

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA COMPARADA



DISSERTAÇÃO

**A RECEPÇÃO DA TRAGÉDIA *ANTÍGONA*, DE SÓFOCLES, NA MONTAGEM DE
LUIZ PAULO VASCONCELLOS**

GABRIELA ROCHA RODRIGUES

Pelotas, 2013

GABRIELA ROCHA RODRIGUES

**A RECEPÇÃO DA TRAGÉDIA *ANTÍGONA*, DE SÓFOCLES, NA MONTAGEM DE
LUIZ PAULO VASCONCELLOS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Dr. Alfeu Sparemberger

Pelotas, 2013

Dados Internacionais de Publicação (CIP)

R696a Rodrigues, Gabriela Rocha
A recepção da tragédia Antígona, de Sófocles, na
montagem de Luiz Paulo Vasconcellos / Gabriela Rocha
Rodrigues; Alfeu Sparemberger, orientador. - Pelotas,
2013.
242 f.; il.

Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de
Letras, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2013.

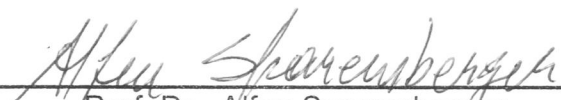
1.Estética da recepção. 2.Luiz Paulo Vasconcellos.
3.Antígona. 4.Teatro. I. Sparemberger, Alfeu, orient.
II. Título.

CDD: 801.95

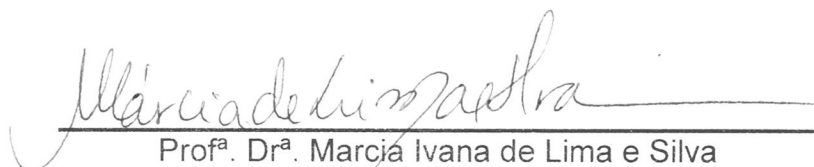
Catálogo na Fonte: Aline Herbstrith Batista CRB:10/1737
Universidade Federal de Pelotas

Gabriela Rocha Rodrigues

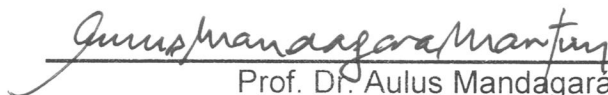
A recepção da tragédia *Antígona*, de Sófocles, na montagem de Luiz Paulo Vasconcellos



Prof. Dr. Alfeu Sparemberger
Orientador/Presidente da banca (UFPel)



Prof^a. Dr^a. Marcia Ivana de Lima e Silva
Membro da Banca (UFRGS)



Prof. Dr. Aulus Mandagara
Membro da Banca (UFPel)

Pelotas, março de 2013.

Dedico este trabalho à amiga Thays. Lembrança de acolhimento, generosidade, respeito, afeto. E risadas.

Tenho razão para sentir saudade de ti, de nossa convivência em falas camaradas, (...) voz modulando sílabas conhecidas e banais que eram sempre certeza e segurança. Sim, tenho saudades. Sim, acuso-te porque fizeste o não previsto nas leis da amizade e da natureza (...)

Drummond

AGRADECIMENTOS

A Deus, por todas as oportunidades.

Ao orientador Alfeu Sparemberger, pelo estímulo, compreensão e aprendizado; por fazer do ensino da Literatura um exemplo de seriedade, competência e inspiração. E pelo bom humor.

Ao diretor Luiz Paulo Vasconcellos e à atriz Sandra Dani, pelo acolhimento inestimável. Sem vocês este trabalho não existiria!

À professora Márcia Ivana de Lima e Silva e ao professor Aulus Mandagará Martins, pela disponibilidade e preciosas observações durante o processo de qualificação.

À professora Ingart Grützmann, pelo incentivo e atenção generosa desde o início deste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pelotas, por todo o suporte e assistência dispensados.

Aos meus familiares, pelo apoio e confiança.

À amiga Valéria, por tudo o que aprendemos juntas.

À colega Mariana, pelo entusiasmo e amizade imprescindíveis.

Agradecimento especial à CAPES, que contribuiu decisivamente para a continuidade de minha formação acadêmica.

Há muitas maravilhas, mas nenhuma é tão maravilhosa quanto o homem.

Ele atravessa, ousado, o mar grisalho, Impulsionado pelo vento sul tempestuoso, indiferente às vagas enormes na iminência de abismá-lo;

e exaure a terra eterna, infatigável, deusa suprema, abrindo-a com o arado em sua ida e volta, ano após ano, auxiliado pela espécie eqüina.

Ele captura a grei das aves lépidas e as gerações dos animais selvagens:

e prende a fauna dos profundos mares nas redes envolventes que produz homem de engenho e arte inesgotáveis.

Com suas armadilhas ele prende a besta agreste nos caminhos íngremes;

e doma o potro de abundante crina, pondo-lhe na cerviz o mesmo jugo que amansa o fero touro das montanhas.

Soube aprender sozinho a usar a fala e o pensamento mais veloz que o vento e as leis que disciplinam as cidades, e a proteger-se das nevascas gélidas, duras de suportar a céu aberto, e das adversas chuvas fustigantes; ocorrem-lhe recursos para tudo e nada o surpreende sem amparo;

somente contra a morte clamará em vão por um socorro, embora saiba fugir até de males intratáveis.

Sutil de certo modo na inventiva além do que seria de esperar, e na argúcia, que o desvia às vezes para a maldade, às vezes para o bem, se é reverente às leis de sua terra e segue sempre os rumos da justiça jurada pelos deuses a ele eleva a máxima grandeza a sua pátria.

Nem pátria tem aquele que, ao contrário, adere temerariamente ao mal; jamais quem age assim seja acolhido em minha casa e pense igual a mim!

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. A nova obra literária é recebida e julgada tanto em seu contraste com o pano de fundo da experiência cotidiana da vida. Na esfera ética, sua função social deve ser apreendida, do ponto de vista estético-recepcional, também segundo as modalidades de pergunta e resposta, problema e solução, modalidades sob cujo signo a obra adentra o horizonte de seu efeito histórico.

Hans Robert Jauss

Eu vim para Porto Alegre há quase vinte e cinco anos. Vim dirigir teatro. Vim ensinar teatro. Aqui, encontrei um grupo de pessoas ávidas de conhecimento, querendo aprender a arte da imitação para poder representar, no palco, aquilo que a sociedade pensava e não fazia, já que se vivia, então, em pleno obscurantismo de uma ditadura, quando não se podia representar aquilo que se pensava, quando não se podia sequer pensar naquilo que não se fazia. Na sala de aula, protegido pelos muros de uma instituição tão ambígua quanto necessária, como é a Universidade, e patrocinado pela saudável cumplicidade dos alunos, eu tenho conspirado durante esses anos todos contra os segmentos da sociedade que não querem se reconhecer na impiedosa e inspirada representação dos atores. Esta tem sido a minha vida de homem de teatro, de artista, de pesquisador e de professor.

Luiz Paulo Vasconcellos

RESUMO

Rodrigues, Gabriela Rocha. **A recepção da tragédia *Antígona*, de Sófocles, na montagem de Luiz Paulo Vasconcellos**. 2013, 242fls. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS.

Esta Dissertação de Mestrado utiliza os pressupostos da Estética da Recepção como instrumento de análise da montagem de *Antígona*, do diretor Luiz Paulo Vasconcellos, realizada em Porto Alegre, em 1979, sob o jugo de uma ditadura militar. Hans Robert Jauss, expoente máximo dessa corrente teórica, concebe a relação entre leitor e literatura baseando-se no caráter estético e histórico da mesma. O autor dirige suas pesquisas tendo como ideia norteadora a reconstrução do processo histórico de cada obra; nesse 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. Dessa forma, a obra literária possibilita ao leitor desenvolver uma consciência crítica em relação a seus valores e perspectivas habituais, além de possibilitar a ampliação de seus horizontes na práxis histórica. Para tanto, realizou-se uma pesquisa de ordem bibliográfica e documental. A base teórica do trabalho contempla nomes como Hans Robert Jauss, Luiz Costa Lima, Junito de Souza Brandão, Albin Leski, Gerd Bornheim, Clóvis Dias Massa, entre outros. Além disso, realiza-se uma abordagem qualitativa mediante análise das entrevistas com o diretor Luiz Paulo Vasconcellos e com a atriz Sandra Dani, bem como a análise de críticas, reportagens e entrevistas publicadas pela imprensa da época. A análise resultante deste estudo verifica qual a posição dos entrevistados e da crítica jornalística e demarca a relação entre o horizonte de expectativa destes e a recepção da obra sofocleana. Nesse sentido, a pesquisa revela que a encenação teatral em tempos de exceção proporciona um momento único de reflexão e resistência, pois oportuniza ao público ampliar a visão e a compreensão do tempo histórico do qual faz parte.

Palavras-chave: Estética da Recepção. *Antígona*. Teatro. Luiz Paulo Vasconcellos.

ABSTRACT

Rodrigues, Gabriela Rocha. **A recepção da tragédia *Antígona*, de Sófocles, na montagem de Luiz Paulo Vasconcellos**. 2013, 242fls. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS.

This Master's Thesis uses the assumptions of Aesthetics of Reception as a tool for the analysis of the assembly of *Antigone*, by the director Luiz Paulo Vasconcellos, held in Porto Alegre in 1979, under the oppression of a military dictatorship. Hans Robert Jauss, the highest exponent of this theoretical thinking, conceives the relationship between the reader and literature based on the aesthetic and historical character of the same. The author directs his research having as guiding idea the reconstruction of the historical process of each work; in this process, the reader is an indispensable piece because it portrays as responsible for the mediation between the past and the present. For Jauss, it is in constant change of the horizon of the reader's expectation that the evolution of the history of literature inscribes itself. Thus, the literary work enables the reader to develop a critical awareness in relation to their usual values and perspectives, in addition to enabling the expansion of its horizons in historical praxis. To this end, it was held a bibliographical and documental research. The theoretical basis of the work contemplates names such as Hans Robert Jauss, Luiz Costa Lima, Junito Brandão de Souza, Albin Leski, Gerd Bornheim, Clovis Dias Massa, and others. In addition, it is made a qualitative approach through the analysis of interviews with the director Luiz Paulo Vasconcellos and the actress Sandra Dani, as well the analysis of critiques, reports and interviews published by the press at the time. The resulting analysis of this study verifies the position of the interviewees and journalistic critics and delineates the relationship between their horizon of expectation and the reception of the sophoclean work. In this sense, this research reveals that the theatrical performance in times of exception provides a unique moment of reflection and resistance, because it gives the opportunity to the public to widen the view and understanding of the historical time which it is a part of.

Keywords: Aesthetics of Reception. Antigone. Theater. Luiz Paulo Vasconcellos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Crítica jornalística	190
Figura 2 Crítica jornalística	191
Figura 3 Crítica jornalística	192
Figura 4 Crítica jornalística	193
Figura 5 Crítica jornalística	194
Figura 6 Crítica jornalística	195
Figura 7 Crítica jornalística	196
Figura 8 Crítica jornalística	197
Figura 9 Entrevista jornalística	198
Figura 10 Crítica jornalística	199
Figura 11 Crítica jornalística	200
Figura 12 Crítica jornalística	201
Figura 13 Crítica jornalística	202
Figura 14 Crítica jornalística	203
Figura 15 Propaganda jornalística	204
Figura 16 Propaganda jornalística	204
Figura 17 Propaganda jornalística	205
Figura 18 Propaganda jornalística	206
Figura 19 Propaganda jornalística	207
Figura 20 Propaganda jornalística	208

Figura 21 Propaganda jornalística	208
Figura 22 Propaganda jornalística	209
Figura 23 Convite do espetáculo	210
Figura 24 Texto elaborado pelo diretor	210
Figura 25 Texto elaborado pelo diretor	211
Figura 26 Texto elaborado pelo diretor	212
Figura 27 Texto elaborado pelo diretor	213
Figura 28 Texto elaborado pelo diretor	214
Figura 29 Texto elaborado pelo diretor	215
Figura 30 Texto elaborado pelo diretor	216
Figura 31 Dados da equipe de Antígona	217
Figura 32 Dados da equipe de Antígona	218
Figura 33 Dados da equipe de Antígona	219
Figura 34 Sandra Dani como <i>Antígona</i>	220
Figura 35 Breno Ruschel como <i>Etéocles e Tirésias</i>	220
Figura 36 Ângela Gonzaga como <i>Uma Mulher do Povo</i>	221
Figura 37 Carlos Grubber como <i>O Menino</i>	221
Figura 38 Sandra Dani no camarim	222
Figura 39 Sandra Dani no camarim	222
Figura 40 Sandra Dani no camarim	223
Figura 41 Os atores reunidos em dia de ensaio	224
Figura 42 Os atores reunidos em dia de ensaio	224
Figura 43 Sérgio Silva e Haydée Porto - ensaio	225
Figura 44 Sandra Dani e Haydée Porto - ensaio	225
Figura 45 Sandra Dani e Haydée Porto - ensaio	226

Figura 46	Sandra Dani e Haydée Porto - ensaio	227
Figura 47	Sandra Dani e Ângela Gonzaga - ensaio	228
Figura 48	Breno Ruschel - ensaio	229
Figura 49	Sérgio Silva e Breno Ruschel - ensaio	229
Figura 50	Breno Ruschel - ensaio	230
Figura 51	Carlos Grubber e Breno Ruschel - ensaio	231
Figura 52	Breno Ruschel e Sérgio Silva - ensaio	231
Figura 53	Breno Ruschel - ensaio	232
Figura 54	Breno Ruschel e Augusto Hernandez	233
Figura 55	Breno Ruschel e Augusto Hernandez	233
Figura 56	Irani Zucatto - ensaio	234
Figura 57	Augusto Hernandez e Sérgio Silva - ensaio	234
Figura 58	Augusto Hernandez	235
Figura 59	Ângela gonzaga - ensaio	236
Figura 60	Sérgio Silva - ensaio	237
Figura 61	Sandra Dani (<i>Antígona</i>) e Haydée Porto (<i>Ismene</i>) - no palco	238
Figura 62	Sandra Dani (<i>Antígona</i>) e Haydée Porto (<i>Ismene</i>) - no palco	238
Figura 63	Sandra Dani (<i>Antígona</i>) e Haydée Porto (<i>Ismene</i>) - no palco	239
Figura 64	Sérgio Silva (<i>Creonte</i>) - no palco	240
Figura 65	Breno Ruschel (<i>Tirésias</i>) - no palco	240
Figura 66	Sandra Dani (<i>Antígona</i>) - no palco	241
Figura 67	Sandra Dani (<i>Antígona</i>) - no palco	241
Figura 68	Sandra Dani (<i>Antígona</i>) - no palco	242

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 ESTÉTICA DA RECEPÇÃO	18
1.1 Aspectos gerais.....	18
1.2 Hans Robert Jauss e a Estética da Recepção	21
1.3 Projeto estético-recepcional: as teses	31
1.4 <i>Poiesis, Aisthesis e Katharsis</i>	41
2 ANTÍGONA	52
2.1. Aspectos Históricos da Tragédia Grega	52
2.2 Elementos da Tragédia Grega	57
2.3 A Essência da Tragédia	62
2.4 <i>Antígona</i> – a recepção do mito ao longo do tempo	65
3 A MONTAGEM DE LUIZ PAULO VASCONCELLOS	86
3.1 Entrevista com o diretor Luiz Paulo Vasconcellos	86
3.2 Entrevista com a atriz Sandra Dani	105
4 A RECEPÇÃO DA MONTAGEM PELA CRÍTICA JORNALÍSTICA	118
4.1 <i>Antígona mostra a luta constante e sempre mortal contra a injustiça</i>	118
4.2 <i>Falta garra a esta Antígona</i>	125
4.3 <i>Terror e tragédia nas duas estreias de hoje</i>	127
4.4 <i>Antígona, ritual impossível</i>	129
4.5 <i>Antígona</i>	131
4.6 <i>Antígona, de Sófocles: a tragédia da rebelião</i>	132
4.7 <i>Antígona ganha novo sentido, nesta montagem</i>	134

4.8 <i>Antígona</i>	136
4.9 <i>Dois atores falam de 'Antígona' e as características de sua produção</i>	137
4.10 <i>Luiz Paulo Vasconcellos: a tragédia é a própria terra</i>	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
REFERÊNCIAS	155
ANEXOS	
Anexo A	160
Anexo B	178
Anexo C	190
Anexo D	220

INTRODUÇÃO

O presente estudo situa-se no entrecruzamento de duas áreas, a Literatura e o Teatro e o problema de pesquisa aqui focado é: analisar os pressupostos defendidos por Hans Robert Jauss, um dos expoentes da *Estética da Recepção*, na montagem de *Antígona*, do diretor Luiz Paulo Vasconcellos, realizada em Porto Alegre, em 1979, sob o jugo de uma ditadura militar.

A opção por examinar a *Antígona*, de Sófocles, obedece ao fascínio que esta obra, via de regra, exerce sobre o campo das humanidades, seja em função da nobreza do papel reservado à heroína, seja porque o conteúdo trágico suscita inesgotáveis leituras e múltiplas abordagens, perfazendo-se numa fonte de reflexão acerca dos valores que constituem e movem o homem.

Nesse sentido, observar de que maneira o diretor, a atriz protagonista, elenco e críticos de teatro recepcionaram a *Antígona*, de Sófocles, durante o regime de exceção, significa percorrer os caminhos que unem e individualizam os sujeitos históricos em determinados contextos sociais. Ainda, possibilita observar (com assombro e encantamento) as contradições e os valores humanos que persistem no tempo.

A *Antígona*, de Sófocles, encenada no concurso trágico de 442 a.C, é apontada, desde a Antiguidade, como uma das obras mais belas e complexas da humanidade. Sobre ela discorreram filósofos e literatos da maior envergadura: Goethe, Schlegel, Jebb, Lesky, veem Antígona como a representação da justiça absoluta, enquanto Creonte figuraria como o opositor que só faz realçar ainda mais a beleza da heroína; para Ernest Bloch, ela personifica o direito maternal; para Jacques Maritain, é a heroína do direito natural; para Brecht, é o símbolo da resistência ao capitalismo e à sociedade burguesa; e Heidegger vê em Antígona o signo da transgressão (BRUNEL, 1997, p.50).

Da mesma forma, *A Estética da Recepção* surgiu em 1967 com a aula inaugural de Hans Robert Jauss na Universidade de Constança e causou grande impacto no pensamento intelectual da época. Inobstante as polêmicas suscitadas pela nova corrente é indiscutível que a principal contribuição trazida pela *Estética* foi

a valorização do leitor como elemento imprescindível da experiência literária. Jauss concebe a relação entre leitor e literatura baseando-se no caráter estético e histórico da mesma; o valor estético 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.

Jauss dirige suas pesquisas tendo como ideia norteadora a reconstrução do processo histórico de cada obra; nesse processo, o leitor é peça imprescindível, pois figura como responsável pela mediação entre o passado e o presente. Para o professor de Constança é na mudança constante do horizonte de expectativa do leitor que se inscreve a evolução da história da literatura. Além disso, a obra literária possibilita ao leitor desenvolver uma consciência crítica em relação a seus valores e perspectivas habituais e possibilita a ampliação de seus horizontes na práxis histórica.

Desse modo, o trabalho está estruturado em quatro capítulos. No primeiro capítulo são examinadas questões essenciais à compreensão da *Estética da Recepção*, quais sejam, o contexto histórico de sua origem, os preceitos basilares defendidos por Hans Robert Jauss e a vinculação destes com a arte teatral contemporânea.

No segundo capítulo foram examinadas questões essenciais à compreensão da tragédia grega, ou seja, o contexto histórico no qual surgiu, os elementos que a tornam um gênero literário complexo e desafiador e o sentido do fenômeno trágico. Ainda, expõe-se a recepção de *Antígona* ao longo do tempo, destacando alguns momentos históricos em que o conteúdo da obra orientou o pensamento e a conduta humana.

O terceiro capítulo traz a recepção do diretor Luiz Paulo Vasconcellos e da atriz Sandra Jamardo Dani, protagonista da peça. Esta recepção foi observada por meio de entrevistas abertas, de cunho informal, realizadas, respectivamente, em abril e junho de 2012, na cidade de Porto Alegre.

O quarto e último capítulo apresenta a recepção dos jornais da época por meio do resgate de material publicado: críticas, entrevistas e reportagens. Analisa-se como a montagem de Vasconcellos atingiu o horizonte de expectativa dos articulistas naquele momento histórico, expondo quais aspectos do espetáculo foram destacados por esses, tendo em vista que a adaptação e montagem da obra

sofocleana suscitou polêmicas e gerou reações contrárias, de aceitação e repúdio, entre os críticos da época. Por fim, a conclusão do trabalho, seguida dos anexos.

A abordagem do tema foi realizada por meio de pesquisa bibliográfica e documental. Utilizou-se como base os principais textos de Hans Robert Jauss: *A Estética da Recepção: colocações gerais; O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis; A história da literatura como provocação à teoria literária*. A obra *Antígona*, de Sófocles, e a análise crítica de autores como: Luiz Costa Lima, Junito de Souza Brandão, Albin Leski, Gerd Bornheim, entre outros, por fornecerem subsídios valiosos e indispensáveis para a concretização dos objetivos propostos.

A pesquisa documental compreende as entrevistas realizadas com o diretor Luiz Paulo Vasconcellos e com a atriz Sandra Dani, intérprete da personagem título na referida montagem; é importante ressaltar que tais entrevistas foram realizadas na modalidade aberta, que prioriza a informalidade entre entrevistado e entrevistador e que foram transcritas obedecendo a fala literal do entrevistado numa tentativa de garantir a máxima fidelidade documental. Também abrange o recolhimento de material publicado em jornais da época, o que significou a visita e a pesquisa em instituições como: o jornal *Correio do Povo* e *Zero Hora*, o Arquivo Histórico Moysés Velinho e o Museu Hipólito José da Costa. Todos localizados na cidade de Porto Alegre.

Ainda, é preciso deixar claro que as fotografias dos ensaios e do espetáculo anexadas figuram como suporte ilustrativo para uma melhor apreensão de alguns aspectos da peça. Esta dissertação não se propõe a analisar o material fotográfico da montagem, pois tal exame exigiria outro aporte teórico. Sobretudo é importante ressaltar que quase a totalidade desse material foi gentilmente fornecida pelo diretor da peça, constituindo uma riqueza histórica única que será estudada com a devida e cuidadosa leitura em trabalho posterior.

Assim, os pressupostos acima, aplicados à recepção da tragédia *Antígona*, de Sófocles, na montagem de Luiz Paulo Vasconcellos, durante o regime militar do Brasil, indicam que esta obra clássica de caráter universal foi utilizada como instrumento de resistência, já que o teatro (além da música) foi uma das artes que mais sofreu a perseguição do governo militar, mas ainda assim teve condições de enfrentar a ditadura através das inúmeras tentativas de mostrar a realidade histórica do país.

Na medida em que a cena teatral expõe a crueldade de um rei autoritário e a consequente resistência às suas ordens, o público teatral percebe e associa aquilo que assiste no palco com a sua própria experiência de vida, com o seu próprio tempo histórico, ou seja, relaciona a temática trágica com a atmosfera opressiva perpetrada pelo Estado autoritário brasileiro nos idos de 64-85. Nesse sentido, a pesquisa revela que a encenação teatral em tempos de exceção proporciona um momento único de reflexão e resistência, pois oportuniza ao público ampliar a visão e a compreensão do tempo histórico do qual faz parte.

Por último, é importante dizer que este trabalho jamais teve por objetivo esgotar a discussão acerca do tema proposto; ao contrário, o imperativo é o de retomar e aprofundar o estudo aqui iniciado em novas pesquisas, descobertas e reflexões vindouras.

1 ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

1.1 Aspectos Gerais

A fama que logo alcançará a *Literaturgeschichte als Provokation*, (...) mostrará que o autor, independente do filão que descobrira, exercera uma admirável habilidade política. Seu texto tinha um tom liberal capaz de agradar aos estudantes rebelados sem incomodar as autoridades, ao lado do entusiasmo com que apresentava uma via ainda inexplorada.

Costa Lima

Mesmo decorridos mais de 40 anos da aula inaugural de Hans Robert Jauss na Universidade de Constança, *Was ist und zu welchem Endzustand ist die Literaturgeschichte?* (O que é e com que finalidade se estuda História da Literatura?), a Estética da Recepção ainda suscita interesse por parte dos pesquisadores da literatura e de outras áreas das Ciências Humanas, quer estimulando a criação de novas teorias, quer na aplicação de sua metodologia, ou ainda, influenciando na percepção da dinâmica que se estabelece entre o leitor e a obra no ato da leitura.

Segundo Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho (2007), as teses de Jauss repercutiram no universo acadêmico brasileiro ainda quando o estruturalismo e os estudos culturais não tinham se firmado como tradições. O autor ressalta, no entanto, que pouco a pouco os pesquisadores afastaram-se da perspectiva da escola de Constança e voltaram-se para outras teorias literárias, pois “a construção de categorias como leitor-implícito, leitor ideal, leitor modelo ou metaleitor sempre provocou fortes dúvidas sobre o que era, de fato, esse leitor que a teoria estético-recepcional enfocava” (CARDOSO FILHO, 2007, p.74).

Em 1979, o estudioso Luiz Costa Lima organiza a primeira edição de *A Literatura e o leitor*, expressando no prefácio uma “desvairada esperança” (COSTA LIMA, 2011, p.10) de que os estudos de estética literária no país dessem um grande salto de qualidade após o período de ditadura militar e priorizassem projetos de uma teoria literária que valorizasse o leitor.

Na segunda edição do livro, em 2011, Costa Lima experimenta uma “sensação de pasmo” frente aos dois argumentos que utilizou na edição anterior para fundamentar a proposta da nova escola: apresentação de um fundamento da teoria da arte e da literatura no qual a experiência estética ocupava posição privilegiada; a ausência, no contexto brasileiro, de estudos de estética literária consolidados, o que facilitaria o desenvolvimento das teses no espaço acadêmico. Contrapondo-se ao marxismo por um lado, bem como ao formalismo, por outro, parecia bastante viável apresentar aos pesquisadores brasileiros o que propunham Jauss e Iser.

Na atual edição, Costa Lima opta por apresentar o contexto original dentro do qual a estética da recepção fecundara, bem como apresentar alguns dados do movimento e reiterar a importância da proposta da estética, que, apesar do arrefecimento¹ de seu grupo, permanece viva através dos livros mais recentes de Harald Weinrich e de Wolfgang Iser. Além disso, o autor apresenta seis textos de nomes consagrados da Estética da Recepção: Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Karlheinz Stierle, Hans Ulrich Gumbrecht e Harald Weinrich.

Costa Lima também destaca que o impasse que assediava a abordagem da literatura e, conseqüentemente da arte, favoreceu o impacto e a mudança de paradigma gerado pela apresentação de Jauss em 1967.

Assim, a Estética da Recepção era uma opção intelectual e política: se apresentava como alternativa ao imanentismo burocratizante e ao mecanicismo a que o marxismo fora reduzido. Para Costa Lima, Jauss exerceu uma admirável habilidade política quando deslocou o cerne das reflexões literárias da obra para o leitor, alçando-o a polo fundamental da experiência literária; até então, o descaso com o leitor ocorria a partir de duas perspectivas: clássica e moderna. Na primeira,

¹ Costa Lima se refere à morte, em 1997, de Jauss e à aposentadoria de Iser e de muitos participantes iniciais do grupo, a passagem de outros para universidades estrangeiras e a crescente diminuição da dinamicidade que atinge a universidade alemã nos últimos anos. Todas essas variáveis resultaram no esfacelamento do grupo – *Poetik und Hermeneutik* (COSTA LIMA, 2011, p.12).

este era invocado dentro de um contexto normativo (sobretudo nos tratados de retórica) para que se dissesse como deveria se conduzir, e tanto obra e leitor faziam parte de um círculo fechado sujeito às normas de que o autor das retóricas era o representante, senão o legislador (COSTA LIMA, 2011, p.15); na segunda, o desdém para com o leitor justificava-se pela ideia de que a estética da produção, centrada na qualidade estética do produto garantiria a autonomia da arte e o descaso com o leitor se fazia em nome da importância estética da obra (COSTA LIMA, 2011, p.16). O que Jauss propõe é a valorização do leitor através de uma nova articulação: relacionar a qualidade estética com a presença do leitor, fora das determinações comerciais.

Para Costa Lima, a ideia de “redescoberta do leitor” junto às críticas contundentes acerca do papel miserável ocupado pela história da literatura no cenário de então garantiu o sucesso da proposta jaussureana:

O tom veemente, senão mesmo agressivo, era a maneira eficaz de Jauss ser ouvido e encontrar a simpatia dos universitários rebelados. Não se tratava tão-só de identificar-se como liberal, mas sim de fazer com que seu projeto intelectual fosse favorecido pelo momento propício a mudanças na estrutura acadêmica (COSTA LIMA, 2011, p. 19).

O próprio Jauss, em reflexão posterior, assevera que:

Os anos seguintes reservaram à estética da recepção, a partir da chamada escola de Konstanz, um êxito inesperado. Ela respondeu a um interesse latente, que, nos anos 60, foi alimentada pela insuficiência geral do cânone tradicional da formação filológica e que cresceu graças à crítica contra o “ideal da ciência burguesa”, empreendida pelo movimento de protesto estudantil. A teoria da recepção logo entrou no fogo cruzado do debate entre a crítica ideológica e hermenêutica; mas despertou, sobretudo, um novo interesse de pesquisas, sedimentado pela abundância de pesquisas em histórias da recepção e em sociologia da literatura, bem como em análises empíricas da recepção (JAUSS *in* COSTA LIMA, 2011, p.71).

Sem a pretensão de reconstruir todo o desenvolvimento da Estética da Recepção, nosso objetivo é apresentar as principais propostas de Hans Robert Jauss, o mentor do movimento, principalmente no que diz respeito às noções de recepção e efeito, horizonte de expectativas dos textos e dos leitores e,

fundamentalmente, a questão da pergunta e resposta que se estabelece entre texto e leitor.

Nosso interesse é, sobretudo, compreender de que maneira a Estética da Recepção mantém-se eficaz como metodologia para pensar a questão do encontro entre texto e público, mais precisamente o encontro entre o texto teatral e o leitor.

1. 2 Hans Robert Jauss e a Estética da Recepção

O abismo entre literatura e história, entre conhecimento estético e histórico, faz-se superável quando a história da literatura não se limita simplesmente a, mais a uma vez, descrever o processo da história geral conforme esse processo se delineia em suas obras, mas quando, no curso da “evolução literária”, ela revela aquela função verdadeiramente constitutiva da sociedade que coube à literatura, concorrendo com as outras artes e forças sociais, na emancipação do homem de seus laços naturais, religioso e sociais.

Jauss

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 *O que é e com que fim se estuda a história da literatura?*, Jauss faz uma crítica vigorosa aos métodos tradicionais de ensino da história da literatura e propõe uma nova compreensão histórica da arte:

Via então a oportunidade de uma nova teoria da literatura, exatamente não no ultrapassee da história, mas sim na compreensão ainda não esgotada da historicidade característica da arte e diferenciadora de sua compreensão. Urgia renovar os estudos literários e superar os impasses da história positivista, os impasses da interpretação, que apenas servia a si mesma ou a uma metafísica da “écriture”, e os impasses da literatura comparada, que tomava a comparação como um fim em si (JAUSS *in* COSTA LIMA, 2011, p.71).

A conferência de Jauss é publicada em 1969 com o nome de *A história da literatura como provocação literária* e conta com a ampliação de algumas ideias do autor. Segundo Costa Lima:

A Estética da Recepção surgiu em 1967, com a publicação da Aula inaugural de Hans Robert Jauss, na Universität Konstanz: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (A história da literatura como provocação à ciência da literatura). Sem o mesmo impacto do público, teses assemelhadas eram afirmadas, de modo mais consistente, no texto inaugural do outro promotor do movimento, Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte* (A estrutura apelativa dos textos) (1970) (COSTA LIMA, 2011, p.10).

Segundo Robson Tinoco (2010), Jauss não foi apenas um expositor polêmico; ele vivenciou, como professor, as reformas curriculares de uma universidade que buscava renovar o ensino superior e participou ativamente dos debates sobre a poética hermenêutica. Para o autor:

Hans Robert Jauss não foi apenas o conferencista de um assunto que obteve repercussões extremamente importantes. Assim, enquanto estudioso, estabeleceu profundas ligações com os estudos referentes à teoria da literatura. Enquanto professor universitário, orientou a reforma curricular do ensino superior, valorizando, por exemplo, a função científica dos colóquios bienais sobre poética e hermenêutica. É importante entender, também, que a estética da recepção resulta do encontro dessas duas linhas duplas e convergentes: a da pesquisa e a do ensino. Nessa (s) direção (ões), Jauss estabelece críticas fortes a uma instituição intocável, tanto quanto em franca decomposição, representada pelo então canônico ensino da história da literatura, com suas tendências pretensamente didáticas e intenções conservadoras (TINOCO, 2010, p.24).

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 outras categorias; após, abordava tais obras individuais dentro 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 (JAUSS, 1994, p.6).

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 abrigava-se sob o teto do cânone

seguro das obras-primas e permanecia, em sua distância histórica, uma ou duas gerações atrasado em relação ao desenvolvimento da literatura (JAUSS, 1994, p.8).

Na famosa conferência, Jauss critica o papel destinado à história da literatura e defende com veemência o resgate da importância da historicidade para os estudos literários:

A história da literatura vem, em nossa época, se fazendo cada vez mais mal afamada – e, aliás, não de forma imerecida. Nos últimos 150 anos, a história dessa venerável disciplina tem inequivocamente trilhado o caminho da decadência constante (...). Em nossa vida intelectual contemporânea, a história da literatura, em sua forma tradicional, vive tão-somente uma existência nada mais que miserável, tendo se preservado apenas na qualidade de uma exigência caduca do regulamento dos exames oficiais (JAUSS, 1994, p.5).

Jauss assevera que os patriarcas da história da literatura tinham como única meta apresentar, através da história das obras literárias, a ideia da individualidade nacional; além disso, aponta que a disciplina quase desaparecera como matéria obrigatória do currículo do ensino secundário na Alemanha, sendo esse fato extensivo aos cursos oferecidos nas universidades. Argumenta que a produção científica era guiada apenas pelo viés editorial, nunca por iniciativa de estudiosos, que se satisfaziam em organizar manuais, enciclopédias e volumes interpretativos para preencher as livrarias; a pesquisa séria encontrava registro em monografias de revistas especializadas e as revistas de filologia apresentavam ensaios que se contentavam com a abordagem histórico-literária. Tais autores viam-se expostos a uma dupla crítica: as disciplinas vizinhas qualificavam os problemas levantados como pseudo-problemas; a teoria literária via a história clássica da literatura como exterior à dimensão histórica e por isso falhava na fundamentação do juízo estético de seu objeto.

Contudo, Jauss salienta que uma história da literatura que segue um cânone preestabelecido e enfileira vida e obra de seus escritores em sequência cronológica não constitui “como já observou Gervinus – história alguma; mal chega a ser o esqueleto de uma história” (JAUSS, 1994, p. 7). O autor defende a ideia de que a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam de condições históricas ou biográficas, nem de seu posicionamento no contexto sucessório do

desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios de recepção e do efeito produzido pela obra na posteridade.

Para Jauss, o declínio da história da literatura provém do ideal de conhecimento da escola histórica; para explicitar melhor essa crise fundamental, o estudioso alemão remonta à teoria de Gervinus, para quem o historiador, ao investigar seu objeto, deve encontrar nele a ideia “fundamental que atravessa a própria série de acontecimentos que ele tomou por assunto, neles manifestando-se e conectando-se aos acontecimentos do mundo” (JAUSS, 1994, p.10).

Ocorre que a escola histórica desacreditando o modelo teleológico da filosofia idealista da história, que pretendia compreender os acontecimentos a partir de uma meta, de um apogeu ideal, acabou por criar um embaraço para a investigação histórica: como explicar o nexos da história, que jamais se revela em sua totalidade?

Segundo Gervinus, “o historiador somente poderia pretender apresentar séries acabadas de acontecimentos, uma vez que, desconhecendo as cenas finais, não lhe é possível julgar” (JAUSS, 1994, p.11). Gervinus aconselha os novos talentos, agora desprovidos de uma meta, a ocuparem-se do mundo real e do Estado; aqui, as histórias nacionais são consideradas séries acabadas de acontecimentos, pois culminam politicamente na unificação nacional ou, literariamente, no apogeu de um modelo clássico nacional.

A objetividade total demanda que o historiador do historicismo se anule frente a seu objeto, que abstraia do ponto de vista de seu presente o valor e o significado de uma época passada (pressupondo a primazia da mais recente), à custa de um corte no fio que liga o passado e o presente:

(...) o historicismo abandonou não apenas o modelo teleológico da história da literatura universal, como também o princípio metodológico que, acima de tudo, segundo Schiller, marca o historiador universal e seu proceder: vincular o passado ao presente – um conhecimento imprescindível, apenas supostamente especulativo, o qual a escola histórica não podia impunemente desconsiderar (JAUSS, 1994, p.12).

Assim,

A obra da história literária do século XIX apoiou-se na convicção de que a ideia da individualidade nacional seria a parte invisível de todo o fato, e de que essa ideia tornaria representável a forma da história

também a partir de uma sequência de obras literárias (JAUSS, 1994, p.12).

Ocorre que, havendo desaparecido tal diretriz, a literatura passada e a presente separaram-se uma da outra, tornando problemáticas as questões acerca da escolha, determinação e valoração dos fatos literários. Jauss destaca que a guinada rumo ao positivismo foi determinada por essa crise; a historiografia literária positivista tomou emprestados os métodos das ciências exatas e aplicou o princípio da explicação causal à história da literatura trazendo à luz fatores apenas supostamente determinantes, “fez crescer em escala hipertrófica a pesquisa das fontes e diluiu a peculiaridade específica da obra literária num feixe de influências multiplicáveis a gosto” (JAUSS, 1994, p.13).

Contra-pondo-se à explicação histórica causal surgiu uma estética da criação irracional que buscou o nexos da poesia na recorrência de ideias e motivos supratemporais. Jauss explica que na Alemanha esta serviu para fundamentar a ciência literária nacionalista do nacional-socialismo, mas depois da guerra substituíram-na por novos métodos que levaram a um processo de desideologização; “a apresentação da literatura em sua história e em sua relação com a história geral estava fora da área de interesse da nova história das ideias e dos conceitos” (JAUSS, 1994, p.13).

O antagonismo entre a poesia pura e a literatura vinculada a uma época específica só foi superado quando se reconheceu que a oposição entre criação e imitação caracteriza apenas o período humanista da arte, sendo incapaz de abranger os fenômenos da literatura medieval, tampouco da moderna:

Da orientação definida pela escola positivista e pela idealista destacaram-se a sociologia da literatura e o método imanentista, aprofundando ainda mais o abismo entre poesia e história. Tal se revela com a máxima nitidez nas teorias literárias antagônicas da escola marxista e da formalista, escolas estas que constituirão o ponto central de meu panorama crítico da pré-história da ciência literária natural (JAUSS, 1994, p. 14).

Para Jauss, ambas as escolas renunciaram ao empirismo cego do positivismo e à metafísica estética da história do espírito, bem como tentaram resolver o problema de como compreender a sucessão histórica das obras literárias como o nexos da literatura, mas mergulharam em dificuldades cuja solução teria

exigido que se estabelecesse uma nova relação entre a contemplação histórica e a contemplação estética (1994, p. 15).

Na tentativa de superar o abismo entre literatura e história, Jauss apropriou-se das contribuições das diversas maneiras de interpretar a literatura, presentes nas concepções teóricas de então: o marxismo, o formalismo e o estruturalismo; acredita que sua função de crítico e pesquisador pressupõe reavaliar e mesmo redirecionar alguns conceitos vislumbrados ou limitados pelos defensores dessas teorias:

Também não quero dar a impressão de que eu sozinho, a partir de minha pesquisa e de minhas descobertas, haja decretado a tradição que se manifesta por meio de minhas perspectivas em história e na história dos conceitos. Esforcei-me, por conseguinte, em tornar identificável o que anexe, onde, por falta de competência própria, acreditei estar autorizado a me apoiar na pesquisa de outros. Se, nesse ponto, sempre me referi e citei os resultados doutros pesquisadores, sem considerar suficientemente seus objetivos próprios, devo-lhes pedir uma desculpa geral por terem sido, querendo ou não, deste modo “ocupados” (JAUSS *in* COSTA LIMA, 2011, p.75).

Assim, para Jauss, a teoria literária marxista, a partir de uma visão sociológica, procurou demonstrar a ligação entre literatura e realidade social. Porém, 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; o leitor, sob essa perspectiva, iguala suas experiências pessoais ao interesse científico do materialismo histórico. Dessa forma, somente uma pequena porção da produção literária é permeável “... aos acontecimentos da realidade histórica, e nem todos os gêneros possuem força testemunhal no tocante à lembrança dos motivos constitutivos da sociedade” (JAUSS, 1994, p.16).

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. A obra literária, portanto, demonstrava a maneira pela qual o artista concebia a realidade, mas apenas como indivíduo dotado de consciência empírica, não como um ser social. 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.

Quanto aos formalistas, Jauss assevera que são os responsáveis por alçar a literatura à condição de um objeto autônomo de investigação, na medida em que desvinculam a obra literária de todas as condicionantes históricas e definem em termos funcionais a sua realização específica, “como a soma de todos os procedimentos artísticos nela empregados” (JAUSS, 1994, p.18).

Para os formalistas “O caráter artístico da literatura deve ser verificado única e exclusivamente a partir da oposição entre linguagem poética e linguagem prática” (JAUSS, 1994, p.18). A língua passa a representar todas as condicionantes históricas e sociais da obra literária e esta é definida por sua singularidade própria e não em sua relação com a série não-literária (língua).

O conceito de percepção artística rompe com o vínculo entre literatura e vida, pois defende que a arte é um meio de destruição (pelo estranhamento que provoca) do automatismo da percepção cotidiana; assim, a recepção da arte depende da perceptibilidade da forma e o desvelamento do procedimento e não mais consistiria na fruição ingênua do belo (JAUSS, 1994, p.19).

Ocorre que os formalistas, no decorrer do tempo, recuperaram a historicidade da literatura e repensaram os métodos da diacronia: o literário não é determinado somente pela oposição entre as linguagens poética e literária (sincronicamente), mas também através da oposição a tudo que lhe é predeterminado pelo gênero e a forma que o precede na série literária.

Esta última proposta afastava-se da ideia da história da literatura ser um processo linear e contínuo e opõe ao conceito clássico de tradição o princípio dinâmico da *evolução literária*. Segundo Vítor Choklovski e Lúri Tynianov, em todas as épocas coexistem simultaneamente várias escolas literárias, uma delas figura o ápice canonizado da literatura. Ocorre que, a automatização desta forma literária provoca, na camada inferior, a construção de novas formas que irão conquistar o lugar das antigas e também, por fim, serão lançadas de volta à periferia (JAUSS, 1994, p.20).

Jauss explica que nessa nova compreensão histórica da literatura os formalistas lançaram luzes sobre os conceitos de domínio do surgimento das formas literárias, da canonização e decadência dos gêneros: “Ela nos ensinou a ver de uma maneira nova a obra de arte em sua história – isto é, na transformação dos sistemas de gêneros e suas formas literárias” (1994, p.20). Contudo, o estudioso alerta que compreender a obra de arte em *sua* história, no interior da história da literatura

definida como uma sucessão de sistemas, não é o mesmo que contemplá-la *na* história; isso significa dizer que o histórico na literatura não se esgota na sucessão de sistemas históricos formais.

Tanto a visão marxista como a formalista deixaram de analisar a recepção e o efeito das obras sobre o leitor, atribuindo-lhe um papel passivo. A escola marxista interessou-se pelo leitor na medida em que esse caracterizava uma posição social e a formalista o via como sujeito da percepção, a quem competia apenas distinguir a forma e os procedimentos do texto literário. Do embate entre os métodos marxista e formalista, Jauss intui que ambas as escolas se estagnaram ao compreender o fato literário no círculo fechado de uma estética da produção e da representação:

Com isso, ambas privam a literatura de uma dimensão que é componente imprescindível tanto de seu caráter estético quanto de sua função social: a dimensão de sua recepção e de seu efeito. Leitores, ouvintes, espectadores – o fator público, em suma, desempenha naquelas duas teorias literárias um papel extremamente limitado (JAUSS, 1994, p. 22).

Assim, quanto ao papel do leitor, a escola marxista busca sua posição social ou procura reconhecê-lo na estratificação de uma dada sociedade; a escola formalista o coloca apenas como sujeito da percepção, alguém incumbido de seguir as indicações do texto a fim de distinguir a forma ou desvendar o procedimento: “Ambos os métodos, o formalista e o marxista, ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem primordialmente, a obra literária visa (JAUSS, 1994, p.23)”.

Contrapondo-se a essas concepções teóricas, e, ao mesmo tempo, apropriando-se de algumas 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.

Dessa encruzilhada, o autor vê o desafio imposto à ciência literária na retomada do problema histórico da literatura: se de um lado é possível compreender a sucessão literária a partir da sucessão histórica de sistemas e, por outro, a história geral a partir do encadeamento dinâmico das situações sociais, também não seria

possível criar uma conexão entre literatura e história, sem que a primeira assuma um caráter meramente mimético e ilustrativo?

A partir de sua experiência de hermenêutica medieval, Jauss rechaça o estudo dos filólogos de então e dirige suas pesquisas tendo como ideia norteadora a reconstrução do processo histórico de cada obra; nesse 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. Ele argumenta que das funções vitais da arte, considerava-se apenas o lado produtivo da experiência estética, raramente o receptivo e quase nunca o comunicativo:

Do historicismo até agora, a investigação científica da arte tem- nos incansavelmente instruído sobre a tradição das obras e de suas interpretações, sobre sua gênese objetiva e subjetiva, de modo que hoje se pode reconstituir, com mais facilidade, o lugar de uma obra de arte em seu tempo, sua originalidade em contraste com as fontes e os antecessores, mesmo até sua função ideológica, do que a experiência daqueles que, na atividade produtiva, receptiva e comunicativa, desenvolveram *in actu* a práxis histórica e social, da qual as histórias da literatura e da arte sempre nos transmitem o produto já objetivado (JAUSS *in* COSTA LIMA, 2011, p.68).

O autor pretende “mostrar a tarefa de uma hermenêutica literária, não tanto em mais uma teoria da compreensão e da explicação, quanto na aplicação, isto é, na mediação da experiência contemporânea e passada da arte” (JAUSS *in* COSTA LIMA, 2011, p.69), bem como o realce e a fusão dos horizontes da experiência estética contemporânea e passada.

Além disso, Jauss coloca a questão entre a pergunta e a resposta como instrumento hermenêutico, que também pode ser mostrada como relação consecutiva entre problemas e soluções nos processos literários. Deste modo, o professor da Universidade de Constança destaca a necessidade de esclarecer a diferenciação fenomenológica entre a experiência primária e o ato da reflexão, através do qual a consciência se volta para a significação e a constituição de sua experiência e retorna, por meio da recepção dos textos e objetos estéticos, como diferenciação entre o ato de recepção e o ato de interpretação (COSTA LIMA, 2011, p.69). Nesse sentido,

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva (JAUSS *in* COSTA LIMA, 2011, p.69).

A partir dessa compreensão o autor julga dever imperioso da hermenêutica literária diferenciar os dois modos possíveis de recepção: o primeiro revela-se no processo em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo; o segundo ocorre quando, ao reconstruir o processo histórico, observa-se como o texto foi recebido e interpretado por leitores de diferentes épocas. Essa diferenciação permite comparar o efeito atual da obra de arte com o desenvolvimento de sua experiência histórica, ou seja, observando a relação entre as duas instâncias de efeito e recepção é possível formar um juízo estético acerca de determinada obra (JAUSS *in* COSTA LIMA, 2011, p.73).

Jauss estabelece um programa para ampliar as posições desenvolvidas na *Literaturgeschichte als Provokation*: a fim de analisar a experiência do leitor de um tempo determinado é necessário examinar, diferenciar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação entre texto e leitor, quais sejam, o efeito e a recepção. O efeito é o momento condicionado pelo texto; a recepção, o momento condicionado pelo destinatário, que concretiza o sentido através de um duplo horizonte: o interno ao literário (implicado pela obra) e o mundivivencial (trazido pelo leitor de determinada sociedade), este, Jauss admite é mais difícil de se estabelecer no exame analítico das obras literárias, pois não é tematizado como contexto de um mundo histórico. O horizonte de expectativa interno à obra é mais simples visto que deriva do próprio texto.

O autor defende que tal proposta é imprescindível para discernir onde expectativa e experiência se encadeiam e observar, a partir daí, se produzem novos momentos de significação. Desse modo, Jauss considera que a obra literária, tanto em seu caráter artístico quanto em seu caráter histórico, é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor (relação esta que pode ser mera comunicação (informação) ou uma relação de pergunta e resposta), sendo possível embasar nessa mesma relação o nexos entre as obras literárias. Tal questão assim se define porque, para Jauss, “a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas” (1994, p.23).

A implicação estética está presente no fato de que a avaliação de uma obra pelo leitor ocorre a partir da recepção primária, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica ocorre a partir da ideia de que a compreensão dos primeiros leitores tem continuidade e, numa cadeia de recepções, pode decidir o significado histórico de uma obra, tornando possível, assim, seu significado histórico:

Se, pois, se contempla a literatura na dimensão de sua recepção e de seu efeito, então a oposição entre seu aspecto estético e seu aspecto histórico vê-se constantemente mediada, e reatado o fio que liga o fenômeno passado à experiência presente da poesia, fio este que o historicismo romperá (JAUSS, 1994, p.23).

Com base nessa premissa, Jauss elabora um conjunto de sete teses a partir das quais pretende responder à pergunta de como se poderia fundamentar metodologicamente e reescrever a história da literatura.

1. 3 As Teses

A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa de seus leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experimentar a obra. Da objetivação ou não desse horizonte de expectativa dependerá, pois, a possibilidade de compreender e apresentar a história da literatura em sua historicidade própria.

Jauss

Jauss apresenta os fundamentos de sua teoria sobre a recepção a partir de sete teses; segundo Zilberman (2009), as quatro primeiras têm características de premissa e as três últimas apontam para a ação.

Na primeira tese, Jauss 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 a historicidade da literatura resulta do “experenciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores” (JAUSS, 1994, p.24).

Jauss esclarece que a obra literária não é um objeto que exista por si só; pelo contrário, existe na dinâmica da leitura constantemente renovada, na confrontação com o texto e na consumação de uma nova compreensão:

A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete (JAUSS, 1994, p.25).

