

MEMÓRIAS DO TEATRO: LEITURAS DE ANTÍGONA
MEMORIES OF THE THEATER: READINGS OF ANTÍGONA

Gabriela Rocha Rodrigues¹
Mestre em Letras – Literatura Comparada
Universidade Federal de Pelotas
(gabrielarochaliteratura@gmail.com)

RESUMO: Este artigo tem por objetivo pontuar duas representações do mito de **Antígona** a partir dos pressupostos teóricos defendidos por Hans Robert Jauss, fundador da Estética da Recepção. O trabalho expõe a recepção do público e da crítica especializada à montagem **Antígona**, de Sófocles e Anouilh, do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1952 e a **Antígona**, de Antunes Filho, em 2005. As atualizações de **Antígona** em diferentes tempos históricos afirmam a concepção jaussureana de que a experiência estética emancipa o leitor por meio de uma nova percepção da realidade, mediante, enfim, a criação de novos horizontes de expectativa.

Palavras-chave: Antígona. Estética da Recepção. Teatro. Memória.

ABSTRACT: This article aims to point two representations of the myth of *Antígona* from the theoretical assumptions advocated by Hans Robert Jauss, founder of Aesthetic Reception. The work exposes the reception of the public and specialized criticism to the *Antígona* montage by Sophocles and Anouilh, the Brazilian Theater of Comedy (TBC) in 1952 and *Antígona*, by Antunes Filho, in 2005. The updates of *Antígona* in different historical times affirm the Jaussurean conception that aesthetic experience emancipates the reader through a new perception of reality, through the creation of new horizons of expectation.

Keywords: Antígona. Aesthetics of Reception. Theater. Memory.

Hans Robert Jauss e a Estética da Recepção

A Estética da Recepção surge a partir das considerações teóricas realizadas por Hans Robert Jauss em aula inaugural, em 1967, na Universidade de Constança. Na palestra, com o título de A história da literatura como provocação literária, Jauss faz uma crítica vigorosa aos métodos tradicionais de ensino da história da literatura com a proposta de superar os impasses da história positivista e da literatura comparada. A conferência de Jauss é publicada em 1969 e conta com a ampliação de algumas ideias do autor.

A crítica de Jauss aos métodos da história da literatura baseia-se no fato de que, em sua forma habitual, a teoria literária ordenava as obras de acordo com tendências gerais, gêneros e o restante; após, abordava tais obras individuais dentro

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área: Estudos Literários. Bolsista CNPQ.

desses limites em sequência cronológica. Outro método utilizado era seguir a cronologia dos grandes autores e apreciá-los conforme o esquema de vida e obra.

Ambos os métodos apontavam para a criação de uma moldura para determinada história e destruíam a historicidade da literatura, além de não assinalar para uma perspectiva estética, pois o historiador “limita-se à apresentação de um passado inacabado [...] apegando-se ao cânone seguro das obras-primas” (JAUSS, 1994, p. 8).

Na tentativa de superar o abismo entre literatura e história, Jauss apropria-se das contribuições das diversas maneiras de interpretar a literatura, presentes nas concepções teóricas de então – o marxismo e o formalismo.

A teoria literária marxista, a partir de uma visão sociológica, procurou demonstrar a ligação entre literatura e realidade social. Ao considerar como literária apenas as obras que refletiam situações relacionadas aos conflitos sociais de poder, a visão marxista vinculava a obra literária a uma estética classista. Sob esta perspectiva, a escola marxista apenas busca a posição social do leitor e procura reconhecê-lo na estratificação de uma dada sociedade (JAUSS, 1994, p. 22).

Os formalistas russos passaram a divulgar suas ideias na década de 20; esse segmento teórico valorizou a realidade material do texto literário em detrimento da reflexão sobre a realidade social. Desvinculando a literatura de qualquer condicionante histórico, os formalistas privilegiaram a essência do texto. Nessa perspectiva, estudava-se o texto na busca das estratégias verbais utilizadas para conferir-lhe literariedade, característica que, segundo o formalismo, diferenciava a linguagem poética da cotidiana. No entanto, a historicidade da literatura, inicialmente negada, reapareceu ao longo da construção do método formalista obrigando-o a repensar os princípios da diacronia (JAUSS, 1994, p. 18).

