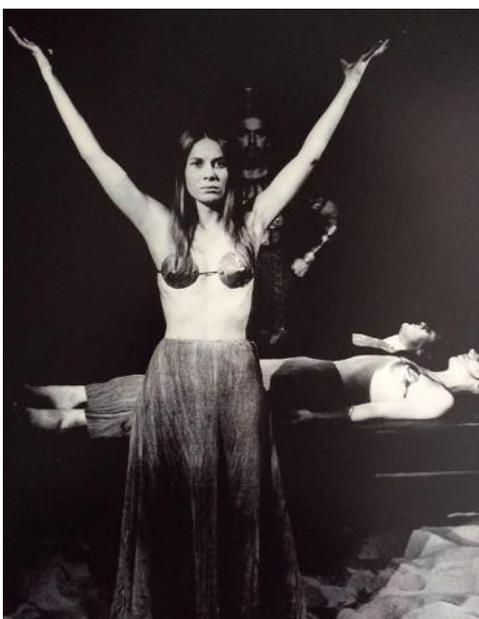
<sup>16</sup> ITAÚ CULTURAL. Renata Sorrah - Ocupação João das Neves (2015). 2015. (9m9s) Disponível em: <https://youtu.be/F38J9R5wuqo>. Acesso em: 1 jan. 2019

perguntavam “qual era a importância de se realizar essa peça?”, “o que em *Antígona* se relacionava diretamente com o momento opressivo em que viviam?”.

Desse modo, notamos que esse espetáculo tinha intuito político/social, pois os envolvidos acreditavam que a postura firme e a insubordinação da personagem principal era um mecanismo de denúncia quanto à insatisfação que sentiam diante do cenário político/social da época, no caso desse espetáculo, a ditadura civil militar.

As indumentárias desse espetáculo se diferenciam significativamente daquelas que já haviam sido apresentadas até o momento em encenações de teatro grego. Como exemplo, o traje de Ismênia e Antígona eram idênticos, só que modernizados e despojados, ou seja, os figurinos não tinham o intuito de reproduzir vestes antigas comumente usadas nas representações de tragédia grega que ocorriam no país.

**Figura 3** – Renata Sorrah interpreta Ismênia



**Fonte:** Acervo Itaú Cultural

No ano de 1969 também é encenada a montagem de *Ato sem perdão*, adaptação da *Antígona* de Sófocles feita por Millôr Fernandes. A peça foi dirigida por José Renato e os cenários e os figurinos são de Flávio Império. Como afirma Gilson Motta, no espetáculo é possível perceber o recurso do viés político a partir de elementos do teatro épico como “a quebra

da identificação do público a partir da troca dos intérpretes de um mesmo personagem, a fim de propiciar a reflexão crítica” (2011, p. 46).

Anos mais tarde, em 1986, ocorreram também duas apresentações de *Antígone*, novamente uma no Rio de Janeiro e a outra em Belo Horizonte. Na representação da capital mineira, o texto foi encenado em homenagem aos 30 anos da morte de Brecht; Carlos Rocha ficou responsável pela direção dos atores da Cia Sonho & Drama.<sup>17</sup> A montagem de *Antígone*, em 1986, no Rio de Janeiro, foi apresentada na Sala dos Lanceiros no Paço Imperial e contou com a direção de Antônio Guedes e Helena Varvaki.

Nas décadas de 1990, 2000 e 2010 começa a haver mais adaptações de textos de tragédia grega, ainda que não necessariamente os textos sejam apresentados na íntegra. Além disso, mudanças radicais na estética dos cenários e figurinos passam a ocorrer com mais frequência. O número de peças de que tivemos notícia também é maior do que encontramos nas décadas anteriores. A partir daqui, trataremos dos espetáculos que mais se diferenciam em suas encenações e também daqueles que receberam destaque em sua recepção crítica.

Em 1990 houve a estreia do espetáculo *Antígona, ritos de paixão e morte*, realizado pela companhia gaúcha *Ói Nós Aqui Traveiz*; a peça fez parte da série chamada “raízes do teatro”<sup>18</sup>. O espetáculo tem a duração de 3 horas, pois seu texto não é composto somente pela peça *Antígona*, mas também reúne fragmentos de textos de vários autores como Brecht, Sartre e Nietzsche. Por se tratar de um grupo de teatro de rua, em seu cenário (que na apresentação em questão ocorreu no Centro Cultural Terreira da Tribo), na imagem a seguir, nota-se que o chão está coberto de areia e segundo o crítico de teatro Renato Dalto<sup>19</sup> essa areia simboliza o deserto em que Creonte determina que o corpo insepulto de Polinices permaneça:

Mas seu irmão, Polinices, amigo do inimigo que nos atacava - Polinices - que voltou do exílio jurando destruir a ferro e fogo a terra onde nascera - e conduzir seu próprio povo à escravidão, esse ficará como os que lutavam a seu lado - cara ao sol, sem sepultura. Ninguém poderá enterrá-lo, velar-lhe o corpo, chorar por ele, prestar-lhe enfim qualquer atenção póstuma. Que fique exposto à voracidade

<sup>17</sup> CIA. Sonho & Drama. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo241322/cia-sonho-drama>. Acesso em: 08 jan. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

<sup>18</sup> DALTO, Renato. 'Antígona' gaúcha, grupo de teatro de rua revê a tragédia grega. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1 de Fev. de 1990. Caderno B, Página 2. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842\\_08&pagfis=6124&url=http://memoria.bn.br/docreader#](http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_08&pagfis=6124&url=http://memoria.bn.br/docreader#). Acesso em: 14 jan. 2019.

<sup>19</sup> Ibidem

dos cães e dos abutres, se é que esses quererão se alimentar em sua carcaça odienta. (SÓFOCLES, 1996, p. 4).

Na figura 5, é possível visualizar o cenário do espetáculo que em muito se distingue dos cenários regulares e simétricos já vistos nas representações de tragédias gregas como *Antígona*. Observa-se que a nudez também foi um recurso explorado, o que se opõe significativamente às túnicas e figurinos carregados que observamos até o momento nessas encenações. Em *Antígona ritos de paixão e morte* percebemos o recurso intelectual, devido à abordagem de textos de filósofos como Sartre e Nietzsche. Assim, o espetáculo anuncia as mudanças radicais que as encenações de tragédia grega no Brasil passariam a adquirir ao longo dos próximos anos.

**Figura 4 – *Antígona* (1990) Ói Nós Aqui Traveiz**



**Fonte:** Registro de Cláudio Etges

Em 1995, no Rio de Janeiro, houve a montagem de *Antígona* pelo grupo Mergulho no Trágico, com direção de Alexandre Mello e figurinos de Celestino Sobral. O crítico Lionel Fisher entende que há a proposta do grupo em “atualizar” o espetáculo, devido ao fato de que a personagem Creonte usa terno e roupas de couro, todavia aponta uma incoerência no momento em que as personagens Antígona e Ismênia vestem roupas de época.<sup>20</sup> Assim, destacamos mais uma vez a tentativa dos grupos de modernizar e trazer constantes experimentações estéticas para a tragédia grega, portanto, não visualizamos esse processo como uma incoerência e sim como uma escolha estética para a realização do espetáculo.

<sup>20</sup> FISHER, Lionel. Teatro/*Antígona*. Híbrida versão de um clássico. 16 de Fev. de 1995. Tribuna Bis. Página 2. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083\\_05&PagFis=29416&Pesq=Ant%C3%ADgona](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_05&PagFis=29416&Pesq=Ant%C3%ADgona). Acesso em: 14 jan. 2019.

Outra montagem significativa de tragédia grega dirigida e adaptada por Antunes Filho na década de 2000 é *Antígona* (baseada no texto de Sófocles), que teve a sua estreia em 2005 no *Sesc Consolação*.<sup>21</sup> Em entrevista concedida a Beth Néspoli, o diretor faz um comparativo entre as suas peças, para explicar a proposta do espetáculo *Antígona*:

Sempre procuro vender uma ideia. Em *Fragmentos Troianos* eu falava das lutas étnicas da Europa; não consegui atingir a tragédia, fiquei no drama, sei disso; *Medeia* era Greenpeace, as queimadas, as fogueiras, a destruição do planeta. Dei um passo adiante, era um drama radicalizado. Com *Antígona* falo de liberdade. Como falar em cidadania, sem o princípio de liberdade? Liberdade exige responsabilidade, não é libertinagem (ANTUNES FILHO Apud MOTTA, 2011, p. 156).

Assim, depreende-se que o espetáculo também se libertou da proposta cênica, pois o cenário da peça remetia a um cemitério vertical, a personagem Antígona atua sobre uma cadeira de rodas e os figurinos e máscaras do coro não tinham a intenção de recriar os trajes gregos, os atores do coro usavam ternos, luvas e cartolas, como podemos observar na imagem a seguir:

**Figura 5 – *Antígona* (2004) Direção de Antunes Filho**



Fonte: [https://www.terra.com.br/istoegente/301/diversao\\_arte/teatro\\_antunes\\_filho.htm](https://www.terra.com.br/istoegente/301/diversao_arte/teatro_antunes_filho.htm)

Em 2004, no Rio Grande do Sul, o diretor Luciano Alabarse assume a direção do espetáculo *Antígona*, que contou com a dramaturgia de Kathrin Rosenfield e a tradução de Lawrence Flores Pereira. O espetáculo reuniu 35 atores e buscou recriar a atmosfera grega da

<sup>21</sup> DUBRA, Pedro Ivo. "Antígona" ganha montagem de Antunes Filho no Sesc Consolação. Folha de São Paulo. Ilustrada. 20/05/2005 - 09h04 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u50865.shtml>. Acesso em: 21 jan. 2019.

cidade de Tebas, não só a partir da iluminação do espetáculo e dos figurinos similares aos da época, mas também com o texto encenado na íntegra.<sup>22</sup>

### **1.3 Um adendo, a tragédia em cena hoje: representações da tragédia grega encenadas no Brasil a partir de 2010**

Tendo em vista que as pesquisas e levantamentos que conhecemos sobre as tragédias gregas encenadas no Brasil datam até 2009, propomo-nos, nessa seção, a realizar um breve levantamento das tragédias gregas encenadas no período entre 2010 a 2020. Ao longo desses anos tivemos notícia de um maior número de peças baseadas em tragédias gregas. Devido a esse número elevado, trataremos aqui, principalmente, das montagens que foram baseadas em *Antígona*, por ser o tema desta pesquisa, mas não deixaremos de lado, outras montagens que nos chamaram a atenção dadas as propostas de encenação.

Em 2010, houve a representação de *RockAntygona*, espetáculo baseado na Antígona de Sófocles. A peça foi dirigida Guilherme Leme e texto de Caio de Andrade. Em seu elenco a montagem contou somente quatro atores em cena: Luís Melo, Larissa Bracher, Armando Babaioff e Marcelo H. Os cenários são de Aurora dos Campos e a iluminação de Tomás Ribas.<sup>23</sup>

A peça tem linguagem contemporânea que pode ser notada quando observamos os figurinos. Creonte, por exemplo, (interpretado por Luís Melo) usa terno preto, coturnos escuros e gravata vermelha, já Antígona (interpretada por Larissa Bracher) usa um longo vestido vermelho, ou seja, não buscam representar as vestimentas gregas utilizadas em algumas montagens dos anos anteriores. No cenário, há poucos recursos: uma grande mesa ao centro do palco, um tapete de pedras sobre o qual anda a atriz que interpreta Antígona e uma imponente cadeira em que se senta Luís Melo ao interpretar Creonte. Vejamos algumas imagens do espetáculo:

---

<sup>22</sup> ANTÍGONA, Unisinos apresenta Antígona. Universia Brasil. 28 de Abril de 2005 Disponível em: <http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2005/04/28/483720/unisinos-apresenta-antigona.html>. Acesso em: 21 jan. 2019.

Figura 6 – *RockAntygonia 1*Figura 7 – *RockAntygonia 2*

Fonte: Achabrasilia.com/rockantygona

A trilha sonora da peça é composta a partir das músicas da banda de rock *Vulgue Tostoi* e de acordo com Luís Melo “Uma tragédia tem de ser encenada com a pulsação e a adrenalina de um show de rock”.<sup>24</sup>

Ainda em 2010, o espetáculo *Hotel Medea* chega ao Brasil, a peça nasce de uma parceria entre grupos do Reino Unido e do Rio de Janeiro.

*Hotel Medea* – 3 performances da meia-noite ao amanhecer é uma realização teatral criada em parceria pelos grupos londrinos Zecora Ura Theater e Para-Active/The Urban Dolls, além do Centro de Conspiração Popular Gargarullo, do Rio de Janeiro, como resultado de várias residências interculturais pela Europa e pelo Brasil, em estudo e processo artístico sobre o mito grego de Medeia. O trabalho envolve a pesquisa e a re-apropriação de elementos urbanos (do encontro humano com as novas tecnologias de relacionamento e entretenimento) e de elementos tradicionais (das danças, dos mitos dos Orixás e daqueles buscados nos encontros realizados nos estados brasileiros de Pernambuco e Maranhão, como o Boi e o Cavalo Marinho). Por sua natureza contemporânea de viver em permanente processo de construção, o espetáculo é desenvolvido através do intercâmbio entre artistas residentes no Brasil e em Londres desde o Drift Project, ocorrido em dezembro de 2006.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Cf. ACHA, Renato. Espetáculos. *RockAntygonia*. 27 de Jan. de 2011. Disponível em: <http://www.achabrasilia.com/rockantygona/>. Acesso em: 8 mar. 2019.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> SHOO, Márcia. *HOTEL MEDEA da meia noite ao amanhecer*. Overmundo. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/hotel-medea-da-meia-noite-ao-amanhecer>. Acesso em: 8 mar. 2019.

O título faz jus ao espetáculo que tem mais de seis horas de duração e, conforme informações extraídas da página web de entretenimento da Bol<sup>26</sup>,

No Rio, a peça começa com uma espécie de "rave", em que a plateia dança e interage ajudada por discotecagem [...] e iluminação de boate. É a representação do mercado onde Jasão conhece Medeia. Às duas da manhã, depois de biscoitinhos, energético e café, a plateia é dividida e migra para uma sala com dez TVs em que Jasão [...] se apresenta como candidato político. Na sala ao lado, Medeia chora a ausência do marido ao lado de oito beliches e banquinhos dispostos para seus filhos no caso, o público, dividido em turmas: parte vê a cena nos bancos, parte veste os pijamas e dorme. Às quatro da manhã, gim para "mulheres de coração partido" e perucas no público masculino. Medeia sofre com a traição de Jasão. Cinco da manhã, mais pijamas. Carregando ursinhos de pelúcia pelo teatro, o público deve se esconder (nos banheiros e escadas internas do prédio) para não ser morto pela mãe desesperada. De tédio, é fato, não se morre.

Ao observarmos os apontamentos sobre espetáculo *Hotel Medea*, notamos que ao longo da representação há uma constante interação com o público, pois a partir das ações descritas anteriormente há o rompimento deliberado com a quarta parede.

Tendo em vista a longa duração do espetáculo em que ações cotidianas são inseridas à representação (uma festa, uma propaganda política, etc.), e todas essas ações não estão presentes no texto de Eurípides, ou seja, situações que vão além do texto que conhecemos, podemos perceber uma adaptação e possível atualização do texto clássico, ao observarmos a sua transposição para os dias atuais.

Em 2012, o diretor Eduardo Wotzik adaptou e dirigiu *Édipo Rei*. A montagem de Wotzik contou com atores profissionais e de longa carreira nas artes cênicas como Eliane Giardini no papel de Jocasta, Amir Haddad como Tirésias e Gustavo Gasparani interpretando Édipo.

---

<sup>26</sup> ESPETÁCULO londrino "Hotel Medea" vara a madrugada no Rio. Bol. 11 de Jun de 2010. Disponível em: <https://noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2010/06/11/ult4738u38253.jhtm>. Acesso em: 8 mar. 2019.

**Figura 8** – Elenco de *Édipo Rei* e o diretor Eduardo Wotzik



**Fonte:** Eduardo Wotzik

Na imagem anterior, percebemos que os figurinos utilizados pelos atores remetem às vestimentas usadas na Grécia Antiga. A maquiagem dos atores é bem carregada e a peça acontece em um teatro de arena, ao estilo dos antigos teatros gregos em que se representavam as tragédias. Em vídeos do espetáculo,<sup>27</sup> percebemos a que a iluminação mantém-se praticamente a mesma ao longo da encenação e que os objetos em cena são mínimos. Nota-se, também, que os atores em *Édipo Rei* possuem forte entonação e ritmo constante ao proferirem as suas falas.

A versão de Eduardo Wotzik [...] tenta manter-se fiel ao texto. Mas não hesita em eliminar aquilo que poderia dificultar sua compreensão pelo público e alcança uma enxuta encenação, com pouco mais de uma hora. "Em geral, as traduções e adaptações têm distanciado a tragédia do espectador, tornando-as mais eruditas. Complicando sua linguagem e impedindo a clareza de sua narrativa", considera o diretor. "Trabalhamos no sentido inverso, buscando sempre a comunicação imediata com o público". (MENEZES, 2013)<sup>28</sup>

Vê-se aqui a preocupação do diretor com a recepção do espetáculo, ou seja, com a percepção que o público teria ao contemplar a sua leitura de *Édipo Rei*. Segundo o próprio programa de espetáculo, também redigido pelo diretor Eduardo Wotzik:

Esse espetáculo é uma declaração de amor. A todos vocês que buscam respostas no Teatro. A todos vocês que acreditam que o Teatro pode ajudar o Homem a melhorar a espécie. Amo todos vocês que desde Sófocles fazem do Teatro um espaço de investigação, religião e profissão. Que deixaram suas dúvidas dentro

<sup>27</sup> ÉDIPO REI - Clip de Divulgação 2012 (8 min) Publicado pelo canal Jony Luz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-feEoue6YPk> e <https://www.youtube.com/watch?v=n-6yFlqdS08> Acesso em: 9 jan. 2019.

<sup>28</sup> MENEZES, Maria Eugênia de Tragédia Popular. O Estado de S.Paulo, 1 de Mar. de 2013. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,tragedia-popular-imp-,1003060>. Acesso em: 9 mar. 2019.

dele, e que sustentaram a si e as suas famílias com o valor que sua sociedade lhe deu. (2012, p. 3).

Observamos nesse comentário que ainda há o interesse particular de muitos encenadores, diretores e atores em trazer para os palcos as origens do teatro, em proporcionar ao público e a si mesmos, vivências e experiências propiciadas à luz das tragédias gregas.

Mais um espetáculo singular no ano de 2012 e que também foi baseado em uma tragédia grega é *As Troianas – Vozes da Guerra*. O espetáculo<sup>29</sup> foi dirigido por Zé Henrique de Paula e contou com mais de quinze atores e atrizes em cena. O cenário representa um campo de concentração da Segunda Guerra Mundial e há no espetáculo a proposta de mesclar as duas Guerras (A Segunda Guerra Mundial e o desfecho da Guerra de Troia, retratado por Eurípides em *As Troianas*). Há então uma comparação entre as guerras, que pode ser compreendida como a representação da barbárie gerada pela guerra, seja ela histórica ou mítica.

Na encenação, os homens representam os soldados da Alemanha nazista e falam em alemão, já as mulheres não têm diálogos e apenas gesticulam e cantam (representando as mulheres troianas escravizadas que compõem o coro na peça de Eurípides).

O fato de as mulheres não terem falas também pode ser interpretado como uma crítica à repressão que sofrem desde os tempos mais remotos. Em suma, a peça aborda, com base em uma tragédia grega, um fato histórico que deve sempre ser lembrado (o Holocausto), a barbárie da guerra, a crueldade humana, a intolerância.

**Figura 9** – Coro de mulheres em *As Troianas - Vozes da Guerra*



**Fonte:** nucleoexperimental.com.br Foto: Lenise Pinheiro

Para fechar as encenações de tragédia grega do ano de 2012, também houve a encenação de *Medea en Promenade*, texto de Clara Góes e direção de Guta Stresser; o espetáculo estreou no Rio de Janeiro.<sup>30</sup> A adaptação acontece com a participação de quatro atores, o cenário é bem carregado por vários objetos: uma cadeira comumente usada em consultórios de dentistas, velas acesas, tecidos espalhados e estendidos ao longo do palco, uma trombeta, além da constante presença de fumaça cênica. Ao fundo do palco, um conjunto de pequenas luzes que formam o nome: **MEDEIA**.

Outro aspecto que chama muita atenção no espetáculo é a grande quantidade de jogos de iluminação, as cores das luzes se modificam a todo tempo e vários *blackouts* acontecem ao longo do espetáculo, além disso, também ocorrem focos de luz em personagens com muita frequência. Em suma, o espetáculo tem uma iluminação bem carregada. Ademais, os figurinos se diferenciam em muito das encenações que já destacamos no decorrer da pesquisa, pois não remetem às túnicas gregas e tampouco remontam às vestimentas mais usadas atualmente. Em *Medea en Promenade* as indumentárias são repletas de muitos tecidos, xales, mantas e coletes.