O acontecimento literário continua a produzir seu efeito na medida em que a obra é recebida pelas gerações futuras ou que autores desejem retomá-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). Por meio desse horizonte de expectativa que, para Jauss, depende a possibilidade de compreender e apresentar a história da literatura em sua historicidade própria.

Nesse sentido, a primeira tese formulada por Jauss diz respeito à historicidade da literatura; esta não se relaciona à sucessão de fatos literários, mas ao diálogo estabelecido entre a obra e o leitor. Sobre esse aspecto Zilberman afirma que “a relação dialógica entre o leitor e o texto – este é o fato primordial da literatura, e não o rol elaborado e depois de concluídos os eventos artísticos de um período” (ZILBERMAN, 2009, p.33).

Na segunda tese Jauss trata da experiência literária do leitor e adverte que para descrevê-la não é necessário recorrer à psicologia, mas voltar-se para a recepção e para o efeito de uma obra a partir do sistema de referências que se pode construir no momento histórico de seu surgimento. A nova obra dialoga com a experiência do leitor e suscita expectativas “que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas” (JAUSS, 1994, p.27).

Assim, cada leitor pode reagir individualmente a um texto, mas 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* (emprestado de Hans Gadamer) 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.

Esta tese defende a ideia de que, tal como na experiência real, na experiência literária quando se conhece pela primeira vez uma obra tem-se um saber prévio, “ele próprio um momento dessa experiência, com base no qual o novo de que tomamos conhecimento faz-se experienciável, ou seja, legível num contexto experiencial” (BUCK *in* JAUSS, 1994, p.28), visto que a obra desperta lembranças do já lido (indicações, sinais visíveis ou invisíveis, avisos) e antecipa um horizonte geral. Segundo Jauss:

Ademais, a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas por meio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, ao qual se pode, então – e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores e camadas de leitores (JAUSS, 1994, p.28).

Como exemplo, Jauss cita o romance *Dom Quixote*, de Cervantes, no qual o autor espanhol evoca propositadamente o marcado horizonte de expectativa dos antigos romances de cavalaria para, após, parodiá-los magistralmente.

A objetivação do horizonte de expectativas também ocorre quando da ausência de sinais explícitos; a predisposição específica do público para determinada obra pode ser obtida a partir de normas conhecidas ou da poética imanente ao gênero; da relação implícita com as obras conhecidas do contexto histórico-literário e através da oposição entre a função poética e a função prática da linguagem (o leitor reflexivo pode comparar ficção e realidade durante o ato da leitura) (JAUSS, 1994, p. 29).

Jauss alerta que este terceiro fator inclui a possibilidade de o leitor perceber a nova obra tanto a partir do horizonte restrito de sua expectativa literária, quanto do horizonte mais amplo de sua experiência de vida; tal estruturação de horizontes é desenvolvida pelo autor na sétima tese, quando aborda a questão da relação entre a literatura e a vida.

A terceira tese aborda o horizonte de expectativa da obra. Este pode se reconstituir a partir do modo e do grau com que esta produz seu efeito sobre determinado público. Jauss conceitua *distância estética* como aquela que medeia o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma nova obra (cuja acolhida, dando-se por meios da negação ou da conscientização de outras pode ter como consequência uma mudança de horizonte); tal distância objetiva-se historicamente a partir das reações do público e da crítica (sucesso, fracasso, choque, casos isolados de compreensão ou compreensão gradual ou tardia) (1994, p.16).

Para a estética da recepção o caráter artístico de uma obra literária pode ser medido através da distância entre o já conhecido da experiência estética anterior e a mudança de horizonte exigida pela acolhida à nova obra:

A maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação de seu valor estético (JAUSS, 1994, p.31).

Jauss esclarece que na medida em que essa distância é limitada não ocorre da consciência receptora nenhum movimento rumo a um horizonte de expectativa ainda desconhecido e quando isso acontece é porque a obra se aproxima de mera arte “culinária” – esta se caracteriza pelo fato de não exigir uma mudança de horizonte de expectativa. Para o autor esse tipo de arte atende as expectativas do gosto dominante “na medida em que satisfaz em relação a demanda de reprodução do belo usual, confirma sentimentos familiares, sanciona as fantasias do desejo” (JAUSS, 1994, p.32).

Se, por outro lado, avaliarmos o caráter de uma obra a partir da observação da distância estética que a opõe à expectativa de seu público inicial – experimentada inicialmente como estranhamento ou prazer, na condição de uma nova forma de percepção – esta poderá desaparecer para leitores posteriores, quando a negatividade original da obra houver se transformado em obviedade e adentrado, como expectativa familiar, o horizonte da experiência estética futura (JAUSS, 1994, p.32).

Jauss esclarece que a relação entre a literatura e o público não se restringe à ideia de cada obra possuir seu público específico; de cada escritor depender do meio, das concepções e ideologias de seu público ou no fato do sucesso literário

representar a resposta às demandas do público. Ante esses pontos de vista restritos, Jauss propõe observar a questão sob outro viés: há obras que não podem ser associadas a nenhum público específico visto que rompem totalmente com o horizonte de expectativa conhecido e seu público começa a formar-se aos poucos. Quando o novo horizonte de expectativa do leitor já está formado, este passa a sentir como envelhecidas as obras até então de sucesso e nega-lhes a graça de outrora: “É somente tendo em vista essa mudança de horizonte que a análise do efeito literário adentra a dimensão de uma história da literatura escrita pelo leitor” (JAUSS, 1994, p.33).

Na quarta tese Jauss propõe examinar as relações atuais do texto com a época de seu aparecimento. 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 e daí se descortine a maneira como o leitor de outrora recebeu e compreendeu a obra. Tal abordagem recusa “o círculo vicioso do recurso a um genérico espírito da época” (JAUSS, 1994, p.35) e pretende expor a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e presente de uma obra, através do método da recepção.

Jauss argumenta que “O método da estética da recepção é imprescindível à compreensão da literatura pertencente ao passado remoto” (1994, p.35), pois quando não se conhece o autor de uma obra, se suas intenções não foram atestadas e sua relação com fontes e modelos só pode ser investigada indiretamente, é imprescindível destacar o texto do pano de fundo daquelas obras que, explícita ou implicitamente, o autor acredita ser do conhecimento do público seu contemporâneo. Jauss rechaça a crença de que um “mergulho no texto” é capaz de revelar seu sentido “atemporalmente verdadeiro” (1994, p.36), totalmente exterior à história e acima de todos os equívocos de seus predecessores e da recepção histórica. Conforme Jauss:

Aquele que assim pensa estará, pois, negando as premissas involuntárias e não arbitrárias, mas determinantes, que balizam a sua própria compreensão, logrando com isso tão-somente aparentar uma objetividade que, na verdade, depende da legitimidade de seus questionamentos (1994, p.37).

Jauss retoma o princípio da história do efeito (que busca evidenciar a realidade da história no próprio ato da compreensão), de Hans Georg Gadamer,

como uma aplicação da lógica de pergunta e resposta à tradição histórica. Ampliando a ideia de Collingwood, “só se pode entender um texto quando se compreendeu a pergunta para a qual ele constitui uma resposta”, Gadamer defende que a pergunta original, agora reconstituída, é sempre abarcada pelo momento presente. Nesse sentido, “O entendimento [é] sempre o processo de fusão de tais horizontes supostamente existentes entre si” (JAUSS, 1994, p.37).

Jauss critica a posição de René Wellek, que, para ele, configura uma “recaída ao objetivismo” (1994, p.38) e defende a tese de que o juízo dos séculos acerca de uma obra literária é o desdobramento de um potencial de sentido já presente na obra, que é historicamente atualizado em sua recepção e concretizado na história do efeito, “potencial este que se descortina ao juízo que compreende na medida em que, no encontro com a tradição, ele realize a fusão dos horizontes de forma controlada” (1994, p.38). Para Wellek, ao contrário, os critérios efetivos do passado são estreitos e insuficientes para avaliar uma obra literária; o juízo estético do presente privilegiaria um cânone de obras que atendem ao gosto moderno; em suma, não há possibilidade de nos esquivarmos de nosso próprio juízo e devemos torná-lo o mais objetivo possível, isolando seu objeto. O “juízo dos séculos”, para este estudioso, configura “o juízo acumulado de outros leitores, críticos, espectadores e até mesmo professores” (JAUSS, 1994, p.37).

Voltando a Gadamer, Jauss discorda do mestre quando este eleva o conceito do clássico à condição de protótipo de toda mediação histórica entre o passado e o presente. Se o que é clássico, em mediação constante, realiza ele próprio a superação da distância histórica, e se o clássico é “o que diz algo ao presente como se o dissesse especialmente a ele” significa, para Jauss, que o clássico rejeita a pergunta para a qual constitui uma resposta, desobrigando o leitor de identificar a tensão entre o texto e o presente. Jauss aponta para a renúncia da relação dialógica do presente com o passado e a absoluta desconsideração de que também a arte, hoje considerada clássica, à época de sua produção, também abriu novas perspectivas e experiências aos leitores.

O conceito utilizado por Gadamer – *mimesis* (entendido aqui como reconhecimento) somente pode ser aplicado à arte humanista, estando ultrapassado quanto à arte medieval e também à moderna; como a importância cognitiva da arte não teve fim ante a mudança de épocas, fica provado que ela não estava vinculada a função clássica de reconhecimento. Dessa forma, conforme Jauss:

A obra de arte pode também transmitir um conhecimento que não se encaixa no esquema platônico; ela o faz quando antecipa caminhos da experiência futura, imagina modelos de pensamento e comportamentos ainda não experimentados ou contém uma resposta a novas perguntas (1994, p.39).

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. Desse modo, a teoria estético-recepcional demanda também que se insira a obra isolada em sua série literária, a fim de que se conheça sua posição e significado histórico no contexto da experiência da literatura (JAUSS, 1994, p.41).

Nesta tese Jauss defende a ideia de que a recepção passiva de leitor e crítico transforma-se em reflexão ativa e a nova produção do autor pode resolver problemas formais e morais deixados pela anterior, como também propor novos problemas e questões. O autor propõe a pergunta:

De que maneira pode a obra isolada, fixada numa série cronológica pela história positivista da literatura e, desse modo, reduzida exteriormente a um “factum”, ser trazida de volta para o interior de seu contexto sucessório histórico e, assim, novamente compreendida como um “acontecimento?” (JAUSS, 1994, p.41).

A teoria formalista defende o princípio da evolução literária; segundo este, a obra nova brota do pano de fundo das obras anteriores ou contemporâneas a ela e atinge o ápice de uma época literária, sendo reproduzida e progressivamente automatizada, para então, quando da imposição da obra seguinte, ocupar o lugar no cotidiano da literatura como gênero desgastado.

Para Jauss o programa formalista de *evolução literária* é superior ao oferecido pela história convencional da literatura, pois estabelece relações entre séries fechadas em si mesmas (que existem na história convencional sem qualquer conexão), bem como relações entre séries de diferentes gêneros, o que revelaria a *interação evolutiva das funções e das formas*. O projeto formalista propõe uma *evolução*, mas, revela um paradoxo ao excluir todo o desenvolvimento orientado, sendo o caráter histórico da obra de arte o sinônimo de seu caráter artístico: “... o

significado e o caráter evolutivo de um fenômeno literário pressupõem como marco decisivo a inovação” (JAUSS, 1994, p.42).

O autor afirma que “A teoria formalista da ‘evolução literária’ é decerto a tentativa mais importante no sentido de uma renovação da história da literatura” (1994, p.42), pois logrou a descoberta de que no domínio da literatura as mudanças históricas se processam no interior de um sistema, a funcionalização do desenvolvimento literário e a teoria da automatização.

Inobstante, os problemas da teoria formalista da evolução são muitos: o contraste ou a variação estética não são suficientes para explicar o desenvolvimento da literatura; não foi devidamente esclarecida a questão acerca do sentido tomado pela mudança das formas literárias; a inovação, somente, não constituiria um caráter artístico e, por fim, a simples negação não teria abolido a relação entre a evolução literária e mudança social.

Jauss defende que a descrição da evolução literária como um embate constante entre o novo e o velho (ou como alternância entre canonização e automatização das formas) “reduz o caráter histórico da literatura à atualidade unidimensional de suas mudanças e limita a compreensão histórica à percepção destas últimas” (1994, p.43). No entanto, as mudanças da série literária perfazem uma sequência histórica quando a oposição entre a nova e a velha forma expõe a mediação operada no processo. Jauss define esta mediação como “o problema que cada obra de arte coloca e lega, enquanto horizonte das ‘soluções’ possíveis posteriormente a ela” (1994, p.43). Para determinar esse problema, qual seja, a sua função na série literária, o leitor tem que lançar mão de sua própria experiência, pois o horizonte da forma velha e da forma nova só se faz reconhecível através da mediação contínua, no horizonte presente da obra recebida:

O fundamento estético-recepcional devolve à “evolução literária” não apenas a direção perdida, na medida em que o ponto de vista do historiador da literatura torna-se o ponto de fuga – mas não de chegada! – do processo; ele abre também o olhar para a profundidade temporal da experiência literária, dando a conhecer a distância variável entre o significado atual e o significado virtual de uma obra (JAUSS, 1994, p.43).

Isso significa que o caráter artístico de uma obra pode não ser percebido de imediato – no primeiro horizonte de sua publicação – nem mesmo na oposição entre a forma nova e a velha. Pode ser longa a distância que separa a percepção primeira

do significado virtual, ou seja, talvez se faça necessário um longo processo de recepção para que obra nova alcance o significado primeiro e até então inacessível; a atualização de uma obra, nesse sentido, pode descortinar e permitir o acesso a horizontes mais antigos. Como exemplo dessa dinâmica, Jauss cita a lírica de Mallarmé como responsável pelo retorno da poesia barroca e para a reinterpretação de Góngora.

Assim, Jauss esclarece que o novo não é apenas uma categoria estética, mas também torna-se categoria histórica quando a análise diacrônica da literatura conduz às seguintes questões: quais os momentos históricos que fazem uma obra literária nova; em que medida esse novo é perceptível no momento histórico de seu surgimento; que distância a compreensão teve que percorrer para alcançar seu conteúdo; e, como o momento de sua atualização logrou modificar a maneira de ver o velho.

Na sexta tese, Jauss propõe a superação da contemplação diacrônica, até então a única empregada, e defende que é no diálogo entre a diacronia e a sincronia que ocorre a compreensão total da obra, pois a historicidade da literatura se revela nos pontos de intersecção entre elas:

A experiência literária não deve ser pensada apenas por meio do aspecto diacrônico, não se devendo confrontar somente os horizontes de expectativas de um mesmo texto através do tempo, mas verificar as relações que se estabelecem entre os horizontes de expectativas de diferentes obras simultâneas (AGUIAR, 1996, p.29).

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, no entender de Jauss, 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.49).

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, esta abre novos caminhos para o leitor no âmbito da experiência estética. O fato de o leitor ser capaz, por meio da literatura, de visualizar aspectos

de sua prática cotidiana de modo diferenciado possibilita uma nova percepção das coisas, pois:

A nova obra literária é recebida e julgada tanto em contraste com o pano de fundo oferecido por outras formas artísticas, quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana da vida. Na esfera estética, sua função social deve ser apreendida, do ponto de vista estético-recepcional, também segundo as modalidades de pergunta e resposta, problema e solução, modalidades sob cujo signo a obra adentra o horizonte de seu efeito histórico (JAUSS, 1994, p.53).

Assim, na sétima tese Jauss trata da função social da literatura, que ocorre quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, influenciando seu entendimento do mundo e agindo sobre seu comportamento social. Conforme as palavras do autor:

A função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social (JAUSS, 1994, p.50).

De acordo com Jauss, a experiência da leitura liberta o leitor das opressões e dos dilemas de sua práxis de vida na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas. 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, assim, outros caminhos para a experiência de vida futura.

Nesse sentido, a nova forma de arte surge não apenas para substituir a antiga, ela é recebida e julgada ante outras obras artísticas e ante 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” (1994, p.53). Jauss cita o romance *Madame Bovary*, de Flaubert, no tocante ao processo instaurado contra o autor e a conseqüente comoção pública gerada pela obra, para exemplificar de que modo uma nova forma estética confere grande efeito social a uma questão moral – no caso, o adultério feminino. Segundo Jauss,

Uma obra literária pode, pois, mediante uma forma estética inabitual, romper as expectativas de seus leitores e, ao mesmo tempo, colocá-los diante de uma questão cuja solução moral sancionada pela região ou pelo Estado ficou lhes devendo (1994, p.56).

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, no entender de Jauss, torna-se uma “literatura de culinária”, de caráter reprodutor e pouca qualidade estética. A contribuição da literatura na vida social se dá justamente quando, por meio da representação, ela promove a queda de tabus da moral dominante e oferece ao leitor possíveis soluções para os problemas da vida.

Jauss conclui que a contribuição específica da literatura para a vida social está muito além da função de uma arte de representação. O autor assinala que a distância entre o conhecimento histórico e o 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, concorrendo com outras artes e forças sociais, em prol da emancipação do homem.

1. 4 Experiência Estética – *Poiesis, Aisthesis e Katharsis*

(...) a comunicação literária só conserva o caráter de uma experiência estética enquanto a atividade da poiesis, da aisthesis ou da katharsis mantiver o caráter de prazer.

Jauss

Em *O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis*, texto traduzido por Costa Lima (2011), Jauss volta-se para o resgate e a valorização da experiência estética. O autor discorda das teorias contemporâneas que veem de modo negativo a experiência estética e, nesse sentido, a oposição mais contundente de Jauss é dedicada a Adorno, pois a estética da negatividade

adorniana rejeita a função comunicacional da arte, qualificada de sintoma de sua massificação, e valoriza apenas o experimentalismo. Conforme Jauss,

No seu uso atual, o prazer perdeu muito de seu sentido elevado. Outrora, o prazer justificava, como um modo de domínio do mundo e de autoconhecimento e, a seguir, como conceito da filosofia da história e da psicanálise, as relações da arte. Hoje, para muitos a experiência estética só é vista como genuína quando se priva de todo prazer e se eleva ao nível da reflexão estética (JAUSS *in* COSTA LIMA, 2011, p.92).

Jauss recusa a crença de que a criação experimental não deseja comunicar-se com o público ou que este não sinta prazer frente a obras originais e avançadas; sua finalidade não é pensar outros caminhos para a arte contemporânea, mas contradizer a interpretação dada ao relacionamento entre o sujeito e o objeto estético. Supor que este desempenha uma atividade exclusivamente negativa, porque o oposto corresponderia a produzir uma arte de consumo (a serviço da classe dominante) não é propor uma estética revolucionária. No entender de Jauss, é justamente o contrário, trata-se de restaurar a estética burguesa, que Adorno imagina combater, pela revitalização de um posicionamento elitista que proclama a necessidade da arte pela arte (ZILBERMAN 2009, p.53).

Assim, para o estudioso alemão a valorização da experiência estética significa validar a presença social do leitor e a continuidade histórica da arte. Zilberman destaca que:

Para Jauss, o desprestígio do prazer estético determina a rejeição da arte por inteiro, conduta implícita em teorias que se recusam a aceitar a validade da experiência do leitor ou que a discriminam, encarando-o tão somente como efeito da indústria cultural e dos produtos destinados ao consumo (2009, p.53).

Para o autor o significado de uma criação artística só pode ser alcançado se vivenciado esteticamente; dessa forma, não haveria prazer sem conhecimento nem conhecimento sem prazer, ou seja, o leitor gosta daquilo que compreende e só compreenderá aquilo que aprecia. A percepção das estruturas poéticas (estratégias textuais intencionadas ou parâmetros sugeridos pelo texto) é elemento fundamental para compreender a função estética do texto e, assim, fruí-lo – nesse sentido, o prazer e a compreensão são processos simultâneos. Jauss formula um par de

conceitos que explicam sua reflexão: a *fruição compreensiva* e a *compreensão fruidora*. Segundo o autor:

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse esta experiência primeira seria própria da presunção de um filólogo que cultivasse o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas sim, especialmente, para ser interpretado. Disso resulta a dupla tarefa da hermenêutica literária: diferenciar metodologicamente os dois modos de recepção. Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção (JAUSS *in* COSTA LIMA, 2011, p. 69).

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. Nesse sentido, a função social da arte revela seu caráter transgressor (das normas vigentes) e antecipatório (dos progressos vindouros). Jauss explica, então, que a natureza libertadora da arte une as funções transgressora e comunicativa e se exprime pela experiência estética através de três categorias fundamentais que se encontram na história do prazer estético: *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis* (conforme o autor denomina as atividades produtiva, receptiva e comunicativa).

A *Poiesis* é compreendida no sentido aristotélico, ou seja, é a faculdade poética que se revela no prazer que nós mesmos realizamos quanto estamos ante a obra. Nessa atividade o indivíduo alcança um saber que se diferencia do saber conceitual da ciência e da atividade finalística da arte passível de reprodução (o artesanato) (JAUSS *in* COSTA LIMA, 2011, p.101).

A *Aisthesis* diz respeito à experiência estética enquanto tal, ou seja, ao efeito provocado pela obra de arte, de renovação perceptiva do mundo circundante. É o significado básico de um conhecimento através da experiência estética e da

percepção sensível – experiência estética receptiva básica; Jauss cita alguns autores a fim de explicitar melhor o conceito: para Konrad Fiedler corresponde a “pura visibilidade”, ou seja, compreende a recepção prazerosa do objeto estético como uma visão intensificada; ou para Chklovski, através de um processo de estranhamento, como uma visão renovada. Para Moritz Geiger é “contemplação desinteressada da plenitude do objeto”; para Sartre é uma experiência da “densidade do ser”; e Dieter Henrich como “pregnância perceptiva complexa” (JAUSS *in* COSTA LIMA, 2011, p.101).

O autor elege a *Katharsis* como a experiência estética comunicativa básica, ou seja, corresponde a função social da arte do ponto de vista prático (serve de mediadora, inauguradora e legitimadora de normas de ação) bem como à determinação ideal de toda arte autônoma: “libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de elevá-lo, através do prazer de si no prazer do outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar” (JAUSS *in* COSTA LIMA, 2011, p.101).

Jauss resume tais conceitos na seguinte tese:

A conduta do prazer estético, que é ao mesmo tempo liberação de e liberação para realiza-se por meio de três funções: para a consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra (*poiesis*); para a consciência receptora, pela possibilidade de renovar a sua percepção, tanto na realidade externa quanto na interna (*aisthesis*); e, por fim, para que a experiência subjetiva se transforme em inter-subjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminadas e a serem explicitadas (JAUSS *in* COSTA LIMA, 2011, p.102).

Contudo, importa destacar essas três categorias básicas da experiência estética não devem ser vistas numa hierarquia de camadas, mas como uma relação de funções autônomas que não se submetem uma a outra, mas que possibilitam relações de sequência. Como exemplo, Jauss cita a possibilidade do criador assumir diante da própria obra o papel de observador ou de leitor, passando da *poiesis* para a *aisthesis* e constatando a impossibilidade de ser, ao mesmo tempo, produtor e recebedor, escritor e leitor.

Quando o leitor contemporâneo ou de gerações posteriores receberem a obra haverá o desdobramento da mesma, ou seja, na *aisthesis* e nas interpretações sucessivas existirá uma infinidade de significados que estará muito além do

horizonte de expectativa original: “a obra realizada desdobra, na *aisthesis* e na interpretação sucessivas, uma multiplicidade de significados que, de muito, ultrapassa o horizonte de sua origem” (JAUSS *in* COSTA LIMA, 2011, p.102).

Quanto à função comunicativa da experiência estética, Jauss esclarece que esta não é necessariamente mediada pela função catártica, também pode ocorrer pela *aisthesis*: esta ocorre quando o observador, durante o ato contemplativo, recebe uma informação nova acerca do mundo do outro ou se apropria de uma norma de ação. Por sua vez, a *aisthesis* também pode se converter em *poiesis* quando, por exemplo, o observador considerar o objeto estético como incompleto, convertendo-se em co-criador da obra à medida que conclui a forma e o significado desta: “A experiência da *aisthesis* pode, por fim, se incluir no processo de uma formação estética da identidade, quando o leitor faz a sua atividade estética ser acompanhada pela reflexão de seu próprio devir” (JAUSS *in* COSTA LIMA, 2011, p.103).

Por fim, a comunicação literária só conservará o caráter de uma experiência estética enquanto as três atividades mantiverem o caráter de prazer. Jauss se vale das palavras de Goethe para exemplificar o estado de oscilação entre o prazer sensorial e a mera reflexão: “Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermédio, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte” (JAUSS *in* COSTA LIMA, 2011, p.103).

Dessa breve retomada das principais ideias jaussureanas foi possível verificar que a Estética da Recepção nasceu sob o signo da contestação. A *provocação* operada por Jauss na aula inaugural do ano de 1967 em Constança não poderia ficar imune às críticas nem imiscuir-se das polêmicas posteriores causadas pelas ideias de seu criador.

A conferência de Jauss foi proferida em um momento acadêmico crítico: estudantes rebelados clamavam por transformações na estrutura educacional e a abordagem jaussureana lhes oferecia justamente a oportunidade de operar tais mudanças através de pesquisas voltadas para um elemento pouco explorado: o leitor. A proposta inovadora, além de responder aos anseios da comunidade acadêmica, também expôs o movimento de reestruturação política e cultural que emergia em toda a Europa.

As fragilidades apontadas por seus críticos, principalmente no que diz respeito à natureza literária do conceito de leitor², não ofuscam o brilhantismo de suas teses. Jauss sempre reconheceu os limites e perigos de fundar uma nova teoria, ao mesmo tempo, sempre distinguiu as contribuições de outras escolas, reconheceu e citou os resultados alcançados por outros colegas pesquisadores na geração de suas descobertas.

As ideias de Jauss contribuíram para a ampliação das fronteiras da literatura, para a reformulação de questões literárias de caráter estético e historiográfico, revolucionaram a concepção de leitor enquanto entidade coletiva e destinaram a ele a tarefa de estabelecer os parâmetros de recepção em cada época. Segundo Zilberman (2009, p.109) enquanto conjunto de ideias a estética da recepção apresenta coerência de concepções, introduz uma metodologia e a explicita importando parte do vocabulário da hermenêutica. O mérito de Jauss está em reconhecer seus limites e ao mesmo tempo procurar ampliar as relações que envolvem literatura e vida prática, numa tentativa de elucidar que a função da literatura para a vida social está além da função de uma arte de representação; sua função primordial, junto a outras forças sociais, é ser elemento constitutivo da sociedade visto que atua sobre o sujeito social e repercute no comportamento desse sujeito:

Eis porque Jauss sublinha seguidamente a natureza emancipatória da arte literária: ela, de algum modo, arranca o indivíduo de sua solidão e amplia suas perspectivas, este alargamento do horizonte dando-lhe a dimensão primeira do que pode vir a ser (ZILBERMAN, 2009, p.110).

Essa parece ser a grande contribuição jaussureana: reivindicar o papel social da literatura, indicar seu cunho transformador do comportamento humano, na medida em que interfere na percepção da realidade do leitor e amplia seu foco de ação na *práxis* histórica do qual faz parte. Além disso, importa destacar que o autor manteve o caráter coletivo de sua produção intelectual já que antecipava e discutia

² Cardoso Filho esclarece que Jauss compreende a hermenêutica filosófica como uma ciência da interpretação dos textos (consequência da leitura da Gadamer). Assim, o que antes se apresentava como possibilidade de compreender a relação entre obras e leitores, horizontes de expectativas sociais e dos textos, se converte num privilégio ao leitor ideal. Bem verdade que se trata de um leitor ideal histórico, reconstruído mediante a coleta das críticas e comentários contemporâneos à obra, mas ainda assim uma abstração (CARDOSO FILHO, 2007, p.68).

suas ideias nos colóquios patrocinados pelo grupo *Poetik und Hermeneutik*, o que confirma a coerência do princípio da pergunta e da resposta defendido por ele (ZILBERMAN, 2009, p.109).

Passados mais de quarenta anos de sua aula inaugural, as propostas jaussureanas permanecem estimulando novas pesquisas ligadas a vários campos do saber, como, por exemplo, os estudos da recepção no teatro. Em *Estética Teatral e Teoria da Recepção Teatral* (2007), o professor Clóvis Dias Massa logo no início do texto esclarece que “Discorrer acerca da prática teatral pelo ponto de vista da estética não é comum no meio universitário brasileiro” (2007, p.27). No entanto, com o objetivo de ampliar os estudos na área, o autor propõe discutir como ocorre a recepção teatral contemporâneo com o intuito de compreender alguns padrões atuais da estética teatral. Nesse sentido, partindo dos principais conceitos de Jauss, dialoga com autores que trazem noções fundamentais da recepção no meio teatral: Bernard Dort, André Helbo, Anne Ubersfeldt, Patrice Pavis e Marco De Marinis. Assim, pretende-se pontuar algumas contribuições desses autores a fim de melhor elucidar a relação entre leitor-espectador e texto-representação teatral.

Os estudos de Bernard Dort apontam para a constatação de que a representação deixou de ser considerada como simples tradução do texto dramático e se emancipara de uma forma uniformizada, distanciando-se da imitação da realidade: “Logo a imagem de uma representação sem unidade, formada por diversos elementos em oposição, passou a exigir do espectador a compreensão dessa estrutura polifônica” (2007, p.41).

Os questionamentos de Dort giram em torno de como na representação teatral ilusão e realidade se opõem. Por exemplo: como a luz natural se distingue da artificial salientando a iluminação da cena e a escuridão da plateia, e como isso condiciona o comportamento do espectador, já que a prática atual diversificada traz inerente a noção de desconhecimento e provoca certa ansiedade no espectador.

Outro ponto importante da teoria da Dort, apontado por Massa, é a separação da cena e da sala, tão comum em experiências teatrais modernas e que evidenciam a fronteira entre ambas provocando diferentes tipos de recepção. Massa explica que as maneiras de aproximar ou afastar o público da sala estão cada vez mais radicais: ora os atores aproximam-se da plateia, ora o espectador é levado à cena, em outras ele coexiste entre os dois espaços – cena e sala. O assento estreito ou profundo demais, a imobilidade ou neutralidade exigidas do

público também exemplificam a tensão presente inerente à separação desses dois espaços (MASSA, 2007, p.41).

André Helbo sugere a criação da retórica da paixão perceptiva para interrogar o estímulo do sentido espetacular. Segundo ele há um contrato implícito entre ator e espectador que permite a *aceitabilidade da palavra*. Esse pressuposto pragmático compreende o estatuto dos interlocutores, pois nessa relação é necessário que o interlocutor deseje ser percebido e o locutor acredite que seu interlocutor dispõe das competências necessárias para representá-lo. Outro pressuposto estudado por esse autor é o *referencial*. Nele se inscreve o mundo possível evocado pelo enunciado dentro do espaço e do tempo da representação. Desse modo, Massa explica que, para Helbo, a percepção expressa o vínculo entre uma experiência culturalmente integrada e a apreensão de um fenômeno:

Helbo acreditava que na simultaneidade do fenômeno da percepção estão imbricados: *o reconhecimento do contexto*, que permite com que se identifique o objeto percebido com sua figura pública e faz coincidir os traços do percebido com as relações perceptivas do sujeito; *a identificação*, determinada tanto globalmente pelo significado ou pela História quanto pelo esforço dos produtores; e a articulação do jogo, cuja cena é considerada com reflexo portador de condições ideológicas (MASSA, 2007, p.43).

Ampliando a análise da percepção do público, Anne Ubersfeldt constrói uma teoria baseada na leitura do espectador. Para a estudiosa, ele é o destinatário do discurso verbal e cênico, ao mesmo tempo em que é o receptor que percebe a totalidade da representação: “Co-produtor do espetáculo em dois momentos decisivos, o fundamento do espectador está previsto pelos diversos enunciadores da arte teatral desde o projeto da criação cênica e se encontra presente em sua recepção” (MASSA, 2007, p.44).

Nesse sentido, para Ubersfeldt, a autonomia da representação envolve a construção cênica do não-dito do texto dramático e o signo teatral remete a um referente não exatamente real:

O referente imaginário do signo teatral faz parte do universo de referência do espectador, não é de todo próprio da realidade. Para tanto, dramaturgo, diretor, cenógrafo e ator utilizam-se dos vários universos de referência do espectador a quem almejam comunicar. Como destinatário, o espectador é produtor porque, em última análise, somente nele o sentido se faz (MASSA, 2007, p. 45).

Dessa forma, Ubersfeldt explicita que a relação entre transparência e opacidade do signo teatral vai permitir a construção da imagem “de um mundo visto por meio da ficção, segundo uma moldura cultural e códigos específicos” (MASSA, 2007, p.45). Assim, é tarefa do espectador apreender os signos da representação. No entanto, essa percepção se apresenta de várias maneiras, pois depende da concepção do espaço cênico e da própria localização do espectador na plateia; como exemplo, Massa alude às diferentes percepções provocadas por um palco italiano ou uma arena.

Para a semiótica todas as maneiras de misturar público e atores estão fadadas ao fracasso, pois a separação entre o palco e a sala é psíquica: “Como o que é mostrado é real mas ao mesmo tempo não é verdade, a separação é psíquica” (MASSA, 2007, p.45). A denegação é a base desse processo: o espectador confere veracidade à representação teatral, ao mesmo tempo em que nega a realidade das ações apresentadas no palco. Patrice Pavis explica em seu *Dicionário de Teatro* (2008):

Denegação é o termo da psicanálise que designa o processo que traz à consciência elementos reprimidos e que são ao mesmo tempo negados (ex.: “não acredite que eu lhe queira mal”).

A situação do espectador que experimenta a ilusão teatral embora tendo a sensação de que aquilo que está vendo não existe realmente, constitui um caso de denegação. Esta denegação institui a cena como o lugar de uma manifestação de imitação e de ilusão (e, conseqüentemente, de uma identificação); porém ela contesta o engodo e o imaginário, e recusa reconhecer na personagem um ser fictício, fazendo dela um ser semelhante ao espectador. A denegação da identificação permite ao espectador libertar-se dos elementos dolorosos de uma representação, levando estes elementos à conta de um ego infantil anterior, e de há muito reprimido. Como a criança (descrita por FREUD) que tem prazer na brincadeira do carretel jogado e depois recuperado, em ser ao mesmo tempo ator e espectador, a denegação faz a cena oscilar entre o efeito de real e o efeito teatral, provocando alternadamente identificação e distanciamento. É nesta dialética que reside, provavelmente, um dos prazeres sentidos na representação teatral (PAVIS, 2008, p.89).

Massa destaca que, por meio da teoria de Ubersfeldt, os estudos teatrais chegaram à constatação da existência de uma espécie de fenda no interior psíquico do espectador em relação ao signo cênico, ou seja, a separação entre: “alguma coisa que ele aceita como real e alguma coisa que ele recusa julgar como verdade,

à qual somente confere o estatuto de imagem” (UBERSFELDT *in* MASSA, 2007, p.46).

Dentro da mesma linha teórica, Pavis defende “uma semiologia integrada que examine os eixos segundo os quais se trabalha a encenação. Para tanto, utiliza-se da noção de texto espetacular como discurso *de e sobre a encenação*” (MASSA, 2007, p.46). Segundo esse autor, uma das formas de proceder à análise do espetáculo é observar como o texto espetacular se estabelece a partir das lembranças do espectador. A partir da análise dessas lembranças, o pesquisador deve explicar “como o texto espetacular é construído, qual sua coerência, produtividade e dinamismo” (MASSA, 2007, p.47).

Para este teórico francês, o texto e a cena são percebidos pelo espectador a partir de dois regimes de ficcionalização:

(...) no primeiro, o da ficção, no interior do qual o personagem, a fábula e a ilusão formam um sistema semiótico composto de conjuntos coerentes de signos ou sistemas significantes; no segundo, o do mundo real da cena, quando atores, num palco e numa temporalidade, endereçam-se diretamente ao espectador (MASSA, 2007, p.47)

Pavis também explica que o discurso ficcional não exclui o discurso real, pois a dialética “entre semiotização e dessemiotização é, em suma, específica do teatro: tomando-se “objetos” reais, seres humanos, acessórios, espaço e tempo para fazê-los significar outra coisa que não eles mesmos e construir a ficção” (2008, p.356). Ou seja, a semiotização no quadro da cena teatral ocorre quando os vários elementos da representação, mais precisamente, *tudo* o que é apresentado ao público, passa a ser um signo querendo comunicar um significado. Porém, quando o espectador percebe a cena como realidade submete tudo uma dessemiotização; isso acontece geralmente em incidentes durante o desenrolar do espetáculo, um erro de *timing*, interesse pelo ator enquanto pessoa ou estrela e não personagem.

Outro estudioso da recepção teatral é o semioticista Marco De Marinis. A ele, na dramaturgia do espectador, interessam todos os aspectos da percepção. Propôs o conceito de espectador- modelo como intuito de analisar a organização do espaço cênico e a manipulação do espectador em nível sintagmático e paradigmático. No entanto, seu objetivo não é criar uma moldura do processo recepcional, nem indicar parâmetros aos quais o espectador tivesse que se adequar,

mas examinar de que modo um espetáculo deixa margens de indeterminação que são articuladas pelo ponto de vista do espectador.

Massa explica que dentro da Estética da Recepção Teatral, De Marinis aponta para duas questões importantes: a capacidade teatral do espectador e o sistema de pré-condições receptivas. A capacidade teatral do espectador compreende os pressupostos que instrumentalizam o espectador para efetuar as operações necessárias para a atualização semântica e comunicativa do espetáculo (conhecimentos, motivações, atitudes, habilidades). O sistema teatral de pré-condições receptivas abarca vários aspectos da recepção: percepção, interpretação, memorização, cognição e produção de afetos; fatores socioculturais (classe, nível de educação, profissão, etc.) do espectador; pressupostos psicológicos ou cognitivos; determinantes materiais: conhecimentos gerais, teatrais e extrateatrais; afinidades, interesses e expectativas gerais e particulares; bem como o caráter coletivo da recepção no teatro, que confere ao espectador a capacidade de concretizar as diversas operações receptivas (2007, p.54).

Assim, observa-se que tais abordagens dos estudos teatrais receberam a influência dos teóricos da Estética da Recepção e terminaram por conferir a devida importância ao papel do espectador no âmbito da relação teatral e, nas palavras de Massa, finalmente a “produção de sentido do espectador se tornou fundamental para a compreensão do fenômeno teatral” (MASSA, 2007, p.51).

Dessa forma, é inquestionável o avanço efetuado pelos estudos teatrais a partir dos estudos dos teóricos da recepção e a vinculação destes com a arte teatral contemporânea. Nesse sentido, este trabalho se configura como um exercício de pensar a recepção teatral da tragédia *Antígona*, de Sófocles, sob o viés da proposta jaussureana, tendo em vista que é o leitor-espectador que constrói o sentido da representação teatral, e, em última instância a significação do próprio teatro, inscrito nos textos dramático e espetacular, por meio da relação que se estabelece entre obra e público.

No capítulo seguinte serão examinadas questões essenciais à compreensão da tragédia grega e expõe-se a recepção de *Antígona* ao longo de alguns momentos históricos, a fim de demonstrar que a obra literária contribui para a vida social e não se esgota em sua função de uma arte de representação, significa antes, um meio poderoso de contestação, beleza e reflexão.

2 ANTÍGONA

2.1 Aspectos Históricos da Tragédia Grega

Assim, o florescimento da tragédia, considerado do ponto de vista histórico, (...) se situa no choque, na crise, no momento de encontro de duas concepções de vida; se a religiosidade continua viva, sub-repticamente tende a ganhar terreno uma concepção puramente humana das coisas.

Gerd Bornheim

Sempre que se busca examinar o fenômeno do trágico é imperioso retornar às origens. Nesse sentido, a fim de situar historicamente o surgimento da tragédia grega e tornar mais clara a discussão a respeito das origens desse fenômeno estético, impõe-se um breve panorama político social da história grega.

Segundo Jean-Pierre Vernant em *As Origens do Pensamento Grego* (2011), há três momentos fundamentais da história da Grécia que demarcaram as origens do pensamento helênico: o período micênico, a invasão dórica e a formação da *polis*.

O período micênico, século XVI a XII a.C., apresenta uma sociedade palaciana e aristocrática, integrada com o mundo Mediterrâneo oriental. Nessa época, destaca-se a figura do soberano absoluto, considerado divino pelo povo, em quem estavam concentrados os poderes administrativos, econômicos e militares. O *anáx* (soberano) erguia sua fortaleza numa região alta e montanhosa e ali reunia, além do palácio real, as casas dos militares e dos membros do governo (VERNANT, 2011, p. 29).

O *anáx* também é o responsável pela vida religiosa: ordena o calendário, zela pelos rituais e celebração das festas em honra aos deuses e ordena os sacrifícios; segundo Vernant:

Pode-se pensar que se o poder real se exerce assim em todos os domínios é que o soberano, como tal, encontra-se especialmente em relação com o mundo religioso, associado a uma classe sacerdotal que surge numerosa e influente. Em apoio a essa hipótese, notar-se-á que na Grécia a lembrança de uma função religiosa da realeza se perpetuou até no quadro da Cidade e que sobreviveu, sob uma forma de mito, a lembrança do Rei Divino, mágico, senhor do tempo, distribuidor da fertilidade (VERNANT, 2011, p.30).

A invasão dórica, no século XII a.C, fez com que o sistema monárquico fosse substituído por grupos oligárquicos, denominados *basileus*, conjunto de figuras proeminentes da hierarquia social que limitava-se ao exercício de certas funções sacerdotais.

Esse período, marcado pela dissolução do poder monárquico, deu lugar a uma estrutura de sociedade que abarcava quatro domínios: o guerreiro, o agrícola, o pré-jurídico e o religioso (cada *génos*³ se afirma como senhor de certos ritos, possuidor de fórmulas e narrativas secretas e símbolos divinos que lhes conferem poderes de comando). A escrita deixou de ser privilégio do soberano e passou a ser utilizada em todos os setores da sociedade grega. Vernant explica que:

A derrocada do sistema micênico ultrapassa largamente, em suas consequências, o domínio da história política e social. Ela repercute no próprio homem grego; modifica seu universo espiritual, transforma algumas de suas atitudes psicológicas. O desaparecimento do Rei pôde desde então preparar, ao termo do longo, do sombrio período de isolamento e de reconsideração dos fatos que se chama a Idade Média grega, uma dupla e solidária inovação: a instituição da Cidade, o nascimento de um pensamento racional (VERNANT, 2011, p.10).

Neste momento, a rivalidade entre as famílias marca esta aristocracia guerreira que sucede à realeza; no entanto, a política toma a forma de *agón*⁴ e

³ Junito de Souza Brandão explica: “Quanto a *génos* pode o vocábulo ser traduzido, em termos de religião grega, por ‘descendência, família, grupo familiar’, e definido com *personae sanguine coniunctae*, quer dizer, pessoas ligadas por laços de sangue” (BRANDÃO, Junito de Sousa. Mitologia Grega. Volume I. Editora Vozes: Petrópolis, 2002, p.77).

⁴ “Em termos gerais, em grego *agon* quer dizer disputa, competição” (VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Dicionário de Teatro. – 6 ed. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2010, p.23).

estimula a resolução dos conflitos, através da oratória, em praça pública. Essa publicidade dos atos, inicialmente para diferenciar-se do caráter privado que conduzia as deliberações do Rei, contribui para dar à noção de poder um conteúdo totalmente novo: este não poderia ser propriedade de um, mas uma questão de todos; o Estado agora se centraliza nesse lugar comum – a praça pública – onde os gregos solidificam a unidade política e uma postura social totalmente nova. Vernant ressalta que esse quadro urbano define o novo horizonte espiritual que resultará na *polis* grega:

As construções urbanas não são mais, com efeito, agrupadas como antes em torno de um palácio real, cercado de fortificações. A cidade está agora centralizada na *Ágora*, espaço comum, sede da *Hestia Koiné*, espaço público em que são debatidos os problemas de interesse geral. É a própria cidade que se cerca de muralhas, protegendo e delimitando em sua totalidade o grupo humano que a constitui (VERNANT, 2011, p.51).

O terceiro período, entre os séculos VIII e VII a.C, foi marcado pelo aparecimento da *polis*, e por ela a vida social e as relações entre os gregos tomará nova forma: surge o pensamento filosófico e a valorização da racionalidade. A *palavra* passou a ser usada como instrumento de persuasão e comunicação e as manifestações sociais e artísticas mostravam que a força da *polis* estava nas instituições de domínio público. Conforme Vernant:

O que implica o sistema da *polis* é primeiramente uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos do poder. Torna-se o instrumento político por excelência, a chave de toda autoridade no Estado, o meio de comando e de domínio sobre outrem. (...) A palavra não é mais o termo ritual, a fórmula justa, mas o debate contraditório, a discussão, a argumentação. Supõe um público ao qual ela se dirige como a um juiz de mãos erguidas, entre dois partidos que lhe são apresentados; é essa escolha puramente humana que mede a força de persuasão respectiva dos dois discursos, assegurando a vitória de um dos oradores sobre seu adversário (VERNANT, 2011, p.54).

Além da arte política, a segunda característica da *polis* apontada por Vernant é a plena publicidade dada às manifestações da vida social; a cidade passou efetivamente a existir quando se distinguiu esse domínio público, esse setor de interesse comum opondo-se aos processos particulares: “A lei da polis (...) já não se

impõem pela força de um prestígio pessoal ou religioso; todos devem mostrar sua retidão por processos de ordem dialética” (VERNANT, 2011, p.56).

Outra particularidade desse momento da vida grega revela-se na redação das leis. Com a valorização e publicidade da escrita, a *díke* (justiça), antes longínqua divindade soberana, passa a realizar-se no plano propriamente humano, na lei comum a todos, sujeita à discussão e modificável apenas por decreto, mas que não deixa de exprimir um caráter sagrado. Junto a essa profunda democratização, no domínio da religião, desenvolvem-se diversos cultos novos (seitas, confrarias e mistérios), de caráter secreto e à margem da cidade, como, por exemplo, o culto a Dionísio. Tais cultos oferecem a promessa de uma verdade inacessível, antes privilégio real, que não poderia jamais ser exposta, mas que dá “acesso a uma vida religiosa desconhecida do culto de Estado e que reserva aos iniciados uma sorte sem comparação com a condição ordinária do cidadão” (VERNANT, 2011, p.62).

Albin Leski ressalta que, com o passar do tempo, tais formas orgiásticas do culto a Dioniso conquistaram o solo grego porque os laços da religião dionisíaca e os processos de natureza política se entrelaçaram fortemente: “Este movimento foi também de muito significado para a tragédia” (LESKI, 2003, p.75), pois com o fim do governo aristocrata, em alguns lugares da Grécia houve personalidades da elite aristocrática que se assenhoraram do poder – os tiranos – mas que souberam compensar a ilegitimidade de seu governo através do cultivo da lealdade e pela busca política econômica favorável ao público, por isso davam apoio aos jogos, ao culto da poesia, da religião e das musas. Leski explica que “Justamente por isso é de compreender que venha a avultar agora poderosamente o deus que não é ele próprio um aristocrata olímpico, que pertence a todos os homens e principalmente aos camponeses” (2003, p.75).

Werner Jaeger também corrobora que o gérmen da tragédia grega situa-se no período da Tirania que, embora de curta duração, propiciou o surgimento da arte que seria a expressão cultural por excelência da democracia na Grécia Clássica. Segundo Jaeger:

O tirano (...) fomenta nos cidadãos o sentimento de grandeza e do valor da Pátria. (...) Depois da queda deles, continuou o Estado democrático, que não fez mais do que seguir o exemplo de seus predecessores. (...) Eles encheram o ar dos germes artísticos e da riqueza de pensamento de todas as estirpes gregas e assim criaram a atmosfera em que os grandes poetas áticos puderam desabrochar,

para orientarem o gênio do seu povo na hora do destino (JAEGER, 1989, p. 192).

Em *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* (2002), Jean Pierre-Vernant e Pierre Vidal-Naquet afirmam que o surgimento da tragédia delimita, no espaço da vivência social, a oposição entre o pensamento jurídico-político e as tradições míticas e heróicas. Conforme os autores:

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

A tragédia, nesse sentido, guarda certo distanciamento em relação aos mitos e heróis nos quais se inspira, pois confronta os valores míticos e as experiências antigas com o novo pensamento político advindo do surgimento do direito e das novas práticas sociais. Assim, através da ação trágica há o questionamento do mito e dos valores fundamentais que regem a *pólis* grega. Mais do que isso, há o questionamento de tudo que têm sua base no próprio homem: afinal, quem é essa criatura que no famoso verso de *Antígona* – “Há muitas maravilhas, mas nenhuma é tão maravilhosa quanto o homem” – é definida por Sófocles como a maior entre todas as maravilhas do mundo? Quem é esse homem de espírito industrioso, que domina a natureza, as leis e as enfermidades, mas que não sabe governar a si próprio? Quais as ações que esse homem de fortes contrastes – terrível e virtuoso – assume, mas cujo sentido profundo lhe escapa? Qual o lugar desse homem num mundo de intensas contradições, onde a justiça, durante a própria ação trágica, se

desloca intermitente? Estas são algumas das questões que a tragédia busca responder, causa de sua atualidade, e que nenhuma resposta satisfaz plenamente.

2.2 Elementos da Tragédia Grega

Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.

Italo Calvino

No século seguinte ao apogeu da tragédia grega, Aristóteles sistematizou teoricamente o gênero dramático no texto denominado *Poética*. O tomo que trata do gênero trágico apresenta, minuciosamente, os elementos estruturais desse fenômeno estético, a tal ponto que ainda hoje qualquer referência a este tema torna imperioso recorrer ao texto do *Estagirita*.

A tragédia, tanto para Aristóteles, quanto para Nietzsche, teria nascido por obra daqueles que regiam o ditirambo (canto de louvor ao deus Dionísio). A tese dos filósofos liga-se à etimologia da palavra tragédia: *tragos* (bode), *oide* (canto); o coro dionisíaco era formado por coreutas que cantavam e dançavam usando máscaras de sátiros.

No capítulo IV de sua *Poética*, Aristóteles demarca que a tragédia sofreu várias transformações até atingir a sua natureza própria, como, por exemplo, a substituição do tetrâmetro, que os poetas usavam nas composições satíricas e mais afins à dança, pelo jâmbico, por ser o ritmo mais próximo à linguagem corrente, ao diálogo; no capítulo VI, o filósofo conceitua a tragédia em sua forma madura:

É pois a Tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [o drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1993, p.37).

Evidencia-se nessa conceituação, as seis partes da tragédia: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopéia. Esses elementos, relacionando-se entre si, compõe os principais traços da mímese trágica: os meios da imitação são o

espetáculo, a elocução (composição métrica) e a melopéia (aquilo cujo efeito a todos é manifesto); o mito é a composição dos atos; o caráter é o que faz dizer se as personagens têm esta ou aquela qualidade; pensamento é o tudo o que as personagens dizem para manifestar sua decisão (ARISTÓTELES, 1993, p.39).