Nesse sentido, tanto a visão marxista quanto a formalista, deixaram de analisar a recepção e o efeito das obras sobre o leitor, atribuindo-lhe um papel passivo. Contrapondo-se a essas concepções teóricas, e, ao mesmo tempo, apropriando-se de suas contribuições, Jauss concebe a relação entre leitor e literatura baseando-se no caráter estético e histórico da mesma. O valor estético, para o autor, pode ser comprovado por meio da comparação com outras leituras; o valor histórico, através da compreensão da recepção de uma obra a partir de sua publicação, assim como pela recepção do público ao longo do tempo. Neste processo, o leitor é peça

imprescindível, pois figura como responsável pela mediação entre o passado e o presente; para Jauss, é na mudança constante do horizonte de expectativa do leitor que se inscreve a evolução da história da literatura (JAUSS, 1994, p. 23).

Jauss apresenta os fundamentos de sua teoria sobre a recepção a partir de sete teses. Na primeira defende a renovação da história da literatura através da fundamentação das estéticas tradicionais da produção e da representação numa estética da recepção e do efeito. Isto significa dizer que o acontecimento literário continua a produzir seu efeito na medida em que a obra é recebida pelas gerações futuras ou autores desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la: “A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experimentar a obra” (JAUSS, 1994, p. 26).

Na segunda tese, Jauss afirma que o saber prévio de um público – o seu horizonte de expectativa – determina a recepção, ou seja, para cada nova obra que surge há um “saber prévio, ele próprio um momento dessa experiência, com base no qual o novo de que tomamos conhecimento faz-se experienciável (...) num contexto experiencial” (JAUSS, 1994, p. 28). Assim, a recepção se torna um fato social e histórico, pois as reações individuais são parte de uma leitura ampla do grupo ao qual o homem, em sua historicidade, está inserido, e que torna sua leitura semelhante à de outros homens que vivem a mesma época.

O conceito de **horizonte de expectativas** é um dos postulados básicos da teoria de Jauss e engloba o limite do que é visível e está sujeito a alterações e mudanças, conforme a perspectiva do leitor. O horizonte de expectativas é responsável pela primeira reação do leitor à obra, pois se encontra na consciência individual como um saber construído socialmente e de acordo com o código de uma época.

A terceira tese postula que o texto pode satisfazer o horizonte de expectativas do leitor ou provocar o estranhamento e o rompimento desse horizonte, em maior ou menor grau, levando-o a uma nova percepção da realidade. A distância entre as expectativas do leitor e sua realização é denominada por Jauss de distância estética e determina o caráter artístico de uma obra literária (JAUSS, 1994, p. 31).

Na quarta tese, Jauss propõe examinar as relações atuais do texto com a época de sua publicação, averiguando qual era o horizonte de expectativas do leitor

frente às necessidades do público que leu a obra. Aqui Jauss apresenta a ideia de que a reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi recebida no passado possibilita observar as questões para as quais o texto constituiu uma resposta, dessa forma se descortina a maneira como o leitor de outrora recebeu e compreendeu a obra. A possibilidade de distintas interpretações entre a recepção do passado e a atualização no presente, com diferentes respostas oferecidas a novas perguntas, em épocas distintas, é a marca da historicidade da literatura (JAUSS, 1994, p. 35).

As três últimas teses apresentam a metodologia por meio da qual Jauss considera a historicidade da literatura: os aspectos diacrônico, sincrônico e os relacionados com a literatura e a vida. O aspecto diacrônico, exemplificado na quinta tese, diz respeito à recepção da obra literária ao longo do tempo, e deve ser analisado, não apenas no momento da leitura, mas no diálogo com as leituras anteriores. A contemplação diacrônica somente alcança a dimensão verdadeiramente histórica quando não deixa de considerar a relação da obra com o contexto literário no qual ela, ao lado de outras obras de outros gêneros, teve de se fixar (JAUSS, 1994, p. 41).

A partir do aspecto sincrônico, abordado na sexta tese, a história da literatura procura um ponto de articulação entre as obras produzidas na mesma época e que provocaram rupturas e novos rumos na literatura. A sincronia é fator importante para a compreensão de um aspecto específico da historiografia da literatura, pois, ao se comparar obras de um mesmo período histórico, demonstra-se a “evolução literária” que prioriza um gênero em relação a outros contemporâneos (JAUSS, 1994, p. 48).