**Figura 10** – Figurinos de *Medea en Promenade*



Fonte: joanabueno.com.br

<sup>29</sup> C.f. AS TROIANAS - VOZES DA GUERRA, Núcleo Experimental. Disponível em: <http://nucleoexperimental.com.br/portfolio-item/troianas/>. Acesso em: 9 mar. 2019.

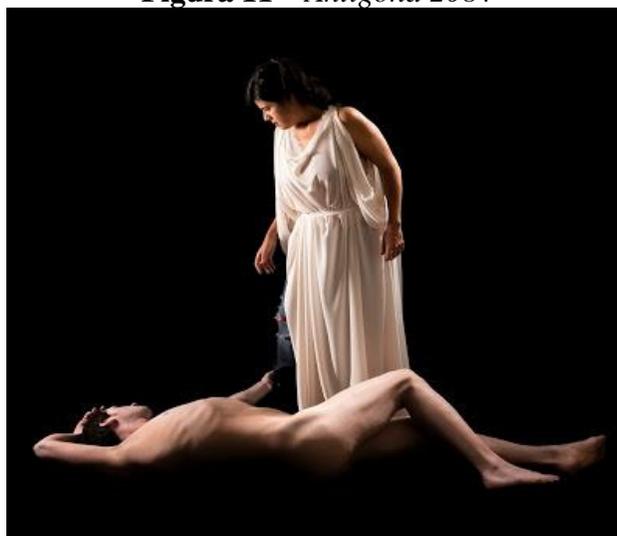
<sup>30</sup> C.f. TEATRO, Globo. Guta Stresser estreia na direção com espetáculo 'Medea en Promenade'. 1 de Ago. de 2012. <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2013/09/guta-stresser-estrela-na-direcao-com-espetaculo-medea-en-promenade.html>. Acesso em: 10 mar. 2019.

Em 2013, o diretor Vadim Nikitin escreveu e dirigiu o espetáculo *O Abajur Lilás ou uma Medea perdida na Augusta*. Já no título encontramos referência à tragédia grega *Medeia*, bem como à peça *O Abajur lilás*<sup>31</sup> de Plínio Marcos. Ao final de 2013, também houve a montagem de *Antígona 2084* com texto de José Rubens Siqueira e direção de João Grembecki:

a peça se passa em 2084 e coloca a heroína grega Antígona em um futuro apocalíptico. *Antígona 2084* é uma atualização do clássico de Sófocles, enfatizando a perenidade da questão humana profunda da filha de Édipo: o seu conflito entre o pessoal e o social [...]. O projeto que tem coordenação de José Rubens foi idealizado pela atriz Lenita Ponce, que sempre sonhou em montar Antígona. “Para mim essa peça propõe uma retomada de valores essenciais” [...] Comenta a atriz que interpreta Antígona. (SIQUEIRA, 2013).<sup>32</sup>

Esse espetáculo é um dos poucos que tratamos até aqui em que há cenas de nudez, como exposto na imagem a seguir:

**Figura 11 – Antígona 2084**



**Fonte:** Foto de João das Caldas

Sobre o projeto estético da peça, o diretor João Grembecki expõe:

<sup>31</sup> **Plínio Marcos** é o autor da peça *O Abajur Lilás*. A ação ocorre em um prostíbulo comandado por Giro, um cafetão homossexual que precisa da violência de seu segurança Oswaldo para se fazer respeitado. Nesse bordel convivem Célia, Dilma e Leninha. As três prostitutas sofrem constantemente com o abuso provocado por Giro. A trama se desenvolve quando o cafetão encontra um abajur lilás quebrado e nenhuma das três mulheres se responsabiliza pelo ato.

<sup>32</sup> VERSÃO CULTURAL. ANTÍGONA 2084. 1 de Nov de 2013. Disponível em: <http://versaocultural.blogspot.com/2013/11/antigona-2084-escrita-por-jose-rubens.html>. Acesso em: 10 mar. 2019.

“Para a peça estou trabalhando um encontro do arcaico com o futurista. Ao mesmo tempo em que temos teatro de sombras, temos uma estética matrix, blade runner, ditatorial e apocalíptica. No figurino dos guardas, por exemplo, estou procurando fazer um capacete robótico com design grego” comenta o diretor que também é responsável junto à Cia Stromboli pelo cenário e figurino do espetáculo.

Em 2014<sup>33</sup>, houve o espetáculo *Trágica.3*<sup>34</sup> Trata-se de uma releitura de três tragédias gregas: *Antígona*, *Electra* e *Medeia*. Devido ao seu caráter de colagem de textos distintos, podemos perceber que esse recurso está associado ao mesmo princípio presente em *O abajur lilás* ou *uma medeia perdida na Augusta*.

O texto de *Trágica.3* é de Caio de Andrade e a direção de Guilherme Leme. Segundo as informações do Centro Cultural Banco do Brasil<sup>35</sup>, a encenação corresponde a “Três peças curtas que resultam num espetáculo único: *Medeia*, a que mata; *Electra*, a que manda matar; e *Antígona*, a que se mata.” As heroínas trágicas são interpretadas por Letícia Sabatella (*Antígona*), Denise Del Vecchio (*Medeia*) e Miwa Yanagizawa (*Electra*). As atrizes também são acompanhadas em cena pelos atores: Fernando Alves Pinto e Marcello H.

A partir da observação de imagens, entrevistas e trechos do espetáculo, notamos que o cenário de *Trágica.3* é praticamente vazio, conta apenas com alguns instrumentos musicais: instrumentos de corda, de percussão, microfones, pois muitas músicas da sonoplastia da peça são realizadas em cena. Outra interpretação que podemos fazer a respeito de um palco com um número reduzido de elementos cênicos é que nesses casos há maior destaque para a performance dos atores; o rico trabalho corporal realizado pela direção expõe-se diante do público pelo excelente desempenho dos artistas em cena.

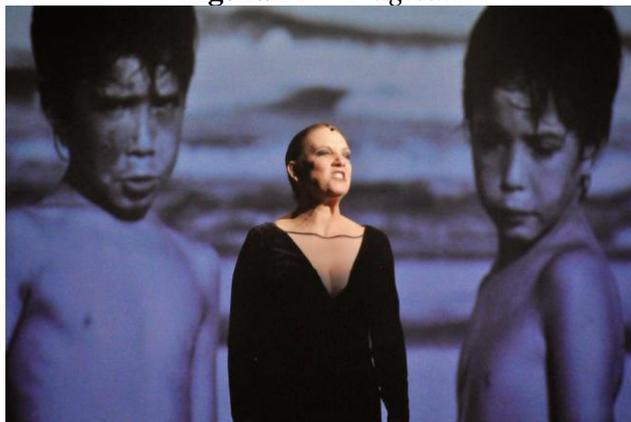
Outro aspecto importante desse espetáculo, além do intenso trabalho com a iluminação, é o uso de projeções de imagens e de vídeos. Chamamos a atenção para o momento de enunciação das falas de *Medeia*, em que a atriz Denise Del Vecchio está à frente de um painel e há a projeção de duas crianças que representam os dois filhos de *Medeia* e *Jasão*.

---

<sup>33</sup> Além do espetáculo que citaremos, também em 2014 houve a representação de *Medeia* (dirigida por Amaury Lourenzo no Rio de Janeiro) e *Édipo Rei* em São José dos Campos realizado pelo Centro de Artes Cênicas da cidade. Disponível em: <http://ofsocialdeteatro.com/site/2014/noticias/oficina-social-de-teatro-leva-tragedia-grega-ao-palco-do-teatro-eduardo-kraichete/> e [http://servicos2.sjc.sp.gov.br/noticias/noticia.aspx?noticia\\_id=20880](http://servicos2.sjc.sp.gov.br/noticias/noticia.aspx?noticia_id=20880). Acesso em: 13 mar. 2019.

<sup>34</sup> TEATRO. *Trágica.3*. Disponível em: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/tragica-3-4/>. Acesso em: 13 mar. 2019.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

**Figura 12 – Trágica.3**

**Fonte:** Foto de Ida Vicenza.

O espetáculo contou com excelente recepção da crítica e foi premiado em duas categorias com o Prêmio Shell: Melhor Atriz: Denise Del Vecchio e Melhor Figurino: Glória Coelho.<sup>36</sup>

Dois anos depois, em 2016, houve a montagem de *Antígona Recortada — Contos que Cantam sobre Pousopássaros*. Uma das sinopses que encontramos que melhor ilustra a proposta do espetáculo aponta que a:

Direção de Cláudia Schapira para o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, *Antígona Recortada* relata a história de adolescentes e crianças que vivem nos morros, nas favelas, e pelas circunstâncias acabam por levar uma vida de adultos desde tenra idade. O universo do tráfico de drogas é o grande pano de fundo para esta narrativa, onde o foco principal é retratar esses jovens e a inversão de papéis que a realidade dura e muitas vezes trágica, acaba por infringir. A descrição deste universo e a possibilidade de criar, apenas por um dia, outro mundo possível, uma zona autônoma temporária, uma utopia futura, são o foco central da narrativa. (O PALCO, 2017).<sup>37</sup>

Mais uma vez, notamos a ocorrência de montagens que transportam os temas retratados nas tragédias gregas para a realidade vivida nos dias de hoje. Na montagem de *Antígona Recortada*, transportam-se a rebeldia e a insatisfação com as imposições de Creonte, que são vivenciadas pela personagem principal da tragédia grega (*Antígona*), à crítica feita na montagem do Núcleo Bartolomeu, em que se denunciam situações precárias e de sobrevivência suportadas pelos habitantes dos morros e favelas.

<sup>36</sup> No endereço em questão é possível encontrar premiações de anos anteriores. Disponível em: <https://www.shell.com.br/sustentabilidade/premio-shell-de-teatro/historico-de-vencedores.html>. Acesso em: 13 mar. 2019.

Conforme o projeto estético do espetáculo, observa-se que é possível representá-lo em galpões, salas e espaços alternativos, pois independe de um palco italiano convencional. Em seu cenário, observamos alguns blocos de concreto, dois microfones e, ao fundo, uma aparelhagem de DJ, já que a música é reproduzida em cena ao longo da encenação.

A peça é representada por duas atrizes: Roberta Estrela D’Alva e Lua Gabanini, das quais, em uma fala concedida à rede social do *Sesc Pompéia*<sup>38</sup>, afirmam que a montagem refere-se a uma junção do Teatro Épico<sup>39</sup> com a cultura do Hip Hop, ocasionando no Teatro Hip Hop. Segundo as Atrizes Mcs de *Antígona Recortada*, elas são o resultado da voz histórica e atual do que vivem, atuam como porta-vozes das denúncias expostas no espetáculo. Para fechar, as atrizes discorrem que há no espetáculo um macro tema: o extermínio da juventude nas favelas e da juventude negra.

Sobre a estética do espetáculo, Roberta Estrela D’Alva e Lua Gabanini diziam que se preocupavam sempre em como tratariam de um assunto “tão dramático” sem o drama, ou seja, formalizando-o de uma maneira épica. Para isso, a forma, o ritmo, os equipamentos usados em cena e os recortes sonoros do espetáculo são utilizados no sentido de desnaturalizar a cena, o que é uma proposta do Teatro Épico.

---

<sup>37</sup> O PALCO. *Antígona Recortada* | 12º Festival Palco Giratório Sesc POA Disponível em: <https://www.jornalnopalco.com.br/evento/teatrorenascenca/2017/05/06/antigona-recortada-12o-festival-palco-giratorio-sesc-poa-2/>. Acesso em: 12 mar. 2019.

<sup>38</sup> *Antígona Recortada* no Sesc Pompeia. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=332605674235324>. Acesso em: 14 mar. 2019.

<sup>39</sup> Que será devidamente abordado no subitem 2.2 dessa pesquisa “Considerações sobre o teatro épico brechtiano”.

**Figura 13:** *Antígona Recortada*



Fonte: Peetssa/VejaSP

Em agosto de 2017, houve a estreia do espetáculo *Antígona: o remorso de Creonte* com direção de Moacir Chaves. A encenação conta com três atores em seu elenco: Celso Frateschi, Naruna Costa e Paschoal da Conceição. O espetáculo é valorizado pela escolha e ênfase das palavras pronunciadas em cena. No enredo da peça, Creonte (representado por Celso Frateschi) é tão enfatizado quanto Antígona, a personagem-título. Nessa encenação, Creonte se vê obrigado a repensar suas atitudes autoritárias, pois reverberam em consequências drásticas à Eurídice e Hémon, esposa e filho de Creonte.<sup>40</sup>

A peça teve a sua estreia em São Paulo, na sala Gianni Ratto, reformada sob a coordenação da arquiteta Sylvia Moreira (também responsável pelos cenários e figurinos do espetáculo). A sala atualmente tem capacidade para 40 pessoas e as poltronas são dispostas em apenas duas fileiras, fazendo com que o público assista ao espetáculo do mesmo plano de observação dos atores, tornando mais intensa a experiência ao assistir *Antígona*.<sup>41</sup>

Para finalizar o nosso percurso, em 2018, a UFPEL (Universidade Federal de Pelotas, no Rio Grande de Sul) também realizou a montagem de *Antígona* com os alunos do curso de

<sup>40</sup> ALVES JR. Dirceu. “Antígona”, no *Ágora: o remorso de Creonte*. 14 set 2017. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/blog/dirceu-alves-jr/antigona-celso-frateschi-agora-moacir-paschoal-naruna/>. Acesso em: 14 mar. 2019.

<sup>41</sup> SERAGURA, Fabiana. Por que você precisa ver a versão de Celso Frateschi para ‘Antígona’ 13 de Set. de 2017. Disponível em: <http://culturice.com.br/2017/09/13/por-que-voce-precisa-ver-versao-de-celso-frateschi-para-antigona/>. Acesso em: 14 mar. 2019.

Licenciatura em Teatro. Segundo um relato de experiência<sup>42</sup> sobre a montagem do espetáculo, publicado pelo diretor Paulo Gaiger e pela assistente de direção e atriz do elenco Roberta Postale, a montagem da peça se iniciou com um longo processo de estudos sobre o texto, a partir desses estudos, chegaram à conclusão de que a atualidade de *Antígona* era imprescindível para falar sobre o momento atual em que vive o Brasil. Para tanto, iniciaram o processo com jogos teatrais de improvisação. Segundo os autores:

As primeiras improvisações partiram de histórias de vida dos próprios atores e atrizes, de vivências pessoais em que haviam experimentado qualquer tipo de preconceito e discriminação; e a partir de jogos de entrevistas em que @ ator/atriz ao centro tinha que responder a respeito de tirania, liberdade, racismo, feminismo etc. Em outros jogos, se estabelecia uma relação de poder entre alguém que manda e comete injustiça e, outro, sujeito e impotente, como em situações análogas às apresentadas em *Antígona*. Os diferentes exercícios de improvisação aplicados tinham a função de introduzir o grupo no universo da tragédia a partir da linguagem cotidiana e experiências próprias, possibilitando, assim, uma reflexão mais intensa e próxima. (GAIGER, POSTALE, 2018, p. 2).

Ao longo do processo de improvisação, e de constatação da atualidade presente em *Antígona*, além da relação que essa tragédia estabelece com situações vivenciadas no Brasil:

algumas improvisações alcançaram um grau de envolvimento e, às vezes, de terror, quando, por exemplo, foram buscados o movimento de um batalhão de choque, sua intervenção sobre uma pessoa e, na sequência, o assassinato de Marielle, antecedido por uma cena de estupro e tortura, lembrando os períodos obscuros da ditadura militar. (GAIGER, POSTALE, 2018, p. 2)

Observamos, com base no relato, a quantidade de associações estabelecidas a partir do texto de *Antígona*. Relações de autoritarismo e de opressão, pois, na montagem do diretor Paulo Gaiger, representam-se episódios que ocorreram durante a produção do espetáculo, como o assassinato da vereadora Marielle Franco no Rio de Janeiro em 2018 e até mesmo ações cênicas que simbolizam fatos históricos do Brasil, como o período da ditadura civil militar.

Sobre o projeto estético da *Antígona* de Paulo Gaiger:

As escolhas cênicas [...] tinham como referência, vários e importantes diretores e escolas de teatro, como Peter Brook, Antunes Filho, Cia. Stravaganzza, Usina do Ator, Terreira da Tribo e Lume, por exemplo. Todos os demais elementos, tais como cenário, iluminação, figurinos, adereços, música, entre outros, só seriam

---

<sup>42</sup> Relato de experiência publicado no 26º Seminário Nacional de Arte na Educação: O ensino da arte em tempos de Crise. Disponível em: [seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/Anaissem/article/download/600/679](http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/Anaissem/article/download/600/679). Acesso em: 14 mar. 2019.

chamados a partir do trabalho dos atores/atrizes. Ao mesmo tempo, o diretor, a assistente de direção e @s atores/atrizes mais dispostos, começavam a fazer adaptações no texto original, corte em quadros longos, atualização dos temas procurando tornar o trabalho cênico desafiador, atual e envolvente, sem perda de sua essência. (GAIGER, POSTALE, 2018, p. 2).

Dessa observação, destacamos que o grupo se ateu a montagens e grupos que inclusive citamos na pesquisa como *Terreira da tribo* e até mesmo o CPT de Antunes Filho. A respeito da construção das personagens,

Creonte seria construído a partir de, pelo menos, três referências: o militar, o empresário, o chefe de família. De maneira semelhante, *Antígona* seria alvo de referências distintas, todas vítimas de opressão sistemática: a mulher, a mulher negra, o trans. (GAIGER; POSTALE, 2018, p. 3)

Mais uma vez, destacamos dois extremos em *Antígona*, a representação do poder autoritário pela voz de Creonte, e das minorias que seriam representadas pela personagem-título. Quanto à utilização de outros recursos cênicos e soluções que o grupo encontrou para a construção do espetáculo:

A longa cena de Tirésias foi sintetizada em um vídeo de dois minutos, realizado em um cemitério de Pelotas, tendo como protagonista a aluna Roberta. O vídeo entra ao final da tragédia como efeito *deus ex-machina* e cumpre muito bem a intervenção de Tirésias, praticamente, já no epílogo da peça (GAIGER; POSTALE, 2018, p. 4)

Notamos com essa observação que vários grupos que apresentaram tragédias gregas a partir do ano de 2010, utilizaram-se do recurso de projeção fílmica durante os espetáculos. Seja para sintetizar uma ideia (como é o caso dessa montagem universitária), seja para trazer à cena personagens que, porventura, estão no imaginário do espetáculo (por exemplo, os filhos de Medeia na montagem de *Trágica.3*). Desse modo, Paulo Gaiger e Roberta Postale, concluem que

Em *Antígona*, vimos que era preciso lançar perguntas, em um jogo de tensão e humor de imagens e performance cênicas, que provocasse a reflexão do espectador, que lhe estimulasse a construir associações e o desacomodasse, no sentido de pensar sobre o próprio pensamento. Para isso, se privilegiou a elaboração e apresentação de uma obra de arte, a arte com esse poder de oferecer outras imagens da realidade, arte aberta e dialógica e em movimento (GAIGER; POSTALE, 2018, p. 5).

Passemos agora a discorrer sobre os signos teatrais e a estética épica de Bertolt Brecht que servirá como escopo para a análise do corpus dessa pesquisa.

## 2 A CENA

### 2.1 Semiologia e encenação: Os signos teatrais

*Mas, se todo o mal está nisto!... Nas palavras.  
Todos trazemos dentro de nós um mundo de coisas: cada qual tem o seu mundo de coisas!  
E como podemos entender-nos, senhor, se, nas palavras que digo,  
ponho o sentido e o valor das coisas como são dentro de mim,  
enquanto quem as ouve lhes dá, inevitavelmente,  
o sentido e o valor que elas têm para ele, no mundo que traz consigo?*

*Seis personagens à procura de um ator autor, Luigi Pirandello*

Em *Introdução à análise do teatro*, Jean-Pierre Ryngaert (1995) define que o teatro funciona ao modo de uma máquina preguiçosa e esburacada. Essas lacunas podem ser interpretadas como as brechas deixadas no texto pelos dramaturgos, para que, posteriormente, sejam encenadas no palco. No entanto, o autor ainda afirma que a encenação não tem, necessariamente, o encargo de “tapar os buracos” existentes nos textos teatrais e, ao longo de sua obra, Ryngaert opta por propor meios de analisar o texto teatral e não a encenação.

Assim, destaca-se que a encenação refere-se a uma possibilidade de leitura. Portanto, essa leitura presume o envolvimento de outros artistas e outras visões sobre o texto teatral. É fundamental observar que a encenação é uma produção artística datada, inserida em um contexto de tempo e espaço específico e que se apropria de um texto (teatral ou não) para se concretizar artisticamente.

Acerca do teatro como um gênero que possui claras especificidades, Anne Ubersfeld (2005) afirma que:

O teatro é uma arte paradoxal. Pode-se ir mais longe e considera-lo a própria arte do paradoxo, a um só tempo produção literária e representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reprodutível e renovável) e instantânea (nunca reprodutível como idêntica a si mesma): arte da representação que é de um dia e nunca a mesma no dia seguinte; quando muito, arte feita para uma única representação, resultado único, como queria Antonin Artaud em *O Teatro e seu Duplo*. (p. 1)

Com tal ideia, depreende-se que a arte paradoxal do teatro pode ser compreendida como obra literária (e assim nos associamos à ideia de Ryngaert), bem como poder ser observada ao modo de encenação, a respeito desse termo, de acordo com Pavis “a ideia de encenação é recente; ela data apenas da segunda metade do século XIX e o emprego da palavra remonta a 1820 (VEINSTEIN, 1955, p. 9). É nesta época que o encenador passa a ser o responsável “oficial” pela ordenação do espetáculo” (2015, p. 122).