Desses traços principais, Aristóteles destaca que o mais importante é o mito, pois este corresponde à imitação e à composição das ações, ou seja, a base do objeto da imitação, já que a tragédia é a imitação da ação da vida, não de homens. Conforme Aristóteles:

... pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na Tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o Mito constituem a finalidade da Tragédia e, a finalidade é de tudo o que mais importa (ARISTÓTELES, 1993, p.41).

Para Aristóteles, o mito é o “princípio e com que a alma da Tragédia, só depois vêm os caracteres” (ARISTÓTELES, 1993, p. 43). A finalidade humana é o elemento primordial da arte trágica porque representa a ação e a vida do homem, os caracteres são secundários porque apenas o qualificam; nesse sentido, o herói trágico não pode ser separado de sua ação, pois é justamente esta que desencadeia o processo trágico.

Além disso, o filósofo destaca que os mais importantes meios de fascinação das tragédias fazem parte do mito, são eles: a peripécia e o reconhecimento. A peripécia é uma mudança das ações em sentido contrário; o reconhecimento é a mudança do desconhecimento ao conhecimento. Para exemplificar esses dois meios, Aristóteles recorre ao mito de Édipo: a peripécia ocorre quando surge um cidadão coríntio para trazer tranquilidade ao rei e libertá-lo de seu temor em relação aos pais, porém, ao revelar que Édipo não era filho de Pôlipo e Mérope, reis de Corinto, precipita a descoberta da verdadeira origem do rei de Tebas; o reconhecimento dá-se no mesmo instante: o rei alcança o conhecimento ao ficar ciente de sua verdadeira origem. Segundo Aristóteles, “A mais bela de todas as formas de Reconhecimento é a que se dá juntamente com a Peripécia, como, por exemplo, no Édipo” (ARISTÓTELES, 1993, p.62).

Assim, o autor da tragédia deve ser capaz de construir o nó (que vai do início da tragédia até o ponto onde se produz a mudança de sorte do herói), o reconhecimento (passagem da ignorância ao conhecimento), a peripécia (mudança brusca da ação), o clímax (ápice do conflito, que se precipita no acontecimento catastrófico) e o desenlace (parte que vai do começo da mudança de sorte do herói até o final da ação).

Quanto aos elementos quantitativos da tragédia, Aristóteles estabeleceu a seguinte disposição: prólogo (é a parte da tragédia que antecede à entrada do coro), episódio (toda parte da tragédia situada entre dois cantos corais), êxodo (toda parte da tragédia após a qual não sucede canto do coro), canto coral (párodo – é o primeiro pronunciamento do coro – e estásimo – é a parte do canto que separa dois episódios) e kómós (o lamento conjunto do coro e dos atores) (ARISTÓTELES, 1993, p.65).

No que se refere às personagens, o filósofo aponta que suas ações devem justificar-se pela verossimilhança ou pela necessidade, ou seja, a ação deve ser crível ou possível de acontecer; já o objeto de imitação, além de ser uma ação completa, deve inspirar temor e piedade, a fim de atingir a sua finalidade máxima: a purificação das emoções (catarse). Segundo Aristóteles, tais sentimentos devem proceder da própria estrutura do mito:

Porque o Mito deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo (ARISTÓTELES, 1993, p.71).

Examinando a figura do herói trágico, o filósofo ensina que a finalidade da tragédia é suscitar terror e piedade, por isso não cabe à tragédia mostrar homens honestos passando de felizes a infelizes ou do infortúnio à felicidade; segundo ele, nenhuma dessas situações é capaz de inspirar temor ou piedade, no máximo simpatia: “(...) porque a piedade tem lugar a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível nem digno de compaixão” (ARISTÓTELES, 1993, p. 67). Assim, a tragédia procede à imitação da vida e das ações de um homem de grande reputação e fortuna que, embora não seja um modelo de virtude ou de maldade, cai em desgraça por força de um erro cometido.

Albin Leski em *A Tragédia Grega* (2003) destaca outros elementos da tragédia: o uso da máscara, que permite a metamorfose; o coro, representando a coletividade dos cidadãos; a imitação de um acontecimento aterrorizante interdito pelo mundo cultural grego (por exemplo, o incesto e o parricídio); o herói trágico, que põe a termo os valores sociais da época (p.59).

Leski define que a *hamartía*⁵ é “uma falha intelectual do que é correto, uma falta de compreensão humana em meio dessa confusão em que se situa nossa vida” (LESKI, 2003, p.44). Édipo quer descobrir o assassino de Laio por orgulho; essa atitude é o que o levará à desgraça; Antígona desobedece às leis da polis e rende honras fúnebres ao irmão morto; sua *hybris*⁶ (o excesso de amor à família, ao sangue) a conduz à morte. Nesse sentido, o herói situa-se entre duas forças opostas: seu caráter e o destino, e se movimenta em um mundo onde a organização social e política está em permanente confronto com a antiga tradição mítica e religiosa. Ele incorre no erro – *hamartía* – através de um desequilíbrio interno, inconsciente, proporcionado pela *hybris* (desmedida); é justamente através da *hybris* que o destino se manifesta.

Assim, Leski explica que heróis como Édipo e Antígona, somente através de um processo de sacrifício restabelecem a ordem desequilibrada, pois é necessária a aniquilação da particularidade do herói para afirmar a universo que o transcende.

Segundo Junito de Sousa Brandão, na Grécia Antiga, qualquer falta – *hamartía* – cometida por um *génos* contra outro era considerada religiosa e deveria ser imediatamente vingada. No caso da *hamartía* ser cometida dentro de um mesmo *génos*, havia dois tipos de vingança: a ordinária, se o parentesco é profano, ou seja, há apenas um vínculo de obediência (esposo, cunhado, sobrinho, tio) e a extraordinária ou sagrada, onde há laços de sangue (pai, filho, neto, irmão). Na

⁵ *Hamartía*, segundo Brandão, “deve traduzir-se por erro, falta, inadvertência, irreflexão”, existindo, claro está, uma “graduação” nessas faltas ou erros, podendo ser mais leves ou mais graves” (BRANDÃO, Junito de Sousa. Mitologia Grega. Volume I. Editora Vozes: Petrópolis, 2002, p.77).

⁶ *Hýbris*, segundo Vasconcellos: “Conceito grego que se refere a algum traço no caráter do personagem que contribui para a precipitação dos acontecimentos trágicos. Esse traço tem sido identificado como insolência, orgulho ou, simplesmente, autoconfiança ou paixão. O personagem possuidor de uma *hybris* é aquele que geralmente avança além do que seria prudente ou aconselhável à maioria dos mortais (VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Dicionário de Teatro. – 6 ed. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2010, p.129).

primeira, a vingança era executada pelo parente mais próximo da vítima; na segunda, pelas Erínias⁷. Segundo Brandão:

A essa idéia do direito do génos está indissolúvelmente ligada a crença na maldição familiar, a saber: qualquer hamartía cometida por um membro do génos recai sobre o génos inteiro, isto é, sobre todos os parentes e seus descendentes em sagrado ou em profano (BRANDÃO, v. I, 2002, p. 77).

Além da religião olímpica, existiam os cultos ligados às forças da natureza, entre eles, o Orfismo, os Mistérios de Elêusis e o culto ao deus Dionísio; este último é o que detém maior importância em relação à tragédia. O deus Dionísio, responsável pela fartura da terra, do leite, do vinho e do mel, era celebrado quatro vezes por ano numa grande festa de caráter popular onde ocorriam danças e cantos de ditirambo, que davam ao culto um caráter lírico, o qual permaneceu na tragédia.

Segundo os estudiosos citados, essa tensão religiosa originou uma série de mitos que buscavam, na sua essência, ser a explicação da vida e de suas inúmeras manifestações. Porém, com o surgimento do pensamento racional, o mundo mítico entrou em crise e dessa crise nasce a tragédia. Dessa forma, o filósofo salienta que a característica máxima da tragédia é o fato dela trazer em si o gérmen da contradição, ou seja, a luta entre o mundo mítico e o mundo racionalista.

⁷ Erínias – Aletó, Tisífone e Megera – eram deusas violentas, titulares muito antigas do panteão helênico, que encarnavam as forças primitivas. De início eram guardiãs das leis da natureza e da ordem das coisas, no sentido físico e moral, o que as levava a punir todos os que ultrapassavam seus direitos em prejuízo dos outros, tanto entre os deuses quanto entre os homens. Mais tarde elas se tornaram, especificamente, as vingadoras do crime, particularmente do sangue parental derramado (BRANDÃO, Junito de Sousa. Mitologia Grega. Volume I. Editora Vozes: Petrópolis, 2002, p.207).

2.3 A Essência da Tragédia

Todo trágico se baseia numa contradição inconciliável.

Goethe

Para examinar a essência da tragédia, utilizaremos a teoria de Gerd Bornheim constante no artigo *Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico* (1999). Segundo este autor, na *Poética*, Aristóteles delimita e estrutura os componentes da tragédia, mas “exatamente em relação ao problema central e mais importante – a elucidação da essência do fenômeno trágico – Aristóteles silencia” (BORNHEIM, 1999, p.70). A dificuldade de compreensão da tragédia, para Bornheim, situa-se na resistência do próprio fenômeno trágico:

Trata-se, em verdade, de algo que é rebelde a qualquer tipo de definição, que não se submete integralmente a teorias. Justifica-se: deparamo-nos na tragédia com uma situação humana limite, que habita regiões impossíveis de serem decodificadas. As interpretações permanecem aquém do trágico, e lutam com uma realidade que não pode ser reduzida a conceitos (BORNHEIM, 1999, p.71).

No entanto, este autor se dispõe a tentar uma aproximação de certas dimensões do trágico mesmo que “de um modo fragmentário e desprezioso” (BORNHEIM, 1999, p.77). Num primeiro momento, ele salienta que não é possível fundamentar a tragédia somente a partir da obra de arte, mas o contrário, o trágico só é possível na obra de arte porque ele é intrínseco à própria vivência humana; é por esta inerência que o trágico se torna viável. O autor vale-se de uma expressão de Sartre para definir esse elemento que, presente no homem, possibilita a vivência trágica: “A separação ontológica é muito mais o elemento possibilitador do trágico, é aquele rasgo na natureza humana que em tais e tais circunstâncias adquire ou não uma coloração trágica” (BORNHEIM, 1999, p.72). O trágico, nesse sentido, estaria circunscrito à esfera dos valores; somente estando preso a um valor é que o trágico pode manifestar-se no mundo real.

A seguir, Bornheim aponta os pressupostos fundamentais para a existência da tragédia.

O primeiro pressuposto é a existência do herói trágico, pois para que se possa verificar o trágico é necessário que ele seja vivido por alguém; contudo,

Bornheim destaca que, concentrar a pesquisa do fenômeno trágico exclusivamente na figura do herói conduz a um equívoco, pois existe um pressuposto ainda mais importante que o herói, qual seja, o sentido da ordem dentro da qual se inscreve o herói trágico. Essa ordem pode ser o cosmos, os deuses, a justiça, o bem ou outros valores morais, o amor e até mesmo o sentido último da realidade (BORNHEIM, 1999, p.73).

A polaridade entre esses pressupostos é o que torna viável a ação trágica. Nesse sentido, Bornheim alia-se a Aristóteles ao apontar que não é o caráter do herói que possibilita o trágico, mas a ação deste no mundo em que se insere: “(...), pois a Tragédia não é imitação de homens, mas de ações da vida, da felicidade, [e infelicidade] (...)” (ARISTÓTELES, 1993, p. 41).

Conforme Bornheim, o resultado do conflito tem importância secundária, pois o trágico reside na tensão entre o homem e o mundo em que ele se insere; para o autor, a ação trágica pode ou não resultar na morte do herói: “O mais importante, longe de ser a morte do herói, é a reconciliação dos dois polos ou a suspensão do conflito, embora a reconciliação possa acontecer através da morte” (BORNHEIM, 1999, p.75).

Para explicitar o segundo pressuposto da tragédia – o sentido do real – Bornheim, tal como Nietzsche, recorre aos pré-socráticos, especialmente Heráclito e Anaximandro. Destaca que a filosofia heraclitiana é permeada pela ideia de justiça: “O sol não pode transgredir as suas medidas, e se o faz as Fúrias o perseguirão até que a justiça se restabeleça, diz o fragmento 94” (BORNHEIM, 1999, p.76). Estando configurados nos fragmentos de Heráclito os dois polos do conflito trágico, a medida e a desmedida.

Em Anaximandro, Bornheim destaca a ideia de unidade e multiplicidade: “Todas as coisas se dissipam onde tiveram a sua gênese, conforme a culpabilidade; pois pagam umas às outras, castigo e expiação pela injustiça, conforme a determinação do tempo” (BORNHEIM, 1999, p.77).

O pré-socrático apresenta essa ideia como um processo de gênese e destruição. O múltiplo vem da unidade e é apresentado como culpa e injustiça, somente a reintegração à unidade resolve em si o múltiplo. Bornheim salienta que Anaximandro apresenta estes conceitos como categorias últimas, explicitadoras de todo o sentido do real, mas essa interpretação resulta superficial, pois é necessário compreender o sentido da gênese e da destruição, ou seja, o seu fundamento.

Para os pré-socráticos, a unidade e a multiplicidade são formas da natureza, da *physis*. A *physis* está presente em tudo o que se manifesta no real e esta manifestação se dá das mais diversas maneiras. O múltiplo, na medida em que se afirma como forma independente, deixa de reconhecer a unidade de todas as coisas da natureza e isso acaba por criar uma aparência para o ser. Essa negação da unidade, proveniente do múltiplo, é o princípio do *pseudos*, do erro que gerará a culpa e a injustiça. O equilíbrio retornará somente quando o ser descobrir-se dessa aparência (BORNHEIM, 1999, p.78).

Transportando estes conceitos para a tragédia, Bornheim verifica que o herói aparece tensionado entre o ser e a aparência de ser e, nesse conflito, reside o objeto fundamental da tragédia, ou seja, desvendar a aparência que envolve toda a existência humana: “O herói trágico está como que retesado entre esses dois extremos – retesado porque os vive, conscientemente ou não, como extremos – e a sua vida balança entre a verdade e a mentira” (BORNHEIM, 1999, p.79).

Bornheim destaca que o desvelamento da aparência, ao longo de toda a trama revela, não a essência do herói, restrita a sua individualidade, mas a aparência em que está submersa a sua verdadeira natureza, a sua *physis*. De acordo com o autor:

O desenvolvimento da ação trágica consistiria na progressiva descoberta da verdade – verdade no sentido de *aletheia*: manifestar-se, descobrir-se, ‘desconder-se’. (...) O problema não reside, porém, no seu ser, mas no seu modo de ser – um modo de ser que pode pôr em jôgo inclusive o seu ser. A partir dos equívocos da situação mundana do herói revela-se a verdade (BORNHEIM, 1999, p.79).

O herói trágico rejeita qualquer princípio que transcenda a sua particularidade e nesse momento ele perde a medida do real; assim, preso a uma medida sua, particular, e por isso, aparente, incide na desmedida. Conforme assinala Bornheim, “O homem se torna – enquanto vive, a teimosia de sua particularidade (...) Ele é trágico precisamente porque esta sua posição se revela mentira” (BORNHEIM, 1999, p.79/80).

Em última análise, o sentido da tragédia, para Bornheim, é questionar qual a medida do homem:

Tôda a tragédia pergunta se o homem encontra sua medida em sua particularidade ou se ela reside em algo que o transcende; e a tragédia pergunta para fazer ver que a segunda hipótese é a

verdadeira. O não-reconhecimento dessa medida do homem acarreta, pois, o trágico (BORNHEIM, 1999, p.80).

A tragédia, dessa forma, busca provar que o homem é capaz de encontrar sua medida em algo que o transcende e não na sua particularidade, já que é, justamente, o não reconhecimento desta que gera a situação trágica. É o reconhecimento de que a medida do herói pode estar em algo que o transcende que possibilita a passagem da injustiça para a justiça, do desequilíbrio para o equilíbrio e, em última instância, do conflito trágico para a sabedoria cósmica.

2.4 ANTÍGONA – a recepção do mito ao longo do tempo

O pêndulo do mundo é o coração de Antígona.

Marguerite Yourcenar

A fim de obter uma visão geral do mito de *Antígona* é imperioso retornar à fundação da cidade de Tebas. Segundo Brandão, a origem de Tebas remonta ao rapto de Europa⁸: Agenor, rei da Fenícia, mal soube do rapto da filha, ordenou aos irmãos da princesa, Fênix, Cílix e Cadmo, que a buscassem e não ousassem voltar à pátria sem ela. Após algum tempo, os príncipes perceberam que a procura seria inútil e, não podendo voltar a seu Estado, passaram a fundar colônias, onde se estabeleceram.

Ao chegar à Grécia, Cadmo consultou o oráculo de Delfos e este lhe predisse que seu destino era ser o fundador de uma grande cidade, mas para isso seria necessário que o príncipe seguisse uma vaca até que ela caísse de cansaço e, no exato lugar onde o animal se deitasse, deveria ser erguida a cidade. O filho de Agenor cumpriu o oráculo e encontrou o lugar apontado, na região da Beócia. Antes de lançar as fundações da cidade, Cadmo quis oferecer um sacrifício a Palas; por

⁸ Europa: princesa fenícia, filha de Agenor e Telefassa, que foi raptada por Zeus. Inflammado pela beleza da jovem, que se divertia com suas companheiras perto do mar, Zeus metamorfoseou-se em um touro cintilante. Sob essa forma, deitou-se aos pés da jovem; quando Europa começou a acariciar-lhe, o animal se levantou e se lançou com ela no mar. Após sua morte, Europa recebeu honras divinas e o touro tornou-se uma constelação e foi colocado entre os signos do Zodíaco (Brandão, 2002, v. II, p. 34/35).

isso mandou seus companheiros a uma fonte próxima em busca de água, mas um dragão (para alguns estudiosos, uma serpente) consagrado a Ares, os matou. Em seguida, Cadmo matou o monstro e, a conselho de Atena, semeou os dentes do dragão na terra onde nasceria a cidade. Desses dentes, brotaram gigantes impetuosos e ameaçadores, os quais tiveram o nome de *Spartoi* – os Semeados.

Esses gigantes não humanos, violentos e desconhecedores de quaisquer limites, assim que vieram ao mundo aniquilaram-se mutuamente e deles restaram apenas cinco: Equíon, Udeu, Ctônio, Hiperenor e Peloro que, junto com Cadmo formaram o núcleo ancestral da aristocracia tebana.

Após expiar a morte do dragão, Cadmo serviu como escravo ao deus da guerra por oito anos; após casou-se com Harmonia, filha de Ares e Afrodite. Dessa união nasceu um filho chamado Polidoro, e quatro filhas chamadas Ino, Agave, Autônoe e Sêmele.

Já idosos, Cadmo e Harmonia deixaram Tebas misteriosamente e o trono coube a Polidoro. Do casamento de Polidoro e Nictéis, neta de Ctônio, um dos *spartói*, nasce Lábdaco. Polidoro morreria quando o filho tinha apenas um ano de idade e o trono foi ocupado, primeiramente por Nicteu, depois por Lico, até que Lábdaco atingisse a maioridade.

O reinado de Lábdaco foi marcado por uma guerra de fronteiras contra o rei de Atenas, Pandíon I. O rei tebano foi derrotado pelos atenienses e logo após, teria sido despedaçado pelas bacantes por opor-se à introdução do culto de Dionísio em Tebas. Com a morte de Lábdaco, seu filho Laio teria de assumir o trono, mas por ser ainda muito jovem, novamente Lico assume o poder de forma provisória; porém, o reinado de Lico durou pouco tempo, pois ele foi assassinado por seus sobrinhos Anfião e Zeto.

Diante da disputa sangrenta pelo trono de Tebas, Laio refugiou-se na corte de Pélops e lá cometeu uma grave *hamartía*: desrespeitando a sagrada hospitalidade, cujo protetor era Zeus, e ofendendo Hera, a guardiã dos amores legítimos, Laio apaixonou-se e raptou o jovem Crísipo, filho de Pélops. Praticando um amor *contra naturam*, Laio inaugurou a pederastia na Hélade. Crísipo se matou e Pélops jogou sobre Laio a maldição de morrer sem descendentes.

Assim, Laio, por si só transgressor, herdara não somente o trono de Tebas, mas, sobretudo, os miasmas religiosos provindos de Cadmo – que matou o dragão de Ares – e de Lábdaco – que se opôs ao culto de Dionísio.

O reinado de Anfião e Zeto foi breve e marcado pela violência própria de sua natureza. Com o desaparecimento dos usurpadores, Laio, finalmente, subiu ao trono de Tebas. Casado com Jocasta, o rei foi consultar o oráculo de Delfos e este lhe advertiu que, como paga de seu amor mórbido por Crísipo, ele seria assassinado por seu próprio filho, caso tivesse um herdeiro varão. Quando Jocasta dá à luz um menino, Laio ordena que este seja abandonado no monte Citérion. Este fato foi utilizado para dar início a primeira peça da trilogia de Sófocles, *Édipo Rei*.

Nesta tragédia, Édipo é o rei de Tebas, amado e respeitado por seus súditos. Ele conquistara o trono porque salvara a cidade da Esfinge, ao responder corretamente seu enigma, e com isso desposara a rainha Jocasta, que estava viúva. Antes de derrotar a Esfinge, Édipo deixara para sempre a cidade de Corinto, pois o oráculo délfico lhe tinha profetizado que mataria o próprio pai e casaria com a mãe. Como acreditava ser filho de Pôlipo e Mérope, reis de Corinto, e para poupá-los, Édipo dirigiu-se a Tebas. No caminho encontrou, numa encruzilhada, um homem acompanhado de cinco servos, e tendo entrado em luta com ele, matou-o.

A peça inicia com a cidade sendo assolada por uma grande praga e seus cidadãos pedindo providências a Édipo. Este consulta o oráculo de Delfos que declara que a praga cessará quando o assassino de Laio, primeiro marido de Jocasta, for encontrado e punido. Édipo se dispõe a procurar o assassino e grande parte da peça está centrada na investigação por ele conduzida com esse fim. A investigação de Édipo se transforma numa reconstrução obsessiva de seu próprio passado, quando começa a suspeitar que o homem que matou na encruzilhada era Laio. Finalmente Édipo descobre que, quando bebê, fora abandonado por seus pais, Laio e Jocasta, pois estes temiam uma profecia que afirmava que o filho desta união mataria o próprio pai. Descobre ainda, que sobrevivera e fora adotado pelos reis de Corinto e que acabara de cumprir inadvertidamente a profecia do oráculo de Delfos - tinha efetivamente matado o verdadeiro pai, casado com a própria mãe, com a qual tivera filhos que eram também seus irmãos. Jocasta se enforca ao ver exposta a rede de incesto e parricídio; Édipo, tomado pela culpa, fura os próprios olhos.

Em *Édipo em Colono*, de Sófocles, Édipo, já velho e cego, após ter sido rejeitado pelos filhos homens, Etéocles e Polinices e pela cidade de Tebas, vaga no exílio, acompanhado de sua filha Antígona.

Eles chegam ao bosque sagrado de Colono, um povoado perto de Atenas. Ali os anciões, conhecedores da maldição dos Labdácidas, se assustam com a

presença de Édipo e querem expulsá-lo. Antígona intercede por ele, pedindo a presença de Teseu, o rei de Atenas. Enquanto o aguardam, chega a outra filha, Ismene, com a notícia de que seus dois irmãos, Polinices e Etéocles estão em guerra um contra o outro pelo trono de Tebas e que o oráculo de Delfos assegurara a proteção dos deuses para a cidade que abrigasse o corpo de Édipo e lhe construísse um santuário. Teseu permite a permanência de Édipo em Colono e o protege contra Creonte, irmão de Jocasta, que ocupara o lugar de Édipo como rei de Tebas e que para lá deseja levá-lo de volta, interessado na proteção que obteria dos deuses, tal como fora anunciado pelo oráculo. Édipo se recusa a ajudar Polinices e amaldiçoa os dois irmãos, rogando que nem um nem outro reinem sobre Tebas e que daquela terra nada mais tenham senão o pó cobrindo seus corpos. Antígona tenta, desesperadamente, dissuadir Polinices de investir contra Tebas, mas é em vão. Finalmente, Édipo desaparece numa morte misteriosa: aparentemente é tragado pela terra de Colono, onde se transforma num poder benéfico e protetor para a cidade que lhe deu o último refúgio.

A tragédia *Antígona*, de Sófocles, retrata a luta da princesa tebana para prestar honras fúnebres a Polinices e o conseqüente enfrentamento com o tio e atual soberano de Tebas, Creonte.

A cena inaugural da peça subentende eventos recentemente ocorridos: Polinices e Etéocles, irmãos de Antígona, pactuaram reinar alternadamente sobre Tebas. Ao final de um ano, Etéocles, seduzido pelo poder, trai o pacto e expulsa Polinices da cidade. Este se exila junto a Adrasto, rei de Argos, e auxiliado por outros cinco generais, ruma contra Tebas a fim de retomar o trono. Em Tebas concretiza-se a maldição de Édipo, os irmãos morrem em combate mútuo.

Creonte, irmão de Jocasta, tio de Antígona, torna-se o novo rei de Tebas e proclama um decreto: Etéocles seria enterrado com todas as honras, pois defendera a cidade contra os invasores, Polinices, visto como traidor da cidade, restaria insepulto para ser devorado pelas aves de rapina e pelos cães.

A tragédia inicia num diálogo entre Antígona e Ismene e retrata o sofrimento de Antígona frente ao decreto de Creonte que visa impedir o sepultamento do irmão:

Esse é o decreto imposto pelo bom Creonte
a mim e a ti (melhor dizendo: a mim somente); (...)
Agora sabes disso e muito em breve irás tu mesma demonstrar
se és bem nascida ou filha indigna de pais nobres. (35-44)

Ainda que não queiras ele é teu irmão
 e meu ; e quanto a mim jamais o trairei.
 Ele (Creonte) não pode impor que eu abandone os meus (52-55)
 (SÓFOCLES in GAMA KURY, 2001).

Flagrada procedendo ao ritual de sepultamento do irmão, Antígona é conduzida por guardas a Creonte, que sentencia sua morte. O adivinho Tirésias antevê desgraças para Creonte se este mantiver a condenação de Antígona, pois esta desagrada aos deuses. Após alguma relutância, Creonte volta atrás, mas é tarde demais. Antígona se enforcara, deixando Hêmon, seu noivo, em desespero. Responsabilizando o pai pelo suicídio de Antígona, Hêmon tenta matá-lo; como não consegue, mata-se em seguida. Eurídice, esposa de Creonte, ao saber dos acontecimentos, também se mata. Creonte lamenta sua triste sina.

Após esse breve resumo, importa destacar que esta tragédia de Sófocles, encenada no concurso trágico de 442 ou 441 a.C, é apontada, desde a Antiguidade, como uma das obras mais belas e complexas da humanidade. Segundo George Steiner em sua obra *Antígonas* (2008): “Os Atenienses apreciaram-na de tal maneira que, por altura da sua primeira representação, ofereceram ao autor o governo de Samos. A tragédia foi representada em Atenas 32 vezes consecutivamente” (p.9).

Steiner faz um retrospecto desse mito tebano na literatura, na arte e pensamento ocidentais através dos séculos. Conforme o estudioso, a primeira representação de Antígona a ser conduzida diante de Creonte é uma pintura num vaso que os investigadores datam de finais do século V ou começos do século IV a.C; as imagens de Antígona que não chegaram até nós são numerosas: as dos ciclos épicos sobre a Casa de Laio e o destino de Tebas; a *Antígona* de Eurípedes citada nos versos 1182 e 1187 de *As Rãs* de Aristófanes; a *Antígona* latina de Ácio, datada de meados do século II a.C; as versões operáticas rococó e neo-clássicas das quais sobreviveram apenas os títulos dos fragmentos ou libretos (STEINER, 2008, p.122).

Segundo Steiner, o tema de Antígona atravessa os séculos; a história do pensamento ao longo do século XIX volta-se para a Hélade, numa tentativa de análise, elucidação e reflexão da sensibilidade grega. “O idealismo alemão, os movimentos românticos, a historiografia de Marx e a mitografia do espírito de Freud, com as suas raízes em Rousseau e em Kant, são, em pontos fundamentais, medidas activas de Atenas” (2008, p.15):

Entre 1790 e 1905, em números redondos, foram muitos os poetas, filósofos e eruditos europeus que sustentaram que a Antígona de Sófocles era não apenas a maior entre as tragédias gregas, como também uma obra de arte mais próxima da perfeição do que qualquer outra produzida pelo espírito humano (STEINER, 2008, p.15).

Steiner (2008, p.16) explica que “O século XIX identificou a essência do helenismo com a tragédia ateniense”. Isso significa dizer que os principais sistemas filosóficos, da Revolução Francesa em diante, foram sistemas trágicos, visto que metaforizaram a queda do homem. Eis algumas das metáforas desse século: o quadro marxista da servidão econômica, a vontade coerciva de Shopenhauer, a análise nietzschiana da decadência, a narrativa freudiana da instauração da neurose a partir do mito de Édipo, os conceitos fichtianos e hegelianos de autoalienação.

Toda a atmosfera do século XIX identificou-se com a tragédia ateniense; estudiosos, filósofos, artistas, buscavam na tragédia grega a explicação para os traumas fundamentais do homem. Schelling, na *Décima Carta das Philosophische Briefe uber Dogmatismus und Kriticismus*, diz que a tragédia grega “honra a liberdade humana porquanto consente que os seus heróis combatam contra o poder desmedidamente superior do destino” (STEINER, 2008, p.16). Os limites da arte exigem a derrota deste homem, ainda que o erro ou a culpa acarretados por tal derrota sejam, em rigor, “predestinados”. Para Schelling, “a derrota do homem cristaliza a sua liberdade, a compulsão lúcida da acção, da acção polémica, que determina a substância do si próprio”. Steiner afirma que é justamente esta dialética da auto-realização de si que faz das peças trágicas gregas uma forma primeira e duradoura (2008, p.17).

Entre 1796 e 1803, A.W.Schlegel caracterizava Sófocles como o mais destacado entre os tragediógrafos gregos em matéria de “excelência e realização”; além de um poeta “do qual é quase impossível falar a não ser em termos de adoração”. F. Schlegel diz que “Sófocles ocupa o lugar supremo não só no teatro, mas em toda a poesia e toda a formação espiritual da Grécia” (STEINER, 2008, p.17).

Steiner destaca que das sete tragédias que ficaram de Sófocles, *Antígona* foi considerada a estrela de primeira grandeza. Shelley, em outubro de 1821, diz da heroína: “que soberbo quadro de mulher! E que me dizeis dos coros, sobretudo do lamento lírico da quase divina vítima? E das ameaças de Tirésias e do seu pronto

cumprimento? Alguns entre nós amaram Antígona numa existência anterior, e é por isso que não há ligação mortal capaz de contentar-nos (2008, p.18).

Em 1853, George Elliot vê no texto de Sófocles a luta “entre as tendências elementares e as leis estabelecidas através da qual a vida exterior do homem gradual e dolorosamente se aproxima da harmonia com as suas exigências interiores” (STEINER, 2008, p.19).

Steiner também revela sua admiração pela heroína:

Ao assumir sobre seus ombros a culpa inevitável da acção, ao opor o feminino-ontológico ao masculino-político, Antígona ergue-se acima de Édipo: o seu “crime” é inteiramente consciente. É um ato de disposição de si ainda antes de ser uma aceitação do destino (2008, p.49).

Em seu retrospecto acerca da recepção de *Antígona*, de Sófocles, no juízo filosófico e poético ao longo de mais de um século, Steiner afirma que “Não há resposta feita” (STEINER, 2008, p.20), mas arrisca-se a postular quatro razões fundamentais para a recuperação dessa obra de arte grega pelo pensamento humano.

O primeiro momento da voga de *Antígona*, segundo crê Steiner, ocorreu a partir do texto *Le voyage du jeune Anacharsis* (1788) do abade Jean-Jacques Barthelemy, uma das principais obras da história do gosto europeu. Nessa fantasia pedagógica, um jovem viajante é levado a ver sua primeira tragédia ática, é a *Antígona*, de Sófocles, e o jovem sente-se arrebatado: “Que maravilhosa provisão de ilusões e de realidades! Eu voava em socorro dos dois amantes... Trinta mil espectadores, desfeitos em pranto, redobravam as minhas emoções e o meu êxtase”; outras peças também são citadas por Anacharsis, mas ele “já não tem mais lágrimas para chorar, nem mais atenção a prestar” tamanha a impressão causada pela peça sofoclena (STEINER, 2008, p.21).

A segunda causa decisiva foi o encontro de Hegel, Hölderlin e Schelling no seminário teológico de Tübinga, no Sift. Entusiastas da Revolução francesa, os três amigos estavam decididos a restaurar a alma luminosa daquilo que Hölderlin chamou “essa idade de ouro da verdade e da beleza que foi a Grécia”; isto posto, parece a Steiner impossível reconstruir a exata simbiose do grupo, mas provavelmente que o culto de Hölderlin a Sófocles e a convicção de Schelling de que a tragédia era o discurso essencial do ser, tiveram a sua origem em Hegel. Este

tentara traduzir *Édipo em Colono* e a partir daí voltou-se para a tragédia *Antígona*; comunicando seus estudos aos companheiros, transformou-a no elo que os uniria para sempre: “De diferentes maneiras, todos eles a situariam no eixo essencial da consciência” (STEINER, 2008, p.22).

O terceiro momento que propiciou a constância de *Antígona* na história do século XIX pertence à história do teatro. A encenação da peça de Goethe em 28 de outubro de 1841 revelar-se-ia um triunfo: “Tendo por encenador Ludwig Tieck, e por autor da música dos coros de Mendelssohn, a tradução de Sófocles de J.J.Chr. Donner seria aclamada como a primeira recriação autêntica da tragédia grega clássica na Europa moderna” (STEINER, 2008, p.22). A Europa rendeu-se ao espetáculo e a peça viajou para Berlim, Paris, Londres e Edimburgo. Steiner explica que os trechos compostos por Mendelssohn faziam parte de todos os coros familiares ou amadores e foi justamente essa versão que impulsionou numerosas análises filosóficas e poéticas. Na França, em agosto de 1894, houve a encenação do ciclo *Édipo-Antígona* no teatro de Orange; a que os estudiosos chamaram de “um verdadeiro culto de Sófocles” no país.

O quarto motivo diz respeito ao tema do enterrado vivo, que fascina o imaginário dos finais do século XVIII e começos do século XIX. É um motivo que aparece no romance e nos teatros negros, no desenho e na pintura, na poesia e na prosa fantástica (Edgar Allan Poe é a figura representativa), além de estar presente na especulação científica e filosófica. Steiner faz um paralelo entre o motivo de enterrar pessoas vivas com a arbitrariedade do poder judicial, ou em outras palavras, de algo correspondente, na esfera da arte, “aos encarceramentos efectivos nos conventos e bastilhas do Antigo Regime” (STEINER, 2008, p.32).

Mas o autor também atenta para a possibilidade de um pano de fundo diferente: o interesse “quase histórico” tanto das camadas cultas quanto das populares para a questão dos chamados fenômenos galvânicos de reanimação nervosa e muscular, pelo mesmerismo e pelos contatos extra-sensoriais com os defuntos: “O terror do enterrado vivo talvez esteja ligado a incertezas complexas relativas à determinação da morte definitiva, a convicções muito difundidas segundo as quais certas energias psíquicas continuariam activas depois do óbito clínico e do enterro do morto” (STEINER, 2008, p.33).

Outros fatores também são intuídos por Steiner: os cerimoniais da Revolução Francesa levantaram a questão do estatuto das mulheres, a elas caberia

o dever de observar os encargos sagrados da presença cívica, as obrigações e liberdades da expressão pública:

Podemos, portanto, admitir a possibilidade de o programa da emancipação feminina e da igualdade política entre os sexos professado pela Revolução Francesa, e pelos seus simpatizantes utópicos ou programáticos da restante Europa, ter contribuído para a transformação de Antígona num texto emblemático (STEINER, 2008, p. 24).

Mesmo nessa situação, Steiner ressalta a presença da contradição: a retórica da libertação foi sonora, mas a prática permaneceu quase integralmente conservadora. De um lado, houve melhoria da situação da mulher em certas subordinações jurídicas e sociais, de outro, as disciplinas impostas ao comportamento da mulher pelo sistema napoleônico foram mais pesadas. O pacto de 1789 não foi observado integralmente: “Antígona pertence à linguagem do ideal, que ao mesmo tempo assombra e salvaguarda nos seus limites” (2008, p.24).

Inobstante os dados incertos, Steiner vê que a Revolução Francesa é a chave de tudo: “a Antígona de Sófocles dramatiza a interpenetração do íntimo e do público, da existência individual e da vida histórica. É na historicização do foro pessoal que consiste a verdade decisiva e o legado da Revolução” (2008, p.24).

Nesse sentido, o autor aponta para um momento histórico que encerra uma nova condição humana, um novo tempo trazido pela Revolução. Nada mais continuaria como antes: “as temporalidades interiores, a organização da lembrança, do instante e, acima de tudo, do futuro por meio do qual o si próprio de cada um de nós é apreendido, foi alterada” (STEINER, 2008, p.25). Não há registro biográfico ou testemunho a partir de 1790, na era napoleônica, ou nas décadas de explosão urbana e tecnológica que se seguiram, que não expresse a mesma irrupção da política na intimidade do indivíduo. Como exemplo, Steiner cita o fato de que qualquer homem ou mulher que tivesse testemunhado o Terror, ou tivesse vivenciado a instauração da indústria, “carregaria por força a queimadura da história na humildade dos seus ossos” (2008, p.25).

O estudioso explica que a peça gira em torno da imposição política que pesa sobre o espírito individual, em torno da violência com que a transformação social e política se confronta com a interioridade do ser: “A partir de 1789, deixa de ser

possível qualquer armistício entre o indivíduo e a história política” (STEINER, 2008, p.26).

Assim, a universalidade da *Antígona*, de Sófocles, é de tal maneira incontestável que também os comentadores do pensamento jurídico-político contemporâneo tomam-na como referência para situar as origens do Direito Natural, nomeadamente, no diálogo entre Antígona e Creonte, no qual a heroína declara que o fundamento último da justiça não é dado pelas leis da *polis*, mas por leis não escritas, imemoriais.

Essa vinculação entre o texto de Sófocles e a concepção do Direito Natural remonta a Aristóteles; na *Retórica*, o filósofo remete explicitamente à Antígona para definir a lei comum a todos os povos:

Pois realmente há, como todos de certo modo intuem, uma justiça e uma injustiça naturais, compulsórias para todas as criaturas humanas, mesmo para as que não tem associação ou compromisso com as outras. É isso que a *Antígona* de Sófocles claramente que o funeral de Polinices era um ato justo apesar da proibição; ela pretende dizer que era justo por natureza (ARISTÓTELES, 1999, 1373 b 6).

E em:

Devemos enfatizar que os princípios da equidade são permanentes e imutáveis e que a lei universal tampouco muda, pois é a lei natural, ao passo que as leis escritas muitas vezes mudam. Esse é o significado dos versos da *Antígona* de Sófocles, onde Antígona defende que, ao enterrar seu irmão, violou as leis de Creon, mas não violou as leis não-escritas (ARISTÓTELES, 1999, 1375 a 31).

Mais de 2000 anos depois, o jurista e filósofo Giorgio Del Vecchio⁹, na sua *Filosofia do Direito* (1972), recorreu a Sófocles para ilustrar ideia semelhante a de Aristóteles:

⁹ Jurista e filósofo italiano. Nasceu em Bolonha, em 1878, e faleceu em Gênova, em 1970. Reitor da Universidade de Roma, onde instituiu uma escola de ciências políticas. Além de sua atividade docente e de investigação científica, foi também um grande promotor de iniciativas na área da Filosofia do Direito: fundou, em 1921, a *Rivista internazionale di Filosofia del diritto*, da qual foi diretor até 1967; em 1933, fundou o *Istituto di Filosofia del Diritto* da Universidade de Roma, e a Escola de aperfeiçoamento a ele vinculada. Em 1936 promoveu a constituição da *Società italiana di Filosofia giuridica e politica*, entidade por ele presidida até 1967 (STACCHINI, Angelo. *Giorgio Del Vecchio e o Direito Natural*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2006).

Da mesma forma que a *Antígona* de Sófocles, por exemplo, invoca altivamente as leis naturais contra as ordens de um poder arbitrário, assim sempre houve consciências humanas para afirmar e reivindicar as razões da verdadeira justiça contra a violência, embora esta se revestisse de todas as formas de legalidade (*in* GAMA KURY, 1970, p. 7; DEL VECCHIO, tradução francesa, Paris 1935, p.17).

Ainda, segundo Mário da Gama Kury:

A obra de Sófocles é o único exemplo em que o tema central de um drama grego é um problema prático de conduta, envolvendo aspectos morais e políticos, que poderiam ser discutidos, com fundamentos e interesse idênticos, em qualquer época e país (1970, p.4).

Também Eurípidés escreveu uma *Antígona*, mas desta restaram apenas alguns fragmentos reunidos nos *Tragicorum Graecorum Fragmenta* de *Nauck* (números 159 a 178 da 2ª edição, Leipzig, 1888), mas insuficientes para dar uma ideia do enredo da peça. Há um trecho atribuído a Aristófanes de Bizâncio em que a heroína estava sendo ajudada por Hemon ao ser surpreendida na tentativa de sepultar o corpo de Polinices, além disso, a peça não terminava com a morte da princesa, mas com seu casamento, graças a intervenção de Dionísio: “Antígona, com a diferença que ela é presa juntamente com Hemon, ao qual é dada em casamento...”; “e com o qual tem um filho, Maion” (GAMA KURY, 1970, p. 7; MONIZ, p.98).

O tragediógrafo romano Ácio (140 a.C) escreveu uma *Antígona*, cujos poucos fragmentos estão coligidos por *Ribbeck* nos *Tragicorum Romanorum Fragmenta*, p.153 da edição de 1871. Alfieri também escreveu sua versão de *Antígona*, publicada em 1773, mas, segundo Gama Kury hoje praticamente esquecida (GAMA KURY, 1970, p. 7).

Acerca do fascínio dessa tragédia ao longo dos séculos, Heitor Moniz, na introdução de sua tradução de *Antígona*, afirma que:

Eurípidés escreveu também uma ‘Antígona’, cujos traços, entretanto, se perderam. Ela passa – invicta e sublime – na obra de Ésquilo, de Sêneca, de Racine, de Jean de Rotrou. Atravessa os séculos rediviva e entra no teatro moderno com Cocteau, Anouilh e vários outros (MONIZ, 1958, p. 7).

O autor justifica que a permanência inexaurível do mito Antígona ao longo do tempo é devido ao traço mais marcante de sua personalidade: o heroísmo.

Vêmo-la meiga e suave, mas determinada e altiva. Ela é angelical, pura, humilde, mas resoluto, firme, altiva, insubmissa. É também a criatura que, colocada por suas *próprias* mãos, em face do inevitável, não dá um passo para fugir ao seu destino. Enfrenta a prepotência e o ódio com a cabeça erguida e a alma indômita. Lamenta-se, mas não se humilha. Cada uma das palavras que profere em caminho do calvário é um anátema contra a incompreensão e a maldade. Segue o que a espera, mas tem a certeza de que entrará gloriosamente na eternidade (MONIZ, 1958, p.1).

Ao final de sua tradução, no capítulo intitulado “Notas diversas”, Moniz faz várias referências às reescrituras e versões da peça *Antígona*. Por exemplo, *As Fenícias*, de Sêneca, focaliza a figura de Antígona, junto a Édipo, nas proximidades do embate em que os dois irmãos Etéocles e Polinices haveriam de entrematarse. Antes de seguir com Édipo para o exílio, Antígona exorta a mãe, Jocasta (que em *Édipo Rei* se enforca) a impedir a luta entre os irmãos: “Vai, minha mãe, e apressa o passo! Arranca a meus irmãos as suas armas. Oferece o teu seio nu entre as espadas inimigas. Põe fim a esse combate, minha mãe, ou sêde a primeira vítima!” (MONIZ, 1958, p.11). Sêneca, assim como Sófocles em *Édipo em Colona*, destaca o amor filial de heroína e a firme determinação de acompanhar o pai:

Nenhum pode deste mundo, declara ela a Edipo, separará minha mão do teu corpo. Jamais ninguém me tirará de teu lado. Que os meus irmãos combatam pelo trono e todas as suas riquezas: a parte melhor do reino de meu pai será a minha, porque é o meu próprio pai. A ele nenhum dos meus irmãos me tomará, nem o que tem o cetro tebano, nem o que conduz as coortes argianas. Nem mesmo Jupiter faria a minha mão te deixar. Podes proibir-me, pai. Não adiantará. Guiarei e dirigirei os teus passos. Vais para o campo? Eu vou. Ganhas as montanhas? Não me oponho e te precedo. Podes ir para onde quiseses: por toda parte eu te guiarei. É para nós dois que escolherás o caminho. Não podes morrer sem mim. Comigo tu o podes. Irás aonde entenderes, desde que em minha companhia (MONIZ, 1958, p.11).

N’ *As Fenícias* de Eurípides, que data de 409 a.C apresenta uma versão completamente diversa dos fatos apresentados por Sófocles. Na tragédia euripidiana, Édipo ainda se encontrava residindo no palácio de Tebas quando Etéocles e Polinices se mataram na disputa pelo trono. Jocasta, vendo mortos os

dois filhos, arranca a espada do peito de um deles e põe fim aos seus dias. Então Creonte assume o poder e proíbe os funerais a Polinices e expulsa Édipo do palácio sob o temor de novas desgraças. O argumento usado por Creonte foi o de que, antes de morrer, Etéocles deixara-lhe o governo como dote a Hémon pela mão de Antígona; esta, revoltada contra o castigo imposto ao pai, recusa tudo e se dispõe a acompanhá-lo no exílio. A peça termina com a partida dos dois (MONIZ, 1958, p.109).

Na peça *Os sete contra Tebas*, Ésquilo descreve por inteiro a guerra dos dois irmãos. “Antígona aparece também ali, mas no fim, depois de consumada a desgraça. Soubera das decisões tomadas: Eteocle seria enterrado com todas as honras, mas o corpo de Polinice ficaria insepulto para ser devorado pelos animais.” (MONIZ, 1958, p.11). A heroína não obedeceria a ordem de Creonte e enterraria Polinices; como deixa claro no diálogo em que é advertida pelo Mensageiro: “Eu te advirto de que não deves te rebelar assim contra a cidade”; “E eu te advirto de não me fazeres apelos supérfluos”, responde Antígona (MONIZ, 1958, p.12).

Moniz (1958) também destaca a personagem Antígona n’ *A Tebaida* de Racine, que retoma a luta fratricida. Racine afasta-se da lenda e apresenta a história de um amor inesperado de Creonte pela sobrinha. Ei-lo, então, dizendo a Antígona:

- Reine! Suba ao trono!
E ela com soberano desprezo:
- Já o ocupais, A coroa é vossa.
- E eu a ponho a vossos pés, responde Créon.
Eu a recusaria das mãos dos próprios deuses (MONIZ, 1958, p.12).

Antígona – que enviara Hémon para separar irmãos e morre assassinado por ambos – entra no palácio e usando o mesmo punhal com que, pouco antes, Jocasta se matara, trespassa o peito, tendo para o noivo Hémon o último pensamento: “Querido Hémon, é a ti que eu me sacrifico!” Segundo Moniz, Racine muda os fatos, mas “respeita a linha moral de Antígona” (MONIZ, 1958, p.13).

Segundo Moniz, há ainda outras versões de *Antígona*, como a de Jean de Rotrou, dramaturgo francês do círculo de amigos de Corneille, que data de 1641. Modernamente Jean Cocteau apresentou em 1922 uma *Antígona* resumida segundo o texto de Sófocles. Em nosso idioma, o autor destaca a versão rimada do Barão de Paranapiacaba de 1909 e a de Guilherme de Almeida feita em verso livre. A

Antígona do português Júlio Dantas, que não é propriamente uma versão, mas “uma peça em 5 atos, inspirada na obra dos poetas trágicos gregos e, em especial, na *Antígona*, de Sófocles” (MONIZ, 1958, p.98).

Anouilh e Brecht, em 1942 e 1948, respectivamente, também produziram adaptações de Sófocles. Segundo Gama Kury, Anouilh adaptou o texto com o propósito de estimular a resistência francesa durante a ocupação alemã na Segunda Guerra Mundial e escolheu o tema clássico para não despertar a atenção dos invasores. No entanto, as modificações operadas pelo dramaturgo resultaram num efeito antitrágico:

Anouilh esvaziou deliberadamente a *Antígona* de grande parte de sua carga trágica e elevação poética, recorrendo à banalização da linguagem, das situações e das personagens, a ponto de apresentá-las a heroína, antes de enfrentar as consequências de seu ato, fazendo recomendações à ama quanto a cuidados com uma cadela que criava. Outro recurso de Anouilh para esfriar o clima trágico é o anacronismo (à pág.134 da edição de *La Table Ronde* em *Nouvelles Pièces Noires*, por exemplo, *Antígona* fala à sua ama em “paisagem de cartão postal”; à pág. 138 pede à ama que faça um café; à pág.182 Creon se refere aos primeiros cigarros que Polinices fumara e às primeiras calças compridas que usara) (...) Os exemplos de coloquialização da linguagem ocorrem a cada parágrafo, como à pág.136, onde a ama chama *Antígona* de fanfarrona (...) Também recorre Anouilh a maiores detalhes na cena entre *Antígona* e Hemon, onde o tema amoroso é tratado de maneira convencionalmente moderna. O próprio Anouilh, nas págs. 160/161, faz a comparação entre a tragédia e o drama, criticando a primeira (GAMA KURY, 1970, p.8).

Gama Kury ainda destaca que na cena entre Creonte e *Antígona*, Anouilh chega a ridicularizar a tragédia, dentro de seu propósito de coloquializá-la; mas sua tentativa de “destragicização” resultou na frieza dos diálogos entre *Antígona* e Creonte e entre Creonte e Hemon: “Enfim, a coloquialização e a banalização diluíram o *pathos*, como pretendia Anouilh, provocando até efeitos antitrágicos, que ele talvez não desejasse” (GAMA KURY, 1970, p.10).

Para Moniz, a *Antígona* de Anouilh “não se pode considerar, entretanto, uma tradução, devido a liberdade de palavras, de movimento e de ação a que se permitiu o autor, não só no texto como no desenvolvimento das cenas” (1958, p.97).