A relação entre literatura e vida, explicitada na sétima tese de Jauss, pressupõe uma função social para a criação literária, pois, devido ao seu caráter emancipador, abre novos caminhos para o leitor no âmbito da experiência estética. De acordo com Jauss, o horizonte de expectativa da literatura conserva as experiências vividas e amplia o grau das possibilidades antes não observadas ou concretizadas, de modo que expande o espaço do comportamento social vigente em direção a novos objetivos, rupturas e perspectivas, abrindo outros caminhos para a experiência de vida futura.

Desse modo, a nova forma de arte surge não apenas para substituir a antiga, ela é recebida e julgada ante outras obras artísticas e a experiência cotidiana da vida, para, assim, possibilitar uma nova percepção de mundo, revelada primeiramente sob

a forma literária, isso porque, para Jauss, “A relação entre literatura e leitor pode atualizar-se tanto na esfera sensorial, como pressão para a percepção estética, quanto também na esfera ética, como desafio à reflexão moral” (JAUSS, 1994, p. 53).

Nesse sentido, o conceito de **emancipação** é fundamental para compreender as reflexões jaussureanas; esta compreende a finalidade e o efeito alcançado pela arte, que liberta seu destinatário das percepções habituais e confere ao leitor novas visões da realidade. Neste sentido, a função social da arte revela seu caráter transgressor (das normas vigentes) e antecipatório (dos progressos vindouros).

Na medida em que a literatura propicia rupturas e a veiculação de conceitos e normas delinea-se seu aspecto social e formador, quando, ao contrário, promove a perpetuação dos padrões de conduta da sociedade vigente, torna-se uma literatura de caráter reprodutor e de pouca qualidade estética. Jauss conclui que a distância entre o conhecimento histórico e estético faz-se superável quando a história da literatura não se limita a descrever o processo da história geral conforme esse processo se delinea em suas obras, mas, quando, no curso da evolução literária, revela a função verdadeiramente constitutiva da sociedade que coube à literatura: contribuir para a emancipação do homem (JAUSS, 1994, p. 56).

Retomando o argumento utilizado por Jauss, a literatura é consequência da experiência dinâmica do leitor. Assim, a atualização da tragédia Antígona, presente em diversos momentos da cena histórica de nosso país, demonstra que a literatura contribui para a vida social e não se esgota em sua função de uma arte de representação, constitui, sobretudo, um meio poderoso de contestação, beleza e reflexão.

As Antígonas – Teatro Brasileiro de Comédia (1952)

Em 1952, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) apresentou em um mesmo espetáculo, a *Antigone*, de Sófocles, e a *Antigone*, de Anouilh. Dirigida por Adolfo Celi e com cenários de Aldo Calvo e Bassano Vacarini, o espetáculo foi ensaiado durante um ano. Os papéis de Antígona e Creonte foram interpretados por Cacilda Becker e Paulo Autran, cabendo a Ziembski e Sérgio Cardoso os papéis de Tirésias e de Mensageiro. A tradução de Sófocles é de Guilherme de Almeida; a de Jean Anouilh, de Bandeira Duarte.

Segundo Teixeira (1992) essa montagem fez parte do ideal artístico desejado pelo grupo:

Partindo do princípio de que cada personagem tinha sua importância total e absoluta no espetáculo e que cada detalhe deveria ser trabalhado com o mesmo empenho e dedicação, o TBC atuou como uma verdadeira escola, formando uma geração de diretores, atores, cenógrafos e dramaturgos considerada no seu aspecto técnico como a mais brilhante do Brasil (TEIXEIRA, 1992, p. 40).

Nesse sentido, a montagem *Antigone* de 1952 procurou aliar conhecimento técnico e elaboração consciente do espetáculo, já que, na época, principalmente no Rio de Janeiro, a arte teatral tinha como norma a improvisação. Teixeira esclarece:

O TBC construiu seu próprio teatro e investiu na modernização dos equipamentos de cena e na contratação de encenadores europeus que, aliando o conhecimento técnico que possuíam a experiência do trabalho por eles já desenvolvido na Europa, dariam ao TBC o papel de agente inaugurador de uma nova filosofia da criação teatral (TEIXEIRA, 1992, p. 40).