Como postula Jean Jacques Roubine, em *A linguagem da encenação teatral* o final do século XIX foi decisivo para a evolução da encenação teatral e, conseqüentemente, marcou o surgimento da figura do encenador, pois foi nesse período que o teatro se apossou dos recursos de iluminação elétrica.

Importante ressaltar que, no final do século XIX, ainda sobre a afirmativa de Roubine (1998), a iluminação se apresenta como o principal recurso de definição e organização do espaço cênico. Desse modo, Roubine complementa que “a tentação da representação figurativa (naturalismo) e a do irrealismo (simbolismo), não seria tão intensa nem tão fecunda, [...] se não fosse sustentada por uma revolução tecnológica baseada na eletricidade” (1998 p. 23).

Nesse período da história do teatro e, conseqüentemente, da história da encenação, várias tendências de representação e prática teatral se afirmaram em cena, como a estética naturalista e a simbolista, pois de acordo com Roubine,

A verdadeira encenação dá um sentido global, não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e plateia), o texto, o espectador, o ator. (1998, p.24).

Tendo em vista que a encenação evoca a montagem do espetáculo de forma concreta, Pavis define que a representação “é o objeto concreto, físico, empírico produzido pelos atores, o encenador e sua equipe de criação. É também a ideia que a cena re-presenta, ou seja, apresenta uma segunda vez e que torna presente aquilo que estava ausente” (PAVIS, 2010, p. 3).

Nesse sentido, a ausência levantada por Pavis no excerto anterior, pode corresponder ao pensamento de Ryngaert, em *Introdução a análise do teatro* ao apontar as brechas que o texto teatral possui.

Assim, Pavis postula que

a encenação é, assim, uma representação feita sobre um sistema de sentido, controlado por um encenador ou por um coletivo. É uma noção abstrata e teórica, não concreta e empírica. É a regulação do teatro para as necessidades do palco e do público. A encenação coloca o teatro em prática, porém de acordo com um sistema implícito de organização de sentido. (2010, p. 3).

Esse sistema de organização de sentido muito nos interessa em relação à análise do espetáculo *Antígona* de Andrea Beltrão e Amir Haddad, pois vamos analisar os sentidos gerados pela sua encenação. Portanto, estamos tratando de matérias verbais e não-verbais e, para isso, é necessário compreender os signos presentes no espetáculo para analisar as construções de sentido que são geradas.

Conforme Anne Ubersfeld:

A representação teatral é um conjunto (ou um sistema) de signos de natureza diversa que depende, se não totalmente, pelo menos parcialmente, de um processo de comunicação, uma vez que comporta uma série complexa de emissores (numa ligação estreita entre si), uma série de mensagens (em ligação estreita e complexa entre si, de acordo com códigos extremamente precisos), um receptor múltiplo, mas situado num mesmo lugar. (2005, p. 9).

Dessa afirmação é de extrema importância verificar a simultaneidade dos signos presentes na representação. Os signos estão expostos em conjunto, seja de forma verbal, quando o ator enuncia seu texto, ou de forma visual, quando se analisa, por exemplo, o penteado de uma atriz ou o que pode representar tanto o figurino como a maquiagem de um ator em cena.

A respeito dos signos teatrais, Pavis (2015) define-os como:

a união de um significante e um significado, mais ou menos restritivamente como a “menor unidade portadora de sentido proveniente de uma combinação de elementos do significante e de elementos do significado” [...] sendo esta combinação a significação de signo [...] No teatro o plano do significante (da expressão) é constituído por materiais cênicos (um objeto, uma cor, uma forma, uma luz, uma mímica, um movimento etc.) (p. 357).

Em vista disso, destaca-se que o signo teatral pode ser compreendido e analisado de maneira independente, e ao mesmo tempo, abarcar outros sentidos dentro do conjunto da encenação teatral. Esses sentidos concebidos pelo signo configuram a semiologia, que consoante ao que postula Pavis (2015) pode ser compreendida como a

a ciência dos signos. A semiologia teatral é um método de análise do texto e/ou da representação, atento a sua organização formal, à dinâmica e à instauração do processo de significação por intermédio dos praticantes do teatro e do público.

[...] A semiologia se preocupa não com a demarcação da significação, isto é, com a relação da obra com o mundo [...], mas com o modo de produção de sentido ao longo do processo teatral que vai da leitura do texto dramático pelo encenador até o trabalho interpretativo do espectador. (p.350).

Partindo do conceito apresentado e, para uma melhor compreensão a respeito da semiologia do espetáculo teatral, os estudos de Kowzan (1978) são basilares e detalhados acerca desse método de análise. Nessa pesquisa nos apropriaremos da noção de semiologia para analisarmos a arte do espetáculo.

Deve-se notar que muitos teóricos e realizadores de teatro, assim como pessoas que trabalham em teatro, empregam o termo “signo” ao falarem de elementos artísticos ou meios de expressão teatral, o que prova que a consciência ou subconsciência semiológica é algo real entre aqueles que se ocupam do espetáculo. Isto confirma, ao mesmo tempo, a necessidade de se considerar o espetáculo do ponto de vista da semiologia. [...] A arte do espetáculo é, entre todas as artes e, talvez, entre todos os domínios da atividade humana, aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade (KOWZAN, 1978, p. 97).

Essa justificativa atesta que a semiologia é um recurso eficaz para a compreensão dos sentidos gerados na representação teatral. Se partimos do princípio de que o espetáculo é uma arte datada, que ocorre em um momento específico, temporal e espacial, até mesmo o seu contexto de produção pode conter um valor semântico, ou seja, a época de estreia de uma espetáculo pode dizer muito sobre o seu sentido, suas pretensões.

Como exemplo, ao rememorar os espetáculos encenados no período da ditadura civil militar brasileira, principalmente nas encenações de *Antígona* percebe-se o interesse em destacar a insubordinação da personagem-título diante das forças opressivas do Estado. Portanto, o período escolhido para encenação de um espetáculo pode comunicar com as intenções ideológicas dos encenadores e diretores. Essa situação é muito bem ilustrada por Rodrigues na pesquisa *A recepção da performance e o grupo Giz-en-Scène: catalogação e disponibilização de 30 anos de representações do teatro antigo*:

ressalta-se que nem sempre as questões políticas presentes no teatro clássico passaram impunes às mãos dos censores, como é o caso, por exemplo, do relato de Heliadora (2013, p. 408-409) acerca da montagem de *Antígona*, de Sófocles, com direção de Antônio Abujamra e Glauce Rocha como a personagem-título: Durante o período da censura, o teatro sofria em diversas frentes, e não só pelos cortes e proibições feitos pelos mais arbitrários e ignorantes funcionários que se possa imaginar. Ficou famoso, por exemplo, o incidente no qual um policial tinha ordem para “prender Sófocles” [...]. (RODRIGUES, 2018 p.21)

Adiante, podemos citar mais um exemplo, a montagem de *Antígona* dirigida por Paulo Gaiger em 2018. O espetáculo aborda uma situação ocorrida em março daquele ano – o assassinato da vereadora Marielle Franco –, o diretor utiliza-se da obra de Sófocles para denunciar situações de opressão e de descontentamento com a conjuntura social.

Kowzan (1978) afirma que tudo é signo na representação teatral, desse modo, as palavras podem possuir valores distintos no momento da encenação. O autor, ao exemplificar a riqueza gerada pelos signos, ressalta “o quão inúmeras maneiras de pronunciar as palavras ‘eu te amo’ podem significar tanto a paixão, quanto a indiferença, a ironia como a piedade! A mímica do rosto e o gesto da mão podem sublinhar a significação das palavras, desmenti-la” (p. 98).

Com essa afirmação, destaca-se que o espetáculo é formado a partir de conjuntos de significação, sejam eles linguísticos, ou visuais. A palavra, no espetáculo teatral, alcança o público por meio da entonação do ator, pois chegam ao espectador, no mínimo, dois signos: um deles é **verbal** (o texto pronunciado) e, no entanto, junto a esse signo verbal, a plateia também recebe o **tom**, responsável por caracterizar o estado de alma com que o ator pronunciou o texto. Essa ação caracteriza um signo teatral, elemento responsável pela construção de sentido nos espetáculos teatrais.

Sobre a natureza desses signos, Kowzan (1978, p. 101-102) afirma que no espetáculo teatral, os signos são artificiais, isto é, são o resultado de um processo voluntário e manipulado, com a ideia de comunicar-se no próprio instante ao público. Para exemplificar, o autor destaca: “A voz trêmula de um jovem ator interpretando um velho é um signo artificial. Contrariamente, a voz trêmula de um ator octogenário, não tendo sido criada voluntariamente”.

Ainda assim, pode-se notar que a escolha de um ator em certa idade, também pode ser compreendida como um signo, seja a escolha de uma criança para representar um papel infantil, seja na escolha de um idoso para representar uma personagem de idade avançada, constatando que mesmo com a presença dos signos naturais, no teatro os signos são manipulados, premeditados e, portanto, artificiais.

Da mesma maneira, Kowzan (1978) acrescenta:

Vemos então que a escolha do ator para um papel ou a escolha da peça em função de um ator, escolha efetuada pelo seu físico (expressão do olhar, voz, idade, porte, constituição, temperamento, tudo aquilo que entra na noção de emprego) já é um ato semântico, visando obter os valores mais adequados às intenções do autor ou diretor. (1978, p. 103).

Na sequência o autor elenca treze sistemas de signos que podem ser observados nos espetáculos teatrais: **a palavra; a tom; a mímica facial; o gesto; o movimento cênico do ator; a maquilagem; o penteado; o vestuário; o acessório; o cenário; a iluminação; a música e o ruído**. Essa ideia também pode ser observada de forma mais sistematizada na imagem a seguir:

**Figura 14 – Os signos teatrais**

1. Palavra 2. Tom	Texto Pronunciado	Ator	Signos auditivos	Tempo	Signos auditivos (Ator)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimento	Expressão Corporal		Signos visuais	Espaço e Tempo	Signos visuais (Ator)
6. Maquilagem 7. Penteado 8. Vestuário	Aparências Exteriores do Ator			Espaço	
9. Acessório 10. Cenário 11. Iluminação	Aspecto do Lugar Cênico	Exterior ao Ator	Signos visuais	Espaço e tempo	Signos visuais (fora do ator)
12. Música 13. Ruído	Efeitos sonoros não- articulados			Signos auditivos	Tempo

**Fonte:** Tadeuz Kowzan, 1978.

Com base na imagem anterior, extraída de **Os signos no teatro** e associada ao material que possuímos para a análise da *Antígona* de Andrea Beltrão e Amir Haddad, nos aprofundaremos na observação dos signos auditivos pronunciados pela atriz, dessa maneira, destacaremos a *palavra* e o *tom* empregados na representação.

Sobre os signos visuais correspondentes à performance de Andrea Beltrão, não examinaremos de forma mais detida a expressão corporal adotada em cena, devido ao fato de que não possuímos a filmagem desse espetáculo. Por conseguinte, analisaremos os *gestos* e os *movimentos*, dos trechos do espetáculo que foram liberados pela produção e que estão acessíveis também nas redes sociais do espetáculo. A respeito dos elementos exteriores ao desempenho da atriz, a seguir, nos aprofundaremos no *vestuário* utilizado por Andrea Beltrão; no *cenário* e nos *acessórios* presentes em cena.

A seguir, para complementarmos o referencial teórico desta pesquisa e, conseqüentemente, analisarmos a montagem de *Antígona* de Andrea Beltrão e Amir Haddad, verificaremos de que maneira os estudos de Bertolt Brecht a respeito do teatro épico também se relacionam à montagem analisada.

## 2.2 Considerações sobre o teatro épico brechtiano

*“Necessitamos de um 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 desempenham um papel na modificação desse contexto”*

*Bertolt Brecht, Pequeno órganon para o teatro*

O objetivo desse capítulo é apresentar conceitos fundamentais sobre o teatro épico brechtiano para que, a partir desse marco teórico, possamos analisar a montagem de *Antígona*, encenada por Andrea Beltrão, e dirigida por Amir Haddad.

Para Carlson (1997) “Nenhum escritor do século XX influenciou tanto o teatro, como teórico e como dramaturgo, quanto Bertold Brecht (1898 – 1956)” (p. 370). Partindo desse princípio, ainda hoje, muito se produz sobre Brecht. A dramaturgia política escrita por Brecht, bem como os seus consistentes estudos sobre teatro serviram (e ainda servem) como base para inúmeras montagens teatrais, produções teóricas e, até mesmo, o termo cinema épico<sup>43</sup> é decorrente da dramaturgia e dos postulados do autor sobre a estética teatral.

---

<sup>43</sup> Como referência para o termo *cinema épico* temos como base as obras da pesquisadora Renata Soares Junqueira. Nos seus estudos a autora propõe diversas análises de obras fílmicas nas quais verifica o uso de recursos épico-brechtianos em produções de cineastas como Manoel de Oliveira (**O cinema épico de Manoel de Oliveira**, lançado

Cabe salientar que o momento histórico e sociopolítico em que Brecht viveu foi decisivo na composição de sua dramaturgia e seus estudos sobre teatro. A pesquisadora Elizabete Sanches Rocha, no ensaio *A construção dialética do conceito de bondade em A alma boa de Setsuan*, destaca o contexto histórico no qual Brecht se insere:

A segunda grande guerra, com toda a barbárie que ela instala mundo a fora, o crescente domínio do nazismo – aceito como uma verdade absoluta por muitos – as dificuldades em se compreender um mundo cada vez mais rápido, ágil, com suas máquinas e seus automóveis, os totalitarismos dos governos impedindo o exercício da liberdade, entre tantos outros eventos que marcaram esse período como um dos mais cruéis da História, justificam, na construção dramática, um certo ceticismo e uma busca obstinada por transformações sociais (ROCHA, 2005, p. 58)

Portanto, de acordo com Rosenfeld (2010, p. 146). “o teatro e a teoria de Brecht devem ser entendidos no contexto histórico geral e principalmente levando-se em conta a situação do teatro após a primeira guerra mundial”. Assim, o dramaturgo alemão, interessado na função da arte e a relação que ela tem com o âmbito social, cultural e histórico, ocupa-se na produção de um teatro político, um teatro marcadamente empenhado em apontar questões sociais. Para completar esse entendimento, Iná Camargo Costa em: *A hora do teatro épico no Brasil*, acrescenta:

Brecht explicava que o seu teatro (e, portanto, a obra coletiva alemã chamada teatro épico) tinha como pressuposto, em todos os sentidos, incluindo até mesmo o acesso aos *meios de produção*, o movimento operário alemão – como se sabe, o mais poderoso da Europa até a ascensão de Hitler. Sabe-se também que o movimento político e cultural dos trabalhadores alemães nos anos 20 (os da República de Weimar) não pode ser pensado sem conexão com a Revolução vitoriosa de 1917 e a derrotada em 1918. Por isso o dramaturgo escreveu que o teatro épico pressupõe “um poderoso movimento social, interessado na livre discussão de seus problemas vitais e capaz de defender seu interesse contra todas as tendências adversas” (1996, p. 53).

Por essas razões e após uma observação sobre os assuntos retratados no teatro de Brecht, é possível identificar o interesse e a necessidade de um teatro que realmente levasse em consideração o momento atual vivido na Europa (e no mundo), portanto, as peças desse dramaturgo trariam temas de ordem política para os palcos. Diante disso, Brecht partia do princípio de que somente após uma análise ativa e profunda do espectador sobre o panorama real vivenciado em sociedade, o mundo estaria suscetível a transformar-se.

Como assinala Rosenfeld (2010, p. 145), “não é fácil resumir a teoria do teatro épico de Brecht” e “tendo sido bem mais homem da prática teatral do que pensador de gabinete, mostrava-se sempre disposto a renovar suas concepções para obter efeitos cênicos melhores”. Tal renovação pode ser sinalizada ao voltarmos a nossa atenção para as considerações feitas por Brecht a respeito de suas próprias peças.

Em sua obra, *Estudos sobre teatro*, (leitura essencial para a compreensão do conceito épico brechtiano) há a reunião de vários textos em que o autor dedica-se a comentar, de modo crítico, as suas próprias peças e representações, além de propor ensaios e considerações a respeito de sua concepção de teatro épico. Ainda sobre esse compilado de textos, na apresentação de Aderbal Freire Filho para essa obra, com o intuito de destacar a importância/pertinência do dramaturgo, afirma-se: “Agora com sua obra completada [...] Bertolt Brecht saía da categoria dos homens e passava para a categoria dos mitos”. (2005, p. 10).

Assim, para Aderbal Freire Filho, (2005, p. 13) “Brecht é nosso guia para o presente” e a partir de seus estudos e constantes produções, que atravessaram as fronteiras da Alemanha e das décadas, Aderbal Freire Filho (2005, p. 17) ainda complementa que “com ele [BRECHT] o ator criou uma atitude nova, que faz dele, ator, simultaneamente boneco e bonequeiro. Este é o salto mortal que o teatro deve a Brecht”.

Embora estejamos dissertando sobre teatro épico e associando esse conceito diretamente à produção de Brecht, vale lembrar que essa concepção não foi criada pelo dramaturgo, pois Carlson (2005, p. 373) assinala que “Brecht apenas pôs nova ênfase numa ideia muito antiga”. Tal ideia muito antiga está associada às manifestações épicas que já ocorriam ao longo da história do teatro, esses efeitos são apresentados por Anatol Rosenfeld em *O teatro épico*.

Dessa maneira, Anatol Rosenfeld (2010), em *O teatro épico*, traça um percurso histórico a respeito do gênero épico no teatro. O autor demonstra que os indícios desse gênero estão presentes desde a tragédia grega, como por exemplo a presença de um coro; além disso, tais prenúncios épicos são apresentados por Rosenfeld no teatro medieval, teatro asiático, até, enfim, tratar das reflexões a respeito do teatro épico de Brecht<sup>44</sup>.

Ao abordar de modo mais aprofundado a estética adotada por Brecht, Rosenfeld (2010, p. 147) afirma que “a importância fundamental no desenvolvimento do teatro épico de Brecht tem, além de variadas influências, de B Shaw a G Kaiser e Piscator, os estudos marxistas e

---

<sup>44</sup> A seguir, apresentaremos uma tabela em que é possível pensar sobre o *teatro aristotélico* ao qual Brecht se opõe.

sociológicos que [Brecht] iniciou com intensidade em 1926.” Evidentemente, os estudos marxistas resultaram na abordagem de temática social do teatro brechtiano e as influências do teatro político de Piscator seriam decisivas na construção do que hoje conhecemos como o teatro épico brechtiano.

E, ainda sobre os recursos épicos no corpo da dramaturgia mundial, o próprio Brecht, em *Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa*, declara que esse efeito foi utilizado na Alemanha em peças não-aristotélicas “a serviço das tentativas realizadas para a estruturação de um teatro épico” (2005, p. 75). Isto posto, nos fica claro que o épico brechtiano é resultado de inúmeras tendências e estéticas teatrais, como também é fruto da necessidade de compreender que “o teatro tem precisado proporcionar reproduções diversas do convívio humano, que não são apenas imagens de um convívio diferente, mas também imagens dadas de uma forma diferente” (BRECHT, 2005, p. 129).

Em *Notas sobre a ópera Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, Brecht (2005) apresenta uma tabela em que expõe as diferenças entre forma dramática de teatro e forma épica de teatro, vejamos:

**Figura 15 – A forma dramática e a forma épica**

<b><i>Forma dramática de teatro</i></b>	<b><i>Forma épica de teatro</i></b>
<b>A cena “personifica” um acontecimento</b>	<b>narra-o</b>
<b>envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade proporciona-lhe sentimentos leva-o a viver uma experiência o espectador é transferido para dentro da ação é trabalhado com sugestões os sentimentos permanecem os mesmos parte-se do princípio que o homem é conhecido o homem é imutável</b>	<b>faz dele testemunha, mas desperta-lhe a atividade força-o a tomar decisões proporciona-lhe visão do mundo é colocado diante da ação</b>
<b>tensão no desenlace da ação uma cena em função da outra os acontecimentos decorrem linearmente</b>	<b>é trabalhado com argumentos são impelidos para uma conscientização o homem é objeto de análise</b>
<b><i>natura non facit saltus</i> (tudo na natureza é gradativo) o mundo, como é o homem é obrigado suas inclinações o pensamento determina o ser</b>	<b><i>facit saltus</i> (nem tudo é gradativo) o mundo, como será o homem deve seus motivos o ser social determina o pensamento</b>

Fonte: BRECHT, 2005 p.31

Dessa tabela apresentada por Brecht, chamamos a atenção para o que se diz a respeito da **narração**. Desse modo, nas palavras do dramaturgo “o palco principiou a ‘narrar’. A ausência de uma quarta parede deixou de corresponder à ausência de um narrador. [...] não mais era permitido ao espectador abandonar-se a uma vivência sem qualquer atitude crítica” (BRECHT, 2005, p. 66).