Em relação a Brecht, Gama Kury explica que o autor transformou *Antígona* numa peça de doutrinação, dentro de sua linha ideológica. Para isso, usou um prólogo em que duas irmãs se viam diante de situação semelhante a de *Antígona* e

Ismene, mas em Berlim e em 1945; a guerra defensiva de Tebas, o autor transformou numa guerra de conquista contra Argos, dando a Tebas intenções imperialistas, ao final, Tebas cai derrotada. Foram eliminados o Hino ao Amor e certas falas aproximam-se de trechos de panfletos políticos. “Mas todas essas inovações, se permitiram a Brecht atingir seus objetivos doutrinários, diminuíram consideravelmente a tragicidade do modelo sofócleo” (GAMA KURY, 1970, p.10).

Não obstante a profusão de obras de arte que versam sobre o tema sofocleano, Steiner ressalta que o tema de *Antígona* esteve presente não somente nas artes, mas nas vidas reais de indivíduos e comunidades:

Mais amplo ainda, mas igualmente impossível de calcular, foi o papel desempenhado pelo tema de Antígona nas vidas reais de indivíduos e comunidades. Um dos traços característicos da cultura ocidental, no prolongamento de Jerusalém e de Atenas está em, no seu interior, encontrarmos homens e mulheres que retomam, mais ou menos, conscientemente, os grandes gestos, os movimentos simbólicos exemplares, que os antigos conjuntos de imagens e de fórmulas lhes transmitem (STEINER, 2008, p.122).

O autor cita o exemplo do romancista e publicista alemão Martin Raschke, que em 17 de setembro de 1941 escreve em seu diário um episódio ocorrido em Riga, então ocupada pelos nazis: “Apanhada a tentar cobrir com terra o corpo publicamente exposto do irmão executado, uma jovem rapariga, (...) foi interrogada sobre os motivos de seu acto. E respondeu: ‘Era o meu irmão. Para mim, isso basta’” (STEINER, 2008, p.123).

Em dezembro de 1943, os alemães ocuparam a aldeia de Kalavrita no Peloponeso; levaram todos os homens e mataram-nos. As mulheres da aldeia, contra todas as ordens que lhes foram dadas, fugiram da escola onde tinham sido encarceradas e acorreram em massa a enterrar os assassinados. Muitos anos depois, a poetisa Charlotte Delbo celebrou a ação dessas mulheres no poema “Des Milles Antigones” (1979) (STEINER, 2008, p.123).

Steiner destaca que a sensibilidade ocidental viveu momentos decisivos da sua identidade e da sua história tendo como por referência à lenda de Antígona:

Acima de tudo, viu nas mulheres em luta contra o poder arbitrário e perante a morte ‘*les Antigones de la terre*’ – ‘as Antígonas da terra’ - , como lhes chamou Romain Rolland no seu apelo desesperado, durante as hecatombes de 1914-1918, em favor de um armistício que permitisse pelo menos enterrar os mortos (STEINER, 2008, p.123).

Transpondo os questionamentos de Antígona para o período de ditadura que assolou a América Latina nas décadas de 60 a 80, é possível traçar um paralelo entre a intransigência dos regimes militares e a resistência a essas formas de governo marcadamente autoritárias.

Creonte, tal como os ditadores, defende a supremacia do Estado ao afirmar aos cidadãos de Tebas; tal postura expressa a vontade autoritária visto que desconsidera qualquer outra opinião e aposta em uma suposta inaptidão do povo para tomar decisões referentes à cidade. Essa concepção de Estado calcada na dominação se evidencia quando Creonte castiga ou ignora quem discorda de suas ordens: Antígona é condenada, Hemon é ignorado. Ambos são tidos como ameaças ao poder instaurado e devem ser aniquilados (ou neutralizados) para que suas ações não perturbem o equilíbrio delicado que vigora na sociedade.

A resistência à tirania ou à ditadura foi duramente penalizada nos países da América Latina, especialmente Brasil (1964-1985), Argentina (1976-1983), Uruguai (1973-1985) e Chile (1973-1990), com a criação de polícias especializadas em procurar, prender, torturar e matar indivíduos da sociedade civil que discordassem das regras do regime militar instaurado. Professores, atores, estudantes, escritores, políticos, cantores, entre outros, foram duramente perseguidos pelos censores desses regimes por acreditarem e defenderem outra ordem social, com diferentes princípios ético-filosóficos e diretrizes políticas.

A oposição a um mandamento considerado arbitrário advém da ideia de liberdade que todo homem traz em si: o homem não aceita ser determinado por normas que atentem contra a liberdade de expressão, a liberdade de dizer não e a liberdade de contestar. Ainda, tal determinação torna-se mais aviltante quando toca em valores indispensáveis à sustentação da vida humana: defender a família, honrar os mortos e gozar certo grau de liberdade.

Assim sendo, a resistência nunca é de um só indivíduo; é de todos que não aceitam a ordem instaurada. A resistência de Antígona não foi um ato isolado, ela tentou obter o apoio da irmã Ismene e, após, contou com a admiração dos cidadãos tebanos (Hêmon utiliza o apoio dos cidadãos como argumento para demover Creonte de seu intento), assim, se subentende na tragédia de Sófocles a participação de um grupo de pessoas que compartilham da mesma ideia. Também os cidadãos organizaram-se em grupos de guerrilha para combater os desmandos dos regimes ditatoriais; também as *Madres de Plaza de Mayo* formam um

grupamento de mulheres e familiares que lutam pela memória de seus filhos e pelo direito de dar-lhes um sepultamento digno.

Os que resistem assumem o risco da punição em nome de um ideal. Antígona não teme ser punida com a morte se isso significar prestar honras fúnebres ao irmão; os guerrilheiros urbanos e rurais conviveram com as constantes intimidações e ameaças de tortura efetuadas pelas polícias dos regimes ditatoriais. As *Madres de Plaza de Mayo* já foram aterrorizadas pelo governo argentino para que desistissem de seu propósito. É o que comenta Ulisses Gorini *in* Ponzio (2008, p.4):

Não foi fácil para estas mulheres, algumas já de idade avançada, levar adiante a iniciativa. A caminhada foi por si própria cansativa, mas, além disso, se tornou mais desgastante ainda pela pressão da polícia, pelo clima hostil – em algum momento começou uma intensa chuva sobre os manifestantes – e pela intimidação que sofreram durante a noite, quando apagaram as luzes da *Plaza* para tentar assustá-las. (...) Ao ver tudo o que ocorria, um jornalista francês, Jacques Deprés, disse às *Madres* algo que lhes pareceu dar um sentido a todo o terrível esforço que estavam fazendo: “Se vocês permanecem toda a noite, nunca poderão tirá-las da *Plaza*” (GORINI, 2006, p. 481).

O que parece sustentar aquele que resiste, apesar do medo e das intimidações, é a crença em algo superior: um princípio tão fundamental que por ele é válido perder a própria vida. Antígona evoca as leis imemoriais¹⁰ (a *Díke* em detrimento dos deuses do Estado); os cidadãos, guerrilheiros ou não, que lutaram contra os regimes autoritários evocam a direito à liberdade de expressão; as *Madres de Plaza de Mayo* evocam o direito à dignidade humana.

Observa-se que toda resistência sustenta-se em um princípio fundamental; algo que é sagrado para a humanidade e que provoca revolta quando lhe é tirado. O Estado traz em si a ideia de que o bem da sociedade é mais importante que o bem individual, entretanto, quando ocorrem situações em que a organização do Estado

¹⁰ Antígona evoca as leis imemoriais da Idade do Ouro porque os homens desta idade, orientados pela *Díke* têm um destino diferente após a morte: convertem-se em *daímones* (demônios intermediários entre os deuses e os homens). Antígona justifica sua desobediência ao decreto de Creonte porque acredita na *Díke* (Justiça) e não na *Hýbris* (Violência); é o destino *pos mortem* dado pela *Díke* que Antígona quer para seu irmão Polinices. (BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega I. 17ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2002, p.171).

extrapola os limites do que é aceitável pelo indivíduo opera-se um conflito histórico inconciliável entre Estado, indivíduo e família.

Os que resistem pretendem transformar a ordem estabelecida. O objetivo de Antígona terminará realizado – Polinices é sepultado; os guerrilheiros enfraqueceram o poder ditatorial e demarcaram outro viés sócio-político nos países em que combateram; as *Madres de Plaza de Mayo* persistem, incansáveis.

As vozes dos que resistem aos sistemas injustos, arbitrários ou inadequados aos anseios da sociedade são as vozes que mantêm viva uma problemática universal: como conciliar os desejos individuais com os limites necessários à organização social? Originalmente, a tragédia sofocleana sublinha a destino que une toda a humanidade: frente à morte, um homem é igual a outro homem e, como tal, possuidor do direito inalienável, senão de uma morte digna, do respeito ao corpo que carrega os erros e acertos de seu passado. Nesse sentido,

Deante de Créon, Antígona representa a insurreição das massas contra a tirania. Fala pela sua boca altiva o povo amordaçado pelo medo. Ela é a liberdade que se revolta e se proclama. Ele, o despotismo brutal e irresponsável. O que Antígona anuncia é o direito do cidadão de se erguer contra as ordens absurdas. Créon é o Estado que escravisa. Antígona, a Nação que se rebela. A sua lição é a de que, em face da opressão, a criatura livre deve reagir sempre, sem temores de qualquer espécie. O holocausto de sua vida à consciência do dever cumprido mostrou que não foi em vão seu sacrifício. Ela presa, inerte, escarnecida e condenada era maior do que o Rei com todo o seu poderio, toda a sua arrogância, todas as suas armas. O triunfo efêmero da força não prevaleceu deante da verdade que Antígona representava (MONIZ, 1958, p.15).

Assim, após esse breve retrospecto do mito de *Antígona*, resta a certeza de que esta tragédia grega figura como uma fonte inesgotável para pensar o *humano* através de vários matizes: nas artes plásticas, filosofia, política, teatro, poesia, ópera, cinema, *ballet*, além disso, a pluralidade das interpretações possíveis permite a constante ampliação da consciência intelectual e a compreensão do *fazer humano* ao longo do tempo, pressuposto básico para o avanço da reflexão, linguagem e cultura.

Em meio a essa multiplicidade de interpretações, no Brasil, o teatro produziu inúmeras montagens dessa tragédia grega. Conforme Selma Teixeira (1992, p. 40), o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia – , em 1952, apresentou em um mesmo

espetáculo, a *Antígona*, de Sófocles, e a *Antígone*, de Anouilh. Dirigida por Adolfo Celi e com cenários de Aldo Calvo e Bassano Vaccarini, 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. As máscaras da versão grega são do artista plástico Darcy Penteado. A tradução de Sófocles é de Guilherme de Almeida; a de Jean Anouilh, de Bandeira Duarte.

De repercussão nacional, a montagem das *Antígonas* pelo TBC foi comentada e analisada pela imprensa de todo o país. Em Curitiba, a *Revista da Guaira* 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 acabou endossando a opinião geral dos críticos nacionais (TEIXEIRA, 1992, p.41).

Em 1962, Ruth Escobar produz e protagoniza a peça *Antígone América*, escrita por Carlos Henrique Escobar e dirigida por Antônio Abujamra. Entre as curiosidades deste espetáculo, destacam-se as presenças, no elenco, da atriz Dina Sfat, estreando no teatro profissional, juntamente com Sérgio e Cláudio Mamberti (FERNANDES, 1985, p.21).

Em 1969, João das Neves dirige *Antígona*, de Sófocles, com tradução de Ferreira Gullar. *Antígona* foi interpretada por Isabel Ribeiro, Ismene por Renata Sorrah e Creonte por Antonio Patino; ainda, Hemon por Enio Gonçalves e Tirésias por José Wilker; depois dessa encenação o Grupo Opinião deixa de existir como coletivo de artistas (SILVA, 2008, p. 52).

Em 1973, a *Antígona*, de Sófocles, ficou em cartaz no Palcão do "Praia do Flamengo 132", de 6 a 15 de julho. A montagem teve Direção de Roberto Nóvoa; expressão corporal e coreografia de Jonas Dakbecchi e cenografia de Vera Monteiro. No papel de Antígona: Ilma Pazo e Nina de Pádua; Ismênia: Rita Eich; Creonte: Perfeito Fortuna ou Jorge Luiz. Execução musical: músicos do Instituto Villa Lobos (VENTURA, 2005, p.12).

Em 1990, a Tribo de Atuadores *Ói Nós Aqui Traveiz*, de Porto Alegre, montou *Antígona – ritos de paixão e morte* (1990). O texto principal é o de Sófocles, mas foram usados fragmentos de Albert Camus, Anaïs Nin, Antonin Artaud, Bertolt Brecht e Edgar Allan Poe, entre outros. Motta salienta o engajamento político do

grupo e o experimentalismo cênico, que resultou num espetáculo de cunho anticonvencional. O crítico Cláudio Heemann, considera que,

A encenação acontece como missa bárbara que os atores oficiam como se estivessem em transe. Prisioneiros de um mundo selvagem e inescapável. As cenas não estão concatenadas de modo harmônico. Se sobrepõem de modo excessivo. Mostram um painel anárquico (MOTTA, 2011, p.85).

Em 1992, Moacyr Góes realiza a montagem de *Antígone* com o ator Ítalo Rossi no papel de Creonte e Marieta Severo no papel título. A crítica Barbara Heliodora enaltece na montagem o extremo despojamento e a consciência da proposta transmitida ao elenco, razão do seu equilíbrio:

Na encenação de Moacyr Góes, a sóbria e contida linha do espetáculo já transparece no belíssimo despojamento do cenário de Helio Eichbauer: duas velas e duas colunas, subindo de um chão de areia, deixam um espaço livre onde transitam, com a regularidade das ondas do mar cujo ruído abre o espetáculo, os três elementos do coro, vestidos com os mesmos tons de areia do cenário. Já os protagonistas da ação usam cores de terra, o que a um só tempo os integra e os destaca do quadro cênico (MOTTA, 2011, p.87).

Outros exemplos são as encenações do Teatro Dulcina, em 1995, pelo diretor Alexandre Mello e a do Grupo *Satyros* em 2002. Importa destacar a particularidade desta última montagem:

O espetáculo faz uso de recursos tecnológicos, como o vídeo, possibilitando um jogo entre a imagem real dos atores e a imagem virtual. O personagem Creonte aparece diversas vezes sob a forma de projeções de vídeo, além disso, sua voz também é registrada em áudio. O efeito resulta bastante eficaz, propiciando correlações entre o universo do texto e uma sociedade altamente policiada. Além disso, de modo paradoxal, o próprio poder – ou a imagem do poder – torna-se mais familiar, na medida em que se revela distante, como uma transmissão de TV. Daí a associação entre o universo da peça e o da era George Bush (MOTTA, Gilson, 2011, p.89).

Em 2005, Antunes Filho também realiza, no Centro de Pesquisas Teatrais (CPT), a sua montagem da *Antígona*, de Sófocles. A peça fica em cartaz no Teatro Sesc Anchieta, em São Paulo, e causa impressões controversas devido ao enxugamento do texto, cenas silenciosas e o uso de sirenes no palco. Em entrevista à Ivan Cláudio (2009), Antunes revela que a pergunta fundamental que pretendeu

dar à essa adaptação é para rasgar a alma: “Será que o senso de liberdade supera o instinto de sobrevivência?”

Assim, após breve menção a algumas montagens de *Antígona* na cena teatral brasileira, este trabalho analisará, a partir dos fundamentos defendidos pela Estética da Recepção, a montagem *Antígona*, de Luiz Paulo Vasconcellos, realizada em 1979, em Porto Alegre, durante o período de ditadura militar.

3 A RECEPÇÃO DE *ANTÍGONA* NA MONTAGEM DE LUIZ PAULO VASCONCELLOS

3.1 Entrevista com o diretor Luiz Paulo Vasconcellos

Eu acredito numa dramaturgia que corresponda aos anseios do tempo em que está sendo representada.

Luiz Paulo Vasconcellos

A proposta deste trabalho é analisar a recepção da tragédia *Antígona*, de Sófocles, durante a ditadura militar brasileira. Para tanto considerar-se-á a montagem teatral realizada pelo diretor Luiz Paulo Vasconcellos, em Porto Alegre, no ano de 1979.

Dessa forma, neste e no próximo capítulo serão examinadas as recepções do diretor e da atriz que interpretou a personagem título, e, ainda, como a produção foi recebida pelo público e, mais amplamente, pela crítica jornalística, o que demonstrará a existência de diferentes recepções oriundas de posicionamentos tradicionais e rígidos e de posicionamentos abertos à atualização da obra literária.

Antes da análise propriamente dita, importa apresentar o diretor que idealizou a montagem de *Antígona* e a atriz que interpretou a personagem título.

Luiz Paulo da Silva Vasconcellos nasceu no Rio de Janeiro. Mora em Porto Alegre desde 1970, cidade onde desenvolveu a maior parte de sua carreira teatral. É diretor, ator, professor, ensaísta e crítico. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNI-Rio - 69) com estágio em Nancy, na França, onde participou do grupo de pesquisa *Centre Universitaire International de Formation et Recherches Dramatiques* (CUIFERD, 70-71) e Mestrado na *State University of New York* (Universidade do Estado de Nova York, 81-83). Foi professor

de Direção e Estética do Espetáculo do Departamento de Artes Dramáticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1970-1995) e Diretor do Instituto de Artes da mesma Universidade (1977-81). Também foi Coordenador de Artes Cênicas da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre (1997-2000 e de 2004-2008).

Reverenciado no meio teatral, destaca-se como diretor de espetáculos, mas também possui ampla experiência nas áreas de cenografia, figurino, iluminação e dramaturgia. Segundo Luciano Alabarse: “Desempenha papel fundamental para distintas gerações de artistas, graças ao vínculo com a docência superior em artes cênicas e à articulação entre teoria e prática do teatro¹¹”.

Estreia como ator, no Rio de Janeiro, em montagem amadora de *Pic-Nic no Front*, de Fernando Arrabal, com direção de Luiz Fernando de Sá Leal, em dezembro de 1959. Na primeira metade da década de 1960, atua no grupo Teatro da BIBSA, nos espetáculos *Quatro Séculos de Maus Costumes*, com direção de Paulo Afonso Grisolli, e *As Famosas Asturianas*, dirigido por Yan Michalski.

No Conservatório Nacional de Teatro, no Rio de Janeiro, é aluno de Barbara Heliadora, Gianni Ratto, Gustavo Dória e Henrique Oscar. Como trabalho final do curso de direção teatral encena *Mãe Coragem*, de Bertolt Brecht, em 1969, espetáculo que escapa da censura imposta pelo governo militar ao teatro profissional e alcança grande receptividade no âmbito universitário. No mesmo ano é convidado a dirigir a montagem de inauguração do teatro do Centro de Arte Dramática – CAD, ligado à Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul – URGS, em Porto Alegre. A escolha do texto recai sobre *A Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht, em vista do grande interesse de Vasconcellos por sua dramaturgia e seu posicionamento político. O espetáculo permanece em cartaz por três meses com todas as sessões lotadas.

Em 1971, como professor, assume a responsabilidade pelas montagens anuais do Departamento de Arte Dramática – DAD (ex-CAD), agora vinculado ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – IA/UFRGS. Dessa fase, destacam-se as montagens de clássicos da dramaturgia, como *Casa de Orates*, de Artur Azevedo (1855 - 1908) e Aluísio Azevedo (1857 - 1913); em

¹¹ ALABARSE, Luciano. Disponível em: www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm. Acesso em: 10 set. 2012.

Agamenon, de Ésquilo, encenada no Auditório Tasso Corrêa. Em 1971, o diretor inova ao abolir os limites entre palco e plateia, por meio de um cenário que integra atores e espectadores, e ao propor que o público participe do cortejo dionisíaco.

Na década de 1970, Vasconcellos encena textos de vários autores gaúchos. Nessas montagens, consolida-se a parceria profissional com a atriz Sandra Dani, com quem se casa, em 1972. No mesmo ano dirige *Quem Roubou Meu Anabela?* de Ivo Bender, e *Boneca Teresa ou Canção de Amor e Morte de Gelsi e Valdinete*, de Carlos Carvalho. Em 1975, nova montagem de texto de Ivo Bender, *Sexta-Feira das Paixões*. Em 1979 realiza adaptação e montagem da tragédia *Antígona*, de Sófocles, em meio à censura do regime militar. Em 1976 publica *Teatro gaúcho contemporâneo*, em parceria com Antonio Hohlfeldt.

A experiência de dirigir espetáculos no âmbito acadêmico se mantém nos Estados Unidos, quando apresenta duas montagens no curso de mestrado na Universidade do Estado de Nova York: *Miss Margarida's Way (Apareceu a Margarida)*, de Roberto Athayde, em 1981; e *The Bakkhai (As Bacantes)*, de Eurípidés, em 1982. Em seu retorno a Porto Alegre monta *A Boa Alma de Set-Suan*, de Bertolt Brecht, em 1986, com elenco do DAD, e publica no ano seguinte o *Dicionário de Teatro*, com "um saudável toque de ineditismo", como afirma Yan Michalski, no prefácio, por se tratar da primeira obra desse gênero escrita por um autor brasileiro.

A criação dramaturgica inicia com *A galinha idiota* (1991), baseado em Federico García Lorca, Júlio Cortázar e na pintura de James Ensor, em parceria com a atriz Sandra Dani. Em 1998, escreve *Como um Sol no Fundo do Poço*, monólogo remotamente inspirado em *Ella*, de Herbert Achternbusch e em 2001 consolida-se com *Casca de Ferida ou Vamos Brincar de Gente Grande?*, no qual aborda a perversidade das relações infantis. Em 2006 publica *Comendo pelas beiradas*, um livro de poesia.

Com um trabalho intenso, numeroso e de conteúdo, Vasconcellos é um diretor conceituado, sendo agraciado com diversos prêmios. É homenageado com o *Prêmio Qorpo Santo*, concedido pela Câmara Municipal de Porto Alegre, em maio de 1992; em troféu 1993, com o *Troféu Açorianos Especial*, da Secretaria Municipal de Porto Alegre. Em 1994 recebe a *Medalha Cidade de Porto Alegre*, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Em 2006 recebe o Troféu Histórias Curtas/RBS de melhor ator coadjuvante, por seu desempenho no filme *É Pra Presente*. No ano de 2012 é

homenageado como padrinho do 19º *Porto Alegre em Cena – Festival Internacional de Artes Cênicas*, um dos eventos mais importantes do Brasil e da América do Sul.

A entrevista com o diretor Luiz Paulo Vasconcellos foi realizada em sua residência, em Porto Alegre, na data de 12 de abril de 2012. Bem humorado, acessível, objetivo, cortês, ponderado são algumas das qualidades observadas nesse primeiro encontro com o diretor. A hospitalidade com que nos recebeu no dia da entrevista (e em todos os outros) é uma característica marcante desse homem de teatro; o interesse sincero em ajudar no desenvolvimento do trabalho e a vontade de compartilhar o vasto conhecimento que possui contribuíram sobremaneira para a realização desta dissertação e fizeram com que crescesse a admiração por essa figura ímpar que dedicou a vida ao teatro e ao ensino, que é reconhecido por seu *fazer teatral*, reverenciado em seu meio, enfim, alguém que poderia ter-se refugiado nas sombras da vaidade, mas que soube conservar a simplicidade e a generosidade dos verdadeiros mestres.

A primeira pergunta da entrevista foi em relação aos motivos que levaram Vasconcellos a realizar a montagem de *Antígona*. Segundo o diretor, uma das razões é o fato de a tragédia sofocleana ser um clássico; clássico no sentido de um texto que resistiu ao tempo, que tem o potencial de ser atualizado em diferentes épocas históricas; outro motivo é a admiração profunda pelo texto; e, ainda, o momento histórico vivenciado – uma ditadura militar –, em que era indispensável provocar a discussão acerca do poder autoritário instaurado, pois, para Vasconcellos, na época o teatro tinha uma função muito importante: fazer as denúncias e as acusações necessárias, ou seja, mostrar ao público a realidade imposta por um regime de exceção:

Rodrigues: Bom, ... professor, por que *Antígona*?

Vasconcellos: Olha, acho que tem várias respostas: uma delas por ser um clássico. Clássico no sentido de uma peça que resistiu ao tempo, pra mim clássico é isso. Qué dize, uma peça que tem um significado em outras culturas, em outras terras, em outros... outros tempos. Porque, pelo fato de ter sido escrita há cinco séculos a.C. não quer dizer nada, mas, hoje ela tem sentido, por isso é um clássico. E eu acho que uma comunidade cultural tem que tomar conhecimento, tem que curtir os clássicos, entendeu? Não é só o pós-moderno, não é só o que tá passando na cabeça da nova geração, que também é muito importante, obviamente, mas eu acho que você ter contado, não só literário, no caso do teatro, mas cênico, com alguns textos, alguns autores, eu acho fundamental pra cultura da comunidade. Essa foi uma razão; sempre, eu sempre persegui

alguns clássicos, montei textos clássicos literariamente importantes, cenicamente importantes na sua época, pra que Porto Alegre, sabe, tivesse contato, conhecimento... gostasse, não gostasse, não importa. Importa é saber que existe. Isso era um pouco a função de professor, isso era um pouco de diretor do Instituto de Artes que eu fui. Enfim.

Há uma admiração...Tinha e tenho uma admiração profunda pela peça, uma peça que me toca, que me... comove; e as tragédias, não digo todas, que tem umas muito chatas, mas, em geral, são textos, sabe, excitantes, as tragédias gregas eu digo, não necessariamente as tragédias francesas que são chatíssimas, da Renascença e Pós-Renascença... mas acho... Shakespeare sim, sem dúvida nenhuma, é um outro conceito de tragédia; mas são..., adoro Shakespeare.

E, o terceiro motivo era o momento que nós vivíamos: uma ditadura militar, um Estado autoritário e é uma peça cuja temática é o enfrentamento a essa autoridade pré-democrática, enfim, a essa autoridade absoluta... e nós precisávamos de provocar essa discussão; eu acho que o teatro tinha uma função na época muito importante; de todas as artes – o teatro e a música popular – foram as artes que prevaleceram e enfrentaram e foram perseguidas, e... mas que tiveram, tiveram condições de enfrentar a ditadura, de fazer as, as acusações necessárias, mostrar o que que tava acontecendo... e a peça permite essa leitura, não é que a peça seja exatamente isso, sobre isso, mas ela permite essa leitura em função do personagem da Antígona e o seu enfrentamento de uma ordem superior absurda (VASCONCELLOS, 2012, p.160).

A atuação de Vasconcellos, enquanto leitor desse produto literário – *Antígona* – revela o fundamento da Estética da Recepção: a historicidade de uma obra literária não decorre de sua produção em datas determinadas, mas do experienciar do leitor, este é quem garante a historicidade da obra literária na medida em que é o responsável pela leitura e releitura do texto ao longo do tempo. A partir dessa compreensão, percebe-se que o leitor-diretor teatral recebe a tragédia sofocleana sob três pontos fundamentais: Vasconcellos é um leitor consciente de sua posição enquanto sujeito histórico, afirma sua admiração pessoal pela peça e, ao realizar a montagem, concretiza o trânsito necessário entre a origem do conteúdo milenar e o significado desse conteúdo no período histórico vivenciado – uma ditadura militar.

Nesse sentido, Vasconcellos, leitor de *Antígona*, se torna responsável pela recepção desta tragédia grega durante o momento histórico chamado contemporaneidade, num dado espaço – Brasil – e num determinado momento político social – uma ditadura. Esse universo implica várias questões: em primeiro lugar, deve-se destacar a postura crítica do diretor diante do *fazer teatral*, ou seja, um leitor-diretor que considera fundamental dar a conhecer ao público os textos

clássicos em razão da importância das temáticas envolvidas, o que revela a sólida formação cultural e o caráter fortemente intelectual, indissociável da figura de professor, desse leitor; nesse sentido afirma Robson Coelho Tinoco em *Leitor real e teoria da recepção – travessias contemporâneas* (2010):

Essa é uma posição de recepção que demanda intensa atividade prática e intelectual, sobretudo ao se saber que as grandes obras tendem à imprevisibilidade voluntária, e não se preocupam em agradar, consolar ou convencer ninguém (TINOCO, 2010, p.30).

Outra questão importante é que, à época da montagem, Vasconcellos ocupa um lugar privilegiado dentro da sociedade e do meio acadêmico – é diretor da Faculdade de Artes Cênicas da UFRGS, uma instituição estatal – e mesmo assim optou por transpor para a cena teatral um texto que discutia a legitimidade de uma ordem absoluta e o enfrentamento dessa ordem. Percebe-se que o leitor-diretor Vasconcellos não se intimidou com a atmosfera inóspita do regime militar, mas trabalhou inteligentemente em prol da cultura, em nome de princípios pessoais e assumiu os riscos implicados.

Yan Michalski em *O Teatro sob Pressão – uma frente de resistência* (1985) relata que os primeiros meses após o golpe transcorreram artisticamente inexpressivos: “a tomada do poder pelos militares havia causado nos artistas de teatro, nesses meses iniciais, mais susto do que problemas” (1985, p.17). No entanto, o segundo semestre do ano foi marcado por um elevado número de espetáculos em cartaz, entre eles, “uma bem intencionada *Antígona*, de Sófocles, dirigida por Kleber Santos para o Teatro Jovem, um dos conjuntos mais inquietos da época” (p.19). Após esse período, despontam os primeiros sinais do terror que viria logo a seguir:

Um panorama de aparente normalidade. Mas já aparecem no horizonte alguns discretos prenúncios do que haveria de vir nos anos subsequentes, em decorrência da nova situação política. Em maio, menos de dois meses depois do golpe, por ocasião da estreia de *Antígona* a imprensa discutia se a tragédia simbolizava a luta contra as ditaduras e o direito de dizer “não” (MICHALSKI, 1985, p. 20).

Ainda, em 13 de dezembro de 1968, o regime militar promulga o Ato Institucional nº 5 e cerceia ainda mais a liberdade do povo brasileiro. O jurista Dalmo de Abreu Dallari explica que:

A ditadura foi violenta desde sua implantação, que já implicava, por si mesma, uma violência contra a Constituição e as instituições democráticas, mas a partir da edição do AI-5 ocorreu o recrudescimento das arbitrariedades e violências contra os que, falando, escrevendo ou participando de reuniões pacíficas, manifestavam oposição ao regime ditatorial e falavam em democracia liberdade e direitos. Aumentaram as prisões arbitrárias, as práticas de tortura, os desaparecimentos de pessoas, as invasões de domicílios, cassações de direitos sem a possibilidade de recurso ao Judiciário ou a qualquer autoridade ou mesmo de obter simples esclarecimentos sobre os motivos da punição, além de ampla corrupção, tanto quanto ao uso das instituições públicas quanto relativamente aos desvios de recursos públicos¹².

Entre as medidas decretadas pelo AI – 5 constam: fechamento do Congresso Nacional; autorização da legislação por decreto; cassação de mandatos eletivos; dotação de plenos poderes ao presidente da República; proibição das reuniões públicas; suspensão dos habeas corpus para crimes políticos; suspensão dos direitos políticos de qualquer cidadão, entre outros.

Michalski também ressalta que a partir de 1968 a situação agravou-se ainda mais para a classe teatral:

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

Em síntese, Michalski relata que de 1964 a 1984, mesmo sob condições adversas, o teatro desempenha uma importante frente de resistência ao regime militar:

As condições anormais em que o teatro funcionou durante estas duas décadas fizeram surgir nos palcos tendências, experiências, textos e encenações de características muito diferentes de tudo que fora visto anteriormente. Ao mesmo tempo, rotulado pelo regime

¹² DALLARI, Dalmo de Abreu. Disponível em: <jp.icj.org/IMG/DITADURA1964.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2013.

militar como um perigoso inimigo público e, conseqüentemente, perseguido e reprimido com requintes de perversidade e tolice, o teatro constituiu-se numa importante frente de resistência ao arbítrio e desempenhou destacado papel na sociedade do seu tempo (MICHALSKI, 1985, p.7).

Nesse sentido, fazer teatro naquela época significava correr riscos. Vasconcellos deixou claro na entrevista que seu objetivo primordial era fazer teatro – e teatro de conteúdo – e que, a partir de princípios pessoais, seu objetivo sempre foi resistir à ditadura por meio de seu trabalho, instigando o aluno e o público a pensar o significado de determinados textos naquele momento histórico.

Ao ser indagado sobre como surgiu a ideia de realizar a montagem da tragédia sofocleana, Vasconcellos logo diz que não saberá responder com exatidão; segundo o diretor, ele e a esposa – a atriz Sandra Dani, intérprete de *Antígona* – tinham por hábito reunir os amigos nos fins de semana e que *Antígona* surgiu numa dessas reuniões; também aponta que, como professor do DAD (Departamento de Arte Dramática da UFRGS) tinha como tática realizar as montagens conforme o perfil dos alunos que ensinava naquele momento; outro motivo foi conhecer o trabalho da atriz Sandra Dani, que havia sido sua aluna no DAD. Eis o trecho da entrevista:

Rodrigues: Como foi início, como vocês se reuniram... hã... em que momento o senhor pensou: “Vou fazer, vou realizar essa montagem?”

Vasconcellos: Não vou saber te responder. Eu, minha mulher é uma atriz, então nós temos muitos amigos de teatro, e sempre foi... o nosso grupo, entre aspas, que eu nunca participei de grupo nenhum, sempre foram esses amigos que frequentam a nossa casa, que nos fins de semana a gente faz uma janta, como eu brinco, e digo... a gente discute, conversa e fala sobre teatro e sobre outras coisas, felizmente. Ah... Eu não sei te dizer, quando surgiu, assim, porque que surgiu. Eu acho que... uma das táticas que eu tinha como professor do DAD, num período em que o DAD fazia encenações, eu fui o responsável por uma série de encenações que envolvia um grupo muito grande de alunos e que era, digamos assim, o estágio profissional que esses alunos tinham, feito pela própria Universidade. Ah... Que que eu tava dizendo? Tá, então nessa época eu tinha uma percepção e uma estratégia de escolher um texto de acordo com a qualidade dos alunos que eu tinha. Eu não escolhia um texto e ia atrás dos alunos. Eu convivia com aqueles alunos e tinha uma percepção, desenvolvi uma percepção, sabe, era mais pra comédia, era mais pra tragédia, mais pra isso mais pra aquilo, por causa do fulano, por causa do beltrano. Eu nunca me esqueço um Molière que eu montei. Uma peça de Molière, uma comédia de Molière por causa de um aluno que era um comediante maravilhoso, e não fez carreira,

mais... foi por causa dele. Fossem outros os alunos, eu faria outra peça.

Uma das razões foi ter a Sandra, nós tínhamos recentemente ido morar juntos, e estamos há 40 anos juntos, ainda, o que é raro hoje em dia, mas naquela época a gente ficava, só..., não, ficava não, mais do que ficava: a gente já morava junto. Ah... Em função dela, eu acho, posso dizer, quer dizer... Eu tinha na mão, eu tinha em casa uma atriz, capaz, com um potencial dramático, com uma voz de contralto maravilhosa, uma voz imponente, e uma atriz maravilhosa, tinha sido minha aluna no DAD. Essa foi uma das razões. A outra razão era o entorno, quer dizer, era quem tava do lado que, sabe, tinha elenco para sustentar a tragédia; convidei outras pessoas, obviamente, também alunos do curso, eu sempre tive isso como meta: de trazer os alunos do curso para o teatro profissional, oferecer oportunidade a eles de fazerem um trabalho. E praticamente todo o elenco dessa *Antígona* eram alunos do DAD. Não sei se respondi, mas acho que é isso (VASCONCELLOS, 2012, p.161).

Assim, a atriz escolhida para interpretar *Antígona* foi Sandra Dani. Vasconcellos destaca a humanização que a atriz confere às personagens que interpreta e exemplifica a questão traçando um paralelo entre *Antígona* e *Medeia*, outra personagem trágica interpretada por ela, desta vez, em 2007:

Rodrigues: E... professor (...) Quem é a *Antígona* da Sandra?

Vasconcellos: Quem é a *Antígona* da Sandra? É a *Antígona* de uma grande atriz, a Sandra é uma grande atriz. E... (Rodrigues: *O senhor comentou a voz dela*) A voz, a postura. A humanização que ela dá ao personagem, a vivência realidade. Entendeu? Ela fez agora, faz o quê? 5, 6 anos, nem isso, uma *Medeia*, do Eurípedes, com direção do Luciano, e era excepcional o trabalho dela, aquele personagem que mata os dois filhos para se vingar do marido que a traiu, sabe, era um humanismo tão grande, uma carga humana tão grande no personagem que você ficava realmente em dúvida... sabe, você aplaudia de pé pelo fato dela ter matado os dois filhos. Que eu adoro no teatro isso, quanto pior, mais engraçado, quanto mais revoltante for, mais a gente gosta. Que é, é a possibilidade que nós temos de vivenciar o trágico, o dramático, o terrível, sem nos contaminar, entendeu? É no palco. Ou em outras formas de representação da vida: a literatura, o cinema, a televisão, mas..., no palco é ao vivo, a cores e ao alcance da mão, tá ali, tá na minha frente, eu tô vendo; é como se fosse realidade. Só isso (VASCONCELLOS, 2012, p.165).

A possibilidade de vivenciar o trágico através da cena teatral remonta a Aristóteles. Para este a *catharsis* é o que suscita “o terror e a piedade, tem por efeito a purgação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1993, p.37). Essa questão é discutida por vários estudiosos sem que haja um consenso acerca do sentido que o filósofo quis dar ao conceito; Vasconcellos explica no *Dicionário de Teatro* (2010)

que a polêmica nasce da ambiguidade do termo, pois, em grego *kathársis* “pode significar tanto “purgação”, no sentido médico de limpeza do corpo, como “purificação”, no sentido religioso de limpeza do espírito”, mas parece que Aristóteles usou analogicamente (p.51).

Em *O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis*, Jauss fundamenta o seu entendimento do processo catártico. Num primeiro momento, o autor menciona em que no capítulo IV da *Poética*, Aristóteles explica que a razão do prazer ante a representação de objetos feios deriva da dupla origem do prazer da imitação: um prazer sensível (quando há o reconhecimento do objeto imitado) e um prazer intelectual (admiração de uma técnica perfeita de imitação). No entanto, a experiência estética também proporciona que o espectador identifique-se com as pessoas em ação e dê vazão às próprias paixões despertadas de modo a sentir-se aliviado por essa descarga prazerosa como se participasse de uma cura. Segundo Jauss, Aristóteles “nos deu a única resposta até hoje convincente sobre a questão de por que a contemplação do mais trágico acontecimento nos causa o mais profundo prazer” (JAUSS *in* COSTA LIMA, 2011, p.87).

Jauss também se alia a Górgias quando este, num elogio em justificação de Helena, define que o poder da palavra é capaz de provocar alegria e compaixão, bem como, afastar o temor e o sofrimento, de modo que estimula o ouvinte de um discurso a se identificar com as personagens através da persuasividade que lhe é peculiar. Essa persuasão da palavra através do apelo aos sentimentos termina por modificar as convicções do leitor; a arte, nesse sentido, promove a mudança das convicções do leitor por meio da esfera do sensível, o que revela a função comunicativa do efeito catártico.

O autor assim determina seu conceito de *catharsis*:

Designa-se *katharsis*, unindo-se a determinação de Górgias com a de Aristóteles, aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique. Como experiência comunicativa básica, a *katharsis* corresponde tanto à tarefa prática das artes como função social – isto é, servir de mediadora, inauguradora e legitimadora de normas de ação –, quanto à determinação ideal de toda arte autônoma: libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer do outro,

para a liberdade estética de sua capacidade de julgar (JAUSS *in* COSTA LIMA, 2011, p. 101).

Nesse sentido, vivenciar o trágico através da leitura da representação teatral, conforme menciona Vasconcellos, significa identificar-se com as pulsões e desejos interditados na realidade, vivenciá-los por meio da ação do ator, na segurança de que não irá sofrer as consequências daqueles; é nesse sentido que Massa aponta:

A *catharsis*, inclusive, estaria relacionada à denegação. É ela quem permite a expressão cênica das pulsões perigosas e dos desejos proibidos, visto que o julgamento da realidade é recusado, mas o espectador pode se expressar por meio do ator sem ser exatamente ele (MASSA, 2007, p. 46).

Além disso, o autor explica que a fonte de prazer do espectador de teatro reside no jogo entre o real e o teatral, ou seja, “no jogo entre efeito de real e efeito teatral, na dialética que provoca, respectivamente, o distanciamento e a identificação do espectador em plena execução do ato performativo” (2007, p. 85).

Quanto ao rei Creonte, Vasconcellos diz que a personagem coube ao cineasta Sérgio Silva que, na época, trabalhava como ator e professor do Departamento de Literatura:

Rodrigues: E o Creonte?

Vasconcellos: O Creonte é o Sérgio; que é um cineasta que tu deves conhecer, tu conheces um filme chamado *Anahy de las Misiones*? (Rodrigues: *Sim*) Ele é o diretor do filme. O Sérgio era professor do Departamento de Literatura e amigo nosso de muito tempo e se tornou aos poucos um cineasta e tem alguns filmes bastante bons, construiu uma obra muito boa em termos de construção local de cinema, que é muito caro, muito difícil, ele construiu, ele já tem cinco, seis filmes. O *Anahy* é o mais famoso deles e é um filme muito bom. (...) E ele era amigo nosso, colega nosso, ator, não era um grande ator, mas tinha um tipo físico pro papel. Era ele... porque tava nas jantas de sábado e domingo e era assim que a gente juntava o povo (VASCONCELLOS, 2012, p.170).

No que se refere à relação de trabalho e amizade entre os atores Sandra e Sérgio, Vasconcellos destaca que ambos eram muito amigos e que essa amizade se estendia a todos os membros do grupo; havia total liberdade para expor as diferenças de ponto de vista, o que gerava os conflitos necessários para a consolidação de um bom resultado no palco:

Rodrigues: E... Como é que foi a relação dele com a Sandra, ela Antígona, ele Creonte, na peça?

Vasconcellos: Com sempre, quer dizer, se matando um ao outro no palco e amicíssimos fora do palco, sabe, como... A relação deles era... tá eu tava dizendo o que definia essa relação, a gente, muito amigos, eu, Carlinhos, Aracy, Sandra, Sérgio, Haydée, muito amigos.... sabe, tínhamos que expor as diferenças, as contradições, pra que o resultado tivesse um sentido. A relação deles era muito boa, de grandes amigos, mas preservando uma independência, uma autoridade individual, que muitas vezes entra em conflito e isso é muito bom pra arte (VASCONCELLOS, 2012, p.171).

Em relação à cenografia e aos figurinos, Vasconcellos revela que diante das dificuldades (na época não havia patrocinadores, verbas) os atores e diretores acabavam trabalhando em muitas coisas. Os grupos reuniam-se em livre-associação e trabalhavam com o dinheiro que tinham, com o material que conseguiam comprar e aqueles que ganhavam de conhecidos e amigos. Nesta montagem de *Antígona*, Vasconcellos adaptou (junto com Sérgio Silva) o texto, idealizou a cenografia e os figurinos, e dirigiu o espetáculo:

Rodrigues: A cenografia, como é que vocês pensaram?

Vasconcellos: Pois é, a cenografia. Eu comecei como ator no Rio de Janeiro, duzentos anos atrás... mas, pelos problemas econômico e pelos problemas que sempre foram ... bom, me tornei um diretor, fui estudar direção, me formei em direção, comecei a trabalhar na UFRGS, foi meu primeiro trabalho profissional... ah... como diretor e como diretor trabalhei muito tempo, mas, por necessidades, principalmente por necessidade, eu... fui de tudo. Eu fui cenógrafo, eu fui figurinista, eu fui bilheteiro, eu fui... sabe, dramaturgo – essa *Antígona* foi adaptação minha, adaptador do texto – depois voltei a ser ator, hoje eu praticamente trabalho como ator. Que que eu não fiz em teatro? Não sei. E nessa produção aí, que era... na época nós chamávamos de “livre associação”, quer dizer, as pessoas não eram de um grupo; se juntavam, entendeu? e, se tivesse... se desse dinheiro ganhavam, se não desse dinheiro não ganhavam, tava todo mundo... corriam o mesmo risco. Na época, a tecnologia que se usava era essa, a livre-associação, tanto que o convite... me dá aquela pasta ali... essa. O convite pro espetáculo fala nisso... deixa eu vê aqui quando fala... tá aqui. Convite: fulano, fulano, fulano, todo o elenco, reunidos em livre-associação, tem o prazer em convidar para a estreia de *Antígona*.

Por causa disso, como não tinha uma verba, como não tinha... não existia essas coisas de... que hoje em dia existe, de... de verbas particulares, de verbas... produtores, como é... patrocinadores; isso não existia. Eu fiz tudo, eu fui cenógrafo, fui figurinista e o diretor do espetáculo. Eu sempre tive uma percepção visual da, do mundo, da vida. Eu gosto de artes plásticas, como vocês viram aqui na minha casa, da parede forrada, do quadro. A partir daí eu fui construindo, eu fui fazendo, entendeu? Com... um pouco com o que tinha, um

pouco com o que me emprestaram, um pouco com... o cenário era um cenário improvisado, digamos assim, o figurino era muito bem feito, o figurino era muito bonito, aqui na fotografia... (*Rodrigues: aquele, aquele vestido branco...*) É... A gente... aproveitava o que tinha e também fazia alguma coisa, por exemplo, isso aqui, nessa fotografia não dá pra vê... isso aqui; só um segundinho já estou voltando... isto aqui. Na roupa da Antígona e da Ismênia era igual, isso aqui é tricô, a Sandra que fez, entendeu? Era uma coisa assim... fico em cima do vestido preto, liso. Então, eu tô contando isso porque?... pra vocês verem como a gente fazia as coisas (VASCONCELLOS, 2012, p.169).

Na amostragem fotográfica em anexo observa-se que os materiais usados pelo grupo (pelegos, couro, juta, fitas rústicas, panos tingidos) revelam vestígios dos ideais *hippies* dos anos 70 (a montagem é de 79) que exprimem os conceitos de retorno ao primitivo, à natureza e a valorização da liberdade. Segundo Renata Pitombo Cidreira, a moda dos anos 60 e 70 traduz a necessidade de por fim à opressão que marcou a conjuntura sócio-econômica-cultural da época (instauração de ditaduras, guerra do Vietnã, crise do petróleo e consequente desestabilização da economia mundial, entre outras):

Uma sensação de instabilidade e a consequente necessidade de escapismo – própria de momentos de grande reviravolta de valores – promovem, na grande maioria dos jovens, a necessidade de uma vida mais saudável, simples, natural. (...) A pretensão era por fim à opressão vivenciada nas sociedades ocidentais, através de uma negação ao império da razão científica, à repressão sexual, ao capitalismo, às guerras. Em oposição a essas estruturas, se instauraria o amor livre, o misticismo, o neo-tribalismo e a paz, ou seja, um outro modo de vida (CIDREIRA, 2008, p.36).

O diretor aponta que os adornos que aparecem nas roupas e na coroa do rei Creonte foram feitos de tampinha¹³ de refrigerante amassada:

Ah... isso aqui, essa... isso aqui na roupa do Creonte, todos esses bordados aqui... era chapinha de refrigerante e socada (*Rodrigues: A tampinha?*) A tampinha; a tampinha do refrigerante presa com sei lá com quê... era tudo assim. (...) É, era muito criativo, era o jeito, era o que a gente podia fazer (VASCONCELLOS, 2012, p.170).

O espetáculo foi apresentado no Teatro Renascença, em Porto Alegre, por um período de quatro semanas (em outubro de 1979), de quarta a domingo, no horário das 21 horas:

¹³ Ver Figuras 43, 52 e 60 em anexo.

Rodrigues: E quanto tempo duraram as apresentações, quando tempo vocês conseguiram... e onde?

Vasconcellos: No Teatro Renascença, nós ficamos em temporada... quanto tempo não me lembro, 4 semanas, 5 semanas, por aí, que era mais ou menos na época o tamanho de uma temporada, de um espetáculo. Com uma diferença pra hoje em dia, diferença muito sensível, a temporada era de quarta a domingo, e antes, pouco antes disso, era de terça a domingo, segunda-feira era o dia de folga, terça-feira tinha espetáculo e ia até domingo. Nas companhias profissionais do Rio e São Paulo era de terça a domingo, com vespéral, ou seja, um espetáculo de tarde, nas quintas e domingos, então era terça, quarta, quinta, sexta, sábado e domingo e duas vesperais. Oito espetáculos por semana. Hoje em dia nós fazemos sexta, sábado, de domingo e olhe lá! Uma coisa. Mudou (Vasconcellos, 2012, p.162).

Quanto à recepção do público, Vasconcellos não lembra com precisão a quantidade de pessoas que assistiram à peça, mas considera que foi boa; segundo ele, o Teatro Renascença contava com duzentos e cinquenta a duzentos e sessenta lugares e o grupo nunca deixou de apresentar um espetáculo:

Rodrigues: E... a recepção do público, como o senhor sentiu? Era um público de mais ou menos quantas pessoas?

Vasconcellos: Ah, o Teatro Renascença são 200 e poucos lugares, 250, 260 lugares, mais ou menos. Não, não, não era lotado, evidentemente, dificilmente se lota um teatro numa temporada, ainda mais numa temporada maior... mais...sabe, eu não sei te responder isso, eu não me lembro. Mas era bom... Não deixamos de fazer um espetáculo, tinha espetáculo de quarta domingo. Era bom (VASCONCELLOS, 2012, p.163).

Em relação ao público que foi assistir à montagem, Vasconcellos deixa claro que para ele a função do teatro na época era muito importante, porque foi umas das artes que resistiu e enfrentou a ditadura e expôs os desmandos do governo militar; nesse sentido, seu objetivo como diretor nunca foi agradar a este ou aquele, mas mostrar a obra ao público e a partir daí provocá-lo a *pensar* sobre o que viu, na intenção de que o leitor, ao ter contato com o mundo representado no palco, compare-o com o seu próprio mundo e, nesse processo, reflita sobre si mesmo, sua posição e ações no mundo da vida.

Tal posicionamento do diretor vai ao encontro do conceito de emancipação jaussureano. Jauss defende que a literatura provoca a emancipação estética e histórica, pois permite que o leitor reconheça suas próprias informações e percepção acerca do mundo que o circunda, percebendo-se como um sujeito histórico que, por

força da cultura que ele mesmo criou, se submete a determinados conceitos, limites e regras, enfim, a valores éticos e estéticos que podem ser modificados por ele mesmo mediante um novo posicionamento social. É o que afirma Tinoco:

... a maior eficiência da obra literária está em forçar o leitor a uma nova consciência crítica de seus próprios códigos e expectativas cotidianas (Iser *apud* Eagleton). Como tal elemento de opressão, a obra precisa questionar e transformar – produtivamente – os conceitos, as normas de convívio, as crenças do leitor, e essa relação informação-opressão lhe possibilita receber uma nova percepção do que está a sua volta. Considere-se que é nesse sentido de recepção que promove, no leitor, uma integração efetiva, por meio da obra, com o mundo histórico do autor e com o próprio mundo histórico da leitura feita.