Em *Antigone*, 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 o diretor usa o mesmo elenco, com a mesma distribuição de papéis nas duas versões, reforçando os contrastes entre elas. Cacilda Becker (*Antígona*) e Paulo Autran (*Creonte*) ganham o Prêmio Saci de melhor atriz e ator, juntamente com Celi, que ganha o de melhor diretor.

No programa da peça, Adolfo Celi escreve uma introdução – Texto e Interpretações nas *Antígonas* – a fim de “traçar as razões e as intenções do espetáculo composto pela ‘*Antigone*’ de Sófocles e pela ‘*Antigone*’ de Anouilh, que o TBC apresentará em poucos dias” (Celi 1952: 20). Conforme as palavras do autor:

As duas peças são substancialmente diferentes, não apenas porque, como todo mundo sabe, pertencem, uma ao V^o século antes de Cristo e a outra ao ano de 1942, mas especialmente porque Anouilh, transfigurando e readaptando o mito na base de uma determinada concepção político-filosófica, deformou-lhe os dados fundamentais, simbólicos e eternos, para torná-lo num caso de consciência, contingente e individual.

O caráter polêmico do drama de Anouilh, em contraposição à tragédia de Sófocles, é tão evidente que, para podê-lo entender, avaliar e julgar inteiramente, achamos necessário compor este duplo espetáculo, procurando demonstrar, ao mesmo tempo, a importância da interpretação cênica que deverá (como acabamos de dizer,

descrevendo a análise dramática) chegar a focalizar e exprimir os profundos contrastes de cada uma das peças, afim de realizar duas representações diferentes (CELLI, 1952, p.20).

Celi também registra sobre os matizes interpretativos que procurou imprimir às diferentes versões do mito de Antígona:

Quais são os 'tons' dos dois espetáculos? O problema da direção de obras do passado consiste em reconstituir, em torno das mesmas, o clima espiritual – não o material – em que elas foram criadas, de modo a fornecer ao espectador de hoje um meio de reencontrar a sensibilidade de espectador antigo. Fidelidade ao espírito, não à matéria. Por isso não temos procurado, na 'Antígona' de Sófocles, nenhuma reconstrução histórica, estilística, arqueológica, ou mesmo artesanal, mas sim um 'tom' de heroica e lírica piedade humana, onde a morte pudesse ser glória e purificação; onde os conflitos suscitassem repercussões musicais dentro de nossa intimidade mais pura, onde a dor servisse de guia para uma infinita justiça. [...] Para a 'Antígona' de Anouilh, escolhemos um 'tom' de contínuo e poético conflito de ordem psicológica, uma sinceridade exasperada, de confissão íntima, uma clara e pessimista concepção de humanidade. Em Sófocles a morte despertará em nós uma espécie de glorioso, trágico prazer; em Anouilh a morte será um húmido e fumarento entardecer de inverno, cheio de cinzas e de sombras, de angústia e de desolação. Envergonhar-nos-emos de nossa condição de homens, ao sentirmos, para sempre, sobre nossos rostos, o último olhar de Antigone que se encaminha para a morte (CELLI, 1952, p. 24).

Em palestra proferida no Teatro Glauber Rocha, Rio de Janeiro, o ator Paulo Autran analisou, trinta e cinco anos depois, a importância da produção, lembrando que a peça de Sófocles constituía o primeiro ato do espetáculo, e a de Anouilh, o segundo, e que os personagens eram interpretados pelos mesmos atores: "[...] com roupas diferentes, maquiagens diferentes e, evidentemente, enfoque dos autores, e o de direção, completamente diferentes" (TEIXEIRA, 1992, p. 41).

A respeito da receptividade do público, Autran declarou que a preferência recaía sobre a peça de Sófocles, enquanto atores e críticos preferiam a de Anouilh. A certa altura da temporada, a opinião do público prevaleceu e a peça de Anouilh foi retirada do espetáculo, sendo a de Sófocles representada em duas sessões diárias.