Por conseguinte, destaca-se que a narração é um dos principais recursos dessa forma (épica) de se fazer teatro, e isso é resultado das transformações sofridas na sociedade, bem como dos conteúdos aos quais a forma épica propõe-se a transmitir.

Dessa forma, se levarmos em consideração que o formato dramático aristotélico sofre inúmeras alterações e oposições frente ao teatro épico brechtiano, vale lembrar que Brecht de acordo com Carlson (1997, p. 371) “confidenciou à sua secretária, Elizabeth Hauptmann, que semelhante tema [os temas sociais] não poderia receber tratamento convencional: ‘Quando se

conclui que o mundo moderno é irreconciliável com o drama, conclui-se também que o drama é irreconciliável com o mundo moderno”.

Peter Szondi (2011) sintetiza a gênese do pensamento épico, ao propor que:

Agora, a ação é objeto do que o palco narra, e este com ela se relaciona como o narrador épico com seu objeto: da contraposição de ambos é que primeiro resulta a totalidade da obra. O espectador igualmente não é deixado de fora do jogo cênico, nem é arrastado para dentro dele (“iludido”) de modo a deixar de ser espectador – ele é posto, como tal, diante dessa ação em processo, que lhe é oferecida como objeto de consideração (p. 117).

Nesse segmento, podemos reafirmar que uma das finalidades a se alcançar com a estética do teatro épico é a busca por um espectador ativo e consciente, pois Brecht (2005, p. 33) afirma que “estas inovações [na forma e no conteúdo] pressupõem, evidentemente, uma nova atitude da parte do público”. O dramaturgo espera agora que a atitude do espectador seja “a de uma pessoa que está fumando e observando algo ao mesmo tempo” (p. 40). Essa nova postura só será alcançada por meio do efeito de *distanciamento*<sup>45</sup>, que é a proposta do teatro épico brechtiano.

Em vista disso, de acordo com Iná Camargo Costa, devido ao fato de que

O teatro épico tem interesse em acontecimentos de interesse público (mesmo os da vida privada), de preferência os que *exijam* explicação por não serem evidentes nem naturais; enquanto o drama se limita a representar seus caracteres em ação, o teatro épico transita dessa apresentação para a *representação* e desta para o comentário, tudo na mesma cena. Estas características levaram o dramaturgo a elaborar sua célebre técnica do *distanciamento*: “para resumir diremos que se trata de uma técnica por meio da qual se pode imprimir aos acontecimentos a serem representados a marca de algo que se destaca, que exige explicação, que não é para ficar subentendido, que simplesmente não é natural. O objetivo do efeito de distanciamento é permitir ao espectador que elabore uma crítica produtiva do ponto de vista social. Através dessa técnica o inimigo a ser combatido é a empatia, ou o ilusionismo, a reação totalmente irracional que o drama exige do espectador (1998, p. 73).

Dessa maneira, todos os recursos (estéticos, cênicos, linguísticos) presentes no teatro épico contribuem para a efetivação do *distanciamento*. Portanto, ao refletirmos sobre essa técnica, destacamos que ela necessita da encenação para se realizar de fato, pois o desempenho do ator em cena, o cenário apresentado ao público e os recursos sonoros do espetáculo, sempre

<sup>45</sup> Tradução do alemão para a palavra *verfremdungseffek*. Encontra-se também o termo: efeito de distanciamento, estranhamento. Ver em: ROPERO, A. **PEQUENO ORGANON PARA UM GRANDE IDEAL**: uma análise sobre a visão estética de Brecht para o teatro. Dissertação de mestrado defendida em 2008 pelo Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de UNESP de Araraquara.

estarão a favor desse efeito de distanciamento em uma encenação épica. Ainda sobre esse propósito no teatro brechtiano, e as técnicas utilizadas para se chegar a esse fim, Rosenfeld (2010) os classifica em itens como: *literários*; *cênico-literários*, *cênico-musicais* e *o ator como narrador*. A respeito dos recursos literários, o autor evidencia marcas como a ironia, a paródia, o grotesco e principalmente o cômico atuando a favor do distanciamento.

Na sequência, o autor aponta alguns recursos *cênicos e cênicos-literários*, e oferece como exemplo a inserção de cartazes que comentam a ação, títulos que devem aparecer ao longo da representação, cenário crítico e anti-ilusionista, ou seja, a literatura se manifesta de forma crítica e concreta no palco<sup>46</sup>.

Há também a menção aos recursos de distanciamento *cênico-musicais*, em que a música acontece como elemento independente da situação que ocorre em cena, muitas vezes se manifesta em dissonância com a ação exposta no palco; a música no teatro épico também toma partido: a música em Brecht comenta o texto.

Por fim, Rosenfeld (2010) apresenta o item: *o ator como narrador*. Nessa seção compreendemos que o ator irá interromper o fluxo da ação por meio de narrações, pois, “na medida em que o ator como porta-voz do autor, se separa do personagem, dirigindo-se ao público, abandona o espaço e o tempo fictícios da ação” (p. 161). Assim, entende-se que o trabalho do ator também será elemento decisivo a favor do distanciamento, tendo em vista que o ator “deve estar preparado para desdobrar-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado)” (p. 161).

Logo, se o efeito de distanciamento tem como objetivo conferir uma atitude crítica e um posicionamento por parte do público, o desempenho do ator na cena épica será, portanto, decisivo para essa construção<sup>47</sup>. Desse modo, Bertolt Brecht acentua que “é condição necessária que no palco e na sala de espetáculos não se produza qualquer atmosfera mágica” (2005, p. 103). A seguir, Brecht propõe que

Numa representação em que não se pretenda uma metamorfose integral, podem ser utilizadas três espécies de recursos para distanciar a expressão e a ação da personagem apresentada:

- 1 – Recorrência à terceira pessoa.
- 2 – Recorrência ao passado.

<sup>46</sup> Essa ideia está em consonância com o que Brecht (2005) afirma em **Notas sobre a ópera dos três vinténs** ao propor que o teatro épico deve “aproximar-se das outras instituições da atividade intelectual” (p. 40) e também ao assegurar que “na arte dramática há que introduzir as notas de rodapé e a consulta de confronto” (p. 41).

<sup>47</sup> Brecht em **A nova técnica da arte de representar** apresenta de modo disjuntivo os recursos necessários para que o ator, a partir de sua performance, não possibilite o processo de identificação.

3 – Intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários (2005, p. 107).

Esses recursos, quando manifestados no palco, possibilitam também outro procedimento fundamental ao teatro brechtiano, pois contribuem para o “intuito didático”.

Para tratar desse viés pedagógico, vale retomar que Rosenfeld (2010) levanta dois motivos pelos quais o teatro épico e o aristotélico são opostos. O primeiro deles é que esse teatro irá apresentar as relações sociais e não apenas individuais. O segundo motivo é que está vinculado a tal interesse didático. A proposta aqui é apresentar um “palco científico”, pois, “O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês” (p. 148).

De acordo com o *Dicionário de teatro* de Pavis (2015), a peça didática “milita em prol de uma tese filosófica ou política. Pressupõe-se que o público extraia dela ensinamentos para sua vida privada e pública” (p. 282). Igualmente, de acordo com essa concepção (que é brechtiana) a peça didática trará, então, consciência ao espectador, mas, conforme o que já apresentamos, esse estado só será garantido a partir dos vários recursos épicos utilizados para alcançar o distanciamento<sup>48</sup>.

Sendo assim, Brecht dá uma demonstração sobre o que espera do comportamento e recepção de um espectador do teatro épico em contraponto com o público do teatro dramático. Vejamos:

*O espectador do teatro dramático diz:* – Sim, eu também já senti isso. – eu sou assim. – O sofrimento desse homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. – Será sempre assim, – Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. – Choro com os que choram e rio com os que riem.

*O espectador do teatro épico diz:* – Isso é que eu nunca pensaria. – Não é assim que se deve fazer. – Que coisa extraordinária, quase inacreditável. – Isto tem que acabar. – O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. – Isto é que arte! Nada ali é evidente. – Rio de quem chora e choro com os que riem. (2005, p. 66 – 67).

Desse modo, já compreendendo as expectativas brechtianas a respeito da recepção do espectador, no ensaio *Teatro recreativo ou teatro didático?* Brecht suscita uma importante questão associada tanto ao aspecto pedagógico quanto ao exercício da moral em relação ao épico.

---

<sup>48</sup> Cabe ressaltar que nesse aspecto Brecht propõe despertar a consciência do trabalhador para a luta de classes. Essa ideia é explorada quando o autor apresenta o ensaio *Notas sobre a peça A mãe* em que há várias anotações sobre a representação desse espetáculo, os efeitos da cena épica, a representação épica dos atores e principalmente a crítica do espetáculo e Brecht conclui que “todas essas coisas constituem difíceis tarefas artísticas; [...] se pudermos

E é nesse momento que o dramaturgo traz à tona uma indagação: *seria o teatro épico uma instituição moralizante?*<sup>49</sup> E responde o seguinte:

No teatro épico apenas secundariamente surgiam questões morais. O verdadeiro propósito do teatro épico era, mais do que moralizar, analisar. Assim, primeiro analisava-se a questão, e só depois vinha a “substância”, a moral da história. [...] O que nos levou a tal análise foram, sem dúvida, os desacertos que víamos à nossa volta, situações dificilmente toleráveis, situações que não só por escrúpulos morais era difícil suportar. [...] A finalidade das nossas pesquisas era descobrir meios que pudessem impedir a criação de situações como essa tão dificilmente toleráveis. Isto é, *não falávamos em nome da moral, mas em nome de todos os que sofrem danos, o que é muito diferente.* (BRECHT, 2005, p. 73) (grifo nosso).

Desse ponto, já conhecendo alguns recursos propostos para uma encenação épica, percebemos também que inúmeros escopos levantados por Brecht no século XX são perfeitamente cabíveis para se analisar o panorama atual em que vivemos. Em razão disso, as injustiças recorrentes na sociedade, o abismo cada vez mais profundo entre as camadas sociais, a rapidez e a constância em que humanos e máquinas estão no mesmo nível de equivalência, a normatização e a banalização da crueldade no convívio dos homens e a sua relação abusiva com a natureza, são graves prenúncios que tornam, mais uma vez, Brecht, e toda sua mobilização técnica e teórica, indispensáveis para averiguar a nossa condição presente.

Este tipo de teatro pressupõe, além de um determinado nível técnico, um poderoso movimento na vida social, movimento este não só interessado na livre discussão das questões vitais, visando à sua solução e dispondo da possibilidade de defender esse interesse contra todas as tendências que se lhe oponham. O teatro épico é a tentativa mais ampla e radical de criação de um grande teatro moderno; cabe-lhe vencer as mesmas imensas dificuldades que, no domínio da política, da filosofia, da ciência e da arte, todas as forças com vitalidade têm de vencer. (BRECHT, 2005, p. 74).

---

melhorar a forma de estruturar a produção artística, se conseguirmos elaborar uma técnica e torná-la dúctil, em suma, se conseguirmos aprender, teremos possibilidade de construir uma autêntica arte proletária” (BRECHT, 2005, p. 57).

<sup>49</sup> Essa ideia de consciência social e do teatro na luta de classes em Brecht é explorada com ênfase pela estudiosa Iná Camargo Costa em sua obra **Nem uma lágrima** (*teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular/, 2012*) a autora afirma que “o crime de lesa-humanidade do capitalismo não é ter criado uma sociedade materialista em que se desejam bens de consumo, mas tê-la organizado de modo a impedir que a maioria tenha acesso aos bens que produz. Nós somos pela saciedade e contra a fome em todos os âmbitos, inclusive o da cultura. [...] Para quem entende que o proletariado é o verdadeiro sujeito do processo de acumulação porque ele produz capital além da mercadoria e, com essa compreensão, se dedica ao teatro levando em consideração a luta de classes, impõe-se a necessidade de, além de tomar partido como trabalhador cerebral, identificar as coreografias do inimigo, [...] inclusive e sobretudo, procurando revogar ideias como luta de classes, revolução, necessidade de intervenção política, organização e assim por diante. (p. 7 -10)”.

Portanto, não nos restam dúvidas que esse teatro se ocupa da necessidade de lutar para a modificação social, pois nas palavras de Brecht (2005, p. 140) é necessário que:

Prossigamos! Seja de que maneira for! Saímos a campo para uma luta, lutemos, então! Não vimos já como a crença removeu montanhas? Não basta então termos descoberto que alguma coisa está sendo ocultada? Essa cortina que nos oculta isto e aquilo, é preciso arrancá-la!

Diante do exposto, já conhecendo a situação da tragédia grega no Brasil, e alguns dos principais motivos para a sua encenação nos dias atuais, só nos resta agora analisar a partir desse referencial teórico a *Antígona* de Andrea Beltrão e Amir Haddad.

### 3 ENTRE O TEXTO E A CENA: A ANTÍGONA DE ANDREA BELTRÃO E AMIR HADDAD

#### 3.1 Em cena: Andrea Beltrão

*Gosto de uma boa história, uma boa personagem,  
um bom texto, não precisa ser engraçado, mas tem que ser bom.*

*Andrea Beltrão*

Andrea Beltrão (1964), atriz que interpreta o espetáculo *Antígona* e assume todas as personagens do espetáculo, constrói, ao lado de Amir Haddad (1937), a dramaturgia da peça, baseada na adaptação de Millôr Fernandes.

De acordo com informações do acervo virtual *Enciclopédia Itaú Cultural*<sup>50</sup>, Andrea Vianna Beltrão, nascida no Rio de Janeiro em 1964, iniciou a sua carreira nas artes cênicas com trabalhos muito marcados pelo humor e pela brejeirice.

Em entrevista concedida ao canal *Cinema Brasil*<sup>51</sup>, a atriz afirma ter iniciado a sua carreira com 14 anos n'*O Tablado*<sup>52</sup>, momento que proporcionou a realização de peças anuais como *João e Maria* (1980), *Hoje é dia de Rock* (1980) e *Nossa Cidade* (1984)<sup>53</sup>. Beltrão reitera que o incentivo para acessar o mundo teatral vem de seu padrinho, que não era ligado às artes cênicas.

No início da década de oitenta, a atriz também passa a fazer parte do grupo **Manhãs e Manias**<sup>54</sup>, e atua em trabalhos como: *Brincando com Fogo* (1981), *Teatro Enredo* (1983) e *Recordações do Futuro*, (1985) montagens coordenadas por José Lavigne.<sup>55</sup>

<sup>50</sup> C.f. ANDRÉA Beltrão. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18669/andrea-beltrao>. Acesso em: 16 mar. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

<sup>51</sup> ENTREVISTA NA ÍNTEGRA ANDREA BELTRÃO. 2015 (35 min). Publicado pelo canal Revista do cinema br. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-HABb0R6YZs>. Acesso em: 15 mar. 2019.

<sup>52</sup> Escola de Teatro fundada por Maria Clara Machado, escritora e dramaturga brasileira.

<sup>53</sup> As informações sobre datas de espetáculos foram extraídas diretamente do site d'**O Tablado**. Encontram-se disponíveis em: <http://otablado.com.br/espetaculos>. Acesso em: 16 mar. 2019.

<sup>54</sup> Grupo que desenvolvia seus trabalhos por meio de criações coletivas, com espetáculos humorísticos, musicados e até circenses. C.f.: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399362/manhas-e-manias>. Acesso em: 16 mar. 2019.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

Ainda quando participava do grupo **Manhãs e Manias**, Andrea Beltrão “atua em *Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, 1984, seu primeiro espetáculo adulto profissional, sob a direção de Buza Ferraz”.<sup>56</sup>

Andrea Beltrão afirma em entrevista<sup>57</sup> que a década de 1980 foi o momento em que aprendeu muito sobre a linguagem visual, pois trabalhou do mesmo modo na TV e no cinema brasileiro. A atriz destaca trabalhos como *Garota Dourada* (1984), *Rock estrela* (1985), *Rei do Rio* (1985), *A cor do seu destino* (1986) e principalmente a série *Armação ilimitada*<sup>58</sup> em que interpretava a jovem repórter Zelda Scott.

Conforme a Enciclopédia Itaú Cultural<sup>59</sup>, Andrea Beltrão, ainda na década de 1980, no teatro “atua em *Ação Entre Amigos*, de Márcio Souza, 1986. Em 1988, atua em *O Amigo da Onça*, de Chico Caruso e, no ano seguinte, estreia em *A Estrela do Lar*, [...] ao lado de Marieta Severo”, grande parceira de cena de Andrea Beltrão.

Em 1991, protagoniza em São Paulo, *Senhorita Júlia*, de August Strindberg, com direção de William Pereira. Em 1994, compõe o elenco de *5 X Comédia* [...] Em 1998, divide com Marieta Severo o palco e a personagem de *A Dona da História*. [...] Em 2001, atua em *Memória da Água*, de Shelagh Stephenson, direção de Felipe Hirsch, recebendo do crítico Macksen Luiz o comentário: "Andréa Beltrão empresta forte interiorização a Maria, sem cair em uma chave psicológica. A atriz demonstra as hesitações da personagem com frases e gestos que se interrompem, expondo com emoção amadurecida os choques internos de uma mulher em dúvida consigo mesma. Uma interpretação impecável". Em 2002, sua interpretação em *A Prova*, de David Auburn, com direção de Aderbal Freire-Filho, merece novos elogios do crítico: "Andréa Beltrão imprime uma inteligente, sutil e provocante interpretação da jovem. A atriz envolve a personagem em tensão nervosa, projetando intensidade humana à figura instável e, simultaneamente, determinada de Catherine. A atriz encontra a vibração dessa mulher em falas entrecortadas por pausas dramaticamente hesitantes e pela limpidez com que constrói a interioridade da personagem”<sup>60</sup>

<sup>56</sup> ANDRÉA Beltrão. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18669/andrea-beltrao>. Acesso em: 16 mar. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

<sup>57</sup> Ainda na entrevista concedida ao canal *Cinema Brasil*.

<sup>58</sup> Armação Ilimitada foi um seriado brasileiro, exibido entre 1985 e 1988, com episódios de aproximadamente 45 minutos de duração. A série era ambientada no Rio de Janeiro. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/armacao-ilimitada/formato.htm>. Acesso em: 16 mar. 2019.

<sup>59</sup> ANDRÉA Beltrão. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18669/andrea-beltrao>. Acesso em: 16 mar. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

<sup>60</sup> Ibidem.

Ainda sobre a entrevista concedida ao *Cinema Brasil*, a atriz relembra participações que fez em novelas como *Rainha da sucata* (1991), *Pedra sobre pedra* (1992), *A viagem* (1994), entre outras.

É indispensável, ao apresentar Andrea Beltrão, considerar as suas participações em minisséries com personagens que marcaram a TV brasileira. Por onze anos, Andrea Beltrão atuou ao lado de Marieta Severo e Marco Nanini em *A Grande Família* (2003 – 2014). Protagonizou com Fernanda Torres a minissérie *Tapas e Beijos* (2011 – 2015), além de também ter atuado na adaptação para o Cinema e para a TV de *O Bem-Amado*, baseadas na peça homônima do dramaturgo brasileiro Dias Gomes. Nestas produções Beltrão interpretou uma das irmãs Cajazeiras: a senhora Dorotéia Cajazeira.<sup>61</sup>

No Cinema, a atriz também desenvolveu inúmeros trabalhos significativos, dentre eles destacamos: *O escorpião escarlate* (1986), *Minas Texas* (1989), *A partida* (2001) *Pequeno Diário Amoroso* (1997), *Verônica* (2008), *Jogo de Cena* (2007), *Salve Geral* (2009), *Em Três Atos* (2015) *Chatô, o Rei do Brasil* (2015) *Sueño Florianópolis* (2018).<sup>62</sup>

Recentemente, a atriz foi elencada para protagonizar o filme e a minissérie: *Hebe a estrela do Brasil* sob a direção de Maurício Farias, marido de Andrea Beltrão. A estreia ocorreu em agosto de 2019 e contou com Marco Ricca, Danton Melo e Caio Braga Nunes no elenco.<sup>63</sup>

Na entrevista ao *Cinema Brasil*, a atriz comenta ter um gosto mais acentuado por filmes de ação e ficção científica. Andrea admite que essa preferência ocorre pelo fato de adorar os grandes vilões do cinema. No entanto, Beltrão lamenta o fato de não participar de muitas produções como essas, por não ser o foco de produção do cinema nacional.

A respeito do processo de criação e de montagem de seus trabalhos nas artes cênicas, a atriz revela que adora ser dirigida, ou seja, receber caminhos a serem seguidos em cena, orientações, conduções, instruções do diretor. Andrea Beltrão faz até uma relação com outras áreas, dizendo que ao longo dos processos de montagem de seus trabalhos, gosta de ser tratada como uma atleta que treina incansavelmente. A atriz pressupõe que desse modo pode chegar ao que se espera da personagem que lhe foi proposta.