Para tanto, e ainda pela ideologia liberal humanista defendida por Iser, é preciso ressaltar a necessidade de o leitor se permitir a flexibilidade da recepção, orientada do texto para suas (do receptor) experiências de mundo-vida. Nesse viés, o sentido da autoconsciência se mostra como elemento-base para que a mensagem textual seja recebida, apreendida, filtrada e transformada em informação nova para o leitor, que precisa estar disposto a recebê-la (TINOCO, 2010, p. 20).

Quanto à censura efetuada pelo governo militar, Vasconcellos diz que todas as peças eram submetidas à censura do texto em Brasília e à censura do espetáculo, ou seja, num primeiro momento, a adaptação era enviada para a capital federal; após, o elenco fazia uma apresentação particular para os censores. O diretor diz que o grupo usava de várias estratégias para burlar a censura e fazer a peça conforme haviam idealizado:

Rodrigues: E para vocês conseguirem encena essa peça, vocês tiveram que pedir – por conta da ditadura – vocês tiveram que pedir autorização, passaram por algum crivo dos censores? Com é que foi?

Vasconcellos: Sempre, sempre. Todos os espetáculos tinham que ser submetidos à censura em Brasília e à censura do espetáculo. Pouco antes da estreia vinha um censor assistir ao espetáculo e depois liberar. Havia muitas estratégias; no caso da *Antígona* é muito metafórico, digamos assim, a situação de conflito do personagem com a situação oficial, estatal, e é um texto clássico, tudo isso guarda uma certa distância. Ah... mas nós tínhamos vários truques, quer dizer, muitas vezes, era um risco evidentemente, mas nós... mandávamos o texto à Brasília, o texto vinha censurado, rabiscado, cortado, tal, e... nós não respeitávamos isso, nós fazíamos o que a gente queria, entendeu? No dia que o censor ia assistir a gente mudava tudo, tu entendeu? Fazia uma peça infantil, bem bonitinha, e depois voltava a dizer o que a gente tinha que, necessidade de dizer, entendeu? e que o público precisava ouvir e gostava de ouvir e... era

um risco, podíamos ser acusados, podíamos ser... mas preferíamos correr esse risco, muitos de nós. Não era o caso da Antígona, o caso da Antígona, embora o conteúdo da peça, a minha direção, a minha interpretação do texto, fosse um espetáculo de enfrentamento à autoridade totalitária, mas, nunca houve, digamos assim, uma repressão... (*Rodrigues: ...mais violenta*) mais violenta (VASCONCELLOS, 2012, p.163).

Quanto à repercussão jornalística, Vasconcellos considera que esta foi positiva e, principalmente, numerosa, o que demonstra abertura por parte dos jornais da época. Ao traçar um paralelo entre as matérias daqueles jornais com os atuais, o diretor lamenta que o espaço destinado à crítica teatral nos dias de hoje seja mínimo:

Rodrigues: E o senhor escreveu em jornais da época? Sobre a peça, sobre a montagem?

Vasconcellos: Sim, sim. Eu até te dei cópia de um texto que eu escrevi na época e tem mais algumas coisas, eu posso tirar cópia aí, depois a gente pode ver ali na pasta, sabe... E muito, eu tava vendo agora de manhã porque vocês vinham aqui, a quantidade de matéria de jornal que tinha, sabe que... isso, em 1979, faz pouco tempo, mas, os jornais estavam abertos, havia... tem ali umas seis críticas (*Rodrigues: Foi muito boa a recepção então.*) Foi boa, tem muitas críticas, crítica mesmo, entendeu? mas, foi boa, e foi numerosa, isso que eu acho que é importante, entendeu? Tem crítica do Luiz de Miranda que é um poeta famoso, fazendo crítica do espetáculo, do Cláudio Hemann, do Aldo Obino, Antonio Hohlfeldt, do Décio Presser, cinco e ainda tem mais, umas seis ou sete críticas, hoje em dia não tem nenhuma, só o Hohlfeldt que ainda continua escrevendo crítica de teatro, mudou o modelo jornalístico, enfim (VASCONCELLOS, 2012, p.164).

Ao longo da entrevista, o diretor também afirma que o período militar foi um momento histórico terrível (repressão, cassação dos direitos humanos fundamentais, etc.), mas uma época em que a solidariedade era algo muito forte; as pessoas se uniam para sobreviver às pressões impostas pelo regime e para protestar, mostrar e refletir sobre o que estava acontecendo. Para Vasconcellos, o público que frequentava o teatro naquela época – em sua maioria, universitários – buscava e encontrava na cena teatral uma válvula de escape para a pressão diária a que eram submetidos:

Rodrigues: E que sensação dessa época persiste até hoje? O senhor lembra... em 79, aquele momento, aquelas pessoas... que, que...

Vasconcellos: Era um momento terrível e um momento muito bom. E as pessoas tinham que estar unidas, foi uma época em que eu fiz os

meus melhores amigos, amigos até o fim das vidas, deles, felizmente deles, ah... (risos) não porque.... Era um momento... por exemplo, usando como metáfora o que tu estás dizendo em relação ao teatro; aquela, a grande maioria do público do teatro daquela época eram estudantes – e estudantes universitários – que encontravam no teatro daquela época uma válvula de escape, uma possibilidade de respirar, de pensar, uma provocação a sua cabeça, a sua memória, a sua.... Então... nesse sentido era uma época que aproximou muito, a gente tinha que se aproximar pra poder, juntos, sabe, vencer, passar por cima. Foi uma época, por exemplo, quer dizer, eu tava me lembrando disso outro dia, estava vendo essas greves nos jornais. E tava me lembrando... Eu fui grevista... como diretor de uma unidade universitária; eu e o diretor da Medicina. Professores muitos, funcionários muitos, mas diretor de unidade: dois. E eu era um deles. Entendeu? Eu não tinha medo. De sair pela rua carregando cartaz e... isso era muito bom. (*Rodrigues: Coragem*) Coragem, sim. Muito bom porque contribuiu pro retorno disso que é a política brasileira hoje, que Deus nos livre, mas, que na época era tudo que a gente almejava entendeu?, o retorno do voto. Enfim (VASCONCELLOS, 2012, p.?).

Vasconcellos também menciona outras vivências daquele período: participou da *Passeata dos Cem Mil*, organizada pela União Nacional dos Estudantes, no Rio de Janeiro; da passeata realizada por trabalhadores em 1º de maio de 1968 na Praça da Sé em São Paulo e da manifestação pelas *Diretas Já*, em 16 de abril de 1986, também na Praça da Sé, em São Paulo; o diretor lembrou ainda de situações específicas – “lembranças... algumas terríveis” – de quando a censura começou a intervir nos teatros do Rio de Janeiro; como exemplo, o diretor cita uma manifestação coletiva de artistas, no Teatro de Arena, que foi reprimida pela polícia. Eis o trecho da entrevista:

Rodrigues: E que outras experiências durante o período da Ditadura, o senhor teve?

Vasconcellos: (Suspiro) Olha, eu morava no Rio, grande parte... de 64 a 69... eu vim morar em Porto Alegre em 70. Grandes, boas experiências, quer dizer... eu participei daquela passeata dos atores, artistas, na frente do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Eu tava, lá, entendeu? Eu participei, em São Paulo, aí casualmente, quando nós fomos numa temporada em São Paulo com *Apareceu a Margarida*, há... nós, eu participei daquela das Diretas Já, na Praça da Sé eu acho, um monte de gente! Então, sabe, vivenciando experiências coletivas da ditadura, lutando, enfrentando na medida do possível, entendeu? Fazendo concessões, me submetendo à censura, tinha que ser, tinha que ser, mas, tentando articular, tentando... há... (*Rodrigues: ...usando estratégias para poder fazer*) usando estratégias pra superar, exatamente, sendo minimamente inteligente em relação ao como agir, ao o que fazer e como fazer. Lembranças... algumas terríveis. Quer dizer, aquelas... quando a censura começou a

invadir os teatros no Rio de Janeiro; eu participei de algumas dessas. Uma vez eu estava numa, no Teatro de Arena, numa manifestação ah... coletiva, de atores, né... e a polícia chegou, entendeu? E aí, foi aquela coisa... sempre tinha um lá fora pra ver se a polícia ia chegar ou não, a gente também tinha que ser esperto, né? Aí, entra e: “ó” e vai passando de boca em boca: “A polícia tá aí, a polícia tá aí”. Em dois minutos todo teatro sabia que a polícia tava ali, entendeu? Essas lembranças... são lembranças. São... Enfim (VASCONCELLOS, 2012, p. 167).

Acerca das vivências na época da ditadura, Vasconcellos revela que sempre trabalhou com obstinação; como professor, diretor de espetáculo e diretor do Departamento de Artes da UFRGS, acredita que utilizou os subsídios que tinha à mão e enfrentou a censura de forma inteligente, fazendo com que a arte teatral suplantasse o cerceamento cultural imposto pela ditadura. Nas palavras do professor:

Rodrigues: Bom, lembrando das vivências da época, o senhor se considera um combatente, um sobrevivente?...

Vasconcellos: Sobreviventes todos nós somos e fomos. Mas, um combatente sim, dentro da minha... dentro das armas, com as armas que eu tinha, eu era um combatente, sem dúvida nenhuma. Como professor, como diretor de espetáculo, como diretor do Instituto de Artes da UFRGS. Sem dúvida. Enfrentando a censura, enfrentando as autoridades, enfrentando a... enfim, a ditadura, os problemas que um regime totalitário traz; e um regime totalitário burro (VASCONCELLOS, 2012, p.166).

Vasconcellos destaca que *Antígona* é um texto essencial para pensar tudo o que se refere ao humano, para refletir acerca dos problemas e os valores que sustentam e limitam a vida do homem. Especificamente em relação à tragédia de Sófocles, Vasconcellos defende que ler *Antígona* é imprescindível para a formação humana porque a considera uma peça admirável pelo posicionamento da personagem diante de um Estado autoritário, um tema eterno na literatura:

Rodrigues: Para finalizar. Por que ler *Antígona* hoje?

Vasconcellos: Por que ler *Antígona* hoje? Por que ler os clássicos, entre aspas. Porque são fontes de novos estímulos, de uma forma literária há... que não existe mais, mas que é fundamental a gente conhecer, quer dizer, eu acho que você não cria uma ideia nova, no futuro, isso pra qualquer geração, qualquer pós-moderno, tu não cria o novo sem dominar o velho; você tem que dominar a estrutura da tragédia, a estrutura da comédia, a estrutura da farsa, a estrutura do melodrama, os momentos fundamentais da história do teatro para

poder avançar. Não é a partir do nada, a partir do zero, a partir de que tem imaginação, tem uma ideia na cabeça e daí? Tu pode tá repetindo uma ideia de cinquenta anos atrás. Tu tens que conhecer o caminhar da história da arte pra poder revolucionar. Ninguém faz uma revolução desconhecendo o que tem antes, tu tem dom, que superar o que tem antes pra inventar o novo, que daqui a pouco vai ser velho. Esse é o processo histórico.

Ler *Antígona*. Primeiro: é uma peça excepcional, uma peça maravilhosa, pela rebeldia do personagem, pelo posicionamento do personagem diante de um Estado autoritário, e isto é um tema eterno na literatura, na dramaturgia. (...) a gente não se dá conta muitas vezes, mas *Antígona* não é a heroína da tragédia, assim como a *Medeia* não é a heroína da tragédia; são grandes personagens que deram nome às tragédias por serem grandes personagens, mas o herói da tragédia, o que... sofre o... é o Creonte; é ele que sofre a derrocada, é ele que sofre o efeito do trágico por um erro. (...) Quer dizer, o Édipo, ele age sempre pro bem (*Rodrigues: bem da cidade*) bem da cidade, bem da ... a única coisa que... ele erra, onde é que ele erra? Que ele não sabe que ele era filho adotivo e que ele tinha matado seu pai, papai verdadeiro. Só por isso. É um erro por ignorância, entendeu? E aí tudo despenca até furá os olhinhos, até a tragédia. O Creonte é que sofre o processo e não ela; ela morre, tá, mas... é ele que quer o bem, por isso ele determina as ordens, comuns, pra preservar uma autoridade, novamente a legitimidade da autoridade, do poder, e aí vem todo o processo do seu erro. (...) Mais... hã... então, voltando a sua pergunta: eu acho fundamental na formação de um indivíduo, na formação do ator, na formação de um artista, conhecer o seu passado, conhecer a história da arte que ele está querendo desenvolver. É fundamental isso. E ao querer aprender, ao querer alcançar, ao querer absorver essa história, entendeu? ele tem que... no caso do teatro, começar por ler os textos, entendeu?; e dos grandes textos escritos pelos gregos, *Antígona*, sem dúvida nenhuma, é, tá nas cinco melhores, cinco ou dez melhores (VASCONCELLOS, 2012, p.174).

Nesta montagem da tragédia *Antígona*, Vasconcellos propõe uma visão ético-estética de mundo, ou seja, o leitor-diretor integra sua leitura da obra sofocleana ao mundo da vida. Amparado por um repertório intelectual privilegiado (leitura de traduções, adaptações, símbolos, etc.), além da ampla experiência artístico-teatral, Vasconcellos situa no momento sócio-histórico vivenciado por ele, o conteúdo milenar proposto por Sófocles.

Partindo da recepção que o leitor-diretor Vasconcellos faz desta tragédia impõe-se a discussão que levará a um posicionamento de outros leitores (por exemplo, o público teatral, os críticos) diante dos porquês de o homem ainda persistir em questões como o autoritarismo e, sobretudo, os motivos que mantêm vivo esse tema, e sua relação com determinados contextos sociais, políticos e econômicos.

Observa-se que Vasconcellos realiza o trânsito necessário entre o texto original e a atualização deste texto à época contemporânea, numa montagem que se caracteriza pelo uso de uma linguagem mais simples e apropriada ao público da época, e por modificações em vários elementos importantes presentes na obra original (a concepção do coro, por exemplo), conservando, no entanto, o conteúdo universal perpetuado pela tragédia de Sófocles.

Ao final da entrevista, Vasconcellos salienta, com muito bom humor, que a memória, aos setenta anos, é problemática; ao mesmo tempo destaca que não é uma pessoa que se detém no passado e acredita que tudo o que foi realizado naquela época foi o melhor que poderia ter sido feito:

Rodrigues: Professor, mais alguma coisa que o senhor queira falar em relação à montagem?

Vasconcellos: Olha, vou ser bem sincero contigo; isso faz muitos anos, eu me lembro... hoje de manhã eu tava lendo críticas, comentários da época pra ver se avivava a memória, mas a memória, sabe, é problemática, aos 70 anos a esclerose é um fato; muita coisa passou, ficou, sabe e... e eu não sou uma pessoa de ficar me detendo em... aconteceu naquela época, foi a melhor que poderia ter acontecido naquela época e tá lá: naquela época, entende? Acho que a pesquisadora, mestranda e doutoranda é que tem que vasculhar a memória da minha época, eu pouco posso contribuir ou, enfim, ... alguns conceitos eu coloquei aqui, mas... Eu acho que é isso, até falei mais do que eu pensei que ia falar (VASCONCELLOS, 2012, p.177).

3.2 Entrevista com a atriz Sandra Dani

O ator traz em si todos os rostos, todos os sonhos. É preciso ter humildade para acolhê-los, grandeza para gestá-los e generosidade para compartilhá-los. Estas são qualidades primárias que um ator deve ter, não para obter respostas, explicações ou justificativas a suas aflições particulares, mas para saber formular perguntas e provocar dúvidas em si mesmo e nos outros.

Sandra Dani

Sandra Dani nasceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. É uma das atrizes mais importante dos palcos gaúchos, onde atuou em mais de quarenta peças teatrais, interpretando personagens dos universos de Bertolt Brecht, Nelson

Rodrigues, Federico García Lorca, Heiner Müller, Thomas Bernhard, Roberto Athayde, Carlos Carvalho, Ivo Bender, Samuel Beckett, Anton Tchekov, e também do companheiro de vida, o diretor Luiz Paulo Vasconcellos. É bacharel em Psicologia, formada pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC –, em 1970, e bacharel em Artes Cênicas pela UFRGS, em 1973. Mestre em Teatro pela *State University of New York*, Estados Unidos, em 1983.

Sandra estreou no teatro com *Hamlet*, em 1972; no mesmo ano encenou *Quem roubou meu Anabela?*, de Ivo Bender. Ainda na década de 70: *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues; *A ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht; *Boneca Teresa – Canção de amor e morte de Gelsi e Valdinete*, de Carlos Carvalho; *O Inspetor Geral*, de Gogol; *Antígona*, de Sófocles, entre outros trabalhos.

Em 1980, estudou nos Estados Unidos, onde fez seu Mestrado em Teatro na State University of New York. Lá encena: *Six characters in search of na author*, de Pirandello; *Remove your toes*, de Albert Asermely; e sob a direção de Vasconcellos, *Miss Margarida's way*, de Roberto Athayde e *The Bakkay*, de Eurípedes.

Na década de 90 estrelou *A gaivota*, de Tchekov; *Cadeira de balanço*, de Samuel Beckett; *A galinha idiota*, em co-autoria do roteiro com Vasconcellos; *Descrição de uma imagem*, de Heiner Müller, além de outros trabalhos. A partir de 2000 consolida a parceria com o diretor Luciano Alabarse, em montagens significativas, como, por exemplo: *Beckett na veia*, textos de Samuel Beckett; *Medeia* de Eurípedes; *Bodas de Sangue*, de Federico Garcia Lorca.

Como professora, trabalhou por mais de duas décadas no Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS, principalmente nas disciplinas de *Interpretação*, *Maquiagem* e *Análise do processo criativo no teatro*. Foi Diretora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de 1997 a 1999. Diretora do Instituto Estadual de Artes Cênicas da Secretaria de Estado da Cultura, de janeiro a julho de 1999.

Com um trabalho intenso e diversificado, Sandra Dani é uma das atrizes mais importantes do Rio Grande do Sul, sendo homenageada com diversos prêmios. Recebeu o Prêmio Açorianos de Melhor Atriz em cinco ocasiões: *Salão Grená*, em 1980; *Descrição de uma imagem*, em 1993 (por este trabalho também recebeu o Prêmio Quero-Quero de Melhor Atriz); *Como um sol no fundo do poço*, em 1998; *Calamidade*, em 2006 (além do Prêmio Braskem de Melhor Atriz do *Porto alegre em*

Cena) e por *Medeia*, em 2007. Também recebeu o Prêmio Quer-Quero de Caracterização por *Arlequim, Servidor de dois patrões*, em 1993.

Em 2010 foi homenageada como madrinha do *17º Porto Alegre em Cena*, e na mesma ocasião foi homenageada com a edição de um livro em que revisita seus trinta e oito anos de carreira: *Sandra Dani - Memórias de uma Grande Atriz*. O comprometimento e a paixão dessa atriz pelo ofício teatral estão inscritos num dos trechos do livro:

É muito importante manter tua arte atual, viva, não deixar envelhecer o teu trabalho como, às vezes, ocorre. (...) O ator, em certa medida, tem que ser espectador de si mesmo, do seu companheiro, da cena. Porque te afastas e te aproximas para poder ter essa visão crítica fundamental. Esse vai-e-vem é um fator de crescimento indispensável. Trabalho mais sobre a dúvida do que sobre a certeza das coisas. A dúvida é o meu norte, o meu caminho, porque sempre te traz questionamentos e revelações, coisas que podem mudar o rumo de um trabalho inteiro ou aprofundar tua visão sobre as coisas de uma maneira crítica (DANI, 2010, p.32).

A entrevista com a atriz Sandra Jamardo Dani foi realizada em sua residência, em Porto Alegre, na data de 29 de junho de 2012. Já havia conhecido Sandra Dani por ocasião da entrevista com Vasconcellos; nesse reencontro, a atriz, sempre muito cordial, discorreu acerca da experiência de interpretar Antígona num período de ditadura militar.

Sandra revela que *Antígona* foi seu primeiro trabalho com a tragédia clássica e que, no início, sentiu certo temor ao deparar-se com uma obra tão importante para a humanidade e com uma personagem da grandeza de Antígona: forte, revolucionária e obstinada. No entanto, o desafio de transpor para o palco o conteúdo desse texto inigualável, especialmente num período de exceção, tornou o trabalho muito interessante e necessário naquele momento:

Dani: Ah, é um texto maravilhoso, né... e é um personagem assim... Era, foi o meu primeiro trabalho em, com tragédia, clássica, né. A *Antígona*. É... e é um trabalho muito difícil né, porque tu não podes aborda uma tragédia como tu abordas um texto realista né, e nem, então, tem um outro tipo de tratamento, então é algo que te dá um pouco de medo né, aquele personagem tão... tão forte, tão grande, né; porque na verdade a Antígona é uma... vamos dizer assim, é uma revolucionária né, na medida em que ela é uma figura feminina, revolucionária, porque ela investe contra o poder constituído né, o Estado, vamos dizer assim, o Rei, ah... pra poder dá as libações e o... e as pombas fúnebres pro seu irmão né, falecido. E ela não abre

mão disso né, dessa tradição, mas, obviamente, que essa leitura política é muito, muito interessante né, e na época então da ditadura, dum regime militar, mais ainda né (DANI, 2012, p.?).

Conforme as palavras da atriz, a atualização de um texto clássico em outra época e tempo histórico diferentes do original demanda a preocupação de tornar o conteúdo clássico acessível ao leitor daquele momento histórico, de modo que a obra possa ser lida por esse leitor a fim de que ele próprio possa “encontrar as questões que lhe revelam para qual percepção do mundo e para qual problema humano a resposta da literatura encontra-se voltada” (JAUSS, 1994, p.57).

Sandra Dani menciona que Vasconcellos sempre gostou de trabalhar com a tragédia, prova disso é a montagem de *Agamênon*, em 1971. No caso de *Antígona*, o grupo nutre grande admiração pela obra, pela força do texto e beleza da linguagem, e também pela pertinência da montagem num período de regime militar já que, sob o viés da rebeldia, *Antígona* levanta-se contra o poder autoritário:

Rodrigues: E, hã, como é que vocês decidiram por essa peça? O grupo, os amigos.

Dani: Essa peça, ela foi uma adaptação do Luiz Paulo e do Sérgio Silva né; e... bom pela vontade mesmo né de trabalhar com a tragédia, o Luiz Paulo já tinha, já tinha montado o *Agamenon* né, antes, em 70 e ..., em 71 eu acho, o *Agamenon*, acho que foi em 71. É que eu não participei, eu não... mas, pela beleza do texto, aquela força do texto, e, vamos dizer assim, pela atualidade dele também né, além da linguagem poética e tal, a atualidade do texto exatamente sob esse viés da rebeldia né, contra a autoridade né, dura, constituída (DANI, 2012, p.178).

Sandra Dani ressalta que buscou mostrar *Antígona* como uma mulher de princípios, que não aceita o poder como força, que defende o diálogo, e que é capaz de ir às últimas consequências em nome dos valores que acredita. Conforme a atriz:

Rodrigues: E como foi pra ti a construção da personagem, que *Antígona* tu querias mostrar?

Dani: Eu queria mostra essa que eu estou te dizendo; eu queria mostra essa figura né, essa mulher, que tinha o poder de modificar as coisas constituídas né, que queria a instalação do, vamos dizer, do diálogo né, ela não aceitava o poder como força; essa era a que eu gostaria de mostra né, mas obviamente, que que acontece, foi uma experiência muito interessante pra mim né, como eu te falei que era a primeira tragédia, e era o meu primeiro personagem trágico, e o tratamento... isso era o que me angustiava um pouco, que tratamento eu vou dá né, a esse personagem, porque, assim como em outras tragédias, na *Medeia* que eu fiz mais recentemente, também, são

personagens que estão, vamos dizer assim, acima do, das relações cotidianas, da dimensão cotidiana de homem né, ela paira um pouco acima, então as suas emoções, por exemplo, elas são emoções absolutas, são emoções muito maiores do que as emoções cotidianas de alegria, de ódio, de amor, de raiva, de revolta, no caso dela né; e também porque existia um contraste muito grande, muito interessante, se tu pegares por esse viés né, da pessoa que tem, ela tem pensamento formado e ela luta pur, pelo princípio dela né, mesmo que isso sobrevém, mesmo que isso leve ela ao caos. E é muito interessante né, porque, a ideia né da, ela vai, ela é, no final, emparedada né, viva (DANI, 2012, p.178).

Nesse sentido, entende-se que a inquietação inicial da atriz, somada à admiração pela personagem, advém do intuito de transpor para a cena teatral uma personagem revolucionária: uma mulher forte, decidida, que não abre mão de seus princípios e que enfrenta, consciente, o poder estatal. A recepção da atriz volta-se para os conteúdos fundamentais que constituem o humano e para as emoções que impulsionam as ações do homem na relação com o outro e consigo mesmo. Tais conteúdos permanecem inalteráveis ao longo da história inobstante os períodos de repressão política criados pelo próprio homem, nos quais, dependendo de sua posição histórica, domina ou é dominado.

Assim, depreende-se que Dani buscou compor uma personagem que representasse o humano em sua essência, ou seja, um ser pleno de contradições e vontade de poder, com o qual o público pudesse se identificar e verificar que os valores humanos absolutos atravessam o tempo e a história; a resistência ao poder estatal arbitrário, seja ele um rei ou uma junta militar, repete-se ao longo da história como um dos exemplos mais evidentes da vontade humana.

Quanto à recepção do público, Sandra Dani conta que a acolhida foi muito boa; as pessoas dirigiam-se ao camarim para conversar com os atores e houve repercussão nos jornais da época:

Rodrigues: E... como tu sentiste a recepção do público na época? As pessoas se aproximavam, falavam com vocês... ou...

Dani: Sim, a recepção à peça foi muito boa, foi muito generosa sim né, as pessoas gostavam muito, iam lá no camarim, comentavam, as críticas foram muito boas também né, na época. Então, esse aspecto assim... foi bem... (Rodrigues: *Foi bem acolhida...*) Foi. Teve uma acolhida muito boa (DANI, 2012, p.182).

Jauss atribui à literatura uma natureza francamente emancipatória. Em seu entendimento, a obra tem a capacidade de libertar o leitor dos preconceitos da vida

prática e estimular outras formas de percepção e ação, ao mesmo tempo em que apuraria a compreensão da práxis histórica como elemento fundamental do relacionamento social entre as pessoas. A esse respeito Tinoco diz que:

... a literatura tende a realizar seu papel social porque possibilita um tipo de “leitura de rompimento” com o cotidiano das pessoas. Nesse sentido, a leitura revela as possibilidades de situações, ações, tempos, mundos que são novidades para o leitor, ao mesmo tempo em que ampliam o conhecimento de seu próprio mundo ordinário. O que há é a ampliação do horizonte de expectativas da leitura, ampliação diretamente relacionada com a recepção feita: se bem feita, ela pode possibilitar uma melhor compreensão do presente e até indicar o futuro; se mal feita, fica sempre dependente do passado, com receio do novo, do desconhecido (TINOCO, 2010, p. 17).

Quanto ao cenário e figurino, Sandra explica que o grupo produziu tudo artesanalmente (objetos, roupas, adereços, etc.), de modo que os próprios integrantes do elenco revezavam na compra ou seleção de materiais alternativos (couro, estopa, tampinha de garrafa amassada), tingimento de tecidos e confecção de máscaras¹⁴ teatrais gigantescas que fizeram parte da procissão do coro:

Rodrigues: Ih... Bom, hã, o figurino. Tu participaste ativamente do figurino né, vocês... (*Sandra: Ah... sim*) Como é que foi, como é que vocês pensaram no cenário, as máscaras, as roupas, as cores... como que vocês confeccionaram, como é que construíram tudo, toda essa atmosfera?

Dani: É; ele foi, foi um espetáculo bastante artesanal assim né. O teatro é artesanal né. Hoje em dia a gente está vivendo um outro momento, em que tu tens, graças a Deus, tu tens pessoas pras várias funções necessárias dentro do teatro: é o produtor, o produtor executivo, o produtor... às vezes, até mesmo hoje, falta um pouco ainda né, nesse aspecto da produção, mas nós fazíamos tudo né: nós produzíamos, nós atuávamos, nós saíamos para comprar material, pra tingi tecidos, cenário na casa do Sérgio Silva, não morava em casa ainda, nessa época eu morava em apartamento né, e busca, busca materiais e pesquisar né, tipos de qualidade né, de textura né, porque se trabalhava com os mais variados materiais né, desde couros né, de peles, a estopa né e tampa de garrafa amassada né, na capa do rei era toda bordada com tamp, com tampinha da garrafa de Coca-Cola, sei lá, amassada, e era interessantíssimo assim né. Então houve um fazer, uma participação de grupo muito produtiva, muito produtiva. E as máscaras, na procissão também, eram pensadas sempre nesse aspecto teatral né. Eram máscaras gigantescas, quase bonecos né (DANI, 2012, p.182).

¹⁴ A Figura 22 (em anexo) mostra os tecidos tingidos que compõe o cenário e as máscaras usadas na procissão. Ver também Figuras 61 e 62 (cenário).

Também chama a atenção o cuidado na confecção das roupas e adereços usados pelas personagens; pode-se observar os colares¹⁵ rústicos usados por Antígona e Ismene, e os adereços pendurados nas saias das personagens, tricotados por Sandra, que contrastam com a roupa de cor preta no início da peça, que, de certa forma, igualiza as duas irmãs (ambas vestem roupas pretas com colares iguais) e contrasta fortemente com o figurino usado pela heroína no final da peça: uma túnica¹⁶ branca que ressalta a diferenciação e a solidão da personagem frente aos acontecimentos:

Rodrigues: E as roupas da Antígona e da Ismene tu tricotaste aquele detalhe das roupas...

Dani: Ah, era crochê, era, fizemos né como se fossem adereços, pareciam uns colares, umas coisas também nas saias né, delas, e que ficavam soltas e eram, eram tecidas com cordão pra, cordão de seda assim, sabes, dava um contraste muito bonito com a roupa escura, preta né, elas tinham uma roupa preta e por cima então essas, ah... (Rodrigues: ... os adereços) os adereços trabalhados (DANI, 2012, p.183).

MASSA assinala que:

Na organização da cena, a densidade se manifesta segundo a escassez ou a plenitude de objetos. Também a representação do espaço interior ou exterior pode ser concretizada não apenas por meio da cenografia, mas através dos acessórios das personagens (2007, p.44).

Assim, a utilização de determinados materiais na organização do fazer teatral revela diferentes significados e compreensão do mundo ficcional. Observa-se que a utilização de materiais rústicos (juta, pelegos, cordão de seda, cestos de vime, objetos de barro, flores secas)¹⁷ e reciclados (tampinha de garrafa de refrigerante) para compor cenário e figurino, além do trabalho artesanal realizado pelo elenco, denotam um traço estético marcadamente voltado para a natureza original do homem, lembrando que o aspecto exterior da montagem também simboliza o aspecto interior das personagens em ação, ou seja, remetem aos direitos naturais universais inerentes à natureza humana.

¹⁵ Figuras 47 e 63 (em anexo).

¹⁶ Figuras 66, 67 e 68 (em anexo).

¹⁷ Esses materiais podem ser observados nas figuras 7, 11, 18, 46, 56 e 59 (em anexo).

Quanto à concepção do coro, Sandra esclarece que Vasconcelos nunca objetivou realizar esta montagem conforme faziam na época grega, mas sim adaptar o texto milenar à contemporaneidade, ou seja, criar uma linguagem voltada para o público e o momento histórico atual. Assim, o coro grego não foi concebido nos moldes preconizados por Aristóteles, mas atualizado a fim de que o conteúdo clássico dialogasse com as necessidades desse leitor-público teatral:

Rodrigues: Pois eu ia te perguntar: como é que o Coro foi representado na peça, na montagem?

Dani: Olha, ele não tinha uma, o Luiz Paulo não tinha nenhuma preocupação didática, vamos dizer assim, de fazer uma tragédia como era montada na época, de maneira nenhuma né, a importância de fazer aquele espetáculo, de escolher aquele texto era – exatamente – vamos dizer assim, ver como é que ela hoje poderia se representada né, é traduzi essa, essa, esse conteúdo numa linguagem contemporânea né, então, o Coro, não tinha aquela preocupação né... todos falando ao mesmo tempo né, numa rigidez como se vê em alguns textos clássico né da, trágicos e tal, do Coro, isso, essa preocupação não tinha né, ele foi tratado de uma maneira muito mais flexível assim (DANI, 2012, p.183).

Quanto a esse aspecto Jauss explica que cada texto proporciona novas e inquietantes perguntas aos públicos diferentes que dele tomar conhecimento. Assim, o público-leitor não é um consumidor fixo, nem estático, pois se assim fosse a obra seria inalterável. Ao contrário, a flexibilidade de cada texto resulta de sua competência em suscitar perguntas para novas indagações e responder de modo particular a cada leitor, ou seja, o texto é entendido pelo leitor na medida em que ele é a resposta de suas perguntas e responsável por desencadear outros desejos, expectativas e objetivos, “abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura” (JAUSS, 1994, p.52).

A atriz destaca que a montagem não sofreu uma repressão maior por parte dos censores como, por exemplo, proibir uma apresentação, mas que sempre havia uma tensão permanente em relação à leitura que aqueles fariam da peça:

Rodrigues: E durante a, as apresentações, como é que foi a questão da censura à peça? Como é que vocês se sentiram?

Dani: É, nós não chegamos, com esta peça, a sofrer, vamos dizer assim, ah... uma censura maior no sentido de te, de te que tira o espetáculo de cartaz né, mas tu sentes sempre uma expectativa muito grande. (Rodrigues: *Uma tensão...*) Uma tensão permanente, ah, com certeza né, porque era um período assim, bastante ah... conturbado né, um período, então era uma tensão constante, nós

sabíamos que eles vinham né, a gente, nós controlávamos pela bilheteria porque éramos obrigados a dar pra censura convites né, sempre, semanalmente tinha os convites da censura, então nós ah, nós ah, ficávamos controlando né, pra ver quando é que tinha censura ou não né (risos), no espetáculo. E também porque, tu vê, o texto naquela época, o texto era censurado em Brasília né, e quando vinha, às vezes vinha cortado né, vinha, vinha, eles caneteavam o texto, e às vezes cortavam cenas ou diziam que, dependendo do texto que, com o qual tu tava trabalhando, palavrão, por exemplo, tu não podia, ah, e além dessa censura de Brasília existia a censura do espetáculo. Antes de estreiar a gente teve que fazer um espetáculo pra eles né (risos) e sempre esperando que eles não fizessem uma leitura muito profunda do texto, da, do espetáculo em si né, pra que nós não tivéssemos esse problema com eles, de interferência mais direta assim (DANI, 2012, p.179).

Essa tensão decorrente da pressão psicológica efetuada pela ditadura ocupava todos os espaços públicos. Sandra Dani menciona que a atmosfera conflituosa também se estendia à sala de aula, mas salienta que na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) nunca existiu uma interferência direta em relação aos conteúdos ou à forma de trabalho dos professores:

(...) eu entrei em 76 como professora, no DAD, era também uma situação ah... como é que eu vou te dizer, tensa né; não existia uma interferência direta em sala de aula, nem nos conteúdos né que a gente ministrava nas disciplinas, não existia. Mas existia uma situação assim: sempre tinha alguém que dizia “Olha: tem alguém infiltrado”, né. Então era um aluno mais estranho, uma pessoa que, então aí todos começavam a ficar... (*Rodrigues: ... paranoicos*) Paranoicos, era uma paranoia, não sem motivo né, com um motivo bem real, mas, enfim. Na Universidade Federal nunca chego a existir essa interferência, nós nunca tivemos, em sala de aula ou no Instituto de Artes né, porque claro, tu sabes que arte é crítica, fundamentalmente, toda arte é crítica e tu não vais deixa de exercer essa crítica né, tu não vais deixa de trazer comentários ou monta cenas que tenham esse conteúdo político, por exemplo, né (DANI, 2012, p.181).

Sandra Dani conta um episódio particular vivenciado durante a ditadura – a ocasião em que foi fichada no DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) – que retrata as táticas de repressão e a comunicação entre as polícias militares do Brasil e do Uruguai:

Rodrigues: E tu, eu li no livro, tu foste fichada no DOPS?

Dani: Fui.

Rodrigues: Podes falar um pouquinho sobre, como é que aconteceu isso?

Dani: É; isso aconteceu porque, por envolvimento no movimento estudantil né, naquela época... eu tinha uma participação assim, política né, e fui em passeatas, em tudo né, fiz tudo que se fazia né, até mesmo pichar parede de noite (risos), em Porto Alegre, então é um... Ah... E o que que aconteceu? O que aconteceu também é que eu tinha um amigo né, no Uruguai e ele, e eu, isso eu não sabia, tá, eu me correspondia com ele e ele vinha a Porto Alegre às vezes e tal, ele era Tupamaru, do movimento Tupamaru. *(Rodrigues: tá... pela Libertação)* E houve um momento de apreensão, a polícia, no lugar onde ele trabalhava né, porque descobriram que ele trabalhava nesse lugar com o objetivo muito claro de busca documentação e coisas que pudessem prova a participação da polícia né, na, enfim, na época né, no Uruguai. E ele, a, aí ele sumiu. Ele sumiu. E eu recebi depois, aí vieram pessoas de lá e uma pessoa, alguém passou lá em casa, uma pessoa que eu não conhecia e me disse assim: “Não escreve mais, não, não tenta localizar, não fala, não...” E isso, aí eu fui chamada na Polícia Federal porque tinha as minhas cartas apreendidas né, com ele. E é claro, eram cartas que tinham conteúdo político, óbvio, e eu sabia que ele tinha uma participação política, mas eu não sabia a intensidade, o tamanho da participação dele né; aí eu tive que depor e tal né, e depois; e depois, mais tarde, ah... e tinha também muitas coisas assim como: fotografias minhas né, não com ele, mas assim, nas passeatas, e... nas concentrações né, no movimento: em várias ocasiões, em vários lugares. E aí essas fotos, essas coisas tavam lá no DOPS né. Quando eu fui à, quando nós fomos à Europa pela primeira vez foi em 74, aí eu fui tira o meu passaporte e não podia, não pude tirar o passaporte porque *(Rodrigues: ... por causa da ficha)* Por causa da ficha; aí tive que ir lá no DOPS, tive que depor, aí eles me deram, tinha uma acusação, qué dizer, tinha um processo lá né, não era bem um processo, mas tinha um fichário lá né, com as informações todas, acusações vamos dizer assim né, de envolvimento na atividade estudantil e ah... e eu li aquilo tudo lá e neguei obviamente (risos), porque, e aí me deram né, eu assinei lá né, que eu havia lido e enfim e aí eu consegui tirar meu passaporte dessa forma né (DANI, 2012, p.180).

Ao relembrar essas vivências a atriz destaca que trabalhar com este texto de Sófocles foi muito importante para a sua formação pessoal, pois, além do aperfeiçoamento do trabalho de atriz, contribuiu para acentuar sua percepção crítica da sociedade. Nesse sentido é que Sandra compreende o teatro como instrumento de transformação social, de aperfeiçoamento do homem em sociedade; defende que o ator precisa estar integrado e comprometido com a realidade histórica da qual faz parte e aperfeiçoar continuamente o olhar crítico acerca dessa realidade e das relações sociais que são travadas em nome da sobrevivência, da ambição, poder, entre outras, a fim de transformar esse material histórico em substância de trabalho para, no fazer teatral, promover o enriquecimento cultural e influenciar o público através de um fazer teatral de conteúdo:

Rodrigues: Ih... Existe algum arrependimento? Pensando nessa época, existe algum arrependimento? Que sensação ficou pra ti? Que persiste até hoje. Dessa tua vivência da ditadura, trabalhando com teatro... tu...

Dani: Ah... não tenho nenhum arrependimento né, eu não tenho. Faria tudo de novo, de outra forma eu acredito, hoje, né, porque, enfim, o homem tá sempre em constante transformação né, mas eu, não de maneira nenhuma, eu acho que foi importantíssimo pra mim, pra minha formação pessoal sabe, esse período foi horrível, mas ele foi um período que ah... acentuou a minha percepção crítica sobre a sociedade na qual tu estás inserida né, sobre as questões da sobrevivência né, do teatro durante esse período da ditadura, porque se a gente pensar um dos polos de resistência dentro da ditadura que nós tivemos foi exatamente as artes, foram exatamente as artes né, a cultura, foram núcleos de resistência muito fortes porque ninguém deixou de fazer, ninguém deixou, abriu mão de fazer o seu espetáculo e ninguém abriu mão de fazer espetáculos de conteúdo né, que tinham um significado, uma importância pro momento histórico e político que a gente, que nós estávamos vivendo, porque se a gente pensar que a arte né, ela, ela reflete a realidade, o ator, o artista em geral ele é uma pessoa que tá, deve estar muito conectada com a realidade né e é dali que ele extrai o seu material de trabalho né. Então, existe esse olhar crítico né; o teatro no Rio Grande do Sul ele sempre foi um teatro de conteúdo mesmo, sabe, isso não que diz que não se monte, não se montasse comédias maravilhosas, eu montei, eu fiz trabalhos com comédias, mas eram trabalhos sérios, com textos muito bons né, sempre cuidando desse aspecto do conteúdo, porquê? Porque se entende, se entendia e eu entendo até hoje, o teatro, como um instrumento de aperfeiçoamento do homem em sociedade. Então, nesse sentido, é um instrumento de transformação social, vamos dizer né, de aperfeiçoamento das relações do homem em sociedade, isso é que eu acho que é a coisa principal né (DANI, 2012, p.186).

Ao final de entrevista Sandra Dani observa a importância de realizar espetáculos que abordem o trágico, mas ressalta o cuidado necessário ao adaptar para o palco textos antigos – a atriz considera fundamental construir uma linguagem adequada ao público da época, sem prescindir do conteúdo dramático, e eficiente para mostrar que o laço que une o passado e o presente é justamente a permanência do traço humano:

Rodrigues: Bom, pra finalizar, porque ler *Antígona* hoje?

Dani: Por que, em primeiro lugar, é um texto clássico dos mais importantes né, poético, são personagens, e trata de temas universais né; eu acho que, pegas o *Édipo*, pegas *Antígona*, *As bacantes*, enfim, a *Medeia* né, quantas, quantas Medeias nós temos né, no jornal... (...) O que que eu penso né: eu acho que são textos muito importantes de serem montados né, as pessoas não podem esquecer essa bagagem que nós temos né, são textos difíceis de serem montados hoje porque são elencos grandes né, ah... em geral

produções muito caras né, também, figurinos e tudo. Mas é fundamental, é uma oportunidade única também das pessoas assistirem textos assim. E, penso eu né, não montados de forma didática como foram, eram montados antes, se tu fazes isso aí tu tens um objetivo didático, apenas mostrar como as tragédias eram montadas naquela época, ponto final né. Não, eu acho que a importância é tu encontrar a maneira, a linguagem hoje que tu vais usar para colocar em cena uma tragédia, um espetáculo tão antigo. E atualíssimo (risos) nas suas temáticas né; (Rodrigues: *Claro*) tu vês que... eles estão aí né, resistem, são textos que ao longo da nossa história foram montados e serão ainda né (DANI, 2012, p.187).

Assim, da análise das entrevistas com a atriz Sandra Dani, protagonista da tragédia *Antígona*, e com Luiz Paulo Vasconcellos, adaptador e diretor da montagem, observa-se que a recepção desta tragédia sofocleana ocorreu sob o signo da atualização. Tendo em vista que a concepção de trabalho do diretor, da atriz e do elenco concretiza-se a partir do objetivo mútuo de propor a discussão do conteúdo trágico por meio de uma linguagem contemporânea, adequada ao público da época.

A recepção do leitor-diretor Vasconcellos objetiva mostrar como o conteúdo dramático de uma peça que foi escrita em 442 a.C pode ser lido numa época de ditadura militar. O fazer teatral do diretor move-se no sentido de resgatar essa obra, apresentá-la ao público, ao mesmo tempo em que atualiza o texto para a época histórica vivenciada, tornando-a *nova* para o público daquele momento. A postura de Vasconcellos se alia ao que Jauss defende quando diz que a contribuição específica da literatura para a vida social ocorre precisamente quando a literatura não se esgota na função de arte de representação, mas quando a obra literária provoca o questionamento da *práxis* dominante em todos os seus vários aspectos (religioso, moral, familiar, político, ético, estético, etc.) ou oferece ao leitor possíveis soluções para uma nova percepção e ação no mundo em que está inserido (JAUSS, 1994, p.57).

Nesse sentido é que Jauss explica que o novo não é apenas uma categoria estética, mas torna-se também categoria histórica quando a atualização da obra em determinada época revela-se estimulante e significativa a ponto de ampliar a compreensão acerca da obra original, bem como a percepção da obra quando lida no momento histórico em que ele, leitor, está inserido. Conforme Jauss:

O novo, portanto, não é apenas uma categoria *estética*. Ele não se resolve nos fatores de inovação, surpresa, superação, reagrupamento, estranhamento, fatores estes aos quais – e exclusivamente aos quais – a teoria formalista atribui importância. O novo torna-se também categoria *histórica* quando se conduz a análise diacrônica da literatura até a questão acerca de quais são, efetivamente, os momentos históricos que fazem do novo em uma obra literária o novo; de em que medida esse novo é já perceptível no momento histórico de seu aparecimento; de que distância, caminho ou atalho a compreensão teve de percorrer para alcançá-lo o conteúdo e, por fim, a questão de se o momento de sua atualização plena foi tão poderoso em seu efeito que logrou modificar a maneira de ver o velho e, assim, a canonização do passado literário (JAUSS, 1994, p.45).

Quanto a este aspecto Massa explica que:

Como o teatro constrói o modelo real de uma construção imaginária, a imaginação criadora do espectador, com a ajuda do trabalho do diretor, pode criar novas relações e fazê-lo co-narrador da fábula. Na escola do espectador, dentro da arte do movimento que é o teatro, a memória é imprescindível para a devida percepção das mudanças. Se, em geral, a encenação moderna trabalha dentro da descontinuidade, mesmo assim a percepção do espectador acaba por estabelecer uma continuidade.

Decodificar a representação, ou seja, apreender todos os signos, é a tarefa do espectador. Para ler a representação teatral, é necessário inscrever a leitura numa atitude produtiva, com a condição de não permanecer nem no primeiro grau da significação nem na análise dos signos, mas de aceitar a realização de uma dupla leitura, poética e referencial, dos signos. Assim, as grandes obras dramáticas apresentadas em encenações importantes abrem novos horizontes de referência ao espectador, tornam-se revolucionárias ao permitirem uma releitura do mundo (MASSA, 2007, p.45).

Assim, Vasconcellos é o sujeito histórico que lê o mundo em que vive (em todas as suas manifestações sociais, econômicas, políticas, éticas, estéticas e religiosas) por meio da leitura desta tragédia grega; a montagem de *Antígona* se manifesta como o fruto dialógico das várias recepções realizadas por Vasconcellos ao longo de sua vida, as quais se integram no mundo da vida quando ele, leitor-diretor, articula o mundo da obra com o mundo sócio-histórico em que esta é atualizada. A integração entre tais mundos resulta nesta adaptação e montagem que foi bem recepcionada pelo público e provocou reações contrárias, de aceitação e repúdio, dentre os mais renomados críticos da época. Tais aspectos da recepção são apresentados no capítulo seguinte.

4. A RECEPÇÃO DA MONTAGEM PELA CRÍTICA JORNALÍSTICA

A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete.

Jauss

A montagem de *Antígona*, em 1979, na adaptação de Luiz Paulo Vasconcellos e Sérgio Silva, alcançou uma recepção significativa na imprensa da época. Em apenas um mês de apresentações, o espetáculo contou com numerosas matérias jornalísticas, entrevistas, chamadas extras e críticas, que discorrem sobre a nova concepção teatral do diretor, apontam erros e acertos, frisam a coragem e oportunidade de encenar a tragédia sofocleana em tempos de ditadura, e, sobretudo, destacam a atualidade do conteúdo milenar proposto pela tragédia – o conflito entre as leis do Estado e os princípios individuais.

4.1 *Antígona mostra a luta constante e sempre mortal contra a injustiça*

A crítica de Luiz de Miranda, no jornal *Correio do Povo* em 6 de outubro de 1979, destaca, logo de início – no título – o embate eterno do homem contra as injustiças perpetradas por outros homens. Miranda, talvez referindo-se aos atos de tortura, desaparecimentos e repressão oriundos do momento político vivenciado, diz que a luta contra a injustiça é constante e, principalmente, *mortal*.

Miranda celebra a volta de *Antígona* aos palcos gaúchos nesta adaptação de Luiz Paulo Vasconcellos e Sérgio Silva e relembra que Vasconcellos, adaptador e

diretor da peça, já havia montado *Agammenon*, de Ésquilo, em 1971: “A sua volta à tragédia grega é um encontro que o fascina profundamente”.

Na entrevista à Miranda, Vasconcellos expõe os motivos da admiração pela tragédia *Antígona* e de escolha da obra naquele momento histórico:

A tragédia me cativa muito como proposta, estilo, muito como proposta, estilo, forma, poesia de espetáculo. Trata das coisas básicas do ser humano e de maneira total em termos de intensidade e sem nenhuma sofisticação. É um material fundamental como análise do indivíduo. Esse sentimento bruto, esse vigor espontâneo, tudo de uma forma extremamente poética, nos dão esse complexo que é a tragédia grega, que me toca profundamente, e que é um material imperecível, que pode ser revisto em todas as épocas e lugares. “Antígona” é uma coisa terra, ligada aos sentimentos básicos, lidando com o confronto entre duas leis: A lei do poder (estado) e a lei do amor (sentimento), ela é um texto oportuno e atual (VASCONCELLOS *in* MIRANDA, 1979, p. 14).

Segundo Miranda, Vasconcellos enfrentou o problema das traduções e criou uma linguagem simples, adaptada para o palco e voltada para o entendimento e a necessidade do público daquele tempo histórico: “Enfrentando o problema das traduções que são muito eruditas, feitas unicamente para ser lida e refletida e não usando a palavra para o palco, Luiz Paulo procurou a linguagem fonte e simples” (MIRANDA, 1979, p.14).