Teixeira (1992, p. 42) assinala que a montagem das Antígonas pelo TBC foi comentada e analisada pela imprensa de todo o país. Em Curitiba, a Revista da Guaíra chegou a mandar a São Paulo seu colunista de teatro, Eddy Antônio Franciosi, especialmente para assistir ao espetáculo e escrever sobre ele. Considerando a

apresentação do TBC como a "mais importante dos últimos anos do teatro brasileiro", Franciosi endossou a opinião geral dos críticos nacionais.

O crítico Décio de Almeida Prado aprova a montagem e a direção de Celi:

Antígone é um debate de idéias. Até aí nenhuma novidade. Adolfo Celi sempre gostou de peças de fundo filosofante [...]. A direção, desta vez, não se apóia mais em achados brilhantes e de caráter quase precioso, como o balanço de seis personagens, talvez porque não tenha sentido necessidade de demonstrar aos outros e a si mesmo a sua capacidade criadora. A encenação de Antígone, tão sensível, tão justa, tão inteligente, parece provar que Celi acaba de atingir um ponto ideal de maturidade, aquele em que o intérprete realiza o milagre de criar tudo de novo, sem acrescentar propriamente nada (PRADO, 2001, p. 258).

Quanto à atualidade da obra, Guilherme de Almeida nos diz que:

Somos a exaltação de Antígone, somos a fraqueza de Ismene, somos a dureza de Créon, somos ao medo do Guarda, somos a dor de Hémon, somos a maldição de Tirésias, somos o alvoroço do Mensageiro, somos a renúncia de Eurídice, somos a sensatez do Coro dos Velhos Tebanos... [...] Dois mil e tantos anos entre Sófocles e nós... E continuamos os mesmos! Ainda os mesmos! (ALMEIDA, 1952, p. 18).

Nesse sentido, a análise de renomados críticos teatrais e de um dos autores da peça assinala que a dimensão interpretativa do espetáculo *Antígone* procurou inovar na medida em que abordou a versão original, sofocleana, e a leitura contemporânea de Anouilh; no entanto, a recepção do público demonstrou a preferência pela obra de Sófocles e rejeitou a versão de Anouilh. Esse fato talvez se explique pelo viés poético que retratou a miséria e a grandiosidade da condição humana através de um ato fraterno – prestar honras aos mortos –, feito de orgulho e rebelião, magistralmente na obra de Sófocles.

A *Antígona*, de Antunes Filho (2005)

A *Antígona*, de Antunes Filho, estreou em 20 de abril de 2005, no Teatro Sesc Anchieta, no Sesc Consolação. O sucesso de público e da crítica repercutiu em todo cenário artístico do país. O espetáculo surpreendeu em vários viéses: duração, pessimismo, coro, ausência de música, entre outros. A crítica Mariângela Alves de Lima salienta que:

Para os que se habituaram a ler tragédia sob a ótica do impulso libertário, é certamente um choque a paisagem pessimista que

Antunes Filho delinea por meio da ironia das imagens, da repulsa e da descrença introjetadas na protagonista e da instalação de uma dor sem fim e sem remédio (LIMA, 2005, p. 42).

Gilson Motta analisa os textos do programa da peça e também ressalta que Antunes propõe uma leitura bastante pessoal do texto de Sófocles, conforme a escolha de alguns eixos temáticos e questões formais e estéticas presentes no espetáculo:

No primeiro caso, aparece a valorização do debate sobre a condição humana, interdependência entre a vida e a morte, valorização do tempo cíclico, do tempo sagrado, do tempo imemorial das origens, segundo a concepção do mito do eterno retorno analisada por Mircea Eliade. No segundo caso, aparece a ambiguidade do coro, a valorização da palavra, a presença das teorias de Lionel Abel, a influência da poética teatral de Tadeusz Kantor, a introdução de um coro de bacantes, a concepção do rito como representação física e como forma de atualização dos mitos (MOTTA, 2011, p. 155).

Numa entrevista à jornalista Ana Aranha, Antunes Filho revela que a nova leitura de Antígona, de natureza mítica, se fundamenta na valorização do arquétipo da liberdade, sobretudo como um elemento que demarca a atualidade do texto: “Quero que o público vá se identificando com arquétipo de um conflito experimentado constantemente pelos homens, da dialética entre a liberdade e sobrevivência” (ARANHA, 2009, p.2) Outro questionamento da jornalista diz respeito à escolha de Baco como condutor da tragédia:

Porque ele é patrono do teatro e de Tebas. O texto diz por várias vezes que é Baco que faz tremer o chão de Tebas. Apesar de ser um irracional, ele sabe que o templo dele é Tebas, do qual ele toma cuidado. Aí que está a contradição violenta do espetáculo. O lugar dele é propor, como deus do teatro. Tira os cadáveres e mitos e dá vida para que eles dêem um exemplo. Ele reergue um mito, uma história, para ver se o povo, o público vai entender (ANTUNES FILHO *In* ARANHA, 2009, p. 3).