---

<sup>61</sup> Informações sobre datas presentes em: < <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/andrea-beltrao/trabalhos-na-tv-globo.htm>> Acesso em: 16 de Mar de 2019.

<sup>62</sup> Datas e títulos de filmes e produções audiovisuais presentes em:

<http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-418675/filmografia/>. Acesso em: 16 mar. 2019.

<sup>63</sup> Elenco e ficha técnica disponíveis em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-223907/creditos/>. Acesso em: 16 mar. 2019.

Andrea Beltrão acredita que é fundamental que o próprio diretor prepare o seu elenco, e que o ambiente de trabalho precisa ser leve e descontraído:

“O set pra mim, o trabalho, ele tem que ter muito prazer, porque a gente passa muitas horas ali, a gente passa doze, catorze horas ali quando está trabalhando, e não pode ser um lugar severo, austero, tem que ser um lugar onde a gente possa brincar com os colegas, com figurantes, com os contrarregras, um lugar em que a gente possa falar de futebol [...] Se isso não for possível a vida não tem graça [...] Dizem que o Mastroianni gostava de ir pra filmagem pra encontrar com os amigos e tomar um bom vinho, essa é a minha religião” (BELTRÃO, 2015).

Sobre a forma como lida com os textos que recebe para trabalhar e a maneira como constrói as suas personagens, Andrea Beltrão afirma que, ao receber o material, faz várias leituras, após o quê, desenvolve um processo de decupagem desse texto e aos poucos insere as suas ideias no material, mas com cuidado, por se tratar da obra de outra pessoa. A atriz encerra essa fala dizendo que desse processo é possível que surja alguém, uma personagem.<sup>64</sup>

Ao finalizar a entrevista concedida para o *Cinema Brasil* a atriz afirma: “Eu adoro fazer um drama, uma tragédia, eu adoro! Eu me divirto fazendo os outros chorarem” (BELTRÃO, 2015).

### 3.2 Na direção: Amir Haddad

*O sonho do teatro não é se eternizar, mas falar com clareza, emoção, beleza, poesia e compreensão para o cidadão do seu tempo.*

*Amir Haddad*

Amir Haddad, diretor da montagem de *Antígona*, que abordaremos com maior ênfase, é um artista de grande destaque no teatro brasileiro. Trabalha também como ator e como professor de teatro. Ao longo de sua carreira, sua atuação intensa e constante na área das artes cênicas lhe rendeu prêmios e menções que marcaram presença na história teatral do Brasil. Para a construção desse subitem, levantaremos, além dos traços biográficos, informações fornecidas por Amir Haddad em uma entrevista que nos concedeu em Março de 2019<sup>65</sup>.

<sup>64</sup> Entrevista concedida à Globo, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b6M9wTBWuV0>. Acesso em: 15 mar. 2019.

<sup>65</sup> A entrevista completa pode ser encontrada no Anexo A.

Segundo informações da Enciclopédia Itaú Cultural<sup>66</sup>, Amir Haddad nasceu em 1937 em Guaxupé, Minas Gerais. E conforme a entrevista que nos ceceu, quando lhe perguntamos sobre a sua trajetória de vida e de teatro, Amir discorre:

Tenho 82 anos de idade e 60 de Teatro. Nunca fiz outra coisa, profissionalmente, em minha vida. Estudei Direito por 3 anos, mas logo o Teatro me absorveu e não o abandonei mais, ao mesmo tempo em que abandonei meus estudos acadêmicos. Certamente “as más companhias” contribuíram muito para avivar meu desejo. E principalmente o efervescente clima cultural da Cidade de São Paulo na década de 50 (TBC, Arena, etc) A cidade tinha dois milhões de habitantes apenas. Pequena... (HADDAD, 2019).

Sobre as “más companhias” (citadas ironicamente pelo diretor) que avivaram o desejo de Amir Haddad pelo teatro, encontram-se nomes imprescindíveis do teatro brasileiro como José Celso Martinez Corrêa (1937) e Renato Borghi (1937), que em 1957 convidam Amir Haddad para dirigir o espetáculo, *Cândida*<sup>67</sup> do dramaturgo Bernard Shaw. Ainda sobre o clima cultural da cidade de São Paulo na década de 1950, outra informação significativa desse período na carreira do diretor é que Amir Haddad também

participa da criação do **Teatro Oficina**, trabalhando em *A Ponte*, de Carlos Queiroz Telles (1936-1993), e *Vento Forte para Papagaio Subir*, de José Celso Martinez Corrêa, ambas em 1958. Em 1959, ainda com o **Oficina**, participa, entre outras, de *A Incubadeira*, de José Celso Martinez Corrêa, que lhe vale seu primeiro prêmio de melhor direção (grifo nosso).<sup>68</sup>

Na década de 1960, Amir Haddad parte para outros desafios e segue para o Norte do país, especificamente a cidade de Belém do Pará e, assim, continua seus trabalhos artísticos na **Escola de Teatro de Belém**. Em 1965 dirige um trabalho com o grupo **Teatro Universitário Carioca** e se instala no Rio de Janeiro, onde desenvolveu muitos de seus trabalhos<sup>69</sup>.

Ainda no Rio de Janeiro, participa da fundação do grupo **A Comunidade**, e dirige o espetáculo *A Construção*, que lhe rendeu o Prêmio Molière de melhor direção. Em 1970 dirige

<sup>66</sup> C.f. AMIR Haddad. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa251213/amir-haddad>. Acesso em: 28 mar. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> Ibidem

<sup>69</sup> Ibidem.

*Agamêmnon*<sup>70</sup> de Ésquilo, e *Depois do Corpo*, de Almir Amorim. E novamente recebe o prêmio Molière com a peça *O Marido Vai à Caça*, de Georges Feydeau<sup>71</sup>.

Segundo o crítico de teatro Yan Michalski, ao comentar mais um espetáculo dirigido por Amir Haddad, dessa vez o espetáculo *Tango*, que resultou em mais uma premiação ao diretor,

apenas um espetáculo de grandes méritos e força de personalidade salva a honra da temporada: *Tango*, fascinante fábula moral e política do polonês Slawomir Mrozec, que Amir Haddad dirigiu com alegre soltura, num tom que oscilava entre farsa rasgada e ópera bufa, mas sempre com um fogo de artifício de ideias diretoriais.<sup>72</sup>

Ainda sobre suas participações em diversos grupos e espetáculos, em 1974 com o Grupo Niterói, Amir realiza o espetáculo *SOMMA*<sup>73</sup>, trabalho significativo em sua carreira, pois revela inovações que marcam o teatro e estéticas recorrentes do diretor, como a ideia de trazer a plateia para o palco, as frequentes improvisações e o rompimento com a quarta parede.

Ao indagarmos Amir Haddad sobre as principais produções de sua carreira, o diretor afirmou:

Não consigo pensar em minha carreira em nenhum trabalho que considere o mais relevante. Cada um a seu tempo teve sua importância e relevância. Relevante é eu ter me descoberto como professor de Teatro, o que faço até hoje. E como aprendo o conhecimento não tem fim. E ter o tempo todo, ao lado de espetáculos isolados, lidado com coletivos de trabalho (grupos) já que o Teatro é uma arte de produção coletiva. Eu não sobreviveria sem um grupo de Teatro.

Outra informação relevante é o fato de que Amir Haddad também é professor de Teatro até os dias de hoje e desenvolve trabalhos na formação e preparação de atores. Sobre a sua carreira como Professor:

trabalha de 1961 a 1964 na Escola de Teatro do Pará, em Belém, e a partir daí a atividade docente é permanentemente exercida. De 1966 a 1973 dá aulas no Rio de Janeiro na Escola de Teatro da Federação das Escolas Federais Isoladas no Estado do Rio de Janeiro, atual Universidade do Rio de Janeiro, e entre 1965 e 1978 na Escola de Teatro Martins Pena. Trabalha na Formação do Núcleo de Teatro da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, de 1992 a 1995, além de aplicar cursos em muitos eventos de artes cênicas no país e no exterior, sendo,

<sup>70</sup> Conforme já citamos no percurso das tragédias gregas representadas no Brasil.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> Ibidem.

<sup>73</sup> Ibidem.

inclusive, pedagogo convidado da Escola Internacional de Teatro Latino-Americano e Caribe, em Havana.<sup>74</sup>

Em 1980, Amir Haddad cria o grupo **Tá na rua**, que desenvolve trabalhos com criações coletivas e com o propósito de desconstruir padrões convencionais de espetáculos realizados na época, explorando a rua, como forma de popularização de arte. “Em 1984, estreia com o grupo o espetáculo *Morrer pela Pátria*, [...] encenado por mais de três anos, contribuindo para a pesquisa de demolição da linguagem do teatro convencional do conjunto, que desemboca no seu trabalho de teatro de rua”<sup>75</sup>.

Assim, já podemos perceber que os trabalhos realizados por Amir Haddad foram direcionados a uma pesquisa que desenvolveu e ainda desenvolve. São trabalhos alternativos, que desconstroem padrões de dramaturgia, que utilizam espaços cênicos não convencionais, que promovem a interação entre o público e os atores. Essas propostas cênicas, como diz Amir, “promovem a compreensão do cidadão de seu tempo”.

Em março de 2019, a UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) concedeu a Amir Haddad o título de *Doutor honoris causa*. Tal nomeação é conferida a personalidades que desenvolvem trabalhos de grande relevância para o país.<sup>76</sup>

Assim, segundo o Professor e Coordenador de Ciência e Cultura da UFRJ, Carlos Vainer,

“A caminhada criativa de Amir Haddad registra sua presença constante e transformadora na área do ensino, tendo atuado em várias cidades brasileiras, ajudando na criação de cursos universitários”, diz trecho do parecer aprovado pelos conselheiros [...] “Outro lado de suma distinção no perfil do homenageado é a sua defesa incontestada da liberdade artística”

Quando perguntamos a Amir Haddad sobre o processo de criação do espetáculo *Antígona*, afirmou:

Eu e Andréa trabalhamos sem pressa durante cerca de um ano para desenvolver a dramaturgia do espetáculo. Quando terminamos, o espetáculo estava pronto. Certamente não passamos por nenhuma fase pré-fixada na esteira da produção de um espetáculo tradicional. Chamo meus espetáculos de “Desmontagens teatrais”, para evitar confusões e desarmar atores e produtores. Depois do “produto” desmontado eles saberão o que fazer dele e com ele. Saberão montá-lo a cada dia. Vivos. Estimulados. Excitados (?). Sem, Burocracia!!! “O que eu

<sup>74</sup> Ibidem.

<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> UFRJ concede título de doutor honoris causa a Amir Haddad. Disponível em: <https://eventos.ufrj.br/evento/ufrj-concede-titulo-de-doutor-honoris-causa-a-amir-haddad/>. Acesso em: 28 fev. 2019.

sei posso dizer em 10 minutos, mas levei a vida inteira para aprender.” (Peter Brooks). (HADDAD, 2019).

Essa descrição feita pelo diretor do espetáculo nos esclarece acerca do processo da montagem de *Antígona*, e também diz muito sobre a liberdade de criação presente e constante em toda a sua carreira.

Assim, a autonomia buscada por Amir Haddad e a experiência profissional de Andrea Beltrão resultaram em um espetáculo que aborda temas complexos e substanciais (como os mitos gregos) e que ao mesmo tempo são tratados de forma leve, carregados de poesia e com muita clareza.

### 3.3 A encenação de *Antígona* analisada pela perspectiva do teatro épico

A partir do referencial teórico levantado, o qual nos possibilita pensar sobre a condição da tragédia grega hoje, dedicamos esta seção aos comentários críticos acerca do espetáculo *Antígona*. Embora a estreia do espetáculo tenha ocorrido no final de 2016, no Rio de Janeiro, especificamente no Teatro Poeira, registraremos aqui as nossas impressões sobre a apresentação que se deu no dia 23 de Março de 2018, no Espaço Itaú Cultural da Avenida Paulista em São Paulo<sup>77</sup>. Para esta análise, utilizaremos-nos de registros midiáticos de divulgação do espetáculo; de trechos disponíveis em plataformas digitais; da adaptação escolhida para a montagem e das anotações realizadas durante o espetáculo.

A respeito das formas de registro, no que se refere às anotações, Pavis em *A análise dos espetáculos* afirma que “essa ‘anotação de emergência’ será capaz de marcar os encadeamentos, as cisões, as transições que pontuam o espetáculo (2005, p. 29 - 30)”.

Movida por um gosto pessoal, Andrea Beltrão já deixou claro em inúmeras entrevistas o interesse e a vontade que sempre teve de encenar *Antígona*, e mais do que isso, a atriz também buscou uma forma de realizar essa peça sozinha. Embora a montagem conte apenas com Andrea Beltrão como atriz, o espetáculo não se trata de um monólogo, visto que a atriz executa todas as personagens da peça.

---

<sup>77</sup> A última informação que tivemos de apresentação do espetáculo se deu ainda em no final de 2019, com temporadas realizadas no Teatro Poeira no Rio de Janeiro. Recentemente, no perfil oficial da atriz nas redes sociais, foi informado que o espetáculo seria gravado na íntegra, dada a atual situação de pandemia de COVID-19.

Além do mais, consideramos que o fato de a atriz estar sozinha em cena é um facilitador para a produção do espetáculo, principalmente no que diz respeito à agenda das apresentações. Ademais, o formato do espetáculo também possibilita que a encenação seja realizada em diversos locais, pois não depende necessariamente de um palco italiano convencional, podendo ser apresentada em espaços alternativos.

A própria atriz Andrea Beltrão foi quem convidou Amir Haddad para a direção do espetáculo, essa escolha foi movida tendo em vista os trabalhos cênicos desenvolvidos pelo diretor carioca, conforme já apresentado no item 3.2 dessa pesquisa.

Como já apresentamos nos capítulos anteriores desse estudo, bem como após entendermos que a tragédia grega se perpetua como representação teatral ainda nos dias atuais, de acordo com Vernant e Vidal-Naquet (2011) em *O Sujeito trágico: Historicidade e Transistoricidade*:

Se os produtos da arte, como qualquer outro produto social, estão ligados a um contexto histórico definido, se só podem ser compreendidos na sua gênese, nas suas estruturas, nos seus significados, nesse e através desse contexto, como explicar que permaneçam vivos, que continuem a nos tocar quando as formas da vida social, em todos os níveis, se transformaram. (p.36).

A partir desse pensamento, para tecer considerações sobre a montagem dos textos clássicos, já sabemos que de acordo com Gilson Motta isso “implica em lidar com questões complexas do ponto de vista da técnica teatral, por exemplo, a adaptação do texto, a presença ou ausência de um coro, os diferentes modos de jogo do ator” (2011, p. 18).

Os elementos apontados por Gilson Motta podem ser claramente observados no projeto estético de *Antígona* (2016), tema da nossa pesquisa, pelas mudanças radicais no modo de apresentar o texto clássico, tendo em vista que as falas de todas as personagens são proferidas pela única atriz em cena, como também pelo fato de haver a ruptura da “quarta parede<sup>78</sup>”, o que situa o espetáculo dentro da estética do teatro “épico” nos moldes de Bertolt Brecht<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> De acordo com o **Dicionário de Teatro** de Patrice Pavis o termo QUARTA PAREDE refere-se a “parede imaginária que separa o palco da plateia. No teatro *ilusionista\**(ou *naturalista*), o *espectador* assiste a uma ação que se supõe rolar independente dele. [...] O realismo e o naturalismo levam ao extremo essa exigência de separação entre palco e plateia, ao passo que o teatro contemporâneo quebra deliberadamente a ilusão, (re) teatraliza a cena, ou força a participação do público” (2015, p. 315-316).

<sup>79</sup> “Na década de vinte, BRECHT, e, antes dele, PISCATOR deram este nome a uma prática e a um estilo de representação que ultrapassam a dramaturgia clássica, “aristotélica”, baseada na tensão dramática, no conflito, na progressão regular da ação. [...] O teatro épico surgiu como reação às facilidades da peça bem-feita e ao fascínio catártico do público. [...] todas essas experiências optam por contar o acontecimento, em vez de mostrá-lo” (Ibidem, p. 130).

Embora analisaremos a *Antígona* pela perspectiva do Teatro Épico, não podemos deixar de apontar que a crescente linha de estudos a respeito do Teatro pós-dramático seria também uma coerente possibilidade de aplicação do olhar teórico. Dessa forma, em estudo que analisa o diálogo entre o século V e a contemporaneidade, aplicando seu estudo para as tragédias femininas que foram representadas no ano de 2017, Rodrigues (2018) postula o seguinte

Denominado teatro pós-dramático, por Lehmann (2007), uma das mais famosas estéticas teatrais adotada nos últimos anos justamente desconstrói o paradigma do drama clássico, o que torna o uso de tragédias e comédias gregas ainda mais estimulante a uma nova safra de autores teatrais. Para o autor, o teatro moderno estava estagnado em sua própria tradição, o que confere ao pós-dramático uma configuração posterior àquela do paradigma conhecido. Sendo assim, o teatro dito pós-dramático nasce como uma experimentação de novas técnicas em cima das velhas estéticas, não em uma tentativa de superá-las, negando as classificações antigas em prol de uma nova identidade, mas como um campo que ultrapassa a barreira do convencional. (RODRIGUES, 2018, 144).

Desse modo, no caso dessa encenação particular de *Antígona* damos destaque aos elementos épicos presentes no espetáculo em diálogo com o que propõe Sarrazac em *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, pois

Epicizar o teatro, portanto, não é transformá-lo em epopeia ou romance, nem torna-lo puramente épico, mas incorporar-lhe elementos épicos no mesmo grau que lhe incorporamos tradicionalmente elementos dramáticos ou líricos. [...] o teatro épico moderno e contemporâneo – de Piscator e Brecht até Heiner Müller ou Edward Bond –, testemunha conflitos entre interesses, classes, nações, ideologias e lembra ao espectador os sofrimentos e as ações dos indivíduos medianos (SARRAZAC, 2012, p. 77).

Como já citamos ao longo dessa pesquisa, Andrea Beltrão e Amir Haddad escolhem a adaptação de Millôr Fernandes para a representação de sua encenação de *Antígona*, e para tornar cenicamente possível, que essa peça seja executada por uma única atriz e, desse modo, apresentar os inúmeros conflitos existentes nessa tragédia grega, recortes, contextualizações e adaptações no texto também foram necessárias.

Ao longo desse estudo, versamos também sobre a estética épica-brechtiana, a qual será umas das bases para apresentarmos uma leitura do espetáculo *Antígona* (2016). Em nossa crítica, buscamos interpretar os sentidos produzidos no conjunto da encenação, isto é, o texto, o cenário, os objetos cênicos e o tom utilizado pela atriz em cena, ou seja, as relações ocorridas entre o texto e a cena. Portanto, os comentários a seguir pressupõem a leitura da seção anterior, em que

tratamos, de modo mais aprofundado, sobre o conceito de encenação e dos signos teatrais, bem como a cena épica de Bertolt Brecht.

É válido ter como referência que o encenador e dramaturgo alemão Bertolt Brecht também se dedicou à montagem e releitura de *Antígona*. Em seu ensaio *Para a Antígona de Sófocles*<sup>80</sup> ao expor a relevância desse texto e os temas nele presentes, o encenador afirma que:

A absoluta ruína material e espiritual em que caímos suscitou, sem dúvida, neste nosso desventurado e funesto país, uma vaga sede de novidade, e, no domínio da arte, tal sede, ao que consta, tem-se animado, aqui e ali, a tentar novos rumos. Mas reina grande confusão, parece, quando se trata de distinguir o que é velho do que é novo (2005, p. 205).

Verifica-se que, nesse excerto, o autor faz referência ao momento aterrorizante vivido na Alemanha no período pós Guerra. Tal situação de horror vivenciada na época ordenava modificações severas no comportamento social. Ao tratar de sua releitura e representação de *Antígona*, (*a Antígona de Sófocles*) Brecht declara que “para a presente realização teatral foi escolhido o drama de *Antígona*, porque, do ponto de vista do tema, podia conseguir uma certa atualidade e, do ponto de vista da forma, levantar problemas interessantes” (p. 207). É a partir dessa premissa suscitada por Brecht que iremos orientar as nossas observações sobre a montagem de Andrea Beltrão e Amir Haddad.

Desse modo, um dos primeiros questionamentos que nos inquietou foi o seguinte: ao nos depararmos com o texto Sófocles (adaptado por Millôr Fernandes), estamos diante de uma peça que presume uma encenação dramática? Isto é, a montagem de uma peça como *Antígona* necessita estar sob a égide dos traços Aristotélicos presentes na *Poética*?<sup>81</sup>

São essas questões que observamos ao longo de nossa análise, para verificarmos se o tratamento que Andrea Beltrão e Amir Haddad dão a adaptação de Millôr Fernandes para a *Antígona* de Sófocles, aproxima-se das encenações características do teatro épico de Bertolt Brecht.

Assim, acerca da montagem que realizou de *Antígona* na Alemanha, Brecht afirma:

Não pretendemos, aliás, de forma alguma, nem “evocar o espírito da Antiguidade” por meio do drama de *Antígona*, nem evocá-lo para esse drama;

<sup>80</sup> Encenação realizada pelo dramaturgo que contou com o cenário de Caspar Neher em seu projeto estético. A peça foi encenada de acordo com as propostas de encenação épica-brechtiana.