Nas palavras do diretor:

Um texto escrito cinco séculos antes de Cristo precisa sofrer algumas adaptações. O teatro mudou, o homem mudou, a literatura mudou. Isso exige que se reelabore as coisas, pois a função do teatro é diferente. Antes buscava-se atingir o inconsciente do homem, através da catarse. Hoje, passa a atingir o consciente. O teatro, como cerimônia coletiva, tem que atender as necessidades de seu tempo. Procuramos fazer uma “Antígona” menos relacionada com o destino predestinado, e mais consciente de seu papel, da sua função diante da história. Os personagens são mais agentes do que vítimas. Para compor o elenco, reuni pessoas que, de alguma maneira, tivessem um entendimento, engajando-se no sentimento do espetáculo. Eu quero um clima de exposição emocional com uma poesia muito grande e que se revele na pele das personagens. Um vigor emocional que esteja ligado à terra, em termos de cor, figurino, etc. Todo o material do espetáculo é executado no seu primitivismo. Tudo é terra (VASCONCELLOS *in* MIRANDA, 1979, p.14).

Deste modo, para Vasconcellos a tragédia está ligada à terra enquanto base, sustentação e destruição de toda natureza humana. Simbolicamente, a *terra*

representa o nascimento, a sustentação, a proteção, a regeneração e a identificação; difere das águas porque produz seres diferenciados, traz em si os germes das diferenças. Segundo a teogonia de Hesíodo, simboliza a função maternal, de onde provém toda a vida, daí foi-lhe conferido o nome *Grande Mãe*; para os astecas, a deusa Terra apresenta dois aspectos: é a mãe que alimenta, mas também precisa dos mortos para sustentar a si mesma, daí seu caráter destruidor; para os maias a terra é a rainha da fecundidade, origem de todas as coisas, princípio da manifestação (CHEVALIER, 2009, p. 879).

Segundo Chevalier (2009, p. 880), Paul Diel esboçou uma psicogeografia dos símbolos que explica a ligação visceral entre a terra e o homem:

... a superfície plana da terra representa o homem como ser consciente; o mundo subterrâneo, com seus demônios e seus monstros ou divindades malevolentes, figura o subconsciente; os cumes mais elevados, mais próximos do céu, são a imagem do supraciente. Toda a terra se torna, assim, símbolo do consciente e de sua situação de conflito, símbolo do desejo terrestre e de suas possibilidades de sublimação e de perversão. É a arena dos conflitos da consciência no ser humano (DIEL in CHEVALIER, 2009, p.880).

Nesse sentido, depreende-se da fala de Vasconcellos – “Tudo é terra” – que o sentimento do grupo era criar um espetáculo emocional, vigoroso, capaz de revelar os aspectos mais primitivos da natureza humana: o instinto de sobrevivência e o instinto de liberdade. Estes, enquanto princípios básicos de todas as ações humanas conferem ao homem o seu caráter de agente histórico – responsável pelos conflitos e transformação constante da sociedade em que está inserido. Ao encenar uma tragédia na qual as personagens são agentes históricos, conscientes de seu papel em sociedade e responsáveis pelos atos que praticam, Vasconcellos resgata a ideia da independência do homem veiculada ao conceito de liberdade, ou seja, mesmo num período de opressão, como o de uma ditadura militar, o homem conserva em si o germen da liberdade, este é o que lhe confere o poder de escolha frente a tudo que acontece em sua vida. Nesse sentido, qualquer que seja o momento histórico vivenciado (democracia ou ditadura) sempre caberá ao homem escolher qual será sua posição – seu agir – no mundo da vida: seja de forma mais agressiva, passiva, ou tentando mediar esses dois instintos.

Voltando à crítica Miranda, quanto ao elenco, o escritor pontua o talento e a sensibilidade da atriz Sandra Dani na composição da personagem título: “Sandra

Jamardo Dani, a Antígona, é a primeira vez que trabalha com uma tragédia. Para isso, ela usa sua experiência de atriz, o seu grande talento e sua expressiva sensibilidade” (MIRANDA, 1979, p. 14)

A percepção de Miranda vai ao encontro da visão crítica da atriz acerca da personagem que interpreta; em depoimento ao crítico se observam os nuances e os motivos que levaram Sandra Dani a construir uma Antígona plena de sentimentos, resoluta e profundamente humana:

Ela é uma personagem profundamente humana, apaixonado no sentido amplo. Preocupada com o respeito ao indivíduo acima e além das leis. Elas são feitas para preservar e defender o indivíduo, as vezes elas se corrompem. Então “Antígona” investe contra a autoridade em defesa das leis naturais que preservam o ser humano. Ela é um personagem terra que se veste de maneira simples e está identificada com os seu povo. O sentimento é uma coisa muito presente: o amor, o ódio, a revolta. Ela é muito humana e tudo parte do homem que vive intensamente a vida. É uma mulher que pensa a própria justiça. Ela questiona e se posiciona diante da sociedade em defesa do homem, mesmo que isso lhe custe a vida. A tragicidade está em que ela defende o seu ponto de vista até a morte (DANI *in* MIRANDA, 1979, p.14).

Sérgio Silva é o ator que interpreta Creonte, o rei de Tebas. Na entrevista a Miranda, Silva revela que a composição da personagem não foi difícil, já que Creonte é bem definido e objetivo em seus propósitos. Além disso, Silva conta com sua experiência de professor de literatura, o que lhe confere uma visão literária apurada da personagem. No entanto, o ator reconhece que encontrou certa dificuldade em desenvolver a personagem no palco, mas que foi sanada no decorrer dos ensaios. Nas palavras de Silva:

Não foi muito difícil a montagem do personagem. Desde o início ele tem uma ordem pessoal bem definida, é o rei, é objetivo e bem claro nos seus propósitos. Para o final, ele começa a oscilar entre a objetividade de seu decreto e a loucura das suas decorrências, é a dor violenta de ter liquidado o próprio filho. Então aparece uma amargura existencial, por feito coisas tão inesperadas sob o ponto de vista humano. Eu tinha uma visão literária e poética, que vem do meu trabalho como professor de literatura. Assim, o desenvolvimento do personagem no palco me surpreendeu. Como eu não tenho uma continuidade no trabalho de ator, eu sofro um certo desequilíbrio no começo. Depois, com o decorrer dos ensaios, tudo engrena e a coisa funciona e me sensibiliza. Pois o palco tem esse fascínio das coisas que estão sendo criadas no devido instante e que nunca se repetem da mesma maneira. Quanto a adaptação, a tradução é muito sofisticada, o que tira o brilho popular, é um alinguagem pomposa.

Procuramos aparar um pouco isso, sem perder a poeticidade natural do texto (SILVA *in* MIRANDA, 1979, p.14).

De acordo com Miranda, Haydée Porto, que estava afastada do palco desde *Brecht em Camara* (1974) e que também dirigiu *O Noviço* trouxe para o palco uma Ismênia um pouco diferente da tragédia original: na peça, a personagem de Ismênia é menos passiva que na obra de Sófocles e luta pela vida da irmã, enquanto esta defende os rituais sagrados e investe contra a autoridade absoluta de Creonte. Sobre a interpretação de Haydée, Miranda observa que “o palco é o centro catalizador de sua sensibilidade, onde consegue revelar-se de maneira mais integral. Como Ismênia, a irmã de Antígona, procurou dar um alinha ao personagem que fosse menos passivo e acomodado” (MIRANDA, 1979, p.14).

No que se refere à composição desta personagem, Haydée Porto salienta que a passividade de Ismênia a preocupava; frágil e temerosa, a princesa tebana era completamente diferente da irmã; no entanto, a atriz compôs uma personagem que também lutava, não pelos motivos que impeliam a irmã, mas pela própria irmã. Nas palavras da atriz:

A passividade de Ismênia, no começo, me deixou um tanto preocupada. Isso causou muito barulho dentro de mim. Então resolvi trabalhar a Ismênia como quem está lutando também, o que define a sua posição, ainda que a sua luta seja para tirar a irmã d aluta, ou seja, da tragédia da morte. Quando encontrei uma definição do personagem as coisas ficaram melhores. O mundo do palco que muita gente diz ser iluminado, para mim é fascinante. Nele eu encarno a minha sensibilidade maior a minha poesia da vida. Como tenho atividades fora do teatro é preciso conciliar as duas coisas. Agora, o palco é a minha verdadeira paixão (HAYDÉE PORTO *in* MIRANDA, 1979, p. 14).

Miranda destaca positivamente uma das inovações operadas por Vasconcellos e Sérgio Silva na adaptação da peça: a mudança na composição do coro. Quanto à função do coro no teatro grego, a discussão ainda está em aberto. Para Aristóteles o coro é um ator da tragédia, pois interfere na ação: “O coro também deve ser considerado como um dos atores; deve fazer parte do todo, e da ação (...)” (1993, p.97), opinião corroborada por José Maria Pemán no epílogo a *Sófocles y su teatro*, de Ignacio Errandonea, quando diz:

El Coro era sí, como Aristóteles dice, personaje, actor. Pero – olvidemos esto – personaje y actor “colectivo”, y decir “colectivo” era entre los griegos de Atenas decir mucho (...) siendo siempre y ante todo Coro personaje y actor en el drama, no deja de cumplir esas funciones de moderación, comentario y sabedoría que por descarridos caminos se le venían atribuyendo (PEMÁN *in* ERRANDONEA. Sófocles y su teatro, 1942, p.322).

Para Anatol Rosenfeldt (2010),

A tragédia e a comédia gregas conservaram sempre o coro, conquanto a sua função pouco a pouco se reduzisse. No coro, por mais que se lhe atribuem funções dramáticas, prepondera certo cunho fortemente expressivo (lírico) e épico (narrativo). Através do coro parece manifestar-se, de algum modo, o ‘autor’, interrompendo o diálogo dos personagens e a ação dramática, já que em geral não lhe cabem funções ativas, mas apenas contemplativas de comentário e reflexão. No fluxo da ação costuma introduzir certo momento estático, parado. Representante da *Polis* – Cidade-Estado que é parte integral do universo – o coro medeia entre o indivíduo e as forças cósmicas, abrindo o organismo fechado da peça a um mundo mais amplo, em termos sociais e metafísicos (ROSENFELDT, 2010, p.40).

Assim, observa-se que o coro tinha várias funções no drama grego: é uma personagem que participa da ação; que se interpõe à voz das demais personagens exprimindo conteúdos de forte tensão. É quem manifesta opiniões, critica valores sociais e morais e representa o pensamento da *pólis* diante dos acontecimentos. Também simboliza a mediação entre as paixões humanas e o poder das forças cósmicas.

Na adaptação, Vasconcellos substituiu o coro de anciãos por uma mulher do povo – uma mercadora – que explica, denuncia e questiona o que acontece no reino. Observa-se que tal modificação é absolutamente oportuna numa época de ditadura militar, pois promove a identificação do público que vai assistir à peça com essa figura que representa um igual, alguém que trabalha, dia a dia, para o próprio sustento e o de sua família, tal como o público, mas que, diferente deste, pode se manifestar frente ao poder absoluto.

A mudança operada por Vasconcellos coloca o povo no centro dos acontecimentos, pois provoca o público na medida em que devolve a ele o direito de questionar o estado autoritário; o público que assiste à montagem tem a oportunidade de identificar-se com essa mulher do povo, essa trabalhadora que vê e questiona os acontecimentos. Com essa modificação, o diretor valoriza a figura do

povo brasileiro porque devolve a ele, ainda que no palco, os direitos que lhes foram tolhidos pelo regime de repressão e, ainda, mostra a importância do pensamento, da reflexão e das ações de cada um e de toda uma população enquanto agentes históricos, inalienavelmente responsáveis pela sociedade em que atuam.

Angela Gonzaga (estudante do Departamento de Arte Dramática da UFRGS), que interpreta a mulher do povo, considera benéfica a transformação do coro na nova personagem:

O meu personagem é de uma mulher idosa sentada à frente do castelo, que tudo vê e tudo sabe. Ela interfere na marcha dos acontecimentos da tragédia, denunciando e explicando o que está acontecendo. Representa o povo da época (GONZAGA *in* MIRANDA, 1979, p.14).

Quanto às modificações operadas por Vasconcellos em relação ao coro é importante destacar que a estética da recepção percebe a atualização da obra de arte como uma oportunidade de expansão do horizonte de expectativas do leitor, de modo que amplia as possibilidades antes não observadas por aquele. Assim, expande o espaço do comportamento social vigente em direção a novos objetivos, rupturas e perspectivas.

Desse modo, a nova forma de arte surge não para substituir a antiga, mas para possibilitar uma nova percepção de mundo, revelada primeiramente sob a forma literária, pois, 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” (1994, p.53). Ainda segundo o autor,

Uma obra literária pode, pois, mediante uma forma estética inabitual, romper as expectativas de seus leitores e, ao mesmo tempo, colocá-los diante de uma questão cuja solução moral sancionada pela região ou pelo Estado ficou lhes devendo (JAUSS, 1994, p.56).

Assim, na medida em que o diretor rompe com a concepção clássica do coro teatral grego nesta montagem de 1979, propicia a ruptura de um padrão dominante, e, por meio da representação, oferece ao leitor da época outros padrões de comportamento, ao mesmo tempo em que afirma a possibilidade de superar as normas dadas, criando ainda outros padrões.

4.2 *Falta garra a esta Antígona*

Diferente de Miranda é a posição da crítica Tânia Jamardo Faillace. Já no título da matéria – *Falta garra a esta Antígona* – a autora expõe sua análise negativa em relação à montagem; no subtítulo, a escritora especifica ainda mais sua apreciação negativa da peça: “Luiz Paulo Vasconcellos e Sérgio Silva numa adaptação pobre do texto de Sófocles” (FAILLACE, 1979, s/p).

Para a autora, a adaptação e a montagem de Vasconcellos e Sérgio Silva é resultado da mistura de dois posicionamentos que os encenadores costumam adotar no intuito de tornar acessível ao público moderno as tramas mitológicas: mutilar o texto a fim de modernizar a história ou operar um espetáculo distanciado, cujo objetivo é apenas localizar sua posição no tempo histórico:

No fã de tornar acessíveis as complicadas tramas mitológicas, ou de respeitar o que se imagina que deveria ser o teatro grego em sua época – recitativo e hierático – duas têm sido as opções principais dos encenadores. Uma é mutilar o texto original, cortando principalmente os grandes monólogos e o papel do coro, muitas vezes com o objetivo de *modernizar* a história. Outra é fazer um espetáculo distanciado, estático, com alguma evocação plástica da arquitetura e estatuária gregas, a fim de enfatizar sua localização no tempo.

Uma mistura de ambas foi a alternativa seguida pela adaptação de Sérgio Silva e Luiz Paulo Vasconcellos, com direção do último (FAILLACE, 1979, s/p).

Na montagem de Vasconcellos, segundo Faillace, a tragédia de Sófocles foi “expurgada da maior parte de sua *literatura*, coros e narrações”. Depreende-se dessa passagem que a crítica não apreciou a modificação do Coro operada pelos adaptadores, nem a narrativa mais simples e fluída, acentuando que o sentido literário perdeu-se ante os cortes e modificações, o que resultou numa montagem simples, fria, distanciado do público e aquém da riqueza literária do texto sofocleano. Faillace também destaca que a empostação das interpretações dos atores não conseguiu atingir uma ligação emocional com o público, prejudicando o fenômeno da catarse teorizado por Aristóteles. No entanto, avalia que o resultado do espetáculo é correto, ainda que a atmosfera fria e contida resvale no limite. Nas palavras da articulista:

Num cenário simples, mas intensamente trabalhado pela iluminação, que cria ilusão de formas e relevos, decorre a tragédia de Sófocles, expurgada da maior parte de sua *literatura*, coros e narrações. Essa simplificação, porém, não chega a tornar coloquial ou corrente a estória de Antígona, porque a empostação (voluntária) das interpretações e do jogo de cena, mantém um distanciamento que freia a comunicação direta, emocional, com o público (o fenômeno da catarse, teorizado pelo filósofo grego, Aristóteles). O resultado é um espetáculo correto, mas contido e sóbrio até quase a secura (FAILLACE, 1979, s/p).

Faillace relembra a montagem de *Agamênon*, outro espetáculo dirigido por Vasconcellos, e acentua que o êxito de outrora não se repete em *Antígona*:

Luiz Paulo, entretanto, há uns oito ou nove anos, dirigiu um outro clássico, *Agamênon*, de Ésquilo, a nível experimental, em que a recriação de um rito teatral entre moderno e dionisíaco, conseguia transmitir o sentimento telúrico que domina a mitologia greco-romana (FAILLACE, 1979, s/p).

A crítica destaca positivamente a iluminação e a cena do cortejo fúnebre que denota uma antevisão dos infernos, lugar último das personagens da tragédia e da própria sociedade:

No entanto, é de se observar que a cena de maior impacto no espetáculo, é a do cortejo fúnebre, de cunho acentuadamente expressionistas, que já é uma prefiguração dos infernos, lugar aonde se dirigem todos os personagens da tragédia e a própria sociedade que a gerou (FAILLACE, 1979, s/p).

Da crítica de Faillace depreende-se que a montagem de Vasconcellos contraria o horizonte de expectativa da escritora, que não poupou comentários incisivos e sarcásticos a vários elementos do espetáculo, como, por exemplo, quando se refere à *pobreza* da adaptação, que, segundo ela, *mutilou* o texto original. Ou quando menciona que a tragédia de Sófocles foi praticamente destruída frente às modificações realizadas. No final do texto, no entanto, Faillace destaca a iluminação esmerada e elogia a cena do cortejo fúnebre, e se contradiz ao afirmar que considera o espetáculo *correto* tendo em vista as observações feitas anteriormente no mesmo texto.

Nesse sentido, a apreciação negativa Faillace remete à tese de Jauss quanto à determinação do valor estético de uma obra. Segundo o autor, a maneira pela qual a nova obra é acolhida no momento histórico de sua aparição pode atender, superar,

decepcionar ou contrariar as expectativas do público, objetivando-se através das reações deste e por meio do juízo da crítica (sucesso, fracasso, choque, compreensão gradual ou tardia) (JAUSS, 1994, p.31).

Assim, é possível observar o caráter estético de uma obra a partir da observação da distância estética entre o já conhecido e o novo, já que a mudança de horizonte exige uma nova forma de percepção; do contrário, quando a nova obra não suscita nenhum movimento rumo a um horizonte de expectativa desconhecido assemelha-se, para Jauss, a mera “arte culinária”, que visa somente a atender ao gosto e a moral dominante, sem trazer quaisquer outras dimensões para a vida do homem.

4.3 Terror e tragédia nas duas estreias de hoje

Décio Presser escreveu duas vezes acerca da montagem de *Antígona*. No primeiro texto: *Terror e tragédia nas duas estreias de hoje*, o crítico convida o público a conferir as estreias da temporada. Em relação à *Antígona*, Presser afirma que a tragédia grega sempre trouxe sorte a Vasconcellos, numa clara referência à adaptação de *Agamênon* realizada pelo diretor em 1971. O autor também observa o regime de livre-associação que caracteriza o grupo teatral e menciona que o trabalho de Luiz Paulo Vasconcellos não se restringe à adaptação e direção, ele também é o responsável pela criação do figurino e cenário da montagem:

A tragédia grega sempre deu sorte para Luiz Paulo Vasconcellos. No início desta década, ele realizou uma excelente adaptação de “Agamenon”, apresentada no auditório do IA-UFRGS. Hoje estreia “Antígona”, já apresentada anteriormente em Porto Alegre, em outras versões. Nesta realização foram reunidos em livre associação: Luís Paulo Vasconcellos, Sandra Jamardo Dani, Haydée Porto, Sérgio Roberto Silva, Augusto Hernandez, Breno Ruschell, Irani Zucatto, Angela Gonzaga e Carlos Grubber. Com exceção de Luís Paulo, que dirige, todos demais são intérpretes. O espetáculo ficará em cartaz no Renascença até 11 de novembro, sendo o cenário e figurino do próprio realizador (PRESSER, 1979, p. 56).

Na segunda crítica, intitulada *Antígona*, Presser reitera o êxito alcançado por Vasconcellos por ocasião da montagem de *Agamênon* (1971), elenca as diversas funções assumidas pelo diretor nesta nova montagem e menciona os méritos alcançados por esta leitura da tragédia sofocleana. Conforme Presser:

Retornando à tragédia grega, onde obteve um de seus maiores êxitos (“Agamenon”), no início desta década, Luís Paulo Vasconcellos se redime do erro anterior, a comédia “O Inspetor Geral”, de Gogol, apresentada no final da temporada passada. Englobando as funções de adaptador, cenógrafo, figurinista e diretor, ele demonstra inúmeros acertos residindo aí os méritos desta nova concepção do texto de Sófocles (PRESSER, 1979, p.60).

Os “acertos” a que Presser se refere dizem respeito ao tempo de duração do espetáculo, à eliminação de alguns personagens, à inovação na composição do coro; além desses, o crítico elogia o esmero na iluminação e a simplicidade do cenário e dos figurinos. Destaca ainda que no texto adaptado para o palco persiste a força da tragédia de Sófocles. De acordo com Presser:

O espetáculo tem pouco mais de um hora de duração, alguns personagens foram eliminados e também a participação do coro (sintetizado em apenas uma mulher do povo). A linguagem foi adaptada, mas mesmo assim a tragédia funciona com bastante vigor. Deixando de lado efeitos supérfluos (apenas a cena da dança do garoto poderia ser dispensada), “Antígona” é um espetáculo sóbrio, denso e mutio plástico, principalmente pela adequação e simplicidade do cenário e figurinos. Complementando existe uma iluminação bem cuidada, contribuindo para criar a atmosfera do espetáculo (PRESSER, 1979, p. 60).

A homogeneidade integral da montagem não se efetiva devido à atuação do elenco que, para Presser, atua em conformidade com o espetáculo, sem perdas, mas sem brilhantismo. Diferente é a opinião do crítico em relação à interpretação da atriz Sandra Dani, que, segundo ele, desempenha o papel-título com competência, entusiasmo e sem excessos. São as palavras do autor:

Se a montagem não chega a ser homogênea na totalidade é devido a participação opaca do elenco. Sandra Dani possui figura adequada para o papel título e o cumpre com bastante vigor, sem exageros. Os demais cumprem suas funções sem prejuízos, mas também sem brilho (PRESSER, 1979, p. 60).

Assim, para Presser, a montagem de Vasconcellos alcança êxito na medida em que se configura num espetáculo sóbrio, adequado e atual para o público da época. Além disso, o crítico destaca que a montagem de *Antígona* em pleno regime militar atende à necessidade de encenar textos importantes para a cultura, além de oportunizar momentos de reflexão às novas gerações e fazer frente aos desmandos

operados pelo governo militar, numa clara referência à repressão suportada pelo teatro nesse período da história brasileira:

A atualidade de “Antígona” permanece inalterada e nisso talvez resida o mérito desta produção no regime de livre associação. Trazendo à cena este texto escrito há mais de dois mil anos, Luís Paulo possibilita às novas gerações um contato com o verdadeiro teatro, o que está se tornando cada vez mais difícil nos dias de hoje (PRESSER, 1979, p. 60).

O mérito desta montagem, conforme observa Presser, remete justamente à função social da literatura mencionada por Jauss: a atualização de uma obra literária em diferentes tempos históricos oportuniza a ampliação do horizonte de expectativa do leitor, seu entendimento de mundo, adentra sua vida prática e o emancipa na medida em que a nova percepção alarga o seu raio de ação na práxis histórica.

4.4 *Antígona, ritual impossível*

A crítica de Antonio Hohlfeldt, no jornal *O Correio do Povo* em 21 de outubro de 1979, denota que o autor tinha outra expectativa quanto a esta montagem de *Antígona*. Hohlfeldt considera que o espetáculo é frio e comedido a ponto de distanciar o público da cena. Observa que os aspectos políticos poderiam ter sido melhor aproveitados tendo em vista o momento político vivenciado – a ditadura militar – porém, salienta que se a intenção do diretor foi outra a montagem resultou em um espetáculo unitário:

A montagem de Luís Paulo é fria, comedida, impostada – até certo ponto de maneira a distanciar o público da cena, o que me parece, no atual momento, um equívoco. Creio que os aspectos políticos, com um espetáculo – mais emocional, poderiam ter resultado em algo mais dinâmico. Mas se outra foi a decisão do diretor, esta decisão foi cumprida. O espetáculo é unitário, tem um ritmo constante (HOHLFELDT, 1979, p. 30).

O escritor considera a atuação do elenco equilibrada, porém, avalia que o ator Sérgio Silva não foi a escolha adequada para o papel de Creonte, principalmente quando este contracenava com a atriz Sandra Dani; esta, para Hohlfeldt, realiza uma excelente interpretação de Antígona, sobretudo no monólogo

final, cuja iluminação esmerada acentua ainda mais o tom dramático da cena. Hohlfeldt elogia o aspecto coletivo que Vasconcellos imprimiu à encenação, o que denota uma adaptação afinada com o texto de Sófocles:

Embora Sérgio Roberto Silva me pareça demasiadamente frágil para a figura do Rei Hemon, sobretudo ao contracenar com Sandra Jamardo Dani, que como Antígona, é soberba, especialmente no longo monólogo final, cuja luz amarela amplia na dramaticidade que apresenta, o restante do elenco guarda equilíbrio. É evidente que a projeção vocal de Haydée Porto tem de ser melhorada, mas Breno Ruschell, Augusto Hernandez, Maria Beatriz Gomes, Angela Gonzaga, Carlos Grubber, Irani Zucatto são figuras que passam pela cena sem chamar a atenção, mas cumprindo com exatidão aquilo que lhes cabe. (...) A encenação acentua sempre o aspecto coletivo, e neste ponto Luís Paulo foi de grande fidelidade ao texto (HOHLFELDT, 1979, p. 30).

O crítico também não aprova a música de Bruno Kiefer no final do espetáculo, mas elogia o cenário e os figurinos criados por Vasconcellos, que valorizam, nas cores e texturas, os elementos de terra, identificando a rusticidade tanto dos brasileiros quanto dos pastores gregos. Também observa que o tablado negro no fundo do palco diverge da atmosfera de rusticidade que impera no ambiente. Nas palavras de Hohlfeldt:

Não me parece igualmente adequada a inserção da música de Bruno Kiefer, no final. Mas o cenário e figurinos de Luís Paulo, sobretudo estes, com a valorização de elementos brasileiros, de terra, que surgem nos enfeites e na composição da personagem, são muito bonitos. O cenário tem impostação, cria ambiente, salvo aquele tablado negro ao fundo, que quebra a homogeneidade. É que as texturas dos cenários criam uma atmosfera de rusticidade que muito tem a ver não só conosco como com aquele rude povo de pastores (HOHLFELDT, 1979, p. 30).

Para Hohlfeldt a montagem de Vasconcellos se assemelha a um ritual macabro, pois o ritmo lento e marcado alcança êxito na medida em que demonstra o inevitável inscrito na tragédia:

O ritmo lento, a cadência marcada deste novo trabalho de Luís Paulo, na medida em que, buscada propositalmente, alcança seu intenso. Assistimos praticamente a um ritual macabro, cujo final antevemos, mas ao qual, de qualquer forma, não podemos impedir (HOHLFELDT, 1979, p. 30).

4.5 Antígona

A crítica de Aldo Obino ao jornal *Correio do Povo* ressalta que desde 1945 dez versões do teatro grego passaram pelos palcos de Porto Alegre; *Antígona* predomina em três versões: a de Guilherme Cesar em 1948, de Miguel Grant, em 1966, e a de Luiz Paulo Vasconcellos, na versão mais recente. Em relação a esta última, Obino relembra o êxito alcançado por Vasconcellos na montagem de *Agamênon* e destaca que o mesmo não ocorre em *Antígona*, pois a escolha do palco italiano imprime o distanciamento do público e a cenografia deixa a desejar, apesar do acerto quanto aos figurinos:

O impacto que Luiz Paulo Vasconcellos obteve em 1971 com AGAMENON não se repete e isso não só pelo decurso de uma década, mas principalmente pelas condições. Lá foi num âmbito exíguo mas projetivo e aqui mais distanciado pelo palco italiano e pela montagem, cuja cenografia deixa a desejar, embora as indumentárias sejam apreciáveis (OBINO, 1979, p.16).

Quanto ao elenco, Obino elogia a atuação de Sandra Dani no papel de Antígona; aponta o empenho de Sérgio Silva para interpretar Creonte sem que consiga, no entanto, lograr êxito. Mas considera razoáveis as atuações de Haydée Porto, Ângela Gonzaga e Breno Ruschel, destacando a expressividade do último. Observa, ainda, que a música de Bruno Kiefer, em piano e flauta, valoriza o espetáculo:

Protagonista da obra é Sandra Jamardo Dani, que está eloquente na figuração e atuação. Sérgio Silva esforçou-se e interpretou compenetradamente; mas aquém do ideal, pela voz e temperamento. Haydée Porto e Ângela Gonzaga representam e figuram razoavelmente. Breno Ruschel faz boa figuração e tem expressividade. Ruschel, Fernandez, Maria Gomes, Grubber, Zucatto, completam o elenco, com módico rendimento cênico. A parte musical coube a Bruno Kiefer, já iniciado no teatro grego desde ELECTRA do CAD. Sua cobertura musical e sonora tem Alan e valoriza a apresentação, não esquecendo os interpretes ao piano e flauta (Dirde Knijnik, Hubertus Hoffmann e Maria Beatriz Gomes) (OBINO, 1979, p.16).

Na análise de Obino esta montagem da tragédia *Antígona* apresenta uma marcação de palco envolvente, mas uma adaptação modesta; o crítico destaca a integração do grupo cooperador, em regime de livre associação, e aponta que o

próprio diretor da peça, Luiz Paulo Vasconcellos seria mais indicado para o papel de Creonte:

Houve trabalho de integração do grupo cooperador e de livre associação e o diretor Luiz Paulo Vasconcelos, que bem poderia fazer o papel de Creon por seu tipo físico e voz, dirigiu a obra adaptada para uma hora e meia, numa marcação envolvente, mas numa versão módica (OBINO, 1979, p. 16).

4.6 *Antígona, de Sófocles: a tragédia da rebelião*

Cláudio Heemann inicia sua crítica enaltecendo as qualidades e a importância sempre atual da tragédia sofocleana: “Antígona é o símbolo da revolta contra a tirania. Um libelo que denuncia a prepotência e o livre arbítrio. Antígona é a rebelião” (1979, p.11). O autor destaca ainda a versão de Anouilh durante a ocupação nazista na França, na qual o tema de Antígona assumiu contornos de uma metáfora antiditatorial.

Heemann salienta que *Antígona* é uma peça para todas as épocas e imprescindível em momentos históricos conturbados, pois “representa o protesto insubmisso frente às forças do poder e da desumanidade”, numa clara alusão ao regime ditatorial – “inverno extralongo” – vivenciado pelos brasileiros à época da montagem do espetáculo. Conforme o crítico:

(...) Antígona tem sido uma das obras gregas mais chamadas a testemunhar, no palco contemporâneo, os conflitos políticos do homem. Exemplifica as lutas entre poder e direito, dever e individualidade, justiça e discriminação. E sempre com recados específicos para o lugar e o tempo em que é apresentada. Como no caso do trabalho de Brecht sobre o assunto. É evidente que foi a ressonância atual que levou a equipe desta Antígona a lançar-se na tarefa não muito fácil de interpretar um clássico grego. Antígona é um clássico para todas as estações. Especialmente para o inverno extralongo que estamos atravessando (HEEMANN, 1979, p. 11).

Mesmo diante de um texto admirável, para Heemann a versão apresentada no Teatro Renascença afastou-se muito do vigor clássico da tragédia de Sófocles. Segundo o autor as simplificações operadas na estrutura e na linguagem mutilaram a poesia e a profundidade do texto, suprimindo a dramaticidade da cena; além disso, o choque entre as forças antagônicas representadas por Antígona e Creonte não

acontece; e a eliminação báquica do coro contribuiu ainda mais para banalizar o tema tratado. Em suma, Heemann aponta o quase completo esvaziamento da tragédia grega numa montagem artificial, verborrágica e equivocada, inclusive, na escolha dos intérpretes:

A versão que está sendo apresentada no palco do Renascença afastou-se muito das qualidades de Sófocles. As simplificações feitas na estrutura e na linguagem eliminaram a poesia e a profundidade. Despojaram a peça de nobreza e elevação, esvaziando o impacto emocional. O conflito de forças antagônicas, com seus significados profundos não acontece. O estímulo báquico da presença do coro foi totalmente eliminado. O assunto fica banalizado. A vociferação melodramática assume o controle da cena. A perspectiva política da cena se dilui. O resultado é uma encenação sem força. Sem aquela penetração nos conflitos humanos característica da tragédia. Sem as ressonâncias e conotações que lhe dão grandeza. A catarse aristotélica não acontece porque o drama não consegue armar-se. Está sem interioridade, sem ritmo e sem vida. Parece artificial e retórico. Sem conteúdo. Apenas verborrágico. As dificuldades da adaptação talvez pudessem ter sido atenuadas se a escolha dos intérpretes tivesse encontrado atores apropriados. Faltaram os intérpretes de grande autoridade dramática. Com pleno domínio da voz e do corpo. O drama grego exige presença, autoridade, força. Perfeito domínio expressional da postura, do movimento, e, em especial, da vocalização (HEEMANN, 1979, p. 11).

O crítico assinala que, do elenco, apenas a atriz Sandra Dani se aproxima de uma interpretação aceitável; elogia o comprometimento da equipe, mas deixa claro que o mérito do espetáculo resume-se à cenografia, com iluminação satisfatória e esmero na confecção dos figurinos:

Do elenco desta Antígona, apenas a protagonista (Sandra Jamardo Dani), com sua discrição e figura bem composta se aproxima de uma interpretação aceitável. O mérito do espetáculo ficou reduzido à parte cenográfica.

Visualmente está bonito, bem iluminado, com figurinos de bom gosto e um funcionamento técnico sem arestas. Nota-se o cuidado que foi dispensado aos acessórios e aos elementos plásticos. Sente-se a seriedade que integra a equipe. Infelizmente tudo isso não basta para que a interpretação de uma tragédia grega possa ser considerada aceitável. Faltou vigor e alma (HEEMANN, 1979, p. 11).

A crítica de Heemann, tal como a de Faillace, expressa uma recepção negativa da montagem, o que aponta para um horizonte de expectativa notadamente atrelado aos valores tradicionais gregos.

4.7 *Antígona ganha novo sentido, nesta montagem*

O articulista¹⁸ da Folha da Manhã distingue, já no título da crítica, que Vasconcellos imprimiu novo sentido a essa montagem de *Antígona*. Após lembrar a primeira incursão do diretor na arte teatral grega com a montagem de *Agamênon* em 1971, o autor assinala que nesta montagem o texto foi adaptado, pois, segundo o diretor era necessário adequar a linguagem literária à linguagem teatral:

Esta é a segunda vez que Luiz Paulo de Vasconcellos realiza a montagem de uma tragédia grega. A primeira foi Agammemnon, de Ésquilo, na tradução de Mário da Gama Kury, em 1971. Desta vez, com *Antígona*, ele preferiu fazer uma adaptação: 'Minha opinião é que, por estarem em jogo duas formas de expressão que, embora complementares, se mantêm absolutamente distintas, a literatura e a teatral, existe a necessidade da adaptação' (VASCONCELLOS *in Antígona...*, 1979, p. 33).

A adaptação deriva do fato de que, para Vasconcellos, a linguagem literária e a linguagem teatral possuem características próprias e diferentes entre si. Enquanto na primeira, a palavra precede a ação e pode ser relida várias vezes, na segunda, a palavra é dita no palco, uma única vez, entremeada à ação:

Para Luiz Paulo, o estudo e a pesquisa da obra literária devem ser realmente feitos sobre o texto integral e fiel: 'Na hora da encenação, desse texto, porém, o processo adquire características de comunicação próprias, diferentes das do literário, nas quais não mais a palavra precede a ação, mas sim, a ação precede a palavra. Em resumo, palavra lida e palavra dita num palco para ser ouvida uma única vez pelo espectador, são linguagens diferentes e exigem tratamentos diferentes' (VASCONCELLOS *in Antígona...*, 1979, p. 33).

Segundo o crítico, Vasconcellos acredita na atualidade da tragédia grega porque ela trata de temas fundamentais da vida do homem:

O diretor acredita na atualidade da tragédia: 'Porque uma tragédia grega trabalha com um material tão profundo, tão básico do ser humano que vale para qualquer época. São obras que discutem a essência do homem e devem ser encenadas, como os clássicos devem ser relidos' (VASCONCELLOS *in Antígona...*, 1979, p. 33).

¹⁸ Texto não assinado pelo autor.

Para o autor, Vasconcellos procurou, nesta montagem de *Antígona*, criar uma versão atual para o teatro, que atue no nível consciente do ser humano e não apenas no nível inconsciente, como era na época dos gregos. Conforme as palavras do diretor na entrevista:

Não se pode conceber hoje um teatro que atue a nível do inscinsciente [sic], que tenha funções catárticas, como o teatro dos gregos. Hoje o teatro atua no consciente do ser humano e, se não houvesse outros motivos, apenas por este, exige adaptação do material literário que nos foi legado, condizentes com o próprio tempo em que é realizada a encenação. Buscamos eu e o grupo de atores do elenco, uma adaptação que atuasse mais incisivamente no homem contemporâneo (VASCONCELLOS *in* *Antígona...*, 1979, p. 33).

Nesse sentido, o autor assevera que “*Antígona* ganhou um novo sentido”, pois a ação da personagem provém da consciência de sua capacidade de amar e transformar o mundo em nome desse amor:

Segundo Luiz Paulo, em cena, a personagem *Antígona* é a representação do sentimento humano em ação: ‘É o potencial de afeto, resolução, destemor, luta selvagem pela manutenção dos valores naturais que unem os homens entre si. Esse contagiante potencial de humanismo se contrapõe à rigidez da ordem do Estado, representada por Créon. Na solução do conflito, se *Antígona* é sacrificada em nome da ordem e do bem comum do Estado, as maldições e os oráculos de Tirésias agem e punem aquele que em nome do poder, decretou leis que ultrajam a lei natural da vida’ (VASCONCELLOS *in* *Antígona...*, 1979, p. 33).

Assim, segundo a perspectiva de Vasconcellos é a partir de um intenso humanismo que se desenvolve a ação da personagem: ela é lúcida quanto às consequências de sua decisão e inabalável quanto à crença nos valores que defende. No final da tragédia, a morte da heroína e as desgraças que se abatem sobre Creonte reafirmam que a lei natural da vida está acima e além das leis superficiais criadas pelo homem. Nesse sentido, a inversão de valores em relação a essas leis importará em desequilíbrio, tirania e injustiças que determinarão os resultados nefastos a serem suportados pelo homem no mundo da vida.

4.8 Antígona

O articulista¹⁹ de *Zero Hora* destaca que a adaptação de Vasconcellos visa dois objetivos: a própria função do teatro e a linguagem. Para o diretor, na antiguidade o teatro grego visava atingir o inconsciente do homem, hoje, na contemporaneidade, a função do teatro é atingir o consciente do público; por isso é necessário aperfeiçoar a linguagem teatral aos valores e à realidade desse público atual. Conforme o autor:

A adaptação visava dois objetivos: a própria função do teatro e a linguagem. A função do teatro, esclarece Luiz Paulo, “porque a tragédia, escrita a cinco séculos antes de Cristo, visava atingir o inconsciente do homem. Hoje, o teatro contemporâneo visa atingir o consciente do público. Por isso é necessário uma “releitura” dos clássicos, no sentido de uma nova interpretação condizente com os valores do mundo atual”. Quanto à adaptação da linguagem, esta foi necessária porque a palavra dita no palco é diferente da palavra lida, e principalmente, destaca o diretor, a tragédia grega foi escrita para um público de outra época, e tem que sofrer modificações para continuar viva: “– Eu adapto, corto ou acrescento visando à concepção teatral e o público de hoje”, enfatiza Luiz Paulo Vasconcelos (*Antígona*, 1979, p. I).

O crítico comenta que uma das inovações operadas por Vasconcellos diz respeito ao coro. O diretor entende que a função exercida pelo coro na antiguidade não contribui para o desenvolvimento do espetáculo na contemporaneidade; assim, para atender às necessidades do homem moderno o diretor decidiu transformar o coro numa mulher do povo e em canções. Outra inovação operada nesta montagem foi colocar sangue e mortes no espetáculo o que, para Vasconcellos, refletem os acontecimentos desse momento histórico:

Por exemplo, o coro, elemento sempre presente no teatro grego, foi eliminado porque não contribuía em nada para o espetáculo. Suas funções, dentro da tragédia, de interferir na ação, questionando os personagens, ou de acrescentar um elemento lírico à ação, foram transformados, no primeiro caso, numa nova personagem – uma mulher do povo, e no segundo, em canções ou textos ditos em música. Outro exemplo é o tabu que existia no teatro grego de nunca mostrar sangue em cena, com as mortes sempre narradas por um mensageiro. ‘Mas como no mundo atual sangue e morte são constantes, estas acontecem em cena nesta montagem, como a

¹⁹ Texto não assinado pelo autor.

cena que criei para o enterro de Polinices, basicamente visual apoiada na música de Bruno Kiefer’, conclui Luiz Paulo (*Antígona*, 1979, p. I).

O autor salienta que a montagem foi realizada em livre associação e o próprio grupo de atores criou e confeccionou todo o cenário e os figurinos artesanalmente, o que permitiu um maior entrosamento do grupo e um entendimento comum a respeito da filosofia que embasa a montagem:

O espetáculo foi produzido em livre associação, e na parte prática da montagem diretor e elenco fizeram tudo manualmente: idealizaram e confeccionaram cenários e figurinos, desde tecer os fios das fazendas até preparar as madeiras para as lanças. E esse clima de execução de coisa primitiva foi entrando nos atores e estabelecendo uma linguagem comum de entendimento do espírito do texto. Isso facilitou o trabalho de direção e voz, principalmente, recapacitando os atores para os longos versos e falas que o texto exige (*Antígona*, 1979, p. I).

4.9 Dois atores falam de ‘Antígona’ e as características de sua produção

Nesta matéria jornalística do jornal *Correio do Povo*, Antônio de Campuoco entrevista alguns atores que fazem parte da montagem de *Antígona*: Sérgio Silva, que interpreta Creonte e Bruno Ruschel, que interpreta o adivinho Tirésias.

Campuoco inicia a reportagem dizendo que, “Para Sérgio Silva, a montagem de ‘Antígona’ é um trabalho atual e importante”, pois, tendo em vista que a tragédia se desenvolve em torno do embate entre a lei do Estado e os princípios individuais, aborda uma questão profundamente atual e oportuna frente à conjuntura política vivenciada. Além disso, Silva destaca que Vasconcellos e ele adaptaram o texto a fim de criar uma linguagem adequada ao público contemporâneo, sem, no entanto, afastar-se da riqueza literária do texto de Sófocles. São as palavras do ator:

À medida em que ‘Antígona’ tem sua discussão centrada em torno da lei e do Estado, desenvolvendo a questão até de maneira radical, colocando frente a frente o indivíduo e o Poder, creio que a validade e importância da peça ficam óbvias. Literariamente, é claro que há algumas coisas muito fechadas, elitizadas, que só poderiam ser compreendidas por quem conheça profundamente a estrutura da tragédia grega, como a questão dos deuses e do Destino, e por isso meso, embora eu ache tudo isso maravilhoso, nós preferimos deixar

de lado estas questões, já que ao nível de, elas não funcionam. O problema maior da montagem me parece que foi esse, criar uma fidelidade ao texto original e ao mesmo tempo uma linguagem adequada ao público de hoje. Por outro lado, era preciso também enfatizar o lado político sem cair no panfletário (SILVA *in* CAMPUOCO, 1979, p. 13).

Em autocrítica, Sérgio Silva fala das dificuldades que encontrou para compor e interpretar o rei Creonte, destacando, inclusive, o desgaste físico e emocional que advém do papel:

Contudo, sei de minhas limitações, e não creio que eu me saia muito bem em papéis grandes como este. Para realizar minha tarefa me vejo obrigado a um verdadeiro tour de force, mas enfim... Há muita diferença entre o último trabalho que fiz, 'Rodolfo Valentino', uma comédia muito maluca, e esta tragédia. É um tipo de trabalho bem mais difícil. Créon é um personagem completo, ele tem linhas de ação bem definidas, mas também sofre muitas variações emocionais, é um sujeito instável, emocionalmente, e isso é complicado a gente conseguir criar no palco. Me dá um desgaste físico e emocional muito grande, mas sou teimoso, e desde que aceitei fazê-lo estou buscando dar o máximo de mim (SILVA *in* CAMPUOCO, 1979, p. 13).

Campuoco esclarece que a *Antígona* conseguiu pagar-se até o momento e que os atores esperam que reste algum dinheiro para distribuir entre eles. Acerca do aspecto financeiro que envolve uma montagem teatral, Silva aponta que as dificuldades econômicas muitas vezes inviabilizam as produções teatrais em Porto Alegre, inclusive menciona que o próprio grupo de *Antígona* confeccionou todos os artefatos cênicos, com criatividade e esmero, mas salientou que poderiam ter feito melhor caso as condições econômicas fossem outras. Nas palavras de Silva:

Para o ator – que também é professor no Colégio Israelita, onde leciona Língua e Literatura portuguesa e brasileira – e no Departamento de Arte Dramática, onde leciona Literatura Dramática e Cultura Brasileira “um dos problemas fundamentais do fazer teatro em Porto Alegre é a pobreza a que somos obrigados em nossas produções, o que faz com que geralmente faz com que os espetáculos não se realizem. A gente pode gostar da direção, do elenco, mas sempre fica faltando alguma coisa, que não se sabe bem explicar que seja, mas de que se resente um espetáculo, que termina ficando muito mais nas intenções. Para mim, contudo, me parece que o fundamental para o público, é que haja um espetáculo na sua frente, que as coisas sejam bonitas, vistosas, que apareçam... Sabe, Fellini não faz mal para ninguém, nunca. E isso não significa necessariamente muita despesa, porque fizemos toda a nossa

produção na base dos sessenta mil cruzeiros, porque nós mesmos produzimos todos os artefatos cênicos. É claro que se tivéssemos um pouco mais de dinheiro seria ótimo, mas com um pouco de atenção e criatividade, até que dá para se resolver o problema” (SILVA *in* CAMPUOCO, 1979, p. 13).

Quanto ao público, Sérgio Silva diz que, de maneira geral, é formado por jovens que possuem alguma informação sobre o tema; salienta ainda não saber se a troca de vocabulário ajudou no desenvolvimento do espetáculo, mas garante que a comunicação com o público acontece, o que, para ele, é o fundamental:

São os jovens, de modo geral – que comparecem ao teatro. Eles têm alguma informação primária sobre o tema, alguns vão extremamente medrosos com o que irão encontrar, mas depois se acostumam. Não sei se a troca de um vocabulário mais empostado por outro mais simples ajudou, mas temos conseguido nos comunicar com o público, e creio que isso é o que mais importa (SILVA *in* CAMPUOCO, 1979, p. 13).

Campuoco destaca que *Antígona* lotou o Teatro Renascença em algumas ocasiões: “*Antígona* bateu alguns recordes de lotação no Renascença, o que não deixa de ser significativa”; esse fato demonstra que a peça teve uma boa aceitação por parte do público num momento histórico em que a arte teatral sofria forte censura do Estado, mas que persistia na sua função de questionar, denunciar e oportunizar a reflexão.

Além de Sérgio Silva, Campuoco entrevista o ator Breno Ruschel, que interpreta dois personagens nessa montagem: um dos irmãos (Etéocles) que se digladiam pelo poder e o velho Tirésias. Na entrevista, Ruschel destaca o seu pleno entendimento com o diretor da peça e o entrosamento entre todos os componentes do elenco:

Explica ele que sua atração pela montagem deveu-se à ‘maneira pela qual o Luís Paulo dirigiu este espetáculo e trabalha o ator. Apesar de ser um espetáculo muito marcado, houve uma identidade de intenções muito forte entre ele e eu, e creio que a maioria dos atores, o que nos realiza muito. Fizemos um trabalho de equipe, desde os cenários e figurinos até as soluções técnicas e isso serve para entrosar muito em elenco e aprofundá-lo no seu trabalho de intérprete, envolvendo-lhes de maneira absoluta’ (RUSCHEL *in* CAMPUOCO, 1979, p. 13).

Campuoco esclarece que esta é a primeira incursão de Breno Ruschel na tragédia grega. Na entrevista o ator revela que encontrou dificuldades para compor a

personagem explicitando os elementos que o auxiliaram na composição do adivinho Tirésias:

Pela mitologia grega, ele teria cerca de 480 anos de vida neste momento. Então, para compor meu personagem, tive que partir de outra análise, o clima da tragédia e a cena em si. Depois, particularizei a situação, o que me permitiu me adequar corretamente à linha da direção e criei meu trabalho em cima disso tudo. Vejo Tirésias em dois momentos: como ser humano, quando tenta dialogar com Créon, e depois como o sábio adivinho, quando, rejeitado, ele extrapola sua situação e prevê a catástrofe, que realmente ocorrerá (RUSCHEL *in* CAMPUOCO, 1979, p. 13).

4.10 Luiz Paulo Vasconcellos: a tragédia é a própria terra

Susana Sondermann inicia a ampla reportagem sobre a montagem de Vasconcellos destacando o privilégio de assistir a tragédia *Antígona* nos palcos de Porto Alegre. Segundo ela é indiscutível a atualidade do texto sofocleano, que nesta adaptação de Vasconcellos atualiza a linguagem milenar para o homem contemporâneo sem prescindir do vigor e riqueza desse texto:

Se a notícia circulasse nos jornais de qualquer cidade do mundo, despertaria a atenção. Afinal, não é todos os dias e nem em qualquer lugar que se tem a oportunidade de assistir Antígona – a clássica tragédia de Sófocles – numa adaptação aos nossos dias. A atualidade indiscutível da tragédia mereceu do adaptador Luiz Paulo Vasconcelos um novo tratamento que, segundo ele, apenas atualiza o texto para o homem contemporâneo, guardando toda a riqueza e a polêmica de sentimentos contraditórios que faz com que a tragédia grega, hoje e sempre, guarde um mistério de atualidade e importância. O depoimento de Luiz Paulo Vasconcelos, pela erudição de seu posicionamento, e pela lucidez de sua visão, faz a reportagem de hoje do *Suplemento Mulher* (SONDERMAN, 1979, p. 2).