A jornalista também questiona sobre o tempo de duração do espetáculo, mais uma inovação operada por Antunes:

Eu não gosto de nhe-nhe-nhé, gosto das coisas numa linha reta. Quero que a juventude assista e não ache os grandes autores chatos. Acho que hoje em dia não dá mais para você ir a um espetáculo de duas horas, eu não consigo, acho chato. Tem que ser pá-pum. O tempo é outro. Mas também não é por isso que tem que ser superficial. Acho que você tem que ser conciso e, em uma hora, uma hora e meia,

dizer tudo que tem que ser dito. O máximo que puder enxugar, eu enxugo, mas sem perder a essência. Eu gosto de espetáculo dinâmico e o público também (ANTUNES FILHO *In* ARANHA, 2009, p. 3).

Em relação à personagem de Antígona, a crítica pergunta: “por que a escolha de uma personagem tão limpa e reta?”

A Antígona para mim, no meu idealismo, é a busca da verdade e a gente sempre paga um preço caro pela verdade. Eu também tenho meu lado da lei e meu lado de Antígona. É essa a nossa contradição, é de todo mundo, a organização para dar certo. As pessoas não dizem o que deve ser dito. Os problemas de Antígona até hoje não foram resolvidos. O problema do poder, o problema do instinto de liberdade. Como equilibrar isso? Eu não quero resolver, eu quero colocar a questão (ANTUNES FILHO *In* ARANHA, 2005, p. 2).

Em outra entrevista, desta vez ao crítico de teatro Ivan Cláudio, Antunes revela que a pergunta fundamental que pretendeu dar a essa adaptação pertence àquelas que, segundo ele, rasgam a alma humana: “Será que o senso de liberdade supera o instinto de sobrevivência?” (ANTUNES FILHO *In* CLÁUDIO, 2005, p. 2).

Quanto à música ou à ausência da música na peça, Ivan Cláudio salienta as cenas em que o silêncio impera: “Em *Antígona* – que mostra a condenação da heroína a morrer presa numa caverna por ter desobedecido o édito do rei Creonte, proibindo o enterro de seu irmão Polinices – existem duas cenas silenciosas de arrepiar”. A primeira cena mostra a entrada de Creonte, num cemitério, cujo “congelamento” é cortado por uma sirene de ataque aéreo: “Gosto muito de sirenes”, comenta Antunes, assumindo ares do profeta e sacerdote Tirésias. Quer dizer: atenção cidade, homens! Cuidado homem, cuidado!” (ANTUNES FILHO *In* CLÁUDIO, 2005, p. 2). A outra passagem mostra Antígona, já condenada e amarrada numa camisa de força, sendo levada numa cadeira de rodas até a beira do palco. O silêncio é quebrado com uma das mais belas falas do teatro: “Sem que alguém cante o himeneu por mim, sem que na alcova nupcial me acolha um hino, caso-me com o negro inferno.”

A jornalista Beth Néspoli considera a montagem de Antunes Filho como “um bonito e impactante espetáculo. A densa luta entre liberdade e ordem, vida e morte, Eros e Tanatos, instinto e lei ganha ressonância em dois coros: o de cidadãos, com seis atores e um surpreendente coro de cinco Bacantes” (NÉSPOLI, 2005, p. 1). A mudança dos coros foi uma inovação da peça:

São as Bacantes. Essas mulheres estão sempre se oferecendo, trazem o aspecto de luxúria. Mas eu uso em outros momentos, para contrabalançar com os homens, o espetáculo fica mais bonito. Há momentos em que as Bacantes assumem o papel de carpideiras. Tem tudo. Carpideiras de um lado, ataque luxuriante de outro. Acho bonito, acho que enriqueceu a visualização da Antígona (ANTUNES FILHO *In* NÉSPOLI, 2005, p. 1).