<sup>81</sup> Brecht, por exemplo, sintetiza em seus estudos uma tabela que propões diferenças radicais entre o teatro épico e o teatro dramático. Essa tabela pode ser consultada na seção anterior.

não podemos tomar em consideração, aqui, interesses filológicos. E, mesmo que sentíssemos o dever de fazer algo por uma obra como a *Antígona*, a única coisa a fazer seria torna-la útil para nós. (2005, p. 208)

Dessa observação, depreende-se que o dramaturgo dedicou-se, na sua montagem, a abordar os temas presentes em *Antígona*. Portanto, esses conteúdos nos são caros e se fazem necessários ao debate até os dias atuais, pois de acordo com Gilson Motta:

este espaço da tragédia se transforma de acordo com o surgimento de novos debates e necessidades estéticas, bem como da emergência de questões sociais e políticas estritas. É neste movimento de adequação do mito trágico aos problemas da sociedade atual que a tragédia grega se renova e permanece como uma constante fonte de reflexão sobre a representação teatral sobre os grandes temas humanos e existenciais. (2011, p. 20).

Com tais ponderações percebemos que a encenação da *Antígona* de Andrea Beltrão e Amir Haddad corresponde, principalmente, à necessidade de discussão de problemas de ordem *social e teatral*<sup>82</sup>, não dispensando é claro, o espírito da Antiguidade que é recobrado, por exemplo, no cenário da peça.

*Antígona* é uma peça que concentra temas políticos, ou seja, conteúdos de interesse da pólis. Ao longo do texto, chamamos a atenção para inúmeras oposições que se instalam no decorrer da ação, tais como o embate entre as leis divinas e as leis humanas, os conflitos entre a figura da mulher submissa e a da mulher que se subverte aos padrões de comportamento social, o choque entre a obediência civil e a desobediência das leis promulgadas pelo Estado. Portanto, o conteúdo presente em *Antígona* está de acordo com os temas que se busca retratar no teatro épico, isto é, os temas políticos e sociais.

Como sabemos, a proposta do teatro épico brechtiano está em provocar um efeito de distanciamento crítico do público, com o intuito de alcançar mudanças positivas no panorama social. Para tanto, vários recursos são utilizados para alcançar esse distanciamento.

Na montagem de *Antígona*, um efeito que já não corresponde a uma encenação dramática-aristotélica ocorre no próprio ato de adentrar a sala de espetáculos, pois, a princípio, deparamo-nos com a atriz no palco à espera do público, já vestida com o figurinha básico da peça, conforme apresentado na imagem a seguir. Assim, conforme a plateia vai se acomodando, a atriz cumprimenta a todos os presentes, é solícita, permite que os espectadores fotografem o cenário, deixa os espectadores confortáveis. Tais ações resultam em um ambiente despojado e leve.

Essa atmosfera criada pela atriz já pode ser pensada como resultado de uma oposição ao teatro dramático, visto que, normalmente, nessas encenações (dramáticas), os atores já se apresentam ao público no domínio de seus papéis, representando os trejeitos de seus personagens e já no uso de seus figurinos e maquiagens, o que contribui para que a plateia, possivelmente, identifique-se com as personagens, ou seja, uma característica comum dessas encenações, o que já não ocorre nessa encenação de *Antígona*.

Outro fator indispensável a essa quebra de ilusão é que, ao pensarmos em uma representação de tragédia grega, automaticamente estabelecemos a ideia de uma obra densa, com força e intensidade emocional muito carregada. Acreditamos que isso se dê pelo teor dos eventos fatais e catastróficos presentes nesses textos. No entanto, quando nos deparamos com a encenação de *Antígona*, somos surpreendidos com a atmosfera que é criada pela atriz, pois o ambiente nos prova exatamente o contrário, visto que a leveza do espaço rompe com as expectativas de uma encenação tensa ou pesada.

### 3.4 O cenário

É nesse momento, em que estamos à espera da acomodação de todos, que conseguimos mais tempo para observar minuciosamente o cenário da peça.

**Figura 16** – Cenário de *Antígona*



**Fonte:** Elaborado pelo autor a partir dos dados estudados.

<sup>82</sup> Assim como teorizado por Edith Hall (2011) em que citamos no Capítulo 1 dessa pesquisa.

É um cenário aparentemente simples, sem grandes estruturas luxuosas e que conta com poucos aparatos. Esse conjunto de recursos cênicos presentes nessa montagem de *Antígona* não tem a intenção ou o compromisso de recriar algum momento histórico. Não percebemos no cenário da peça elementos com o propósito de reedificar de forma literal/imagética a Grécia de 2500 anos atrás<sup>83</sup>, o que se distingue de algumas encenações de *Antígona* citadas anteriormente, visto que os cenários de outras montagens eram compostos por ostensivas colunas, grandes estruturas e, até mesmo, por máscaras que simbolizavam a indumentária grega, ou seja, eram projetos estéticos que pretendiam recriar o passado grego.

O que mais ocupa o espaço cênico é um conjunto de placas com nomes de deuses, personagens da mitologia grega e alguns nomes de determinadas regiões. Essa organização por títulos compõe, basicamente, uma árvore genealógica que é encabeçada por Zeus e Hera. As chapas desses deuses estão ligadas por fitas vermelhas a uma figura do mapa-múndi.

Rumo ao centro do palco, é possível observar um longo sistema familiar que resultará na linhagem originária de Antígona. Desse modo, as fitas estabelecerão conexões com os nomes de AGENOR e TELEFASSA, conduzindo-os a CADMO, que se conecta a POLIDORO e NICTEIA para resultar em LABDACO, na sequência há a coesão com LAIO e JOCASTA resultando em ÉDIPO e JOCASTA, para que, por fim, alcancemos o título de ANTÍGONA. Essas conexões demonstram o diagrama dos antepassados da linhagem da personagem.

À direita do palco, há a genealogia de CREONTE, composta por EURÍDICE, HÉMON E MEGAREU, bem como outras duas placas que indicam TEBAS e DELFOS.

Todos esses títulos são interligados por fitas vermelhas que podem simbolizar os laços consanguíneos dessas gerações. Outra interpretação a esse aparato do cenário pode estar associada ao sangue resultante das inúmeras tragédias sofridas pelas personagens. O uso da cor vermelha marca igualmente outros acessórios da peça, como a jaqueta usada pela atriz para representar Creonte e a manta que Beltrão utiliza para simbolizar a corda com que Jocasta tira a própria vida se enforcando.

Associando esses recursos cênicos a uma estética épica-brechtiana, observamos que o cenário da peça contribui para posicionar *o espectador diante da ação* e não *transportá-lo para*

---

<sup>83</sup> No entanto, vale ressaltar que o cenário é a vivificação da própria árvore genealógica da família. Prova disso é que a atriz ao iniciar o espetáculo afirma: “estamos na Grécia”.

*dentro dela*, como prevê a forma dramática de teatro, visto que esse cenário não cria a ilusão de representação geográfica, social, ou até mesmo, histórica. Assim, a junção dos títulos e das placas que estão posicionadas ao fundo do palco, encontram-se à maneira de uma lousa, propondo que o espectador permaneça ativo ao longo da representação.

Desse modo, estabelecendo uma relação com o que Brecht postula sobre cenários constituídos por placas e títulos, uma vez que “a palavra escrita tornou-se (nos títulos) tão importante como a palavra falada. É a leitura dos títulos, sobretudo, que possibilita ao público uma atitude mais à vontade em relação à obra” (2005, p. 33).

Além dessas placas suspensas, à direita e ao fundo do palco, de modo nitidamente visível ao público, observa-se uma grande mala aberta que se apresenta como um pequeno camarim para a atriz. Em seu interior, há um espelho cercado de luzes, algumas fotos, garrafas de água, uma cadeira, alguns cabides com tecidos e poucos objetos que serão usados pela atriz ao longo da encenação.

**Figura 17** – Acessório de *Antígona*



**Fonte:** Elaborado pelo autor a partir dos dados estudados.

A apropriação desse baú/camarim confere ao espetáculo um tom mambembe, como no Teatro Medieval em que os atores não se apresentavam em locais fixos, pois realizavam apresentações e contavam histórias de modo itinerante, sem depender da estrutura física de um palco italiano convencional, como citado anteriormente.

Portanto, parece-nos que a encenação de *Antígona* não necessita sempre ser representada em um palco italiano convencional, pois ao longo da encenação não há a recorrência de muitos efeitos de iluminação/sonoplastia tão significativos, concluindo que essa montagem possa ser apresentada em espaços alternativos, como salas e galpões.

### 3.5 O figurino

No que diz respeito ao figurino básico da atriz, percebemos que são peças de roupa que não tem a proposta de recriar algum momento histórico, faixa-etária ou classe social. Entretanto, se nos associarmos ao que propõe Kowzan sobre o signo teatral, será por meio desses acessórios presentes no camarim (como a jaqueta que Beltrão veste para representar Creonte) que as personagens surgirão ao longo da encenação<sup>84</sup>.

Ainda sobre o figurino, vale lembrar que, assim como o cenário (que é aparentemente neutro), o figurino também não assume posição histórica, não há a ideia de aludir às vestimentas comumente utilizadas pelos cidadãos gregos da época, como as túnicas e as mantas adotadas em outras representações de tragédia grega que já vimos anteriormente.

---

<sup>84</sup> Na encenação que presenciamos em 2018, o figurino utilizado pela atriz é básico, resume-se a um tênis preto, calça jeans e uma blusa de cor neutra, já em outras apresentações da peça e em divulgações mais recentes do espetáculo, bem como nos trechos que a própria produção nos forneceu, a atriz veste um figurino preto com algumas franjas

**Figura 18** – Figurino de *Antígona*



**Fonte:** Elaborado pelo autor a partir dos dados estudados.

### 3.6 As personagens

Após a entrada de todos os espectadores na sala de encenações, ao invés de soarem os três sinais típicos, os quais geralmente antecedem o início das encenações, a atriz já estabelece um diálogo com a plateia, e é ela quem dá as instruções básicas de segurança, sugere que a plateia desligue os celulares e diz ao público: “Vou arrumar as minhas poucas coisas e vamos começar”, com essa afirmação a atriz está listando as ações que fará, deixando claras as suas intenções, anuncia que, em breve, começará a encenação, que o que se passará ali se trata de teatro. Portanto esse é outro recurso que novamente deixa o público desperto para a ação.

Numa análise brechtiana, é como se a atriz estivesse *entregando o arsenal*, pois é ela mesma quem termina de arrumar o palco, tira e movimenta alguns objetos de seu camarim, age como um contrarregra, reconhecendo e organizando os objetos que estarão em cena. Quando termina essa organização, diz: “Pronto, estamos na Grécia, onde nasceu Sófocles há dois mil e quinhentos anos, mas parece que foi ontem”.

---

vermelhas e, em sua blusa, há uma estampa com a letra ômega em vermelho. Tendo em vista que esse símbolo

### 3.6.1 *Antígona*

É assim que a peça, de fato, inicia-se, uma música muito forte e bem alta assume todo o espaço, a atriz se desloca para o fundo do palco e passa a clamar, num tom muito grave, por Ismênia. Ela repete esse nome inúmeras vezes e, desse modo, percebemos que a atriz está representando a personagem título da peça. Ainda nesse padrão de fala grave, severo, firme é que se constrói uma personagem totalmente consciente das tragédias sofridas por ela e sua família. Na sequência, a atriz profere o seguinte texto:

ANTÍGONA - Ismênia, minha adorada irmã, existe ainda alguma desgraça que Zeus não nos tenha infligido por sermos filhas de Édipo? Tudo quanto é doloroso e funesto, tudo quanto é infame e vergonhoso caiu sobre as nossas cabeças sem diminuir a fúria desse deus. Da estirpe orgulhosa e sofrida de Laio, resta só nós duas. E agora, essa proclamação que nosso comandante lançou a toda Tebas. Que sabes dela? Ouviste alguma coisa? Ou ignoras que os que amamos vão ser tratados como inimigos? Da estirpe orgulhosa e sofrida de Laio, resta só nós duas. (SÓFOCLES, 1996, p. 5).

Nessa primeira passagem da peça, já é possível estabelecer uma relação direta com o cenário proposto, uma vez que a cena é predominantemente marcada por uma árvore genealógica. Embora os antecedentes de *Antígona* sejam acentuados pela morte e o sofrimento, o sentimento de orgulho é elemento significativo ao longo da peça. É esse sentimento de orgulho como dignidade pessoal que irá conduzir as ações de Antígona durante a peça, resultando na necessidade individual de enterrar o irmão, mesmo que essa ação seja vista como uma desobediência a uma ordem do Estado. Portanto, essa primeira fala da personagem contribui para a caracterização emocional de Antígona, a qual agora se vê sozinha.

Essa sensação de orgulho presente na fala da personagem fica muito bem estabelecida pela atriz, que também imprime, ao mesmo tempo, um pressentimento de solidão. A impressão firme e orgulhosa presente no tom de Andrea Beltrão também pode evocar um orgulho herdado de Édipo, um orgulho consanguíneo, genealógico, mas que resultou na solidão da personagem e no sofrimento familiar, por isso a ênfase no momento em que a personagem Antígona enuncia o trecho “resta só nós duas”. Ainda sobre esse excerto, o qual nos possibilita a compreensão de fatos importantes a respeito do passado da heroína, a entonação da atriz, em alguns momentos, é

---

refere-se à última letra do alfabeto grego clássico, este pode representar o final do sistema familiar de Antígona.

entristecida, dolorosa e, de fato, marcada pela solidão resultante “da estirpe sofrida e orgulhosa de Laio”.

Assim, quando a personagem Antígona lamenta para Ismênia os infortúnios aos quais ambas têm sofrido, podemos associar esse lamento à própria concepção de Antígona, ou seja, a personagem é fruto de uma relação incestuosa; e a descoberta desse fato acarreta na morte de seus pais, pois Jocasta se enforca e Édipo morre sozinho, exilado. Além dessas, é possível que outra “desgraça infligida por Zeus” possivelmente esteja relacionada à recente perda dos irmãos Étéocles e Polinices, que lutaram entre si até a morte.

Assim, fica demonstrado no espetáculo que Antígona ao sempre está pagando por ser filha de Édipo, pois isso uma árvore genealógica ao fundo do palco torna-se imprescindível para a execução do espetáculo.

Outra manifestação importante e decisiva para essa primeira cena do espetáculo é que nela também já ouvimos indícios sobre uma “proclamação do comandante”. Essa proclamação será o fator motivador para todas as ações da peça, dado que esse anúncio se refere ao decreto de Creonte, ou seja, a proibição ao enterro de Polinices.

A atuação da atriz é decisiva para a construção do espaço emocional do espetáculo, pois o público já pode observar vários estados de emoção, que são evidenciados pelo tom de voz da atriz, pelo texto proferido e pela sua postura corporal em cena.

É indispensável para esse momento, apontar que não só o texto permite criar um quadro emocional. Por estarmos diante da representação, percebemos que o tom utilizado pela atriz é elemento decisivo para essa conclusão, pois sempre que Andrea Beltrão representa Antígona, seu tom de voz é triste, as palavras são entoadas lentamente e há a impressão de um cansaço na voz da atriz, criando, assim, uma convenção para essa personagem. Portanto, palavra e tom são signos fundamentais na imagem que começa a ser construída para a representação da personagem Antígona.

Embora essa cena seja capaz de evocar no público grande intensidade emocional, ela é brutalmente interrompida por uma narração também proferida pela atriz, dispensando voz over/off ou qualquer recurso parecido. Essa ação muda completamente o ritmo do espetáculo, pois é como se a atriz abandonasse a atuação da personagem Antígona e assumisse o papel de narradora do espetáculo, como se agora ela fosse apenas uma contadora de histórias, lembrando

o público do que já havia dito no começo do espetáculo, ou seja, o alerta de que tudo que ali se passa é teatro.

Desse modo, se pensarmos no caráter épico que já observamos na encenação e também imaginando que nem todos os espectadores detêm o conhecimento das desgraças vivenciadas pela família da heroína, podemos pensar que o recurso escolhido por Andrea Beltrão e Amir Haddad foi propor um brusco rompimento dessa ação dramática para informar à plateia os antecedentes de Antígona.

Para representar essa narradora, o seu tom e a sua postura mudam repentinamente, bem como o ritmo de seu discurso. Essas ações podem gerar no público uma sensação de inquietação, portanto, se o espectador está afetado pela cena que presencia, trata-se de um espectador ativo, logo, essa plateia permanecerá distante do “efeito hipnótico” causado pelo teatro dramático. Assim, compreendemos que o estado de atenção e atividade pode ser gerado nos espectadores por estarem na presença de mais um recurso épico que causa o efeito de distanciamento.

Tendo em vista que agora a quarta parede foi rompida e a plateia está diante de uma contadora de histórias, uma disjunção acaba por ocorrer. Agora, a tendência é que o público se afaste emocionalmente da personagem Antígona e absorva as narrações que estão por vir. Em alguns momentos, a atriz se apresenta em cena como se fosse um aedo e, inúmeras vezes, essa figura representada também se parece com a de um professor ao ministrar uma aula. Nesse sentido, quanto à palavra, as narrativas podem ser percebidas por meio da informalidade com que a atriz se dirige ao público, ao romper deliberadamente com a quarta parede, que é outro recurso usado no teatro épico. Vejamos o texto:

Laio é filho do Lábdaco, que é o Rei de Tebas, quando o Lábdaco morre, o Laio pra se proteger dos usurpadores do trono do seu pai, foge pra cidade de Pisa que é governada pelo grande Rei Pélope, mas o Laio se apaixona por Crísipo, que é filho único e único herdeiro do Rei Pélope, mas o Laio violenta Crísipo. O Crísipo, humilhado, se mata e então o Rei Pélope amaldiçoa Laio: Laio você jamais poderá ter filhos. Laio volta para Tebas. Assume o poder e se casa com a bela princesa Jocasta que é irmã do Creonte (BELTRÃO; HADDAD, 2016).

Verifica-se que esse trecho não tem a mesma formalidade e dramaticidade do excerto anterior, essa impressão possibilita perceber e diferenciar a narração que é realizada pela atriz dos momentos em que a intérprete representa alguma personagem.

Nessa situação em específico, a atriz narra as histórias de Laio, o pai de Édipo e segue essa narrativa até o ponto em que Édipo mata o próprio pai, interrompendo novamente a ação e voltando a representar uma personagem, no caso, Ismênia.

Percebendo essa situação do ponto de vista do teatro épico, essa narração que a atriz assume ao deixar de representar a personagem teria o intuito de comentar a ação anterior, de recriar os acontecimentos ocorridos antes daquela situação vivida por Antígona.

Tais narrações são proferidas num discurso simples, como o de alguém que dialoga informalmente, quase ao modo de uma aula descontraída. Em certos momentos, a atriz vai ao fundo do palco e até indica algumas placas que apresentam os nomes das personagens, com o propósito de realçar, sublinhar, enfatizar a respeito da personagem de quem está falando.

Portanto, essa escolha em representar o texto apenas com uma atriz acarretou a necessidade de inserir, por exemplo, passagens que não constam no texto original de Sófocles nem na adaptação de Millôr Fernandes, como os mitos que são apresentados por intermédio de uma personagem-narradora. Essa estética épica pode ser percebida pela criatividade dos autores (Andrea Beltrão e Amir Haddad) os quais, em sua leitura, optaram por transformar um texto que suscita uma encenação a ser concretizada por vários atores, em uma representação realizada apenas por uma atriz.

Sendo assim, um dos fatores que mais nos chama a atenção no espetáculo foi o modo como a atriz conseguiu representar várias personagens tão distintas. Dessa forma, vale a pena demonstrar outros signos utilizados pela atriz para representar essas personagens.

### ***3.6.2 Ismênia***

Sabemos que, ao longo da peça, Andrea Beltrão vai alternando entre as representações de personagens e as narrações que comentam e costuram a encenação. Na sequência da narração descrita anteriormente, a atriz coloca um sapato de salto alto e põe-se a representar Ismênia:

Ismênia - E agora nós - nós duas sozinhas -, pensa bem que fim será o nosso, mais miserável do que todos, se desprezarmos o decreto do rei, desafiarmos sua força. Não, temos que lembrar, primeiro, que nascemos mulheres, não podemos competir com os homens; segundo, que somos todos dominados pelos que detêm a força e temos que obedecer a eles, não apenas nisso, mas em coisas bem mais humilhantes. Peço perdão aos mortos que só a terra oprime: não tenho como

resistir aos poderosos. Constrangida a obedecer, obedeço. Demonstrar uma revolta inútil é pura estupidez. (SOFÓCLES, 1996, p. 8).

É pela percepção do tom da atriz em cena e do ritmo do espetáculo (que se altera completamente) que o espectador é conduzido, mais uma vez, à solidão que assola as irmãs. Consciente das desgraças vividas, Ismênia é, nesse momento, a oposição à Antígona, seu tom é firme e decidido, todavia, sua decisão está na obediência às ordens de Creonte, a personagem mostra-se servil ao decreto do Estado, o que a põe submissa às ordens do Rei.