Sonderman diz que Vasconcellos não consegue descrever com clareza os motivos que o levaram a encenar *Antígona*; o diretor tenta explicar esses motivos através do viés sentimental: para ele o texto sofocleano desperta paixão e admiração porque debate os valores políticos e humanos, sobretudo, expõe o confronto entre a ordem dos sentimentos e a ordem do Estado:

Sentado em seu gabinete de diretor do Instituto de Artes da UFRGS, Luiz Paulo Vasconcelos adianta, antes de qualquer outra explicação, ser incapaz de delinear com clareza os motivos que o levaram a encenar *Antígona*, peça que pela coragem da montagem se configura, de antemão como um dos espetáculos do ano em Porto Alegre. “Há certos textos e certas ideias que estão sempre presentes. Porto Alegre precisa e merece ver *Antígona*, mas para mim é difícil explicar os porquês desta iniciativa. Quando a coisa envolve paixão – e eu sou apaixonado por esta peça – as razões ficam distantes e difíceis. É algo epidérmico, muito orgânico. O texto me fascina, me conquista e a partir disso dei corpo e forma ao espetáculo. É sem dúvida um grande texto, e profundamente atual em termos da estrutura política e dos valores humanos de nosso mundo. Acredito que vivamos um novo renascimento, e *Antígona* é justamente o confronto entre a ordem humana e a ordem dos sentimentos, e a ordem do Estado. A proposta de Sófocles é realmente definitiva nestes termos” (VASCONCELLOS *in* SONDERMAN, 1979, p. 2).

Durante a entrevista Vasconcellos aponta as modificações surgidas no conceito da arte dramática ao longo do tempo. Comenta que para os gregos o teatro tinha contornos mágicos, pois visava a atingir o inconsciente dos espectadores, atualmente, o teatro lida com o consciente e visa a atingir a razão de seus espectadores:

Não vejo mais o teatro como ele era feito pelos gregos, com uma função de catarse coletiva. A redenção do Cristo acabou com essa necessidade. A partir da Idade Média surgiu toda uma nova concepção de homem e de mundo, e o teatro passa a atuar no nível do consciente. O teatro ritualista cede lugar ao teatro-espetáculo, pois o homem adquire confiança em si mesmo e em sua capacidade de alterar o próprio destino. As tragédias gregas são tão notáveis que são propostas de análise do comportamento humano de atualidade surpreendente. Elas trabalham com níveis de intensidade muito concentradas, têm uma carga de representação de ódio, amor e de outras relações humanas muito superiores aos níveis do cotidiano. Para mim, a tragédia grega é a própria terra, a própria base de tudo... (VASCONCELLOS *in* SONDERMAN, 1979, p. 3).

No entendimento de Vasconcellos a tragédia equipara-se à própria terra, pois o texto grego expõe de forma visceral a origem das emoções e dos comportamentos humanos; a intensidade de conteúdo representada no palco possibilita que o público se reconheça nos conflitos e reflita sobre a sua própria atuação no mundo da vida.

Quanto à adaptação do texto, Sondermann explica que para realizar a adaptação de *Antígona* para o palco, Vasconcellos utilizou três traduções: uma de Mário da Gama Cury, outra francesa e outra editada em Portugal:

A partir disso, juntamente com o professor Sérgio Silva, Luiz Paulo fez a adaptação aos nossos dias, optando por soluções novas, eliminando o coro e inovando aspectos formais de linguagem. Para ele, normalmente as traduções são literárias, e seguem com a maior fidelidade possível a versão original. No caso de uma adaptação para o palco, a palavra tal e qual foi escrita não funciona, precisa ser redimensionada para cumprir sua função própria. Na concepção de Luiz Paulo, para permanecer vivo um autor precisa ser adaptado, precisa ser trazido ao novo homem que vive um novo mundo e com novos problemas. Avesso a conservacionismos cegos, ele é contra a pura e simples repetição, procurando sempre a recriação que garanta a sobrevivência do autor, e mantendo a pureza, riqueza e multiplicidade das ideias contidas (SONDERMAN, 1979, p. 3).

Nesse sentido, observa-se que o diretor optou por uma linguagem mais simples e inovou em vários aspectos, inclusive abdicou da concepção clássica do coro grego. Segundo o diretor: “No momento em que se trabalha com elementos teatrais, temos que ver novos códigos e novas posturas. Uma das liberdades que tomei foi retirar o coro”. Todavia Sondermann esclarece que Vasconcellos não retirou o coro, mas optou por outros dois recursos:

Na verdade, o diretor Luiz Paulo não tirou o coro, um fator de encarecimento numa produção teatral. Optou por duas soluções, ou seja, a substituição do coro por uma personagem do povo, uma mercadoria que questiona a ação quando o coro o fazia, e que tem sua tenda instalada defronte ao palácio, palco da tragédia. As intervenções líricas do coro são substituídas por canções e textos entoados por gente do povo, que sublinham e comentam a ação (VASCONCELLOS *in* SONDERMAN, 1979, p. 3).

A autora explica que o elenco se reuniu em livre associação e trabalhou de forma cooperativa em todos os detalhes da produção: o cenário foi tingido pelos atores e o figurino confeccionado manualmente (costura, crochê, bordados, colagens, entre outros). A base desse trabalho, que na prática incluiu cinco semanas de ensaio, foi o viés primitivista sonhado pelo diretor e compartilhado por todos os elementos do grupo: conforme citado anteriormente, Vasconcellos concebe a tragédia grega como a própria terra, ou seja, a estrutura, a base onde reside todo o arcabouço de emoções que constituem o ser humano; nesse sentido, as técnicas empregadas pelo grupo buscaram uma vivência-ação intensa, ou seja, optou-se por um exercício filosófico voltado para a ação, para a prática daquele primitivismo original que se pretendia mostrar no palco:

Na prática, o grupo ensaiou cerca de cinco semanas, num trabalho contínuo, árduo e diário, encaminhado sob a forma cooperativa. O primitivismo sonhado pelo diretor, e compartilhado pelo grupo, se estendeu até o mais concreto dos detalhes. A maior parte dos tecidos foi tecida pelos atores, que compartilharam toda a confecção dos adereços e cenários. A filosofia pretendida pela direção foi, assim, sendo incorporada na prática pela ação. Com isso, além da vivência de uma proposta, o grupo conseguiu atingir um visual condizente com a ideia de primitivo. Ensaios, marcação e execução correram paralelamente, reforçando ideias e enfatizando princípios, que foram longamente discutidos e profundamente vivenciados por atores, equipe técnica e direção. O espetáculo foi, literalmente, “construído com as mãos” (SONDERMAN, 1979, p. 3).

O diretor também reflete sobre a importância histórica do século XX na busca de uma nova imagem para o teatro; nesse sentido, entende que a *palavra* ainda é um importante meio de comunicação que deve ser conjugada de forma harmoniosa com o comportamento, cor, forma e conteúdo a fim de traduzir a intensidade de sentimentos, valores e de vida que propõe a tragédia grega:

Vivemos – diz ele – a busca de uma nova imagem num século de eternas e grandes contradições. Dou-me conta que somos as privilegiadas testemunhas da história. O século XX marcará profundamente o desenvolvimento do mundo, é um século de grandes conflitos e de grandes conclusões. Somos espectadores de teses e de “n” experiências. Pessoalmente, acho a palavra um grande meio de comunicação, apesar de desgastada. No espetáculo, procuro criar a harmonia entre palavra, comportamento, cor, forma e conteúdo, que traduzem a explosão de movimento, de sentimentos, de vida que propões a tragédia grega (...) Acho que é fundamental reler os clássicos, (...) Seja pelo simples prazer, seja com o fim de repensá-los, é fundamental ler e reler os clássicos, inclusive para manter eternos alguns valores (VASCONCELLOS *in* SONDERMAN, 1979, p. 3).

Ainda, a autora menciona a primeira tragédia grega adaptada por Vasconcellos para os palcos de Porto Alegre e destaca a coragem do diretor em realizar esta montagem de *Antígona*:

Sua primeira montagem de uma tragédia clássica foi *Agamenon*, de Ésquilo. A riqueza do material e o muito que há para explorar neste inesgotável repertório foram, sem dúvida, as armas maiores que levaram Luiz Paulo Vasconcellos a lançar-se, com rara coragem, nesta montagem de *Agamenon*²⁰, que estreou ontem no Teatro Renascença, da Prefeitura Municipal (VASCONCELLOS *in* SONDERMAN, 1979, p.3).

²⁰ Erro do jornal, a autora quis dizer *Antígona*.

Nessa reportagem para o jornal *Folha da Tarde*, a jornalista Susana Sodermann entrevista o diretor Luiz Paulo Vasconcellos e tece considerações positivas acerca dessa nova montagem de *Antígona*. Para a autora, a montagem de Vasconcellos é atual e oportuna e assisti-la consiste num privilégio, tendo em vista o momento político vivenciado, a importância cultural da obra e a intensidade do conteúdo trágico. A autora considera que o diretor acertou na adaptação do texto sofocleano e nas modificações operadas no coro trágico, pois tornou o texto mais simples e acessível ao homem contemporâneo, sem prescindir da riqueza poética do original de Sófocles. Ainda, Sodermann revela admiração explícita pelo trabalho de Vasconcellos quando menciona a coragem do diretor em encenar *Antígona*, numa clara alusão ao regime ditatorial vivenciado à época da montagem.

Assim, conforme as críticas publicadas nos jornais da época, a montagem de *Antígona* suscitou importantes polêmicas entre os articulistas; a recepção jornalística se embasa notadamente em duas posições contrárias: parte da crítica apreciou positivamente as modificações operadas por Vasconcellos, pois entendeu o trânsito necessário entre o conteúdo simbólico da tragédia e o caráter histórico/político/contemporâneo (ditadura militar) inscrito na atualização proposta pelo diretor. Nesse sentido, a maior parte da crítica valorizou a atualização do conteúdo milenar, ou seja, a transposição desse conteúdo para a época histórica vivenciada, numa linguagem adequada ao seu público, o que possibilitou o questionamento e a reflexão extremamente oportunos num período de ditadura. Ainda, avaliaram que a nova composição do coro e a simplificação da linguagem foram atualizações pertinentes à cena teatral, o que demonstra que a percepção do diretor voltou-se para inovação, flexibilidade, que o diretor buscou tornar o texto acessível ao público.

Em oposição, outros críticos demonstraram uma recepção atrelada aos valores tradicionais, sobretudo, quanto à composição do coro e à estrutura preconizada por Aristóteles na *Poética*. Assim, reduzida parte da crítica revela a expectativa de uma montagem tradicional, nos parâmetros gregos; estes foram os autores que não aprovaram as modificações operadas por Vasconcellos; ainda, consideraram que ele extirpou do texto de Sófocles a literatura e a poesia. Tais posicionamentos revelam que o horizonte de expectativa desses articulistas está atrelado a uma compreensão clássica da tragédia, tendo em vista que esperavam assistir a uma montagem que obedecesse aos parâmetros gregos. Dessa visão

tradicional derivaram as críticas mais ferozes quanto à adaptação da linguagem, composição do coro e interpretação dos atores.

Quanto a este aspecto da recepção, Tinoco explica que:

Considere-se que quanto mais o leitor-receptor estiver condicionado a uma dada e preconcebida posição ideológica, tanto menos estará disposto (intelectualmente e emotivamente) a aceitar a estrutura básica de compreensão do tema e dos sentidos que estabelecem, regulando, a interação entre texto e leitor. O leitor, normalmente por ser mal orientado, percebe-se “induzido” a tal participação, que é imposta pelos vários órgãos sociais. Essa participação, no desenrolar do texto, finda por se voltar contra seus próprios valores, o que resulta na frequente má recepção do livro e na rejeição do seu autor (TINOCO, 2010, p.26).

Então, observa-se que a recepção dos críticos assume dois vieses: um, atrelado aos valores clássicos gregos e à *Poética* de Aristóteles; outro, aberto à atualização de tais valores, aliado ao conceito de atualização proposto por Jauss. Daí pode-se apontar os dois horizontes de expectativa dos críticos da época: um, tradicional, rígido, que resulta numa apreciação negativa da montagem. Outro, vinculado à evolução histórica e estritamente ligado aos valores da contemporaneidade, que resulta numa crítica positiva da montagem. Quanto aos diferentes posicionamentos adotados pelo leitor, Tinoco explica que:

Qualquer linha de análise precisa considerar que todo texto é articulação entre o conhecido e o desconhecido. Assim, a análise trabalha com um repertório que é dominado pelo leitor e que, ao mesmo tempo, oferece-lhe informações novas, originais – resultado das atividades de produção do autor. O leitor produtivo – assim avaliado na medida em que tem noções de seus limites e necessidades de leitura – é aquele que melhor percebe seus preconceitos sócio-históricos e dispõe-se a superá-los em nome de uma recepção efetiva. Uma posição de leitura-recepção aberta às novidades e centrada em informações prévias adquiridas ao longo do tempo é a mais indicada. Isso se dá se, sobretudo, o leitor articula devidamente o familiar e o desconhecido, o certo e o duvidoso, a fim de *sair* de uma leitura melhor e mais informado do que quando nela *entrou* (TINOCO, 2010, p.15).

Resultado: a montagem causou forte “estranhamento” junto aos críticos da época. Nesse sentido, Jauss explica que se a obra satisfaz inteiramente o horizonte de expectativa do leitor aproxima-se de uma arte culinária, pois apenas atende a uma tendência do gosto dominante; quando, ao contrário, se opõe à expectativa do leitor poderá causar prazer ou estranhamento (fruto da distância estética),

resultando na rejeição da obra ou na posterior aceitação, quando a inovação já houver se transformado em obviedade num horizonte futuro.

A partir dessa conjuntura, é possível tecer algumas reflexões acerca da recepção dos críticos. Esses recepcionaram a montagem sob cinco aspectos principais: a adaptação do texto, a modificação do coro, o figurino, o cenário e o desempenho do elenco.

Quanto à adaptação do texto, Vasconcellos revela a preocupação em atualizar a linguagem milenar para o público contemporâneo visto que seu objetivo não é representar o teatro grego como na época em que foi criado, mas realizar uma montagem voltada para a contemporaneidade, que discute as questões, os valores e os conflitos propostos pelos gregos.

No entanto, parte reduzida da crítica entende que a adaptação do texto simplificou demais a linguagem, inclusive, tece severas críticas à adaptação do texto afirmando que as simplificações realizadas eliminaram a poesia e a profundidade da tragédia de Sófocles; denota-se que estes articulistas são adeptos da linguagem mais tradicional, erudita, mas que se afasta em dois mil anos do público da época.

Outros críticos percebem a adaptação da linguagem como necessária e adequada, visto que conservar uma linguagem muito erudita acabaria por afastar o público da cena. Nesse ínterim, observa-se que a rigidez de alguns críticos quanto à manutenção do texto clássico tal e qual foi escrito por Sófocles remete a uma austeridade do horizonte de expectativa; de outro lado, a maior parte da crítica demonstra um horizonte de expectativa mais aberto, pois compreende que as mudanças atendem à intenção do diretor em transpor a palavra literária para a palavra cênica, de modo que o texto teatral resulte mais adequado ao seu público, o que, conforme a análise da crítica, foi alcançado com êxito sem prescindir da poeticidade do texto sofocleano.

Quanto à concepção do espetáculo, Massa aponta que a concretização cênica ocorre, num primeiro momento, pela leitura dos produtores do espetáculo através da materialização cênica dos aspectos ficcionais da peça. Nesse sentido, o autor assinala que na concretização do espetáculo está um dos “principais paradigmas da modernidade teatral: o da fissura provocada pela leitura do encenador, da eminência da concretização cênica, diversa da literária” (2007, p.55) Conforme este autor, no processo de concretização, a cena teatral torna-se a expressão da liberdade artística tanto para o encenador quanto para o espectador,

pois ambos criam um mundo próprio por meio de sua consciência imaginadora: “Assim como ocorre na tradução literária, toda concretização teatral acaba sendo recriação artística” (2007, p.55).

Nesse sentido, na instância da *poiesis*, o leitor-diretor Vasconcellos é co-criador da montagem, pois, segundo Jauss, a consciência, enquanto atividade produtora cria um mundo que é sua própria obra: “criação do mundo como sua própria obra (*poiesis*)” (JAUSS *in* COSTA LIMA, 2011, p. 102). Da mesma forma, a concretização não é apenas uma leitura do diretor, dos atores e demais espectadores, é ao mesmo tempo a leitura da recepção, pois nela acontece a interação entre *poiesis* e *aisthesis*, pois o observador, no ato contemplativo de sua percepção se apropria de uma informação nova do mundo do outro, mas também pode considerar o objeto estético incompleto e sair de uma atitude contemplativa para converter-se em co-criador da obra, à medida que consolida sua forma e seu significado.

Quanto à modificação do coro, a apreciação da crítica expõe duas vertentes de entendimento. Parte dos articulistas apreciou positivamente as modificações, percebendo a necessária inovação da cena teatral, sobretudo vinculada ao momento político. Outros, porém, consideraram a mudança uma afronta à estrutura milenar proposta por Sófocles, ou seja, o coro grego deveria ser composto por doze coreutas; nesse sentido, na visão da crítica a concepção do tragediógrafo foi dissolvida pelo diretor, tendo em vista que o coro da montagem foi representado por uma única mulher e pela música.

Essa parte da crítica também não se conformou com a norma aristotélica que, supostamente, foi quebrada por Vasconcellos; supostamente porque, em primeiro lugar, o próprio Aristóteles diz: “O coro também deve ser considerado um dos atores; deve fazer parte do todo, e da ação, à maneira de Sófocles, e não à de Eurípedes” (1993, p.97). Nesse sentido, o diretor não rompeu com a estrutura proposta por Aristóteles em relação ao coro, ao contrário, o coro da montagem de 1979 é um ator que age e faz parte do todo da ação.

A mudança na composição do coro se opôs ao horizonte de expectativa dessa crítica que, voltada para os ditames tradicionais da moldura trágica, não souberam ler na *Poética* a possibilidade de transgressão, nem atualizar as características trágicas ao momento político vivenciado. Escapou a esta recepção jornalística que a releitura do papel do coro operada pelo diretor acentuou ainda

mais a atuação deste personagem, pois Vasconcellos tornou sua presença mais incisiva à medida que substituiu a presença de múltiplos anciãos pela presença de uma única mulher que questionava os mandamentos do rei. Depreende-se que o diretor também propôs o embate entre a masculinidade (representada por Creonte) e a feminilidade (representada pela mulher do povo, uma mercadora) a fim de destacar o movimento de emancipação feminina, por meio do qual, as mulheres buscavam autonomia e igualdade de direitos com os homens e liberdade em relação aos padrões opressores baseados em normas de gênero.

Assim, quanto à concepção do coro, a crítica revela-se presa a uma moldura historicamente consagrada. A expectativa ocorre no sentido de reproduzir a composição do coro tal qual antigamente, no entanto, diretor optou por atualizar esta composição a fim de atender ao momento histórico-político daquele público, afinal, Vasconcellos, segundo Jauss, é co-criador da obra e não um mero reproduzidor da moldura trágica.

Errandonea já apontava para a indiscutível beleza do coro trágico e a necessária atualização desse personagem ao público contemporâneo:

Así, acabamos por donde hemos comenzado: “El Coro, decíamos con Aristóteles, en Sófocles es un verdadero personaje”. Ahora añadimos: “y por situarlo así el poeta, ha enriquecido al drama con bellezas interesantísimas y ha constituido una forma de arte olvidada, que ojalá tanteara alguno a ressucitar, naturalmente con las modificaciones impuestas por los espectadores de nuestra sociedad contemporánea” (1942, p.301).

Com relação à apreciação negativa da crítica Tinoco explica que:

(...) se as convicções do leitor estiverem muito bem estruturadas, o que em tese é uma qualidade diante do mundo em que ele se insere, mais dificilmente ele “absorverá” novas informações que tendam a questionar suas convicções. Mas é exatamente dessa relação (do novo se impondo ao regularmente estabelecido) que surgem as possibilidades para uma efetiva recepção de informação não adquirida, que surgem os conceitos integrados a composições (literárias, técnicas) que, lidos e compreendidos, podem servir de elementos de ampliação do próprio sentido da pessoa e do mundo. O paradoxo, portanto, além de ser algo em si, é algo que pode representar acúmulo produtivo de informações (TINOCO, 2010, p.20).

Massa anota que:

A hipótese de que a arte, o teatro e a sociedade atuais estão em permanente interação nos sugere que a apreensão estética oscila em diferentes modos de operação. Alguém acostumado a realizar uma leitura linear do fenômeno artístico será mais inclinado a perceber no espetáculo os elementos da fábula, ainda que outros fatores o instiguem a uma leitura transversal e procurem acionar sua reflexão. Por outro lado, é provável que um espectador que não se encontra com os elementos narrativos concentre-se na maneira como eles são mostrados. Se não for encontrado na enunciação cênica o apuro artístico proveniente da distância estética com relação ao que é do seu conhecimento dentro do contexto teatral, é provável que sua leitura desmereça o espetáculo como obra de arte (MASSA, 2007, p. 82).

Quanto ao cenário e figurino, a crítica, em geral, a crítica recebeu positivamente esses dois elementos da montagem. O cenário foi considerado simples e adequado à proposta do diretor, com destaque para a iluminação utilizada em cena, o que contribuiu para criar a atmosfera do espetáculo; alguns críticos, no entanto, entenderam que o palco italiano²¹ prejudicou a comunicação com o público, pois o espectador está muito distante da cena.

O figurino foi unanimidade quanto à simplicidade, beleza e adequação entre os críticos que mencionaram esse elemento em seus textos. As roupas e os adornos das personagens remetem à rusticidade dos pastores gregos, bem como a dos brasileiros e, sobretudo, a valorização dos elementos da terra, cores e texturas.

Quanto ao elenco, a interpretação de Sandra Dani recebeu críticas muito positivas: em sua maioria, os críticos assinalam que atriz acertou na composição da personagem título, pois optou pelo equilíbrio, ou seja, interpretou uma Antígona com vigor, mas sem exageros, o que lhe conferiu o tom exato de dramaticidade e força inerentes à figura trágica e apresentados no palco através do completo domínio da cena.

Por outro lado, houve uma apreciação negativa quanto à escolha de Sérgio Silva para o papel do rei Creonte; os críticos destacam que o temperamento e a voz do ator não contribuíram para a composição adequada da personagem; e mesmo

²¹ Segundo Vasconcellos: “Tipo de palco característico dos teatros europeus a partir do século XVII. Trata-se do palco retangular, aberto para a plateia na parte anterior e delimitado na frente pela boca de cena e no fundo pela rotunda ou ciclorama. A relação entre os atores e espectadores é sempre frontal, determinada pelo ponto de vista estabelecido em perspectiva. O palco à italiana, é, ainda, o mais comumente encontrado nos teatros existentes hoje em dia no mundo e, apesar das limitações que lhe são atribuídas, oferece condições de visibilidade, acústica e ilusionismo o mais próximo possível da perfeição” (VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Dicionário de Teatro. 6 ed. Porto Alegre, RS: LP&M, 2010, p.176).

reconhecendo que o ator interpretou compenetradamente o papel que lhe coube, a crítica salienta que sua interpretação ficou aquém do ideal, inclusive configurando uma escolha equivocada para dar voz ao enérgico rei de Tebas. Os demais componentes do elenco, segundo a maior parte da crítica, desempenharam os papéis de forma razoável e correta, sem brilhantismo, mas sem perdas, o que conferiu um tom de equilíbrio à montagem.

Assim, ao longo da entrevista realizada em 2012 e da leitura dos textos jornalísticos publicados em 1979, observa-se que Vasconcellos expõe de maneira muito clara sua concepção do *fazer teatral*: em primeiro lugar, mostrar ao público um texto de conteúdo; provocar a discussão de uma questão fundamental (ou várias questões) por meio da relação dialógica que ocorre entre a representação dos atores no palco e o espectador, na medida em que este se identifica com a ação a qual assiste; e contribuir para a evolução e transformação da sociedade por meio da arte teatral. Estas, resumidamente, são as diretrizes que norteiam o trabalho deste diretor e que estão fortemente inscritas e publicadas nos jornais da época. Inobstante a clareza com que Vasconcellos expôs sua visão, parte da crítica jornalística parece ignorar a concepção do diretor; depreende-se então que estes críticos esperavam assistir a um espetáculo que atendesse a uma moldura historicamente consagrada da tragédia grega, ou seja, no horizonte de expectativa desses articulistas vicejava uma montagem pré-determinada de *Antígona*, a qual não coincidiu com a atualização exibida no palco, o que resultou na rejeição total da montagem ou de maior parte dela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A montagem de *Antígona*, de Luiz Paulo Vasconcellos, examinada sob a perspectiva dos pressupostos da Estética da Recepção, nomeadamente a partir dos fundamentos defendidos por Hans Robert Jauss, permite a reflexão acerca de diversos aspectos da investigação literária e filosófica.

No primeiro capítulo, intitulado *Estética da Recepção*, depreende-se que a proposta intelectual da corrente deslocou o cerne das reflexões literárias da obra para o leitor, alçando-o a polo fundamental da experiência literária. A partir dessa perspectiva, a recepção ocorre de duas maneiras: a primeira revela-se no processo em que se concretiza o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo; a segunda, quando, ao reconstruir o processo histórico, observa-se como o texto foi recebido e interpretado por leitores de diferentes épocas. Da análise entre as duas instâncias de efeito e recepção é possível formar um juízo estético acerca de determinada obra.

Para Jauss, a função social da literatura manifesta-se quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática e influencia seu entendimento do mundo e, por consequência, seu comportamento social. Dessa forma, o horizonte de expectativa da literatura conserva as experiências vividas ao mesmo tempo em que amplia o grau das possibilidades antes não observadas pelo leitor, de forma a alargar seu comportamento social em direção a novos objetivos, rupturas e perspectivas, trabalhando em prol da emancipação do homem.

No segundo capítulo, denominado *Antígona*, compreende-se que o trágico é intrínseco à própria vivência humana. Bornheim ensina que um dos pressupostos fundamentais da tragédia é justamente o fato de que o herói sempre aparece tensionado entre o ser e a aparência de ser. Nesse conflito extremo reside o objeto fundamental da tragédia, isto é, questionar a medida do homem e desvelar a aparência que envolve a existência humana.

Nesse sentido, os indivíduos que resistem a sistemas políticos arbitrários revelam que os valores naturais ao humano, tais como o amor e a piedade, não são passíveis de comparação com as leis políticas. Partindo do princípio de que estas têm abrangência geral, observa-se que na dimensão social e prática da vida revelam-se frustrantes quando confrontadas com valores subjetivos aos quais, o

homem, em determinadas situações, não renunciará. Ao longo do capítulo observa-se como o mito de *Antígona* repete-se em vários momentos da história da humanidade, nos quais a força de situações singulares é suficiente para desestruturar o alcance geral da vontade política. Dessa forma é que a tragédia de Sófocles persiste como uma fonte inesgotável para pensar desafios inerentes à existência humana.

No terceiro capítulo, *A montagem de Luiz Paulo Vasconcellos*, as entrevistas com o diretor Luiz Paulo e com a atriz Sandra Dani demarcam as seguintes considerações: num primeiro momento depreende-se que para ambos os artistas o *fazer teatral* une técnica e liberdade. Técnica porque envolve estudo e constante aperfeiçoamento; liberdade porque estes artistas trabalham sem medo de ousar, transformar e atualizar o *fazer teatral*. O trabalho do diretor Vasconcellos e da atriz Sandra Dani não está atrelado a uma perspectiva limitante, ou seja, trabalham para o público, mas não dependem da resposta positiva deste, pretendem mesmo é provocar esse público. A concepção de trabalho do diretor e da atriz realiza-se a partir do objetivo mútuo de propor a discussão de questões fundamentais por meio de uma linguagem que atenda aos anseios do público e que contribua para acentuar sua percepção crítica da sociedade.

O leitor-diretor Vasconcellos recepciona a tragédia sofocleana consciente de sua posição enquanto sujeito histórico, ou seja, um sujeito que se sabe responsável pela ação que produz em sociedade. Nesse sentido é que o diretor propõe a releitura desta tragédia grega atualizando o conteúdo milenar e o significado desse conteúdo para o período histórico vivenciado – uma ditadura militar.

Tal contexto implica o enfrentamento da censura à época da montagem, visto que o teatro foi talvez a forma de arte mais perseguida pelo regime. É notável a opção de Vasconcellos em transpor para a cena teatral um texto que discute justamente a legitimidade de uma ordem arbitrária e o enfrentamento dessa ordem. Sobretudo, é extraordinária a obstinação desse diretor em trabalhar em prol da cultura, inobstante e – sobretudo – em períodos históricos contrários à reflexão, sem abrir mão de seus princípios pessoais e assumindo os riscos inerentes a tal escolha.

No quarto e último capítulo, apresentou-se a recepção jornalística à montagem. Assim, conforme as publicações dos jornais da época a crítica apresenta dois posicionamentos contrários: parte dela apreciou positivamente as inovações exibidas na montagem, pois compreendeu o trânsito necessário entre o conteúdo

simbólico da tragédia e o caráter histórico, político e social (ditadura militar) inscrito na atualização proposta por Vasconcellos. Dessa forma, a maior parte considerou bastante significativa a atualização do conteúdo milenar, ou seja, a adaptação desse conteúdo para a época histórica vivenciada, numa linguagem apropriada ao seu público, o que possibilitou o questionamento e a reflexão extremamente oportunos num período de opressão política.

Em oposição, outros críticos demonstraram uma recepção atrelada aos valores tradicionais, sobretudo, quanto à composição de 12 coreutas criada por Sófocles. Estes foram os articulistas que não aprovaram as modificações operadas pelo diretor Vasconcellos. Essa posição denota que o horizonte de expectativa desses articulistas estava preso a uma compreensão clássica da tragédia, tendo em vista que de suas observações depreende-se que esperavam assistir a um espetáculo que acatasse uma moldura historicamente consagrada da tragédia grega, ou seja, no horizonte de expectativa desses articulistas vicejava uma montagem pré-determinada de *Antígona*, a qual não coincidiu com a proposta exibida no palco, o que resultou na apreciação negativa da montagem.

Quanto às modificações operadas pelo diretor, parte da crítica revela-se presa a uma moldura historicamente consagrada e, conseqüentemente, rejeitou alguns aspectos da peça, e, em número reduzido, a própria montagem.

Assim, denota-se que alguns articulistas preferiam uma linguagem mais tradicional, erudita, o que remete a uma austeridade do horizonte de expectativa. A maioria, no entanto, percebe a adaptação da linguagem como necessária e adequada, visto que conservar a linguagem erudita acabaria por afastar o público da cena. O cenário foi considerado apropriado, com destaque para a iluminação e ressalvas ao palco italiano. O figurino foi unanimidade entre os críticos, que destacaram a simplicidade e a valorização dos elementos brasileiros.

A interpretação de Sandra Dani recebeu avaliações críticas positivas. Os autores apontaram que a atriz acertou na composição da personagem, o que resultou numa interpretação expressiva, na qual se evidencia um feliz equilíbrio entre a dramaticidade e a força essenciais à figura trágica. Por outro lado, houve uma apreciação negativa quanto à escolha de Sérgio Silva para o papel do rei Creonte. Os demais componentes do elenco, segundo a maior parte da crítica, desempenharam os papéis de forma razoável, mas bem-sucedida, o que conferiu um tom de equilíbrio à montagem.

Dessa forma, quanto às modificações operadas por Vasconcellos nessa montagem é importante destacar que a Estética da Recepção percebe a atualização da obra de arte como uma oportunidade de expansão do horizonte de expectativas do leitor, de modo que amplia as possibilidades antes não observadas por aquele. Assim, por exemplo, na medida em que o diretor rompe com a concepção clássica do coro grego propicia a ruptura de um padrão dominante e valoriza a figura do povo brasileiro, porque devolve a ele, por meio da representação teatral, os direitos que lhe foram subtraídos pelo regime de exceção.

Nesse sentido e lembrando que para Jauss a literatura é uma força social que age em prol da emancipação do homem, observa-se que a mudança de perspectiva realizada por Vasconcellos em relação ao coro grego, em face de uma ditadura, propõe o rompimento com o silêncio instaurado pelo regime militar e restitui o diálogo, o questionamento e a reflexão como fundamentos da sociedade e, ainda, reafirma a liberdade como princípio basilar de toda ação humana.

Desse modo, a leitura-recepção de *Antígona* inscrita na cena teatral, permite observar como a obra dialoga com os diferentes leitores que a cercam: o diretor, a atriz protagonista, o elenco da montagem, o público teatral, a crítica jornalística. As respectivas e variadas leituras da montagem assinalam que a recepção ocorre em diferentes graus de compreensão e intensidade, mas de qualquer forma, a concretização desta montagem em um momento histórico em que o país é governado por uma junta militar, coloca em cheque o horizonte de expectativa seguro do leitor, abrindo caminho para o confronto entre os vieses éticos e estéticos suscitados pela obra e, por meio desse processo, emancipa-o, de modo que se verifica uma nova compreensão e atuação do leitor no mundo da vida.

Assim, realizado o estudo analítico da recepção da tragédia *Antígona*, de Sófocles, na montagem de Luiz Paulo Vasconcellos, à luz dos pressupostos defendidos por Hans Robert Jauss, teórico da Estética da Recepção, importa destacar que o conjunto de constatações ora extraído, é apenas um dos caminhos possíveis, dada a riqueza da obra examinada. Desse modo, diante da complexidade do tema, resta apontar para o imperativo de que seja retomada alhures a tarefa aqui apenas esboçada.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Vera Teixeira de. O leitor competente à luz da teoria literária. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, 124:23/34, Jan. – mar., 1996.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol. I, II e III. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CARDOSO FILHO, Jorge Luis Cunha. 40 anos de Estética da Recepção: pesquisas e desdobramentos nos meios de comunicação. **Revista Diálogos Possíveis** [da Faculdade Social da Bahia. Ano 6, n.2, julho/dezembro.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CIDREIRA, Renata Pitombo. A moda nos anos 60/70, (comportamento, aparência e estilo). **Recôncavos: Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras**. vol.2, 2008. Disponível em: <www.ufrb.edu.br/reconcavos/edicoes/n02/pdf/Renata.pdf>. Acesso: 24 set. 2012.
- CLÁUDIO, Ivan. Antígona Devorada. **Revista Isto é**: 25 de maio de 2005. Disponível: <www.istoe.com.br/reportagens/detalhePrint.htm?idReportagem...> Acesso: 10 jul. 2012.
- COSTA LIMA, Luiz (Coord.). **A Literatura e o Leitor**. textos de estética da recepção. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- DANI, Sandra. **A montagem de Antígona, de Sófocles, em 1979**. Porto Alegre, 29 jun. 2012. Entrevista concedida a Gabriela Rocha Rodrigues.

_____, Sandra Jamardo. **Memórias de uma grande atriz**. Entrevistas a: Helio Barcellos Jr. Edição de textos: Rodrigo Monteiro e Luciano Alabarse. Porto Alegre: [S.n], 2010.

DALLARI, Dalmo de Abreu. **A ditadura brasileira de 1964**. Disponível em: <jp.icj.org/IMG/DITADURA1964.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2013.

ERRANDONEA, Ignacio. **Sófocles y su teatro**. Madrid: 1942.

FERNANDES, Rofran. **Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência**. São Paulo: Global, 1985.

JAEGER, Werner. **Paidéia: A Formação do Homem Grego**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária**. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LESKI, Albin. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

MASSA, Clóvis Dias. **Estética Teatral e Teoria da Recepção**. Concurso Nacional de Monografias: Prêmio Gerd Bornheim: teatro no Brasil, teatro no Rio Grande do Sul / coordenação: Mauricio Guzinski – Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

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

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PONZIO, Maria Fernanda Garbero de Aragão. **A praça da memória: o cenário das Madres de Plaza de Mayo**. Disponível em: <www.pgletras.uerj.br/.../MariaFernandaPonzio-> Acesso: 10 jun. 2012.

RANGEL, Carlos. Fotografias da encenação de Antígona. 1979. 2 fot. Arquivo do jornal *O Correio do Povo*.

SANTOS, Roberto. Fotografia da encenação de Antígona. 1979. 1 fot. Arquivo jornal *O Correio do Povo*.

SILVA, Luis Sérgio Lima e. *Isabel Ribeiro – Iluminada*. Coleção Aplauso: Perfil. São Paulo: 2008.

STEINER, George. *Antígonas*: a persistência da lenda de Antígona na literatura, arte e pensamento ocidentais. Tradução: Miguel Serras Pereira. Relógio D'Água Editores, 2008.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução: Heitor Moniz. Rio de Janeiro: 1958.

_____. *A Trilogia Tebana*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

TEIXEIRA, Selma. *Teatro em Curitiba na década de 50*. 1992. 255f. (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras. Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

TINOCO, Robson Coelho. *Leitor Real e Teoria da Recepção – Travessias Contemporâneas*. São Paulo: Horizonte, 2010.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *A montagem de Antígona, de Sófocles, em 1979*. Porto Alegre, 12 abr. 2012. Entrevista concedida a Gabriela Rocha Rodrigues.

_____, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____, Luiz Paulo. *Fotografias da montagem de Antígona*. 2012. 1 álbum (35 fot.). Arquivo pessoal do autor.

VENTURA, Ricardo. *O Instituto Villa-Lobos e a música popular*. Rio de Janeiro, outubro de 2005. Disponível em: <<http://brazilianmusic.com/articles/ventura-ivl.html>>. Acesso em 03 jun. 2012.

VERNANT, J. P; NAQUET, P.V. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Tradução: Bertha Halpern Gurovitz. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 2009.

MATERIAL JORNALÍSTICO:

MIRANDA, Luiz de. Antígona mostra a luta constante e sempre mortal contra a injustiça. **Correio do Povo**, p. 14, Porto Alegre, 6 out. 1979.

FAILLACE, Tania. Falta garra a esta Antígona. _____. s/p. 11 a 15 out. 1979.

PRESSER, Décio. Terror e tragédia nas duas estreias de hoje. **Folha da Tarde**, p. 56, Porto Alegre, 5 out. 1979.

PRESSER, Décio. “Antígona”. **Folha da Tarde**, p. 60, Porto Alegre, 10 out. 1979.

HOHLFELDT, Antonio. Antígona, ritual impossível. **Correio do Povo**, p.30, Porto Alegre, 21 out. 1979.

OBINO, Aldo. Antígona. **Correio do Povo**, p.16, Porto Alegre, 10 out. 1979.

“ANTÍGONA” ganha novo sentido, nesta montagem. **Folha da Manhã**, p. 33, Porto Alegre, 5 out. 1979.

ANTÍGONA. **Zero Hora**, p. I, Porto Alegre, 5 out. 1979.

DOIS atores falam de “Antígona” e as características da produção. **Correio do Povo**, p.13, Porto Alegre, 31 out. 1979.

SONDERMANN, Susana. Luiz Paulo Vasconcellos: a tragédia é a própria terra. **Folha da Tarde**, p.2, Porto Alegre, 6 out. 1979.

ANTÍGONA. **Folha da Tarde**, p.33, Porto Alegre, 3 out. 1979.

SANDRA DANI é “Antígona”, em cartaz no Teatro Renascença, hoje e amanhã, às 21h. **Folha da Tarde**, p.13, Porto Alegre, 6 out. 1979.

“ANTÍGONA” no Renascença segue revivendo Sófocles. **Correio do Povo**, p.18, Porto Alegre, 18 out. 1979.

QUATRO estreias teatrais. **Correio do Povo**, p.29, Porto Alegre, 30 set. 1979.

TEATRO. **Folha da Manhã**, p.33, Porto Alegre, 10 out. 1979.

TRÊS estreias e reprise no teatro estes dias. **Correio do Povo**, p. 13, Porto Alegre, 29 set. 1979.

ESPETÁCULOS. **Folha da Tarde**, p. 68, Porto Alegre, 18 out. 1979.

TEATRO: **Folha da Manhã**, p. 34, Porto Alegre, 17 out. 1979.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Convite do espetáculo**. Arquivo pessoal do autor.

_____, Luiz Paulo. **Somente duas semanas para ver Antígona**. Arquivo pessoal do autor.

_____, Luiz Paulo. **Acerca da montagem de Antígona**. Arquivo pessoal do autor.

_____, Luiz Paulo. **Antecedentes de "Antígona"**. Arquivo pessoal do autor.

_____, Luiz Paulo. **Estréia de espetáculo: dados para divulgação**. Arquivo pessoal do autor.

_____, Luiz Paulo. **Sinopse da peça**. Arquivo pessoal do autor.

_____, Luiz Paulo. **Dados curriculares da equipe de Antígona**. Arquivo pessoal do autor.

ANEXO A

Entrevista com o diretor Luiz Paulo Vasconcellos realizada em 12 de abril de 2012, na cidade de Porto Alegre.

Rodrigues: ... agora o terceiro... (ligando os pen-drives).

Vasconcellos: ... um é menor que o outro... essas coisas me assustam às vezes, uma coisa desse tamanho... com um mundo dentro, mas é da geração de vocês, eu sou antes do liquidificador, (risos) eu devia, sei lá ...dez anos, criança, mas eu me lembro, toda família reunida, meus irmãos, meus pais, reunidos em torno da mesa e a minha mãe usando o liquidificador pela primeira vez, pra fazer um suco. Era o máximo de tecnologia, de sucesso. (Risos) Então eu sou pré, pré-liquidificador.

Rodrigues: Bom, ... professor, porque Antígona?

Vasconcellos: Olha, acho que tem várias respostas: uma delas por ser um clássico. Clássico no sentido de uma peça que resistiu ao tempo, pra mim clássico é isso. Qué dize, uma peça que tem um significado em outras culturas, em outras terras, em outros... outros tempos. Porque, pelo fato de ter sido escrita há cinco séculos a.C não quer dizer nada, mas, hoje ela tem sentido, por isso é um clássico. E eu acho que uma comunidade cultural tem que tomar conhecimento, tem que curtir os clássicos, entendeu? Não é só o pós-moderno, não é só o que tá passando na cabeça da nova geração, que também é muito importante, obviamente, mas eu acho que você ter contado, não só literário, no caso do teatro, mas cênico, com alguns textos, alguns autores, eu acho fundamental pra cultura da comunidade. Essa foi uma razão; sempre, eu sempre persegui alguns clássicos, montei textos clássicos literariamente importantes, cenicamente importantes na sua época, pra que Porto Alegre, sabe, tivesse contato, conhecimento... gostasse, não gostasse, não importa. Importa é saber que existe. Isso era um pouco a função de professor, isso era um pouco de diretor do Instituto de Artes que eu fui. Enfim.

Há uma admiração...Tinha e tenho uma admiração profunda pela peça, uma peça que me toca, que me... comove; e as tragédias, não digo todas, que tem umas muito chatas, mas, em geral, são textos, sabe, excitantes, as tragédias gregas eu digo, não necessariamente as tragédias francesas que são

chatíssimas, da Renascença e Pós-Renascença... mas acho... Shakespeare sim, sem dúvida nenhuma, é um outro conceito de tragédia; mas são, adoro Shakespeare.

E, o terceiro motivo era o momento que nós vivíamos: uma ditadura militar, um Estado autoritário e é uma peça cuja temática é o enfrentamento a essa autoridade pré-democrática, enfim, a essa autoridade absoluta... e nós precisávamos de provocar essa discussão; eu acho que o teatro tinha uma função na época muito importante; de todas as artes – o teatro e a música popular – foram as artes que prevaleceram e enfrentaram e foram perseguidas, e... mas que tiveram, tiveram condições de enfrentar a ditadura, de fazer as, as acusações necessárias, mostrar o que que tava acontecendo... e a peça permite essa leitura, não é que a peça seja exatamente isso, sobre isso, mas ela permite essa leitura em função do personagem da Antígona e o seu enfrentamento de uma ordem superior absurda.

Rodrigues: Como foi início, como vocês se reuniram... hã... em que momento o senhor pensou: “Vou fazer, vou realizar essa montagem?”

Vasconcellos: Não vou saber te responder. Eu, minha mulher é uma atriz, então nós temos muitos amigos de teatro, e sempre foi... o nosso grupo, entre aspas, que eu nunca participei de grupo nenhum, sempre foram esses amigos que frequentam a nossa casa, que nos fins de semana a gente faz uma janta, como eu brinco, e digo... a gente discute, conversa e fala sobre teatro e sobre outras coisas, felizmente. Ah... Eu não sei te dizer, quando surgiu, assim, porque que surgiu. Eu acho que... uma das táticas que eu tinha como professor do DAD, num período em que o DAD fazia encenações, eu fui o responsável por uma série de encenações que envolvia um grupo muito grande de alunos e que era, digamos assim, o estágio profissional que esses alunos tinham, feito pela própria Universidade. Ah... Que que eu tava dizendo?

Tá, então nessa época eu tinha uma percepção e uma estratégia de escolher um texto de acordo com a qualidade dos alunos que eu tinha. Eu não escolhia um texto e ia atrás dos alunos. Eu convivía com aqueles alunos e tinha uma percepção, desenvolvi uma percepção, sabe, era mais pra comédia, era mais pra tragédia, mais pra isso mais pra aquilo, por causa do fulano, por causa do

beltrano. Eu nunca me esqueço um Molière que eu montei. Uma peça de Molière, uma comédia de Molière por causa de um aluno que era um comediante maravilhoso, e não fez carreira, mais... foi por causa dele. Fossem outros os alunos, eu faria outra peça.

Uma das razões foi ter a Sandra, nós tínhamos recentemente ido morar juntos, e estamos há 40 anos juntos, ainda, o que é raro hoje em dia, mas naquela época a gente ficava, só..., não, ficava não, mais do que ficava: a gente já morava junto. Ah... Em função dela, eu acho, posso dizer, quer dizer... Eu tinha na mão, eu tinha em casa uma atriz, capaz, com um potencial dramático, com uma voz de contralto maravilhosa, uma voz imponente, e uma atriz maravilhosa, tinha sido minha aluna no DAD. Essa foi uma das razões. A outra razão era o entorno, quer dizer, era quem tava do lado que, sabe, tinha elenco para sustentar a tragédia; convidei outras pessoas, obviamente, também alunos do curso, eu sempre tive isso como meta: de trazer os alunos do curso para o teatro profissional, oferecer oportunidade a eles de fazerem um trabalho. E praticamente todo o elenco dessa Antígona eram alunos do DAD. Não sei se respondi, mas acho que é isso.

Rodrigues: E professor, qual a atmosfera das apresentações? E quanto tempo duraram as apresentações, quando tempo vocês conseguiram... e onde?

Vasconcellos: No Teatro Renascença, nós ficamos em temporada... quanto tempo não me lembro, 4 semanas, 5 semanas, por aí, que era mais ou menos na época o tamanho de uma temporada, de um espetáculo. Com uma diferença pra hoje em dia, diferença muito sensível, a temporada era de quarta a domingo, e antes, pouco antes disso, era de terça a domingo, segunda-feira era o dia de folga, terça-feira tinha espetáculo e ia até domingo. Nas companhias profissionais do Rio e São Paulo era de terça a domingo, com vespéral, ou seja, um espetáculo de tarde, nas quintas e domingos, então era terça, quarta, quinta, sexta, sábado e domingo e duas vesperais. Oito espetáculos por semana.

Hoje em dia nós fazemos sexta, sábado, de domingo e olhe lá! Uma coisa. Mudou. Isso foi antes da televisão, da concorrência... (*Rodrigues: internet*) mas o teatro sobreviveu ao cinema, sobreviveu à televisão, sobreviveu à internet, e

sobrevive, o que não acontece com outras linguagens muitas vezes. Isso faz parte do teatro, essa presença, essa existência necessária. Ah... Acho que foi isso; foi essa temporada no Renascença que tinha recém inaugurado, o Renascença é de 1978, esse espetáculo foi 1979; não, não pode ter sido, não sim, tá certo, 79; (*Rodrigues: 79*) é, não, porque nós fomos para os Estados Unidos, mas foi em 1981, foi logo depois.

Rodrigues: E... a recepção do público, como o senhor sentiu? Era um público de mais ou menos quantas pessoas?

Vasconcellos: Ah, o Teatro Renascença são 200 e poucos lugares, 250, 260 lugares, mais ou menos. Não, não, não era lotado, evidentemente, dificilmente se lota um teatro numa temporada, ainda mais numa temporada maior... mais...sabe, eu não sei te responder isso, eu não me lembro. Mas era bom... Não deixamos de fazer um espetáculo, tinha espetáculo de quarta domingo. Era bom.

Rodrigues: E o, a atmosfera entre vocês? O grupo era...

Vasconcellos: É... era bem unido, bem entrosado. Claro, tinha dois professores liderando, digamos assim, a montagem, então havia uma... por parte de muitos dos atores, uma admiração, um respeito, normal que se tem ou tinha pelos professores naquela época. Hoje em dia não sei se tem. Cês já viram... Vocês vão ficar aqui até quando? Até hoje? (*Rodrigues: Hoje*) Vocês tinham que ver um espetáculo amanhã, que é um espetáculo que o Luciano tá dirigindo, sobre... como é que chama... tá na Álvaro Moreira. Que é um espetáculo sobre alunos de uma escola. É maravilhoso. O espetáculo é uma acusação frontal ao sistema de ensino no Brasil. É maravilhoso o espetáculo. Ela já, ele tinha dirigido essa peça uns 30 anos atrás, tinha esquecido que ela existia e voltou a ler, e se encantou novamente, e reuniu um novo elenco, óbvio, que aquele elenco é tudo geriátrico, 30 anos atrás... e montou o espetáculo. É muito bom, muito bom.

Rodrigues: E para vocês conseguirem encena essa peça, vocês tiveram que pedir – por conta da ditadura – vocês tiveram que pedir autorização, passaram por algum crivo dos censores? Com é que foi?

Vasconcellos: Sempre, sempre. Todos os espetáculos tinham que ser submetidos a censura em Brasília e a censura do espetáculo. Pouco antes da estreia vinha um censor assistir ao espetáculo e depois liberar. Havia muitas estratégias; no caso da *Antígona* é muito metafórico, digamos assim, a situação de conflito do personagem com a situação oficial, estatal, e é um texto clássico, tudo isso guarda uma certa distância. Ah... mas nós tínhamos vários truques, quer dizer, muitas vezes, era um risco evidentemente, mas nós... mandávamos o texto à Brasília, o texto vinha censurado, rabiscado, cortado, tal, e... nós não respeitávamos isso, nós fazíamos o que a gente queria, entendeu? No dia que o censor ia assistir a gente mudava tudo, tu entendeu? Fazia uma peça infantil, bem bonitinha, e depois voltava a dizer o que a gente tinha que, necessidade de dizer, entendeu? e que o público precisava ouvir e gostava de ouvir e... era um risco, podíamos ser acusados, podíamos ser... mas preferíamos correr esse risco, muitos de nós. Não era o caso da *Antígona*, o caso da *Antígona*, embora o conteúdo da peça, a minha direção, a minha interpretação do texto, fosse um espetáculo de enfrentamento à autoridade totalitária, mas, nunca houve, digamos assim, uma repressão... (Rodrigues: *...mais violenta*) mais violenta.

Rodrigues: E o senhor escreveu em jornais da época? Sobre a peça, sobre a montagem?