Em entrevista, Néspoli pergunta a Antunes porque o espetáculo tem apenas 50 minutos: “Vendo o ensaio, percebe-se que você secou tudo. Só sobrou dor. Perda. Por que essa opção?”

É a tragédia. Estamos no porão. [...] Quero mexer lá dentro com as coisas dolorosas, porque o mundo está assim, então é o que tenho de fazer. Foi como eu escrevi no programa, veja Antígona no Teatro Anchieta sexta, sábado e domingo e durante a semana nos telejornais. O instinto de liberdade antecede o da sobrevivência. A gente vê isso diariamente, as pessoas se explodindo por uma causa. É terrível, mas é bonito também que os ideais possam levar a isso. Há uma espécie de neo-romantismo, bonito, o sacrifício por uma causa nobre. É isso Antígona para mim (ANTUNES FILHO *In* NÉSPOLI, 2005, p. 1).

Quanto à recepção por parte do público, Antunes salienta que assume a postura pós-moderna, ou seja, não cabe a ele e a ninguém dizer o que é certo, o que é errado:

Sim, ela é livre, mas veja bem. Tem uma lei não escrita e uma lei escrita. E a platéia tem de tomar partido. Aí eu estou usando a verdadeira dialética do Brecht e não como fazem por aí: olhem, esta é a verdade! O Brecht não faz isso, ele deixa a platéia concluir, essa é a verdadeira dialética. [...] Eu, como diretor, não posso dizer isso é bom, isso é mau; se eu fizer isso estou perdido. Tenho que mostrar situações e o espectador concluir. A cabeça do espectador é o espetáculo (ANTUNES FILHO *In* NÉSPOLI, 2005, p. 2).

Nesse sentido, Motta explica que a cena inicial do espetáculo confirma o tom que fundamenta a leitura interpretativa de Antunes, qual seja: a afirmação de uma convergência indissolúvel entre a vida e a morte como dinâmica do eterno retorno e a exposição, a partir dessa dinâmica, da ironia e do descrédito com relação aos valores humanistas. Conforme Motta:

O conceito da encenação é exposto na primeira cena do espetáculo, em que todos os atores utilizam o segundo e o terceiro plano, acendendo uma vela na frente das estátuas gregas, ao mesmo tempo em que outro grupo de atores faz arrumações nos elementos cenográficos (cadeiras e mesas) para, em seguida, retirarem dois caixões que revelam dois corpos. Um grupo de mulheres vestidas de

preto entoa um choro, semelhante aos das carpideiras, para em seguida serem seduzidas e enfeitiçadas por uma espécie de mestre-de-cerimônias vestido com fraque branco, que, na verdade, é o deus Dioniso. Após a entrada de Dioniso e de suas bacantes-carpideiras, entra o coro dos anciãos, tal como no texto original. As duas atrizes saem do interior do caixão e tem início a fala das personagens Antígona e Ismêne. O elemento épico se instaura: Dioniso é o condutor do jogo do espetáculo, no qual se dá o diálogo entre a vida e a morte, o 'ressuscitar' das personagens – que simbolizam todo o passado e a tradição – para, mais uma vez, no jogo do eterno retorno, contarem a mesma história, já conhecida por todos (MOTTA, 2011, p. 163).

Para a crítica Bárbara Heliodora, a montagem de Antunes Filho vale pelo aspecto visual, pois os acréscimos efetuados são “puramente teatrais” e não enriquecem o texto de Sófocles. Afirma que a narrativa é seca, “totalmente destituída de gradações, nas quais o que resta é uma espécie de resumo informativo da tragédia grega”. A tentativa do encenador em apresentar outro viés para os vários componentes da consagrada tragédia resultou no sacrifício de aspectos fundamentais da peça, produzindo algo artificial e destituído de tragicidade (HELIODORA, 2005, p. 1).

Assim, a análise de renomados críticos teatrais, autores e jornalistas, aponta que Antunes Filho buscou outra dimensão interpretativa para o espetáculo **Antígona**: o limiar entre a vida e a morte. O diretor optou por um viés absolutamente contemporâneo: o instinto de liberdade frente ao instinto de sobrevivência e a luta eterna entre Eros e Tanatos, tudo isso pautado por várias inovações técnicas que tornaram esse espetáculo um marco na carreira de Antunes Filho e na história do teatro brasileiro.