Embora Ismênia realce em sua fala a ideia de que ambas estão sozinhas, em concordância com a constatação anterior da irmã, a oposição entre as personagens é bem marcada. Ainda que Ismênia também apresente insatisfação com as tragédias ocorridas na família, demonstra-se resignada e lembra a irmã de que são mulheres, portanto, não “detêm a força”; a personagem acredita que são fadadas à obediência e à resignação e, desse modo, Ismênia se vê fraca diante da força das leis estatais.

A sequência de organização das ideias e o sentido das palavras constroem e demonstram o sentimento de Ismênia: Não podemos competir> somos dominadas> não tenho como resistir> obediência> tal continuidade sugere que revoltar-se contra as imposições de Creonte seria um movimento inútil.

Assim, na construção de Ismênia, cria-se a ideia de uma personagem resignada, que, apesar de se entristecer com o fim trágico dos irmãos, recusa-se a enfrentar as ordens impostas pelo comandante e deixa claro que não está disposta a transgredir o que foi determinado.

Sobre o gesto da atriz nessa cena, percebe-se que é interpretado com muita rigidez, demonstrando a inércia da personagem. Outro signo que contribui para a construção de Ismênia dá-se ao fato da atriz tirar os sapatos os quais usava e colocar sapatos de salto alto. A imagem do salto alto também pode oferecer e estabelecer referências para a construção de uma convenção de interpretação dessa personagem, tendo em vista que os saltos são uma representação majoritariamente feminina e, em especial, da mulher adulta, que podem aludir à consciência e possível maturidade de Ismênia em não transgredir as leis impostas e, dessa forma, não ocupar um espaço que não era destinado às mulheres.

Assim, há um discurso ideológico no espetáculo, o qual também comprova a atualidade do texto de Sófocles, tendo em vista que ainda vivemos em uma sociedade que alonga e perpetua pensamentos machistas. Portanto, destaca-se um espetáculo que se propõe representar para o

público, duas ações distintas logo no início da peça: a mulher submissa, figurada por Ismênia, e a mulher insubordinada, através da figura de Antígona. Tal insubordinação também é apontada por Wagner Araújo<sup>85</sup> ao analisar a personagem Antígona “numa transcendental afirmação do feminino, é Antígona que, assim, nesta sua corajosa postura antipatriarcal, denuncia a onipotência do autoritarismo estatal em detrimento das leis da consciência individual”.

De volta à encenação, ainda que tenha ocorrido a interrupção da ação, uma imagem que podemos estabelecer mentalmente consegue ser descrita como se Antígona e Ismênia estivessem frente a frente; uma simboliza força feminina de enfrentamento e a outra se deixa oprimir pelas forças opressoras do Estado. Essa visão é capaz de explicar, por exemplo, as inúmeras representações da peça *Antígona* que foram encenadas no Brasil no período da ditadura civil militar, uma vez que a encenação de uma peça com esses conteúdos pode soar como uma denúncia e não aceitação aos horrores praticados pelo Estado nesse período. Nesse sentido, a dramatização de Antígona reafirma, mais uma vez, os temas políticos presentes nas tragédias gregas.

Além disso, a oposição entre a mulher servil, representada pela figura de Ismênia e a figura da mulher que questiona as leis, representada pela personagem Antígona, pode revelar, hoje, outras oposições, como o passado e o presente. Nessa situação, o passado seria associado à Ismênia, dada a condição de submissão reservada à mulher na Grécia Antiga, em contraponto com a personagem de Antígona, que em suas ações incentiva a luta pelos direitos e o questionamento às leis.

Mais uma vez, a atriz interrompe a ação para dar sequência e espaço às narrações, nesse momento, evidencia-se que essa adaptação não segue a ordem cronológica do texto de Sófocles, ocorrendo de modo não linear, dessa forma, constata-se que o espetáculo corre aos saltos, característica que remete a mais uma proposta épico-brechtiana.

---

<sup>85</sup> ARAÚJO, Wagner Corrêa de. ANTÍGONA: NA TRÁGICA TRILHA DE UMA SAGA FAMILIAR. 18 de Jan de 2017. Disponível em: <http://www.escriturascenicadas.com.br/2017/01/antigona-na-tragica-trilha-de-uma-saga.html>. Acesso em: 25 abr. 2019.

### 3.6.3 Coro

Outra personagem representada pela atriz é o Coro, na peça, a primeira aparição do Coro se dá para apresentar a luta entre Etéocles e Polinices, vejamos o trecho apresentado na representação:

Sete capitães nas sete portas contra sete chefes guerreiros tebanos se mediram e entregaram a Zeus, por intermédio nosso, o tributo de suas armaduras destruídas. Dois desses capitães não viram o fim da luta, dois filhos do mesmo pai, na mesma mãe gerados, irmãos mas inimigos, mortos um pelo outro, ambos vitoriosos e ambos derrotados. Agora cabe esquecer a guerra, enterrar nossos mortos e aproveitar as riquezas conquistadas. Cantos e coros a noite inteira no santuário dos deuses! E que Baco, filho de Tebas, dirija a nossa alegria e faça a nossa dança estremecer a terra. (SÓFOCLES, 1996, p. 4).

Esse trecho é um canto/dança feita pela personagem coletiva que normalmente expressa uma espécie de voz pública, ou seja, uma indagação social, mas de um modo alterado pela língua arcaica usada nos cantos corais. O conteúdo emotivo se apresenta também pelo viés religioso, sempre presente nas manifestações do coro e tem o intuito de comentar o que havia se passado anteriormente, ou seja, a luta entre os dois irmãos.

Para representar esse embate de Etéocles e Polinices, alguns recursos são utilizados com o intuito de conferir um ambiente hostil e forte à cena, nesse momento, a atriz manuseia alguns acessórios que produzem ruídos altíssimos, além disso, ouve-se uma música forte com um volume excessivamente elevado. Os sons da música se misturam aos rumores provocados por uma corrente carregada de fivelas de metal que a atriz bate constantemente no tablado do palco. Essas batidas ecoam como golpes, aqui o ruído apontado por Kowzan pode simbolizar a luta travada entre os irmãos.

As falas anteriores do coro são pronunciadas pela atriz quase que aos gritos, pois marcam a intensidade do dígladiar dos irmãos. Além disso, o texto permite a percepção de oposições como: “irmãos, mas inimigos” “vitoriosos e derrotados” que evidenciam a força negativa gerada pela ganância e desejo pelo poder, visto que esse foi o motivador do confronto entre os irmãos.

### 3.6.4 Creonte

É em meio a essa cena pesada e violenta, a qual simboliza a guerra e a destruição, que surge pela primeira vez a personagem Creonte. A impressão que temos é de que o comandante nasce a partir do conflito, como se a personagem brotasse do ambiente hostil e de devastação que foi implantado no ambiente. Para representá-lo, a atriz vai até o seu camarim, no canto direito do palco, veste uma longa jaqueta vermelha, sobe em uma cadeira e utiliza de um microfone para, agora sim, deixar claro ao público, o decreto de Creonte.

CREONTE - Por estas regras simples eis o que disponho sobre os filhos de Édipo: Etéocles, que morreu defendendo a cidade, deverá ser sepultado com todas as pompas militares dedicadas ao culto dos heróis. Mas seu irmão, Polinices, amigo do inimigo que nos atacava - Polinices - que voltou do exílio jurando destruir a ferro e fogo a terra onde nascera - e conduzir seu próprio povo à escravidão, esse ficará como os que lutavam a seu lado - cara ao sol, sem sepultura. Ninguém poderá enterrá-lo, velar-lhe o corpo, chorar por ele, prestar-lhe enfim qualquer atenção póstuma. Que fique exposto à voracidade dos cães e dos abutres, se é que esses quiserão se alimentar em sua carcaça odienta. O sentido da minha decisão é que, mesmo depois de mortos, não devemos tratar heróis e infames de maneira idêntica. Nunca, enquanto eu for rei, Tebas dará tratamento igual ao traidor e ao justo. (SOFÓCLES, 1996, p. 12-13).

A opressão gerada pelo discurso da personagem é percebida, por exemplo, por uma verificação da quantidade de verbos no imperativo: *deverá> ficará> poderá> que fique exposto*. Vários recursos cênicos contribuem para a criação dessa força, o uso do microfone que amplia a voz, o tom impositivo usado pela atriz, a jaqueta longa e vermelha que se destaca no palco e, até mesmo, o fato da atriz subir em uma cadeira para imprimir uma superioridade agressiva, que é agregada à construção da personagem.

Nesse momento, a atriz consegue instalar, no teatro, uma atmosfera pesada, impositiva e opressiva em que mais uma oposição é exposta: a do traidor e a do justo, a de dois irmãos que se opuseram e digladiaram pelo poder até a morte. Esse embate entre os irmãos originou a imposição de Creonte, ou seja, no enterro para o justo (Etéocles) e na proibição de sepultura e no consequente sofrimento eterno para o traidor (Polinices).

Ao longo do espetáculo, essas transições entre as falas e as interpretações das personagens ocorrem com muita frequência. São ações como as citadas anteriormente que são responsáveis por comentar e alinhar as ações do texto. Vale ressaltar que essas ações não ocorrem de modo linear, sempre vão e voltam, notamos que esse estilo do espetáculo oferece ao público notas de

rodapé, as quais ampliam a compreensão do texto, das personagens e do conteúdo. Em *Antígona*, a atriz Andrea Beltrão atua como um intermédio entre o texto de Sófocles (datado há mais de dois mil anos) e o cidadão de hoje, que entende, de modo simples, a trajetória familiar de *Antígona* e seus antecedentes.

Esse intermédio corrobora com a compreensão de Brecht (2005) ao afirmar que:

o ator de um teatro assim, a serviço de uma arte dramática não-aristotélica, deverá esforçar-se para que o espectador reconheça nele um intermediário entre si e o acontecimento”. Este processo de fazer que o espectador “reconheça” o ator contribui para que o efeito do teatro épico se revista do carácter indireto que pretendemos (2005, p. 50).

Assim, notamos que, em *Antígona*, no processo de criação e concepção de Beltrão e Amir Haddad, várias ênfases são dadas a adaptação de Millôr Fernandes, como as falas que marcam, de modo mais claro, a opressão vivida por *Antígona*, bem como a prepotência de Creonte. Do mesmo modo, inúmeras exclusões também ocorrem no texto, que por ter sido representado por uma única atriz, acarretou a necessidade de omitir alguns diálogos que ocorrem ao longo da peça, mas mantêm o enredo já apresentado no primeiro capítulo dessa pesquisa.

As interrupções ao longo do espetáculo são constantes, na seção que presenciamos, a atriz, após uma longa narração sobre a situação de *Antígona*, promove uma pausa para tomar água, colher impressões do público (rompendo mais uma vez deliberadamente com a quarta parede) e, antes de representar Tirésias, abre um parênteses para oferecer à plateia informações sobre o mito dessa personagem. E não só, outras figuras mitológicas que não aparecem no texto de Sófocles também têm as suas histórias narradas pela atriz, como é o caso de Dioniso e as Bacantes.

### **3.7 O cômico**

De acordo com o crítico Anatol Rosenfeld, um dos recursos para a representação do teatro épico está na recorrência do humor, de efeitos cômicos. No espetáculo *Antígona* também notamos esse traço.

Em uma das narrativas que interrompe o fluxo contínuo da ação e que serve para contextualizar uma fala anterior de *Antígona*, a atriz passa a narrar a trajetória de Édipo e, ao descrevê-lo, o faz com inúmeras recorrências ao humor. Nessa situação em específico, o

elemento é percebido através de anacronismos na fala da personagem, pois, ao caracterizar Édipo, afirma que o Rei era um jovem “sexy”, que frequentava os “festões do palácio” e que era “o rei das palavras cruzadas”. Esses termos conferem o humor à cena, que ocorre através da junção de termos e situações atuais (as palavras cruzadas) com um personagem da mitologia Grega, gerando estranhamento ao público e, nessa ocasião, possibilitando o cômico.

Outra narração da personagem que também carrega esse traço cômico está na fala que a atriz pronuncia para contextualizar o público sobre quem é Dioniso. A personagem não consta no texto original de Sófocles, mas é inserida pela atriz na montagem em questão. Vejamos o trecho:

“Dioniso, é o único grande deus que é filho de um deus e uma mortal, assim como Jesus Cristo” [...] “Dioniso, é filho de Zeus, o todo poderoso e de Sêmele, que é filha do Cadmo que é o fundador de Tebas, Zeus é um deus super mulherengo ele é casado com a deusa Hera que é super ciumenta e que se vinga de todas as amantes do seu marido. Quando Hera descobre que Sêmele está grávida de Zeus, ardilosa, ela assume a forma de uma criada. Ô dona Sêmele! Escuta aqui, a senhora já viu seu Zeus com a fantasia de Deus? Fica bonito... [...] Zeus, eu quero ver você com a sua roupa de deus. Zeus, super vaidoso, surge diante de Sêmele em seu esplendor de soberano, cercado por milhões de raios, relâmpagos e trovões, Sêmele não resiste ao fogo divino e morre calcinada” (BELTRÃO; HADDAD, 2016).

Nessa cena, o humor reside de várias formas: pelo discurso leve e despojado da atriz e ao transitar entre a narração e a representação das personagens Sêmele e Hera. A última é representada de modo exageradamente cômico pela atriz, utilizando-se de um sotaque bem caricato e diferente de todos os outros tons que já havia experimentado em cena.

Outro recurso utilizado para a construção do humor é a ironia, no excerto anterior podemos observar a relação que a atriz estabelece entre Dioniso e Jesus Cristo, já nesse excerto:

“Dioniso, o protetor de Tebas, para honrar a sua mãe, desce ao mundo dos mortos e arranca Sêmele das mãos da morte, não para morar sobre a terra, mas para viver no limpo, porque apesar de ser uma mortal, ela é mãe de um deus e por isso, digna de viver entre os deuses, como Maria”. (BELTRÃO; HADDAD, 2016).

Aqui, a relação se estabelece na comparação entre a figura bíblica de Maria e a personagem da mitologia grega, Sêmele. Nessa cena há a associação entre duas crenças, ou seja, entre a cultura grega e a cultura cristã.

Além dessas relações entre as duas culturas, esse recurso cômico também ocorre na adaptação ao notarmos algumas associações entre personagens da mitologia grega com

personalidades atuais. Dessa maneira, como exemplo dessa fusão, no momento em que a atriz introduz a personagem mitológica Penteu, apresenta-o como “um rei autoritário, nojento, horroroso”, sua expressão também se altera e é marcada por muita ironia. Nessa cena, o público tende a rir novamente. Portanto, qualquer aproximação com figuras autoritárias que assumem cargos do mais alto escalão político não nos parece mera coincidência, visto que a reação do público nessa cena pode confirmar essa possível relação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Sabemos bem  
Que ninguém aprendeu muito  
Com esta história de Sófocles.  
Os jornais de hoje mostram  
Que os próprios gregos não aprenderam.  
E, cansativamente, ela se repetiu*

*Prólogo para a Antígona de Sófocles, Millôr Fernandes*

O prólogo que apresentamos como epígrafe para esse trabalho foi escrito por Millôr Fernandes para a representação de *Antígona*, que ocorreu em 1969, como já citamos no Capítulo 1 desse estudo.

Nesse prólogo, há uma breve síntese do enredo de *Antígona* e, além disso, esse texto nos apresenta as inúmeras vezes em que a história se repete. Por exemplo, Millôr Fernandes ao citar figuras como Lumumba, Che e, até mesmo, Jesus Cristo, evidencia que o poeta refere-se a grandes vultos que resistiram à opressão do poder público e, ao longo de suas vidas, defenderam o respeito e a dignidade da pessoa humana, assim como acontece em *Antígona*, visto que a personagem enfrentou o decreto de uma estadista orgulhoso, fazendo prevalecer a dignidade humana de um direito sagrado, isto é, o direito de dar sepultura a seu irmão Polinices.

Com relação a atualidade da adaptação de *Antígona* de Millôr Fernandes, o próprio autor, em artigo publicado no jornal *O Pasquim* no Rio de Janeiro ainda em 1969, afirmou que:

A mim me entristece que esta peça tenha durado 2.400 anos. A mim me amarga a certeza de que nos próximos 2.400 anos, esta peça será editada e reeditada muitas vezes, encenada e reencenada, consumida e aplaudida, citada como exemplo, apontada como lema e como filosofia. Quando *Antígona* aparecer de novo ali na esquerda do palco, vocês vão ouvi-la dizer mais uma vez " Todos aqui se apressariam em concordar com o que eu fiz se não tivessem a língua travada pela covardia. Mas essa é a vantagem dos tiranos – impor pelo medo tudo o que dizem e fazem." [...] Se o céu fosse azul, a renda bem distribuída, a escola aberta, o amor proclamado, a fé diversificada, o mérito reconhecido. *Antígona* estaria morta e enterrada entre os milhões de alfarrábios que perderam o sentido na literatura de todos os tempos. Mas não, a personalidade quase viril da última filha de Laio, está tão viva quanto há 2400 anos atrás e, aí! Quanto daqui a 2400.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> FERNANDES, M. UMA AFRONTA AO PODER. 1969. *O Pasquim*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pasta=ano%20196&pesq=Ant%C3%ADgona%20mil%C3%B4r%20Fernandes>. Acesso em: 8 mar. 2020.

No espetáculo que analisamos, concentram-se ainda, inúmeras oposições que valem a pena serem destacadas.

Como já apresentamos no enredo e em nossa análise, há a divergência, por exemplo, entre a juventude e a velhice, dada a forma como Creonte se dirige ao Corifeu “Cala que o que você diz só faz aumentar a minha cólera e mostra que és tão estúpido quanto velho” (SÓFOCLES, 1996, p. 6), do mesmo modo, essa mesma oposição também pode ser percebida dada a forma arrogante com que o tirano se dirige a Tirésias: “Velho, você e todos juntos atiram dardos contra mim como se não houvesse outro alvo no universo” (SÓFOCLES, 1996, p. 17).

As divergências também são vistas na adaptação de Millôr Fernandes ao serem retratados os interesses individuais acima das necessidades do povo, vejamos:

CREONTE - O chefe do Estado tinha todo o direito de tratar como tratou o traidor.

CORO - O direito de respeitar os mortos é mais sagrado.

CREONTE - A guerra criou um direito novo. E vocês mesmos o sancionaram.

CORO - Quanto tempo nosso direito novo privará Tebas da paz entre seus filhos? (SÓFOCLES, 1996, p. 18).

Além disso, outra divergência que pode ser verificada é apresentada na discrepante forma de agir de duas mulheres, Antígona e Ismênia, sendo que a primeira preserva as leis divinas em detrimento das leis estatais, já Ismênia, se submeteu aos decretos do tirano e ainda compactua com um pensamento machista ao afirmar: “ISMÊNIA - Não, temos que lembrar, primeiro, que nascemos mulheres, não podemos competir com os homens (SÓFOCLES, 1996, p. 3).

E, principalmente, a oposição mais significativa que verificamos<sup>87</sup> está calcada no embate central entre Antígona e Creonte. Esse embate nos revela a oposição entre o orgulho e a tirania de Creonte, frente aos costumes sagrados aos quais defende Antígona.

Aqui, estamos também diante do embate entre o público e o privado. Essa divergência é retratada por Sérgio Buarque de Holanda, na obra *Raízes do Brasil*. Para retratar a relação entre o Estado e a Família (público e privado, concreto e abstrato), o sociólogo define que:

O Estado não é uma ampliação do círculo familiar e, ainda menos, uma integração de certos agrupamentos, de certas vontades particularistas, de que a família é o melhor exemplo. [...] Só pela transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado e que o simples indivíduo se faz cidadão,

---

<sup>87</sup> A partir da adaptação de Millôr Fernandes para o texto de Sófocles e, conseqüente representação de Antígona de Andrea Beltrão e Amir Haddad.

contribuinte, eleitor, elegível, recrutável e responsável, ante as leis da Cidade. (HOLANDA, 1995, p. 141).

Para ilustrar o que foi transcrito anteriormente, Holanda cita a *Antígona* de Sófocles e desse modo, corrobora a ideia da atualidade dos conflitos existentes na peça, pois de acordo com o sociólogo:

Ninguém exprimiu com mais intensidade a oposição e mesmo a incompatibilidade fundamental entre os dois princípios do que Sófocles. Creonte encarna a noção abstrata, impessoal da Cidade em luta contra essa realidade concreta e tangível que é a família (p. e ano). [...] O conflito entre Antígona e Creonte é de todas as épocas e preserva-se sua veemência ainda em nossos dias. Em todas as culturas, o processo pelo qual a lei geral suplanta a lei particular faz-se acompanhar de crises mais ou menos graves e prolongadas, que podem afetar profundamente a estrutura da sociedade. (HOLANDA, 1995, p.142).

No Direito, esse embate entre as leis não escritas e a imposição que é exercida por Creonte no texto de Sófocles é visualizado como um conflito entre o Direito Natural e o Direito Positivo. Esse conflito pode ser examinado no espetáculo *Antígona*, pois a personagem-título segue as normas do Direito Natural, ao respeitar as leis não escritas. Já o Direito Positivo, pode ser visualizado pelo decreto de Creonte, ou seja, as leis escritas, dado que o tirano impõe a Tebas a sua proibição dos ritos fúnebres ao corpo de Polínicês.