Considerações finais

As representações de **Antígona**, em 1952 pelo TBC, e em 2005 por Antunes Filho, confirmam a primeira tese formulada por Jauss: a historicidade da literatura; em ambas se estabelece um diálogo entre a obra e o leitor. Esse diálogo resultou na recusa por parte do público da versão de Anouilh na peça de 1952 e na preferência pela versão de Sófocles; já a representação proposta por Antunes Filho em 2005 resultou na aceitação absoluta do espetáculo por parte da crítica e do público.

A segunda tese de Jauss afirma que o saber prévio de um público – o seu horizonte de expectativa – determina a recepção. As duas montagens possibilitam ao público uma nova percepção acerca da realidade social e dos códigos de sua época,

além de uma profunda reflexão a respeito das contradições que acompanham a vida humana.

A terceira tese postula que o texto pode levar o leitor a uma nova percepção da realidade. A preferência do público pela versão de Sófocles em 1952 indica a superioridade dessa orquestração de motivos sempre atual e intensa. Já a **Antígona** de Antunes Filho é pura provocação, foi feita para suscitar polêmica e, segundo as entrevistas do diretor, procura despertar o público para as belezas e as misérias da condição humana.

Na quarta tese, Jauss propõe examinar as relações atuais do texto com a época de sua publicação, averiguando qual era o horizonte de expectativas do leitor frente às necessidades do público que leu a obra. Observa-se que tanto a aceitação da montagem de 1952 quanto a de 2005 demonstram que a interpretação do público continua vinculada a perguntas que permanecem no tempo, em diferentes épocas.

Assim, as duas montagens de **Antígona** são contribuições da literatura na vida social, pois, retomando o argumento utilizado por Jauss, o horizonte de expectativa da literatura amplia o grau das possibilidades antes não observadas ou concretizadas, de modo a expandir o espaço do comportamento social vigente em direção a novos objetivos, rupturas e perspectivas, abrindo, assim, outros caminhos para a experiência de vida futura.

Referências

ANTIGONE. **Programa original da peça do TBC, 1952**. Arquivo pessoal de Gabriela Rocha Rodrigues.

ARANHA, A. Em uma só matéria – Antunes Filho. **Revista Época**, 5 de fevereiro de 2009. Disponível em: <revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT969002-165>. Acesso: 10 jul. 2012.

CLÁUDIO, I. Antígona Devorada. **Revista Isto É**, 25 de maio de 2005. Disponível em: <www.istoe.com.br/reportagens/detalhePrint.htm?idReportagem>. Acesso: 10 jul. 2012.

HELIODORA, B. **Antígona**. Disponível em: <www.barbaraheliadora.com/criticas/critica_93_1.htm>. Acesso em: 09 jul. 2012.

JAUSS, H. R. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.

LIMA, M. A. de. A visão aterradora de Antígona. **Revista Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**. Dezembro, 2005. Disponível: <primeirosinal.com.br/sites/.../Publicações_Subtexto_02_Parte1.pdf>. Acesso: 15 jul. 2012.

LIMA, L. C. **A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção**. 2ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

MILARÉ, S. Chegando à essência da tragédia. **Revista Antaprofana**. 2005. Disponível: <www.antaprofana.com.br/materia_atual.asp?mat=305>. Acesso: 15 jul. 2012.

MOTTA, G. **O Espaço da Tragédia: na cenografia brasileira contemporânea**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig; Brasília: CNPQ, 2011.

NÉSPOLI, B. Antunes Filho estréia sua montagem de "Antígona". **O Estado de S. Paulo: 18 de maio de 2005**. Disponível: <www.opalco.com.br/foco.cfm?persona=ultimas&controle=329>. Acesso: 08 jun. 2012.

PRADO, D. A. **Apresentação do Teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

TEIXEIRA, S. S. **Teatro em Curitiba na Década de 50: História e Significação**. Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1992. Disponível: <dspace.c3sl.ufpr.br/.../D%20-%20TEIXEIRA,%20SELMA%20SUELY.pdf>. Acesso: 06 out. 2011.

Recebido em 28 de março de 2017
Aprovado em 28 de junho de 2017