Milena Rosa Araújo Ogawa e Maurício Cristiano de Azevedo no estudo *Direito Natural versus Direito Positivo na obra Antígona de Sófocles*, ao retratar o Direito Natural, descrevem que:

As terminologias “Direitos Humanos” e “Direitos Fundamentais” em sua doutrinação e jurisprudência geralmente são utilizadas como sinônimos, porém existem outras nomenclaturas que comportam a mesma essência, a saber, “Direitos dos Homens”, “Liberdades Públicas” e “Liberdades Individuais”, sendo que todas expressam o conjunto dos direitos essenciais à preservação da dignidade da pessoa humana. Entretanto, os Direitos Humanos referem-se aos valores e direitos consagrados em tratados internacionais, ou seja, “um conjunto de direitos ou não, cuja finalidade é assegurar o respeito à dignidade da pessoa humana, por meio da limitação do arbítrio estatal e do estabelecimento da igualdade nos pontos de partida dos indivíduos, em um dado momento histórico”, já os Fundamentais fazem “menção ao mesmo conjunto de direitos, quando inseridos na Constituição” (OGAWA; AZEVEDO, *Apud* CASSADO FILHO, 2012, p. 15 e 17).

Portanto, compreendemos que existe em *Antígona* o conflito entre a humanidade e o poder, uma vez que Creonte personifica o respeito às leis escritas (direitos fundamentais) e Antígona preserva, na sua atitude, a sua liberdade individual, o seu direito humano.

Essa divergência entre a protagonista e o antagonista tem como resultado inúmeros danos. Creonte, ao não aceitar ceder às leis sagradas/humanas, mata o inimigo, empareda a personagem Antígona ainda em vida em uma caverna. No entanto, as consequências dessa atitude inflexível chegam ao tirano, pois Creonte perde os dois filhos, a esposa. Além disso, a cidade de Tebas, a qual o estadista tanto tentava defender, desaparece com ele.

*Antígona* coloca em consideração a necessidade do diálogo, do respeito ao outro e das necessidades humanas, por exemplo, a consagração e o direito que temos de enterrar os mortos. Entretanto, Creonte não se coloca disponível ao diálogo, o tirano, inflexível, se entrega a Holocausto e Tebas morre com ele.

Nessa perspectiva, a montagem de *Antígona* de Andrea Beltrão e Amir Haddad está baseada no diálogo, o que já notamos desde a entrada da atriz em cena, como também pelos jogos cênicos de rompimento com a quarta parede para contextualização e clareza do que se passa em cena. Também notamos essa forte presença da importância do diálogo ao observarmos a simplicidade e despojamento dos cenários e figurinos, tais ações se dão no intuito de facilitar, ainda mais, a compreensão do público, fazendo com que o diálogo entre o texto e a cena seja, de fato, efetivo em nossos dias.

Vale, nesse momento, ressaltar o período em que *Antígona* de Andrea Beltrão e Amir Haddad foi desenvolvida e encenada. O espetáculo começou a ser montado em 2016 e esse ano é muito significativo na história do nosso país, tendo em vista que foi nesse ano que a ex-presidenta Dilma Rousseff sofreu o Impeachment.

Esse contexto histórico do país é muito bem retratado no documentário brasileiro *Democracia em vertigem* (2019), dirigido por Petra Costa e que foi indicado ao Oscar em 2020.

O documentário retrata, a partir da câmera de Petra Costa, como se deu o processo de impeachment sofrido pela ex-presidenta Dilma Rousseff. Na narrativa fílmica também é demonstrado o modo como ocorreu a instauração do governo de Michel Temer. Além disso, no longa-metragem também são evidenciadas as manifestações públicas que aconteceram no país, manifestações que, em muitas das vezes, tinham o intuito de desqualificar a presidenta.

Rita Aragão, no artigo *Vertigem da democracia: mídia, cultura e poder na crise brasileira*, ao citar de que modo a mídia influenciou nesse processo, apresenta algumas estratégias midiáticas que resultaram no contexto atual do país:

a estratégia das mídias no processo que levou Michel Temer à presidência e o desfecho da eleição presidencial com a vitória de Jair Bolsonaro operou em torno de uma construção discursiva que radicalizou a criminalização dos movimentos sociais, alimentou imaginários de intolerância religiosa e de preconceitos de gênero; convocou a população para a realização de protestos em massa e converteu manifestações públicas em espetáculos televisivos. Além disso, elevou autoridades policiais e figuras do judiciário à condição de celebridades, de heróis anti-corrupção, cujo caso mais emblemático é do juiz Sergio Moro, hoje ministro da Justiça do novo governo. (ARAGÃO, 2019, p.64).

Assim, o Brasil passou a viver nesse período, as mais variadas formas de violência, como cita Rita Aragão:

Tal construção discursiva reforçou atitudes autoritárias nas mais diversas esferas. A violência simbólica extrapolou as manchetes, fotografias e imagens de bonecos gigantes vestidos de presidiários representando Lula e Rousseff. Alimentou o ódio de setores da sociedade, culminando na violenta campanha política para a presidência da República, marcada por agressões físicas e mesmo em assassinatos devido a divergências políticas. [...] a revista *Veja* chegou a publicar em sua capa uma imagem da cabeça do líder petista Lula da Silva decepada. Os desdobramentos de tal imaginário de violência e ódio estão sendo vividos no cotidiano brasileiro expressos na agressão oral contra sujeitos situados no campo de esquerda, passando pelo atentado à Caravana de Lula no Sul do país, chegando à radicalização da execução da vereadora Marielle Franco, do PSOL (Partido Socialismo e Liberdade), e seu motorista Anderson Gomes, no Rio de Janeiro. (ARAGÃO, 2019, p. 66).

Dito isto, bem como considerando o atual contexto nacional em que a montagem de *Antígona* foi realizada, nota-se a perpetuação de movimentos autoritários no país, o que dialoga com a realidade nacional.

Por essa ótica, percebemos que o país encontra-se fragmentado e em constante oposição. As divergências se apresentam nos mais variados campos; seja na luta contra o obscurantismo frente ao progresso, ou no embate entre aqueles que detêm o poder e insistem em perpetuar as desigualdades entre as classes, opondo-se aos que desejam lutar por elas. As ambivalências ainda podem ser notadas pela oposição existente entre os que defendem o uso das armas e aqueles que pregam pela não violência, ou, até mesmo, as divergências que se instauram entre os que perpetuam pensamentos conservadores e os que lutam pelas pautas progressistas, as oposições existem.

E, em diálogo com o prólogo de Millôr Fernandes, fica evidente que:

O mundo girou muito

Mas o homem mudou pouco.  
 Porém repetir uma história  
 É nossa profissão, e nossa forma de luta.  
 Assim, vamos contar de novo  
 De maneira bem clara  
 E eis nossa razão:  
 Ainda não acreditamos que no final  
 O bem sempre triunfa.  
 Mas já começamos a crer, emocionados,  
 Que, no fim, o mal nem sempre vence.  
 O mais difícil da luta  
 É descobrir o lado em que lutar. (FERNANDES, 1969).

Por fim, conclui-se que a representação de *Antígona*, embora trate de um texto dramático e que foi escrito para um determinado modelo de encenação, houve, nessa montagem, a desconstrução desse texto e essa representação se deu com características do teatro épico.

Já destacamos que essa encenação de *Antígona* opta por enfatizar a necessidade do diálogo, chegamos a essa constatação tanto pelo conteúdo presente no espetáculo, como pela relação horizontal da atriz com o público, dadas as inúmeras vezes em que a atriz rompe com a quarta parede, característica marcadamente conhecida do teatro épico.

A ideia de adaptar a tragédia de Sófocles para ser representada por uma única atriz colabora para a perpetuação da tragédia grega na contemporaneidade, pois os temas presentes em *Antígona* se formalizam na modernidade dessa encenação.

Nota-se, também, que as constantes interrupções que ocorrem na peça conferem ao espetáculo um recurso que se aproxima de recortes cinematográficos. Verificamos que, ao longo da encenação, a ação é constantemente interrompida e as memórias, explicações e comentários, o quais surgem a partir das narrações, podem servir para ampliar a compreensão e contextualizar o público acerca de *Antígona* e, portanto, esse recurso possibilita estabelecer relações com o momento presente. O que nos associa também, aos postulados de Sarrazac acerca do Épico, pois “o teatro épico propõe um estudo do real e da história, seleciona os fatos memoráveis, interpreta comportamentos, procura leis de funcionamento e sugere ao espectador que construa a sua própria visão de mundo (2012, p. 79)”.

Assim, percebemos que, ao longo da peça, para explicar, de fato, quem é a personagem Antígona, houve a necessidade de retomar a ancestralidade da personagem, dado o painel com placas que compõe a árvore genealógica, isto é, mais um recurso épico. Portanto, a adaptação retoma a genealogia de Antígona e apresenta as ações que foram tomadas por Laio, Jocasta,

Édipo, Etéocles e Polinices, visto que é somente a partir do entendimento acerca dessas personagens e as suas respectivas narrativas que passamos a compreender as escolhas tomadas pela personagem Antígona.

*Antígona* é um espetáculo que coloca em voga a desobediência, para tanto, estamos de acordo com a leitura do crítico Luiz Carlos Merten que afirma: “a tragédia de Sófocles tem atravessado o tempo com o rótulo de ser o texto por excelência sobre a importância e até a necessidade da desobediência”<sup>88</sup>, dessa forma, a insatisfação da personagem com o decreto do tirano resultaria na desobediência citada pelo crítico.

Por conseguinte, o tema da desobediência é recorrente em *Antígona* e está presente até na forma épica dessa encenação, pois embora esse espetáculo seja baseado em um texto que concentra as unidades de ação, tempo e espaço, tais unidades não são cumpridas em cena, dada a contemporaneidade dessa encenação.

Essa encenação de *Antígona* (que constantemente remete ao passado das personagens e evidencia a importância das leis naturais que estão pautadas na ética) gera um alerta sobre a importância das atitudes que tomamos no presente. É uma encenação que nos coloca atentos às escolhas que fazemos no dia a dia, pois os caminhos que tomamos hoje, refletem diretamente no futuro das próximas gerações. E como o próprio Millôr Fernandes cita:

Mas repetir uma história é a nossa forma de lutar. Repetir. E repetir. E repetir. Arrancando do nosso ceticismo, novas crenças e do nosso cansaço novas forças, para acreditar no homem se não pelo que é, pelo menos pelo que aspira ser. Quem sabe, um dia, poderemos achar *Antígona* uma peça pré-histórica, sua figura central sem sentido e sem interesse, num mundo de paz e de justiça? Quem sabe um dia? Hoje não. Amanhã não. Um dia. (FERNANDES, 1969, p. 30).

Portanto, pensar na encenação de *Antígona* hoje e nas inúmeras oposições que se instalam ao longo do espetáculo, é refletir também a respeito do embate tão atual entre os signos do conservadorismo em conflito com aspectos revolucionários e progressistas.

---

<sup>88</sup>MERTEN, Luiz Carlos. Análise: Espetáculo de Andrea Beltrão dá aula magna de tragédia e teatro por quem entende. 5 de fev, de 2017. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,analise-espetaculo-de-andrea-beltrao-da-aula-magna-de-tragedia-e-teatro-por-quem-entende,70001653232>. Acesso em: 30 abr. 2019.

## REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Rita. **Vertigem da Democracia: Mídia, Cultura e Poder na Crise Brasileira.** Políticas da Língua, da Comunicação e da Cultura no Espaço Lusófono. Edições Húmus. Portugal: LDA., 2019.

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro.** Tradução de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CADENGUE, A. E. **TAP sua cena & sua sombra: O teatro de amadores de Pernambuco 1941 - 1991.** Volume II. Recife: Cepe: SESC Pernambuco, 2011.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos.** In: Por que ler os clássicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARDOSO, Zélia. O percurso do teatro clássico: da Antiguidade a nossos dias. In: VIEIRA, Brunno V. G.; THAMOS, Márcio. **Permanência Clássica: visões contemporâneas da antiguidade greco-romana.** São Paulo: Escrituras, 2011.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade.** Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. **Nem uma lágrima.** Teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

\_\_\_\_\_. **Sinta o drama.** Petrópolis: Vozes, 1998.

FACHIN, Lídia; DEZOTTI, Maria C. C. (Org.) **Teatro em debate.** São Paulo/Araraquara: Cultura Acadêmica/Laboratório Editorial da FCL, 2003.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de Mitologia grega e romana.** Tradução de Victor Jabouille – 4ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HALL, Edith; MACINTOSH, Fiona; WRIGLEY, Amanda. **Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium.** Oxford: Oxford University Press, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** São Paulo: Companhia das letras, 1995.

JUNQUEIRA, Renata Soares. **O cinema épico de Manoel de Oliveira.** São Paulo: Perspectiva: FAPESP. 2018.

\_\_\_\_\_. **Glauber Rocha e Manoel de Oliveira: cinema épico em português.** Prefácio de Paulo Cunha. São Paulo: Todas as Musas, 2019.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro. Introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, Jacó et al (org. e trad.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução: J. Guinsburg et al. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 1997.

MALHADAS, Daisi. **A tragédia grega o mito em cena**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

MOTTA, Gilson. **O espaço da tragédia na cenografia brasileira contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

OGAWA, Milena Rosa Araújo, AZEVEDO, M. C. Direito Natural versus Direito Positivo na obra Antígona e Sofócles. **História em revista**. Publicação do Núcleo de Documentação Histórica. Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas. v.21/v.22. Pelotas: Editora da UFPel, dez. 2015/dez. 2016.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Tradução: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEREIRA, Daniel Martins Alves. **Medéia nas malhas do tempo: o diálogo intertextual entre Antunes Filho e Eurípides**. Londrina: EDUEL, 2006.

PORTO, Ariane. **Teresa Aguiar e o Grupo Rotunda: Quatro Décadas em Cena**. Coleção Aplauso. Teatro Brasil: São Paulo, 2007.

RESENDE, Flávia Almeida Vieira. **Antígonas: apropriações políticas do imaginário mítico**. 2017. 278 fls. Tese de Doutorado (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Belo Horizonte, 2017.

ROCHA, Elizabete Sanches. **A construção dialética do conceito de bondade em A alma boa de Setsuan**. In: Em cena o teatro. Laboratório Editorial FCL/UNESP. Araraquara: Cultura Acadêmica Editora, 2005.

RODRIGUES, Marco Aurélio O século V a.C. e o ano de 2017: a tragédia feminina no Brasil. **Em tese**. Belo Horizonte. V.24. nº1, Jan-Abr, 2018, p. 133-151.

\_\_\_\_\_. **A recepção da performance e o grupo Giz-en-Scène: catalogação e disponibilização de 30 anos de representações do teatro antigo**. Orientador: Fernando Brandão dos Santos. 2018. Relatório de pesquisa Pós-doutoral. Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2018

ROPERO, A. **Pequeno organon para um grande ideal: uma análise sobre a visão estética de Brecht para o teatro**. 2008. 117 fls. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara, 2008.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução: Yan Michalski. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANTOS, F. B. Las representaciones del teatro griego en el Brasil. In: Elina Miranda Cancela, Gustavo Herrera Diaz. (Org.). **Actualidad de los clásicos III Congreso de Filología y Tradición Clásicas**. v.1, p. 416-426. La Habana: Editorial UH, 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (Org). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

SILVA, Maria de Fátima Sousa. Uma “tradução” livre de Sófocles: J. Anouilh, Antigone. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**. v. 19, n. especial, p. 177 – 189, jul/dez. Belo Horizonte, 2009.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução: Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1996.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução: José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

### **ESPETÁCULO ANALISADO:**

**ANTÍGONA**. Andrea Beltrão. Direção de Amir Haddad. Estreia no Rio de Janeiro em 2016.

## ANEXO A

### Entrevista com Amir Haddad<sup>89</sup>

#### **1 – Poderia nos falar um pouco mais sobre a sua trajetória de vida e de teatro? O início da sua carreira, seu interesse pelo teatro, etc.**

Tenho 82 anos de idade e 60 de Teatro. Nunca fiz outra coisa, profissionalmente, em minha vida.

Estudei Direito por 3 anos, mas logo o Teatro me absorveu e não o abandonei mais, ao mesmo tempo em que abandonei meus estudos acadêmicos.

Certamente “as más companhias” contribuíram muito para avivar meu desejo.

E principalmente o efervescente clima cultural da Cidade de São Paulo na década de 50 (TBC, Arena, etc) A cidade tinha dois milhões de habitantes apenas. Pequena...

#### **2 – Amir, quais são alguns dos trabalhos mais relevantes que realizou ao longo de sua jornada? E quais trabalhos atuais que desenvolve?**

Não consigo pensar em minha carreira em nenhum trabalho que considere o mais relevante. Cada um a seu tempo teve sua importância e relevância.

Relevante é eu ter me descoberto como professor de Teatro, o que faço até hoje. E como aprendo O conhecimento não tem fim.

E ter o tempo todo, ao lado de espetáculos isolados, lidado com coletivos de trabalho (grupos) já que o Teatro é uma arte de produção coletiva. Eu não sobreviveria sem um grupo de Teatro.

#### **3 – Por que Antígona? Por que Sófocles e a mitologia grega?**

Por que não? Você viu o espetáculo. Por tudo aquilo que você viu. E por nada daquilo. Só depois de pronto você sabe de que realmente trata o espetáculo que está fazendo.

O resto é com Sófocles.

#### **4 - Amir, poderia nos relatar um pouco mais sobre como ocorreu o processo de criação do espetáculo Antígona? (Quanto tempo durou, como eram os ensaios, onde se pretendia chegar?)**

Eu e Andréa trabalhamos sem azáfama durante cerca de um ano para desenvolver a dramaturgia do espetáculo.

Quando terminamos, o espetáculo estava pronto.

Certamente não passamos por nenhuma fase pré-fixada na esteira da produção de um espetáculo tradicional.

Chamo meus espetáculos de “Desmontagens teatrais”, para evitar confusões e desarmar atores e produtores.

Depois do “produto” desmontado eles saberão o que fazer dele e com ele. Saberão montá-

---

<sup>89</sup> Entrevista concedida em 27 de março de 2019.

lo a cada dia. Vivos. Estimulados. Excitados (?). Sem, Burocracia!!! “O que eu sei posso dizer em 10 minutos, mas levei a vida inteira para aprender.” (Peter Brooks)

**5 – Ao longo da encenação de *Antígona*, ocorrem várias narrações fundamentais que esclarecem o público. Há uma relação com a estética do Teatro Épico de Bertolt Brecht?**

Tudo o que o espetáculo tem é o que nós achamos necessário para sua consecução e clareza, trabalhando com total liberdade e descompromisso com qualquer “corrente”, “escola” ou “tendência”.

Tudo que se faz no Teatro em nossos tempos tem a ver com Brecht e Shakespeare. Até quem nunca leu Brecht ou Shakespeare faz isso.

Meu Teatro é de antes de Shakespeare e depois de Brecht.

Ancestralidade e contemporaneidade.

Eu faço “Pós- Teatro”.

Nietzsche diz que o homem matou Deus e continua agindo como se Deus existisse. Daí a sua loucura!!!!

Quem matou o Teatro? Eu faço “Pós Teatro”!

**6 – E o cenário em *Antígona*, poderia nos falar um pouco mais sobre ele?**

Tudo aquilo que está em cena pendurado na parede, como numa escola, era de total conhecimento do público que assistia as peças de Teatro na Grécia Antiga. E é totalmente ignorado por nossas plateias contemporâneas!

Antes de serem poemas trágicos, aquelas histórias eram contadas e cantadas em verso e prosa por artistas ambulantes que povoavam a Grécia. Eram histórias populares.

Sófocles foi do “mito” ao teatro.

Nós fizemos o caminho inverso: do teatro ao “mito”. No caso “*Antígona*”.

Estas narrativas talvez sejam o encanto maior do espetáculo. O que é verdadeiramente popular. A Aventura Humana no imaginário popular. Os Deuses, os Mitos. O Mistério do destino.

“Antes de Shakespeare, Depois de Brecht”

**ANEXO B****Ficha técnica do espetáculo *Antígona*<sup>90</sup>****Autoria** Sófocles**Tradução** Millôr Fernandes**Dramaturgia** Amir Haddad e Andrea Beltrão**Direção** Amir Haddad com Andrea Beltrão**Iluminação** Aurélio de Simoni**Figurino** Antônio Medeiros**Direção de movimento** Marina Salomon**Cenário e projeto gráfico** Fabio Arruda e Rodrigo Bleque**Trilha sonora** Alessandro Perssan**Desenho de som** Raul Teixeira**Operação de luz** Diego Diener**Camareira** Conceição Telles**Administração** Laura Gonsalves**Mídias sociais** Nicolle Meirelles**Produção executiva** Ricardo Rodrigues**Direção de produção** Carmen Mello**Produção** Boa Vida Produções**Realização turnê** Trígonos Produções Culturais

---

<sup>90</sup> Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/antigona>. Acesso em: 2 mai. 2019.