Vasconcellos: Sim, sim. Eu até te dei cópia de um texto que eu escrevi na época e tem mais algumas coisas, eu posso tirar cópia aí, depois a gente pode ver ali na pasta, sabe... E muito, eu tava vendo agora de manhã porque vocês vinham aqui, a quantidade de matéria de jornal que tinha, sabe que... isso, em 1979, faz pouco tempo, mas, os jornais estavam abertos, havia... tem ali umas seis críticas (Rodrigues: *Foi muito boa a recepção então.*) Foi boa, tem muitas críticas, crítica mesmo, entendeu? mas, foi boa, e foi numerosa, isso que eu acho que é importante, entendeu? Tem crítica do Luiz de Miranda que é um poeta famoso, fazendo crítica do espetáculo, do Cláudio Hemann, do Aldo Obino, Antonio Hohlfeldt, do Décio Presser, cinco e ainda tem mais, umas seis ou sete críticas, hoje em dia não tem nenhuma, só o Hohlfeldt que ainda continua escrevendo crítica de teatro, mudou o modelo jornalístico, enfim.

Rodrigues: E... professor, o senhor disse que um dos motivos pela, da montagem foi ter essa atriz dentro da sua casa. Como o senhor olha pra ela... Quem é a Antígona da Sandra?

Vasconcellos: Quem é a Antígona da Sandra? É a Antígona de uma grande atriz, a Sandra é uma grande atriz. E... (Rodrigues: *O senhor comentou a voz dela*) A voz, a postura. A humanização que ela dá ao personagem, a vivência realidade. Entendeu? Ela fez agora, faz o quê? 5, 6 anos, nem isso, uma Medéia, do Eurípedes, com direção do Luciano, e era excepcional o trabalho dela, aquele personagem que mata os dois filhos para se vingar do marido que a traiu, sabe, era um humanismo tão grande, uma carga humana tão grande no personagem que você ficava realmente em dúvida... sabe, você aplaudia de pé pelo fato dela ter matado os dois filhos. Que eu adoro no teatro isso, quanto pior, mais engraçado, quanto mais revoltante for, mais a gente gosta. Que é, é a possibilidade que nós temos de vivenciar o trágico, o dramático, o terrível, sem nos contaminar, entendeu? É no palco. Ou em outras formas de representação da vida: a literatura, o cinema, a televisão, mas..., no palco é ao vivo, a cores e ao alcance da mão, tá ali, tá na minha frente, eu tô vendo; é como se fosse realidade. Só isso. É o único das formas, e por isso que ela sobrevive, nós falamos a pouco sobre a sobrevivência. No cinema, muda a reação do público, cada noite pode ser uma, mas é unilateral a reação. No teatro é bilateral, se o público ri ou não ri, o ator também reage a isso, então, essa bilateralidade, é que é tudo no teatro (*Rodrigues: Perpetua a arte*), os dois estão vivos, entendeu? Um é um pedaço de plástico passando na minha frente, a literatura são palavras escritas publicadas, enfim, e no palco não, no palco tá ali, se eu estender a mão, eu toco, eu pego, eu tô vendo entra, eu tô vendo matar, eu tô vendo morrer. E isso é maravilhoso. É isso que mantém o teatro vivo. Ah... que que tu perguntou? (*Rodrigues: Sobre a Sandra*). A Sandra. Pois é, ela é uma grande atriz que eu tive o privilégio de ter tido como minha aluna, embora... Acho que a gramática, eu sempre fui um professor de gramática; eu acho que não existe linguagem sem uma gramática, então, eu acho que um dos grandes problemas que existe nas escolas hoje... vem cá (*Sandra entra na sala e Luiz Paulo nos apresenta, brincam e ele pede que ela*

traga um café para nós). Ah... (*Rodrigues: Professor de gramática*). É; porque, sabe, um dos problemas das escolas de teatro hoje, inclusive do DAD, é valorizar a linguagem, mas sem oferecer a infraestrutura para essa estrutura existir que é a gramática; uma casa por mais bonita que seja, se o fundamento, a a fundação não for sólida, ela desaba; a casa, a fachada, os materiais... sabe, tudo isso é a linguagem, agora, tem que ter a fundação, se não tiver fundação, se não tiver apoio, tudo isso vem abaixo. Este é o problema das escolas, o que que a escola tem que ensinar? A fundação, a base. Em cima da base o aluno vai construir o que ele quiser, mas a base é sólida. Que eu tô, que eu chamo de gramática, é como escrever, tu pode ter ideias maravilhosas, se você não souber gramática, não digo nem saber gramática... mas pelo fato de ler você aprende, pelo hábito, pelo vício de leitura você aprende, não é que saiba... eu não sei as regras, mas sei escrever e escrevo bem, mais... pelo fato de que eu leio, todo dia. Então, eu acho que a função de uma escola é oferecer e ensinar uma gramática e a partir daí os alunos fazer o que eles querem. Essa era minha meta. Então a gramática eu acho que eu ensinei, mas a linguagem, a atriz, o talento, a vocação, isso é dela, isso vem com ela. Voltando a esse assunto da gramática e da linguagem, eu tenho um orgulho muito grande de ter sido alun, professor dos mais diferentes alunos das pessoas que fazem teatro em Porto Alegre, eu fui alun, professor do Luciano Alabarse, eu fui alun, professor do Paulo Flores, da Terreira da Tribo, eu fui professor das pessoas mais diferentes, que fazem os teatros mais diferentes, ótimo, que bom, entendeu? cada um foi fazer o que quis. O que eles tinham que fazer na minha aula era narrar uma história através dos elementos de linguagem cênica, entendeu? O ator em movimento, em ação, o espaço onde ele se movimenta, sabe, todos esses elementos, a composição, o cenário, figurino, sonoplastia, mas o contar uma história, que é tudo, o saber narrar dramaticamente as coisas, a partir, sempre, do confronto dos opostos, que é o que mantém o teatro, a narração dramática, entendeu? Enfim.

Rodrigues: Bom, lembrando das vivências da época, o senhor se considera um combatente, um sobrevivente?...

Vasconcellos: Sobreviventes todos nós somos e fomos. Mas, um combatente sim, dentro da minha... dentro das armas, com as armas que eu tinha, eu era um combatente, sem dúvida nenhuma. Como professor, como diretor de espetáculo, como diretor do Instituto de Artes da UFRGS. Sem dúvida. Enfrentando a censura, enfrentando as autoridades, enfrentando a ... enfim, a ditadura, os problemas que um regime totalitário traz; e um regime totalitário burro.

Rodrigues: E que sensação dessa época persiste até hoje? O senhor lembra... em 79, aquele momento, aquelas pessoas... que, que...

Vasconcellos: Era um momento terrível e um momento muito bom. E as pessoas tinham que estar unidas, foi uma época em que eu fiz os meus melhores amigos, amigos até o fim das vidas, deles, felizmente deles, ah... (risos) não porque... Era um momento... por exemplo, usando como metáfora o que tu estás dizendo em relação ao teatro; aquela, a grande maioria do público do teatro daquela época eram estudantes – e estudantes universitários – que encontravam no teatro daquela época uma válvula de escape, uma possibilidade de respirar, de pensar, uma provocação a sua cabeça, a sua memória, a sua.... Então... nesse sentido era uma época que aproximou muito, a gente tinha que se aproximar pra poder, juntos, sabe, vencer, passar por cima. Foi uma época, por exemplo, quer dizer, eu tava me lembrando disso outro dia, estava vendo essas greves nos jornais. E tava me lembrando... Eu fui grevista... como diretor de uma unidade universitária; eu e o diretor da Medicina. Professores muitos, funcionários muitos, mas diretor de unidade: dois. E eu era um deles. Entendeu? Eu não tinha medo. De sair pela rua carregando cartaz e... isso era muito bom. (*Rodrigues: Coragem*) Coragem, sim. Muito bom porque contribuiu pro retorno disso que é a política brasileira hoje, que Deus nos livre, mas, que na época era tudo que a gente almejava entendeu?, o retorno do voto. Enfim.

Rodrigues: Existe algum arrependimento?

Vasconcellos: Muitos, muitos. Arrependimento? Que que eu vou te responder... Eu sou um sujeito que vivo, tenho muitas qualidades, evidentemente, mas...

tem, não digo defeitos, são particularidades. Eu vivo o momento que tá na minha frente; sempre fui assim. E fiz as coisas mais doidas da minha vida por causa disso. Doidas assim, por exemplo: o prédio do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal foi invadido por mim. Nós tínhamos aquela casa que dá pra Salgado Filho, aquela casa antiguíssima, muito bonita, era muito bonita, hoje deve tá caindo aos pedaços, ah... e atrás, aquela rua de trás, dava as costas pros dois prédios, tinha um prédio excelente, que tinha sido a Faculdade de Farmácia, depois foi a faculdade de sei lá o quê, que depois foram pro Campus, lá fora. E o prédio estava vazio. Muito cobiçado por vários departamentos, várias unidades universitárias. Encostado no nosso. E eu tentando politicamente... “não, pois é... mas a faculdade tá interessada, a outra tá interessada...” Não tive dúvida: chamei o porteiro, na época, seu Osvaldo, que era maravilhoso, e digo: “Traz uma marreta que nós vamo fura essa parede”. Aí ele disse: “Mas professor...”. Eu me responsabilizo. Tu não te preocupa que... eu sou o responsável. Aí ele veio com a marreta, fez um buraco na parede, eu peguei uma cadeira, passei pelo buraco, entrei e tomei posse. *(Risos)* Saí pelo buraco, fui lá no reitor: “Professor nós já estamos lá dentro professor”. *(Rodrigues: Invadi...)* Não.... isso é crime. Aí ele ficou: “Como...”. “Não, tem uma passagem do prédio que nós temos, tem uma passagem... nós já estamos lá dentro, nós não...” Fizemos um trato, porque o prédio, digamos, tem duas partes: tem a parte frontal, pra rua de trás, que era uma parte assim... comprida, no sentido de extensão da rua, e depois tem uma parte comprida no sentido final que é o que dava pro nosso prédio e aí... ele me deu essa parte: “Então vocês ficam aqui até o elevador e a frente...”. E eu digo: “Ótimo era tudo que a gente queria, é maravilhoso e tal”. Voltei pro departamento, reuni todos os alunos e todos os professores e digo: “Ocupem tudo! Eu não quero ver uma sala sem cenário, sem figurino, aula,... ocupem tudo”. E aí, ocuparam tudo e tamos lá até hoje. *(Risos)* Se você não faz essas “loucuras”, entendeu? tu não sobrevive. Eu sou muito quieto, eu sou muito tranquilo, eu sou muito sensato, ... mas eu não deixo passa uma oportunidade, o bonde passou eu pego entendeu?, eu não deixo passar uma oportunidade, você não pode deixar passar uma oportunidade, e algumas coisas da minha vida foram, foram assim. Foi, sabe, percebe; desenvolve a sua percepção do

que está acontecendo, das possibilidades e agi. Arrependimento: devia ter invadido dois prédios, né, não sei (Risos) (*Rodrigues: Mas valeu muito a pena, não, não, não se arrependa*) Não eu tô dizendo, invadir dois; só invadi um.

Rodrigues: A cenografia, como é que vocês pensaram?

Vasconcellos: Pois é, a cenografia. Eu comecei como ator no Rio de Janeiro, duzentos anos atrás... mas, pelos problemas econômico e pelos problemas que sempre foram ... bom, me tornei um diretor, fui estudar direção, me formei em direção, comecei a trabalhar na UFRGS, foi meu primeiro trabalho profissional... ah... como diretor e como diretor trabalhei muito tempo, mas, por necessidades, principalmente por necessidade, eu... fui de tudo. Eu fui cenógrafo, eu fui figurinista, eu fui bilheteiro, eu fui... sabe, dramaturgo – essa *Antígona* foi adaptação minha, adaptador do texto – depois voltei a ser ator, hoje eu praticamente trabalho como ator. Que que eu não fiz em teatro? Não sei. E nessa produção aí, que era... na época nós chamávamos de “livre associação”, quer dizer, as pessoas não eram de um grupo; se juntavam, entendeu? e, se tivesse... se desse dinheiro ganhavam, se não desse dinheiro não ganhavam, tava todo mundo... corriam o mesmo risco. Na época, a tecnologia que se usava era essa; a livre-associação, tanto que o convite... me dá aquela pasta ali... essa. O convite pro espetáculo fala nisso... deixa eu vê aqui quando fala... tá aqui. Convite: fulano, fulano, fulano, todo o elenco, reunidos em livre-associação, tem o prazer em convidar para a estreia de *Antígona*.

Por causa disso, como não tinha uma verba, como não tinha... não existia essas coisas de... que hoje em dia existe, de... de verbas particulares, de verbas... produtores, como é... patrocinadores; isso não existia. Eu fiz tudo, eu fui cenógrafo, fui figurinista e o diretor do espetáculo. Eu sempre tive uma percepção visual da, do mundo, da vida. Eu gosto de artes plásticas, como vocês viram aqui na minha casa, da parede forrada, do quadro. A partir daí eu fui construindo, eu fui fazendo, entendeu? Com... um pouco com o que tinha, um pouco com o que me emprestaram, um pouco com... o cenário era um cenário improvisado, digamos assim, o figurino era muito bem feito, o figurino era muito bonito, aqui na fotografia... (*Rodrigues: aquele, aquele vestido branco...*) É... A gente... aproveitava o que tinha e também fazia alguma coisa,

por exemplo, isso aqui, nessa fotografia não dá pra vê... isso aqui; só um segundinho já estou voltando... isto aqui. Na roupa da Antígona e da Ismênia era igual, isso aqui é tricô, a Sandra que fez, entendeu? Era uma coisa assim... fico em cima do vestido preto, liso. Então, eu tô contando isso porque?... pra vocês verem como a gente fazia as coisas. Essa roupa do Creonte, do Creonte? (*Rodrigues: Creonte*) é uma... era uma... (*Sandra Dani chega com o café: "Abram espaço aí"*).

Vasconcellos: Este é o problema.

Dani: Ah é... o espaço. Tem que ser aqui então.

Vasconcellos: Ali, ali, ali, ela já abriu. Já abriu.

Pausa para o café. Conversa incompreensível.

Mariana: Ah, adorei esse negócio de tricô... é perfeito.

Vasconcellos: É? A Sandra que fez.

Dani: Que que é? Eu que fiz.

Vasconcellos: Isso aqui era um pelego, que eu tinha...

Dani: Era toda, toda... tudo artesanal.

Vasconcellos: Era tudo artesanal; nós que fomos fazendo, todos nós, entendeu?

Dani: Venham se servi...

Café. Conversa incompreensível.

Vasconcellos: Ah... isso aqui, essa... isso aqui na roupa do Creonte, todos esses bordados aqui... era chapinha de refrigerante e socada (*Rodrigues: A tampinha?*) (*Jantsch: Olha...*) A tampinha; a tampinha do refrigerante presa com sei lá com quê... era tudo assim.

Rodrigues: E aqui no...

Vasconcellos: Aqui não me lembro se isso aqui também era, a coroa dele, tinha um pelego, esse e esse.

Jantsch: Ah, fico muito...

Vasconcellos: É, era muito criativo, era o jeito, era o que a gente podia fazer.

Rodrigues: E o Creonte?

Vasconcellos: O Creonte é o Sérgio; que é um cineasta que tu deves conhecer, tu conheces um filme chamado *Anahy de las Misiones*? (*Rodrigues: Sim*) Ele é o diretor do filme. O Sérgio era professor do Departamento de Literatura e

amigo nosso de muito tempo e se tornou aos poucos um cineasta e tem alguns filmes bastante bons, construiu uma obra muito boa em termos de construção local de cinema, que é muito caro, muito difícil, ele construiu, ele já tem cinco, seis filmes. O *Anahy* é o mais famoso deles e é um filme muito bom. Ele pegou a mãe coragem do Brecht e adaptou para o interior do Rio Grande do Sul, então... não sei se vocês lembram da mãe coragem que ela tem uma carroça, que ela vai de batalha em batalha recolhendo tudo que sobrou para vender; ela vive disso, os filhos dela que puxam a carroça, entendeu? Então houve uma batalha em tal lugar, ela toca pra lá, aí tem uma arma aqui, tem uma roupa ali, tem um sapato ali, tem... ela recolhe tudo – isso é a peça do Brecht – entendeu? e vai vendendo; e assim ela vive. E ele fez isso na guerra... no período dos Farrapos, ele adaptou, entendeu? essa situação; é maravilhoso o filme dele. E ele era amigo nosso, colega nosso, ator, não era um grande ator, mas tinha um tipo físico pro papel. Era ele... porque tava nas jantãs de sábado e domingo e era assim que a gente juntava o povo.

Rodrigues: E... Como é que foi a relação dele com a Sandra, ela Antígona, ele Creonte, na peça?

Vasconcellos: Com sempre, quer dizer, se matando um ao outro no palco e amicíssimos fora do palco, sabe, como... Eu e a Sandra aprendemos e não foi fácil conviver na mesma profissão, ou seja, passamos a sala de ensaio temos todas diferenças... discutimos, chegamos a conclusões, nos enfrentamos, digamos assim, como dois artistas criadores precisam se enfrentar; saímos da sala de ensaio, não se toca no assunto, marido e mulher... Por que? No começo o que que acontecia? A gente continuava brigando, discutindo, entendeu? Aí chegamos à conclusão que não, não dá. E aí aprendemos, realmente aprendemos, entendeu? Saiu da sala de ensaio não se toca no assunto, ela continua estudando o texto dela, eu, o meu texto, entendeu? Chega na sala de ensaio, aí a gente, sabe, tem que ser assim... E um pouco esses amigos, que fazem, que fizemos teatro tanto tempo... é como eu e o Luciano hoje. O Luciano foi meu aluno, Luciano é o diretor do *Porto Alegre em Cena*, uma pessoa excepcional; um sujeito que muda a cultura de uma cidade, de um estado, de um país, quer dizer, *Porto Alegre em Cena* é o maior festival

de teatro que tem no Brasil, possivelmente na América Latina e esse ano nós vamos ter o *Berliner Ensemble*, que é o grupo do Brecht, aqui em Porto Alegre. Quer dizer, quem que ia trazer o *Berliner Ensemble*, quem que ia trazer Ariane Mnouchkine (duas vezes seguida) sabe, e outros grandes diretores, como ele tem feito. Isso mudou a cara do teatro no Rio Grande do Sul, entendeu? a gente tem contato com o que há de melhor no mundo! E isso muda, muda realmente, muda a tua... como mudou a minha quando eu vi... agora encontrei com ela, ano passado, essa francesa Ariane Mnouchkine, e disse a ela que tinha assistido em 1969 ao espetáculo, o primeiro espetáculo da companhia dela, lá em Paris, no Teatro du Soleil, eu tinha ido em bolsa e assisti, ela ficou encantada, e ficamos... conversamos sobre isso. E esse espetáculo que eu assisti lá chamava *1789*, que é a data da Revolução Francesa, ah... mudou a minha vida, eu sei disso; e a gente tem que perceber essas mudanças, quer dizer, quando você lê Dostoiévski, quando você ouve Beethoven ou Bach, quando você vê um quadro de Picasso, tua vida muda! Ou não. Entendeu? Pra muita gente... pra maioria não muda nada. Mais, pra quem desenvolve essa percepção e se deixa... se compromete com isso... quer dizer, a tua vida, tu não és mais o mesmo depois de ler Dostoiévski, tu não és mais o mesmo depois de ler Shakespeare, entendeu? Muda. Ah... Porque que que eu tô dizendo isso? Qual foi tua última pergunta? (*Rodrigues: Sobre o Creonte. A relação do Creonte com a Sandra, do Creonte com a Antígona*). A relação deles era... tá eu tava dizendo o que definia essa relação, a gente, muito amigos, eu, Carlinhos, Aracy, Sandra, Sérgio, Haydée, muito amigos.... mas, sabe, tínhamos que expor as diferenças, as contradições, pra que o resultado tivesse um sentido. A relação deles era muito boa, de grandes amigos, mas preservando uma independência, uma autoridade individual, que muitas vezes entra em conflito e isso é muito bom pra arte.

Rodrigues: E que outras experiências durante o período da Ditadura, o senhor teve?

Vasconcellos: (Suspiro) Olha, eu morava no Rio, grande parte... de 64 a 69... eu vim morar em Porto Alegre em 70. Grandes, boas experiências, quer dizer... eu participei daquela passeata dos atores, artistas, na frente do Teatro

Municipal do Rio de Janeiro. Eu tava, lá, entendeu? Eu participei, em São Paulo, aí casualmente, quando nós fomos numa temporada em São Paulo com *Apareceu a Margarida*, há... nós, eu participei daquela das Diretas Já, na Praça da Sé eu acho, um monte de gente! Então, sabe, vivenciando experiências coletivas da ditadura, lutando, enfrentando na medida do possível, entendeu? Fazendo concessões, me submetendo à censura, tinha que ser, tinha que ser, mas, tentando articular, tentando... há... (Rodrigues: *...usando estratégias para poder fazer*) usando estratégias pra superar, exatamente, sendo minimamente inteligente em relação ao como agir, ao o que fazer e como fazer. Lembranças... algumas terríveis. Quer dizer, aquelas... quando a censura começo a invadir os teatros no Rio de Janeiro; eu participei de algumas dessas. Uma vez eu estava numa, no Teatro de Arena, numa manifestação ah... coletiva, de atores, né... e a polícia chegou, entendeu? E aí, foi aquela coisa... sempre tinha um lá fora pra ver se a polícia ia chegar ou não, a gente também tinha que ser esperto, né? Aí, entra e: “ó” e vai passando de boca em boca: “A polícia tá aí, a polícia tá aí”. Em dois minutos todo teatro sabia que a polícia tava ali, entendeu? Essas lembranças... são lembranças. São... Enfim.

Rodrigues: O senhor não foi preso?

Vasconcellos: Não, não. Não fui. Nunca fui preso. Ainda. (Risos).

Rodrigues: Professor que tipo de resultado o senhor pensava em obter com a montagem da peça, antes de iniciar propriamente as apresentações e depois quando passou, quando chegou no final da temporada, que sensação ficou?

Vasconcellos: Eu acho que qualquer peça, qualquer época você entra numa expectativa... Deixa eu pensar... Eu não sei se há uma expectativa, entendeu? Eu não sei se há. Será que Picasso quando está vivendo um quadro fica pensando no que que vão achar do quadro. Não! Será que Ferreira Gullar quando está escrevendo um poema fica pensando “O que que vão achar do meu poema?”. Não! Ele bota pra fora uma necessidade... (Rodrigues: *Havia essa necessidade, uma necessidade urgente de fazer...*) A necessidade de fazer teatro. A minha necessidade era de fazer teatro, entendeu? de sobreviver, fazendo teatro, sobreviver, e aí você dá o melhor de si. Sim, havia uma necessidade. Mas era o que eu sabia fazer também, não vamos

romantizar a vida, entendeu? Era o que eu sabia fazer. Era o que eu tinha escolhido como profissão e a oportunidade que eu tive de viver dessa profissão, que é maravilhoso, entendeu? e que não é fácil, não só no Brasil, no mundo inteiro. Eu fiz mestrado nos Estados Unidos, passei três anos lá e... fiz muitos amigos e pouquíssimos deles fizeram uma carreira; amigos assim, dentro da faculdade, colegas de faculdade, eles faziam o bacharelado ou o mestrado e pouquíssimos deles fizeram uma carreira lá, quer dizer, o nosso melhor amigo, o Tom, Tom Molívar, ele era filho de cubanos, ele é advogado, famoso, em Nova York hoje, entendeu? E era um ator, era uma pessoa de, muito boa, ele e a mulher dele.

Rodrigues: Para finalizar. Por que ler Antígona hoje?

Vasconcellos: Por que ler Antígona hoje? Por que ler os clássicos, entre aspas. Porque são fontes de novos estímulos, de uma forma literária há... que não existe mais, mas que é fundamental a gente conhecer, quer dizer, eu acho que você não cria uma ideia nova, no futuro, isso pra qualquer geração, qualquer pós-moderno, tu não cria o novo sem dominar o velho; você tem que dominar a estrutura da tragédia, a estrutura da comédia, a estrutura da farsa, a estrutura do melodrama, os momentos fundamentais da história do teatro para poder avançar. Não é a partir do nada, a partir do zero, a partir de que tem imaginação, tem uma ideia na cabeça e daí? Tu pode tá repetindo uma ideia de cinquenta anos atrás. Tu tens que conhecer o caminhar da história da arte pra poder revolucionar. Ninguém faz uma revolução desconhecendo o que tem antes, tu tem dom, que superar o que tem antes pra inventar o novo, que daqui a pouco vai ser velho. Esse é o processo histórico.

Ler Antígona. Primeiro: é uma peça excepcional, uma peça maravilhosa, pela rebeldia do personagem, pelo posicionamento do personagem diante de um Estado autoritário, e isto é um tema eterno na literatura, na dramaturgia. Shakespeare, por exemplo, quer dizer, o que que é a obra de Shakespeare, tentando resumir, se é que é possível isso, em poucas palavras: é o retrato do poder legal há..., do poder, sabe, de quem pode ou deve assumir o poder; sempre, em todas as peças dele, ele vai e volta, mas ele tá discutindo a ... não é a evidência, é a... bom, não importa... a questão do poder, entendeu? A questão do poder, em todos os sentidos, quer diz... Citando Ricardo III, por

exemplo, que é uma maravilha de peça, quer dizer, Ricardo III é todo torto, corcunda, feio; aí, termina a guerra, todos os, o exército vai pegar suas mulheres e ele é feio, né?, não tem. E aí ele trama... É o primeiro monólogo dele, né?. Começa a peça com um monólogo em que ele diz: “Feio como eu, muito melhor a guerra”. E aí ele começa tramar uma série de situações para conquistar o trono, entendeu? Legitimidade, era a palavra que me faltava, a legitimidade do poder. Tema de Shakespeare, básico. Então tu tem que ler Shakespeare. É ali que tu vai, sabe, ampliar a tua percepção do que é legítimo ou não. Em Shakespeare muitos dos reis ilegítimos eram muito melhores do que os legítimos. E aí ele coloca a dúvida, ele coloca o problema. Antígona é isso, quer dizer... Por exemplo, a gente não se dá conta muitas vezes, mas Antígona não é a heroína da tragédia, assim como a Medéia não é a heroína da tragédia; são grandes personagens que deram nome às tragédias por serem grandes personagens, mas o herói da tragédia, o que... sofre o... é o Creonte; é ele que sofre a derrocada, é ele que sofre o efeito do trágico por um erro. *(Rodrigues: Ela é muito apaixonante)* Exatamente. Ela é muito apaixonante, como no caso da Medéia. De quem é o erro? Que eu não vou me lembrar o nome do personagem; como é o nome do personagem? Medéia e ... *(Rodrigues: Jasão?)* Ah... Ele acaba com casamento, no caso da Medéia, vai se casar com uma princesa pra dar legitimidade aos filhos, que não são do país, que não são da cidade. Tudo calculado, perfeito. A única coisa que lhe escapa é... que a tragédia, e isso é maravilhoso, a tragédia é um erro por ignorância, não mais que isso. Quer dizer, o Édipo, ele age sempre pro bem *(Rodrigues: bem da cidade)* bem da cidade, bem da ... a única coisa que... ele erra, onde é que ele erra? Que ele não sabe que ele era filho adotivo e que ele tinha matado seu pai, papai verdadeiro. Só por isso. É um erro por ignorância, entendeu? E aí tudo despenca até fura os olhinhos, até a tragédia. O Creonte é que sofre o processo e não ela; ela morre, tá, mas... é ele que quer o bem, por isso ele determina as ordens, comuns, pra preservar uma autoridade, novamente a legitimidade da autoridade, do poder, e aí vem todo o processo do seu erro. Mas no caso do Jasão, que nós távamos falando, a única coisa que ele não sabe, que ele não se dá conta é de que a Medéia não é grega, se ela fosse grega ela agiria como uma grega, ou seja, baixaria a cabeça e taria

tudo bem. Mas ela não é grega. (*Rodrigues: ...e feiticeira*) e feiticeira também, mas, principalmente, ela não é grega. Ela se revolta contra, ela age... como no caso da Antígona, embora grega, sabe, vai além do, tem uma *hybris*. Mais... há... então, voltando a sua pergunta: eu acho fundamental na formação de um indivíduo, na formação do ator, na formação de um artista, conhecer o seu passado, conhecer a história da arte que ele está querendo desenvolver. É fundamental isso. E ao querer aprender, ao querer alcançar, ao querer absorver essa história, entendeu? ele tem que...no caso do teatro, começar por ler os textos, entendeu?; e dos grandes textos escritos pelos gregos, *Antígona*, sem dúvida nenhuma, é, tá nas cinco melhores, cinco ou dez melhores.

Rodrigues: Se o senhor pudesse nomear Antígona... o senhor falou em rebeldia; quais seriam os adjetivos pra essa mulher, essa rebelde?

Vasconcellos: Rebeldia, inconformismo, preservação de uma ordem religiosa, milenar, uma tradição, acho que mais do que uma ordem... uma tradição familiar, uma tradição... então, ao mesmo tempo que existe uma rebeldia existe uma preservação, esse contraste é fundamental. Que mais?... Ter disponibilidade, encontrar os meios para executar isso, ela vai lá sozinha enterrar o irmão, ela não fica dependendo de ninguém nem de nada, a irmã dela, a Ismênia, retrocede, tem medo do que pode acontecer, e ela vai lá e faz bonitinho o que tem que fazer; é uma grande mul... e uma mulher, no mundo grego. Se fosse uma mulher da década de 50 pra cá, tudo bem, mas é uma mulher no mundo grego: machista, autoritário... um universo cultural maravilhoso, quer dizer, se não fossem os gregos nós não existíamos; eles nos legaram as Olimpíadas, quer dizer, a ideia de, da disputa da força; eles nos legaram a Filosofia, a possibilidade de pensar além dos dogmas religiosos e, de quebra o teatro, o drama. É uma sociedade, é uma... fantástica! Mais era machista e tinha escravos, entendeu? São contradições; faz parte do mundo, da vida. O conceito de escravos deles era diferente do nosso, né, mas... a ideia de escravo pra eles era o vencido de guerra e não a exploração do trabalho, é o vencido do guerra. Tanto que muitos escravos foram tutores das famílias porque eram pessoas de uma inteligência, de uma capacidade intelectual

incrível, só que era vencido de guerra, compra como, leva como escravo; era um conceito diferente, mas eram escravos, de qualquer maneira.

Rodrigues: Professor, mais alguma coisa que o senhor queira falar em relação à montagem?

Vasconcellos: Olha, vou ser bem sincero contigo; isso faz muitos anos, eu me lembro... hoje de manhã eu tava lendo críticas, comentários da época pra ver se avivava a memória, mas a memória, sabe, é problemática, aos 70 anos a esclerose é um fato; muita coisa passou, ficou, sabe e... e eu não sou uma pessoa de ficar me detendo em... aconteceu naquela época, foi a melhor que poderia ter acontecido naquela época e tá lá: naquela época, entende? Acho que a pesquisadora, mestranda e doutoranda é que tem que vasculhar a memória da minha época, eu pouco posso contribuir ou, enfim, ... alguns conceitos eu coloquei aqui, mas... Eu acho que é isso, até falei mais do que eu pensei que ia falar.

Rodrigues: Muito obrigada, muito obrigada.

Vasconcellos: De nada. Eu tirei cópia pra vocês, se quiserem, se interessarem de ...

ANEXO B

Entrevista com a atriz Sandra Jamardo Dani realizada em 29 de junho de 2012, na cidade de Porto Alegre.

Rodrigues: Bom, Sandra, qual foi o teu primeiro contato com a Antígona. Primeira, primeira leitura...

Dani: Ah, em que sentido, assim, tu queres?

Rodrigues: A primeira vez que tu leste a peça. Lembras?

Dani: Sim, lembro né, lembro. Ah, é um texto maravilhoso, né... e é um personagem assim... Era, foi o meu primeiro trabalho em, com tragédia, clássica, né. A *Antígona*. É... e é um trabalho muito difícil né, porque tu não podes aborda uma tragédia como tu abordas um texto realista né, e nem, então, tem um outro tipo de tratamento, então é algo que te dá um pouco de medo né, aquele personagem tão... tão forte, tão grande, né; porque na verdade a Antígona é uma... vamos dizer assim, é uma revolucionária né, na medida em que ela é uma figura feminina, revolucionária, porque ela investe contra o poder constituído né, o Estado, vamos dizer assim, o Rei, ah... pra pode dá as libações e o... e as pombas fúnebres pro seu irmão né, falecido. E ela não abre mão disso né, dessa tradição, mas, obviamente, que essa leitura política é muito, muito interessante né, e na época então da ditadura, dum regime militar, mais ainda né.

Rodrigues: E, há, como é que vocês decidiram por essa peça? O grupo, os amigos...

Dani: Essa peça, ela foi uma adaptação do Luiz Paulo e do Sérgio Silva né; e... bom pela vontade mesmo né de trabalhar com a tragédia, o Luiz Paulo já tinha, já tinha montado o *Agamenon* né, antes, em 70 e ..., em 71 eu acho, o *Agamenon*, acho que foi em 71. É que eu não participei, eu não... mas, pela beleza do texto, aquela força do texto, e, vamos dizer assim, pela atualidade dele também né, além da linguagem poética e tal, a atualidade do texto exatamente sob esse viés da rebeldia né, contra a autoridade né, dura, constituída.

Rodrigues: E como foi pra ti a construção da personagem, que Antígona tu querias mostrar?

Dani: Eu queria mostra essa que eu estou te dizendo; eu queria mostra essa figura né, essa mulher, que tinha o poder de modificar as coisas constituídas né, que queria a instalação du, vamos dize, du diálogo né, ela não aceitava o poder como força; essa era a que eu gostaria de mostra né, mas obviamente, que que acontece, foi uma experiência muito interessante pra mim né, como eu te falei que era a primeira tragédia, e era o meu primeiro personagem trágico, e o tratamento... isso era o que me angustiava um pouco, que tratamento eu vou dá né, a esse personagem, porque assim como em outras tragédias, na Medéia que eu fiz mais recentemente, também, são personagens que estão, vamos dizer assim, acima du, das relações cotidianas, da dimensão cotidiana de homem né, ela paira um pouco acima, então as suas emoções, por exemplo, elas são emoções absolutas, são emoções muito maiores do que as emoções cotidianas de alegria, de ódio, de amor, de raiva, de revolta, no caso dela né; e também porque existia um contraste muito grande, muito interessante, se tu pegares por esse viés né, da pessoa que tem, ela tem pensamento formado e ela luta pur, pelo princípio dela né, mesmo que isso sobrevém, mesmo que isso leve ela ao caos. E é muito interessante né, porque, a ideia né da, ela vai, ela é, no final, emparedada né, viva.

Rodrigues: Bom, vamo vê...

Dani: E tem o contraste com a irmã também, então isso, em termos da, termos cênicos, vamos dize assim, é muito interessante, a irmã é uma pessoa mais frágil, cordata, é uma pessoa que se molda facilmente, que se dexa levar não é, pelas situações né, não tem essa força interior que tem a Antígona.

Rodrigues: E durante a, as apresentações, como é que foi a questão da censura à peça? Como é que vocês se sentiram?

Dani: É, nós não chegamos, com esta peça, a sofrer, vamos dizer assim, ah... uma censura maior no sentido de te, de te que tira o espetáculo de cartaz né, mas tu sentes sempre uma expectativa muito grande. (*Rodrigues: Uma tensão...*) Uma tensão permanente, ah, com certeza né, porque era um período

assim, bastante ah... conturbado né, um período, então era uma tensão constante, nós sabíamos que eles vinham né, a gente, nós controlávamos pela bilheteria porque éramos obrigados a dar pra censura convites né, sempre, semanalmente tinha os convites da censura, então nós ah, nós ah, ficávamos controlando né, pra ver quando é que tinha censura ou não né (risos), no espetáculo. E também porque, tu vê, o texto naquela época, o texto era censurado em Brasília né, e quando vinha, às vezes vinha cortado né, vinha, vinha, eles caneteavam o texto, e às vezes cortavam cenas ou diziam que, dependendo do texto que, com o qual tu tava trabalhando, palavrão, por exemplo, tu não podia, ah, e além dessa censura de Brasília existia a censura do espetáculo. Antes de estreiar a gente teve que fazer um espetáculo pra eles né (risos) e sempre esperando que eles não fizessem uma leitura muito profunda do texto, da, do espetáculo em si né, pra que nós não tivéssemos esse problema com eles, de interferência mais direta assim.

Rodrigues: E tu, eu li no livro, tu foste fichada no DOPS?

Dani: Fui.

Rodrigues: Podes falar um pouquinho sobre, como é que aconteceu isso?

Dani: É; isso aconteceu porque, por envolvimento no movimento estudantil né, naquela época... eu tinha uma participação assim, política né, e fui em passeatas, em tudo né, fiz tudo que se fazia né, até mesmo pichar parede de noite (risos), em Porto Alegre, então é um... Ah... E o que que aconteceu? O que aconteceu também é que eu tinha um amigo né, no Uruguai e ele, e eu, isso eu não sabia, tá, eu me correspondia com ele e ele vinha a Porto Alegre às vezes e tal, ele era Tupamaru, do movimento Tupamaru. *(Rodrigues: tá... pela Libertação)* E houve um momento de apreensão, a polícia, no lugar onde ele trabalhava né, porque descobriram que ele trabalhava nesse lugar com o objetivo muito claro de busca documentação e coisas que pudessem prova a participação da polícia né, na, enfim, na época né, no Uruguai. E ele, a, aí ele sumiu. Ele sumiu. E eu recebi depois, aí vieram pessoas de lá e uma pessoa, alguém passou lá em casa, uma pessoa que eu não conhecia e me disse assim: "Não escreve mais, não, não tenta localizar, não fala, não..." E isso, aí eu fui chamada na Polícia Federal porque tinha as minhas cartas apreendidas

né, com ele. E é claro, eram cartas que tinham conteúdo político, óbvio, e eu sabia que ele tinha uma participação política, mas eu não sabia a intensidade, o tamanho da participação dele né; aí eu tive que depor e tal né, e depois; e depois, mais tarde, ah... e tinha também muitas coisas assim como: fotografias minhas né, não com ele, mas assim, nas passeatas, e... nas concentrações né, no movimento: em várias ocasiões, em vários lugares. E aí essas fotos, essas coisas tavam lá no DOPS né. Quando eu fui à, quando nós fomos à Europa pela primeira vez foi em 74, aí eu fui tira o meu passaporte e não podia, não pude tirar o passaporte porque *(Rodrigues: por causa da ficha)* Por causa da ficha; aí tive que ir lá no DOPS, tive que depor, aí eles me deram, tinha uma acusação, qué dizer, tinha um processo lá né, não era bem um processo, mas tinha um fichário lá né, com as informações todas, acusações vamos dizer assim né, de envolvimento na atividade estudantil e ah... e eu li aquilo tudo lá e neguei obviamente (risos), porque e aí me deram né, eu assinei lá né, que eu havia lido e enfim e aí eu consegui tirar meu passaporte dessa forma né. Mas esse problema da, político, essa época, era uma época muito pesada, muito conturbada, mas foi um período de criação muito intensa sabe, exatamente, eu acho, que por essa opressão, por essa ameaça externa né, as pessoas, todas, havia uma unidade muito grande sabe, um apoio nesse sentido, uma unidade mesmo, não só entre o pessoal do teatro, mas o pessoal da literatura né, as pessoas, todo mundo sempre muito solidário né, e foi um período muito fértil assim, muito fértil. Nós temos, por exemplo, na dramaturgia gaúcha, foi um período maravilhoso e na brasileira idem né. É curioso verificar que períodos tão conturbados assim possam gerar né, essa fertilidade vamos dizer, no DAD, por exemplo, eu era, aí eu já estava, aí eu era profess..., 79 né? *(Rodrigues: 79)* É, 79, eu estava, sim, eu entrei em 76 como professora, no DAD, era também uma situação ah... como é que eu vou te dizer, tensa né; não existia uma interferência direta em sala de aula, nem nos conteúdos né que a gente ministrava nas disciplinas, não existia. Mas existia uma situação assim: sempre tinha alguém que dizia “Olha: tem alguém infiltrado”, né. Então era um aluno mais estranho, uma pessoa que, então aí todos começavam a ficar... *(Rodrigues: ... paranoicos)* Paranoicos, era uma paranoia, não sem motivo né, *(Rodrigues: Claro)* com um motivo bem real, mas, enfim. Na Universidade

Federal nunca chego a existir essa interferência, nós nunca tivemos, em sala de aula ou no Instituto de Artes né, porque claro, tu sabes que arte é crítica, fundamentalmente, toda arte é crítica e tu não vais deixa de exercer essa crítica né, tu não vais deixa de trazer comentários ou monta cenas que tenham esse conteúdo político, por exemplo, né.

Rodrigues: Bom, em que local e em qual período a peça foi apresentada? Foi no Teatro Renascença...

Dani: Foi no Teatro Renascença, ah, agora não me lembro, eu até tenho eu acho o Programa ainda da, da... *(Rodrigues: que interessante)*.

Rodrigues: Foram semanas, meses, como é que vocês...

Dani: Naquela época, eu tenho a impressão que foram três, de três a quatro semanas, um mês eu acho. É.

Rodrigues: E vocês sempre conseguiram apresentar...

Dani: Sempre. Sempre conseguimos, não, não tivemos interferência não.

Rodrigues: E... como tu sentiste a recepção do público na época? As pessoas se aproximavam, falavam com vocês... ou ...

Dani: Sim, a recepção foi à peça foi muito boa, foi muito generosa sim né, as pessoas gostavam muito, iam lá no camarim, comentavam, as críticas foram muito boas também né, na época. Então, esse aspecto assim... foi bem... *(Rodrigues: Foi bem acolhida...)* Foi. Teve uma acolhida muito boa.

Rodrigues: Ih... Bom, hã, o figurino. Tu participaste ativamente do figurino né, vocês... *(Dani: Ah... sim)* Como é que foi, como é que vocês pensaram no cenário, as máscaras, as roupas, as cores... como que vocês confeccionaram, como é que construíram tudo, toda essa atmosfera?

Dani: É; ele foi, foi um espetáculo bastante artesanal assim né. O teatro é artesanal né. Hoje em dia a gente está vivendo um outro momento, em que tu tens, graças a Deus, tu tens pessoas pras várias funções necessárias dentro do teatro: é o produtor, o produtor executivo, o produtor... às vezes, até mesmo hoje, falta um pouco ainda né, nesse aspecto da produção, mas nós fazíamos tudo né: nós produzíamos, nós atuávamos, nós saíamos para comprar

material, pra tingi tecidos, cenário na casa do Sérgio Silva, não morava em casa ainda, nessa época eu morava em apartamento né, e busca, busca materiais e pesquisar né, tipos de qualidade né, de textura né, porque se trabalhava com os mais variados materiais né, desde couros né, de peles, a estopa né e tampa de garrafa amassada né, na capa do rei era toda bordada com tamp, com tampinha da garrafa de Coca-Cola, sei lá, amassada, e era interessantíssimo assim né. Então houve um fazer, uma participação de grupo muito produtiva, muito produtiva. E as máscaras, na procissão também, eram pensadas sempre nesse aspecto teatral né. Eram máscaras gigantescas, quase bonecos né (*Rodrigues: Pois eu ia te perguntar: como é que o Coro foi representado na peça, na montagem?*) Olha, ele não tinha uma, o Luiz Paulo não tinha nenhuma preocupação didática, vamos dizer assim, de fazer uma tragédia como era montada na época, de maneira nenhuma né, a importância de fazer aquele espetáculo, de escolher aquele texto era – exatamente – vamos dizer assim, ver como é que ela hoje poderia se representada né, é traduzi essa, essa, esse conteúdo numa linguagem contemporânea né, então, o Coro, não tinha aquela preocupação né... todos falando ao mesmo tempo né, uma rigidez como se vê em alguns textos clássico né da, trágicos e tal, do Coro, isso, essa preocupação não tinha né, ele foi tratado de uma maneira muito mais flexível assim.

Rodrigues: E as roupas da Antígona e da Ismene tu tricotaste aquele detalhe das roupas...

Dani: Ah, era crochê, era, fizemos né como se fossem adereços, pareciam uns colares, umas coisas também nas saias né, delas, e que ficavam soltas e eram, eram tecidas com cordão pra, cordão de seda assim, sabes, dava um contraste muito bonito com a roupa escura, preta né, elas tinham uma roupa preta e por cima então essas, ah... (*Rodrigues: ... os adereços*) os adereços trabalhados.

Rodrigues: Eu li que alguém compôs uma música especialmente para a peça. Podes falar um pouco sobre isso?

Dani: Claro; o professor Bruno Kieffer, que era professor de música do Instituto de Artes, um compositor maravilhoso né, ah... ele já faleceu infelizmente. Ele

era uma pessoa sensacional assim, uma pessoa muito, muito querida, um homem muito competente, muito inteligente, e ele... e o Luiz Paulo conversou com ele né, se ele não faria a composição e ele disse que sim e tal e fez e era uma composição muito bonita pra flauta e quem executava era uma aluna do Instituto de Artes, também, de música, e ela participou do espetáculo, ela fazia parte, e ela é que executava a composição dele em flauta. Era muito bonita.

Rodrigues: Será que essa música tá em algum lugar? Cês tem a música? Não foi gravado... (*Sandra: Olha, na época não foi gravada*) Eu fiquei curiosíssima, pensando: Que música é essa?

Dani: É, na época não foi gravada. Eu teria que ver com o Luiz Paulo se ele tem a partitura da música; porque existia uma partitura óbvio, ela tocava, depois ela não precisava mais, vamos dizer assim, da partitura, mas ela tocou a partir de uma partitura, era uma composição formal assim né (*Rodrigues: ... muito interessante*) e talvez... a Nídia Kieffer, que era, que é esposa dele, talvez ela tenha, essa composição. Pode ser que ela tenha; ela é professora no Instituto de Artes também, na música. (*Rodrigues: E ela trabalha ainda?*) Ela trabalha ainda, acho que sim, acho que ela não se aposentou a Nídia, ainda, e a filha dela, a Luciana, é bem jovem agora, entrou, ela é cantora né e ela tá no Departamento de Artes também no Departamento de Música, ela que tá encarregada, inclusive vai ter amanhã e sábado e domingo uma ópera, montada lá no Instituto de Artes com, pelo Departamento de Música, com participação do Departamento de Teatro né, a direção é de uma professora do Departamento de Arte Dramática, então, acho que é um trabalho, eu vou ver, esse fim de semana, acho que vai ser muito interessante e é a filha do Bruno Kieffer, a Luciana Kieffer que tá... (*Rodrigues: Tu tens como me conseguir um contato com ela, um telefone, um email...*) Acredito que sim, tenho, acho que tenho, da Nídia com certeza devo ter.

Rodrigues: Sandra, na tua opinião, como ou porque o teatro sobreviveu à ditadura? Porque que ele sobrevive? Porque que ele... aparecem as novas tecnologias e o teatro se mantém vivo apesar de?

Dani: Pois é, é, eu acho que é uma arte extremamente antiga né, muito, muito antiga né, se a gente for pensar até mesmo nas primeiras representações, dá pra se usar esse termo, tribais né, quando o homem, pra poder dominar e poder se relacionar com as forças da natureza né, criava determinados, determinadas manifestações né, tribais, manifestações dramáticas quase, pode se dizer né, e sobreviveu e sobrevive né, não importa se sobreviveu ao surgimento de outros, de outras, ao surgimento da televisão né, sobrevive com o cinema que é, sobrevive com altas tecnologias e permanece. Eu acho, sabe, que tem um encantamento, tem um encanto no teatro pela presença física do ator, né, essa qualidade, essa, essa temporalidade do teatro também né, porque tu vais, tu assistes ao espetáculo, terminou o espetáculo, terminou; terminou a temporada, acabou; mesmo que tu tenhas, que tu faças, vamos dizer assim, um DVD do espetáculo né, já em outra coisa, não é teatro, é teatro em DVD, é filme, é outra ... Ele tá fixado numa outra linguagem, vamos dizer assim, porque esse encantamento de tu teres o ator presente, diante de ti, representando algo para esse público né, é o que mantém essa arte viva, me parece, sabe, e que mantém o interesse do público ainda por essa arte né.

Rodrigues: E como é que foi a tua relação com o ator que interpretou o Creonte?

Dani: (Risos) Ah, a minha relação com o ator foi ótima. Quem fez o Creonte era o Sérgio Silva, um grande amigo nosso né, ele, como eu te falei ele fez a adaptação junto com o Luiz Paulo, do texto. Nós já trabalhávamos juntos em outras, já tínhamos trabalhado juntos em outras montagens, eu não tinha trabalhado com ele como ator não é, mas ele tinha feito produção conosco e, enfim, e... foi ótimo, foi assim uma relação muito boa né, porque aí tem a diferença ator/personagem né, a relação da Antígona com o Creonte é uma né, a minha, a relação de atriz com o ator que faz o Creonte é outra. Muito boa, e foi muito bom no sentido assim de contracenação, de troca cênica, em cena né, foi excelente.

Rodrigues: Ih... Existe algum arrependimento? Pensando nessa época, existe algum arrependimento? Que sensação ficou pra ti? Que persiste até hoje. Dessa tua vivência da ditadura, trabalhando com teatro... tu...

Dani: Ah... não tenho nenhum arrependimento né, eu não tenho. Faria tudo de novo, de outra forma eu acredito, hoje, né, porque, enfim, o homem tá sempre em constante transformação né, mas eu, não de maneira nenhuma, eu acho que foi importantíssimo pra mim, pra minha formação pessoal sabe, esse período foi horrível mas ele, foi um período que ah... acentuou a minha percepção crítica sobre a sociedade na qual tu estás inserida né, sobre as questões da sobrevivência né, do teatro durante esse período da ditadura, porque se a gente pensar um dos polos de resistência dentro da ditadura que nós tivemos foi exatamente as artes, foram exatamente as artes né, a cultura, foram núcleos de resistência muito fortes porque ninguém deixou de fazer, ninguém deixou, abriu mão de fazer o seu espetáculo e ninguém abriu mão de fazer espetáculos de conteúdo né, que tinham um significado, uma importância pro momento histórico e político que a gente, que nós estávamos vivendo, porque se a gente pensar que a arte né, ela, ela reflete a realidade, o ator, o artista em geral ele é uma pessoa que tá, deve estar muito conectada com a realidade né e é dali que ele extrai o seu material de trabalho né. Então, existe esse olhar crítico né; o teatro no Rio Grande do Sul ele sempre foi um teatro de conteúdo mesmo, sabe, isso não que diz que não se monte, não se montasse comédias maravilhosas, eu montei, eu fiz trabalhos com comédias, mas eram trabalhos sérios, com textos muito bons né, sempre cuidando desse aspecto do conteúdo, porquê? Porque se entende, se entendia e eu entendo até hoje, o teatro, como um instrumento de aperfeiçoamento do homem em sociedade. Então, nesse sentido, é um instrumento de transformação social, vamos dizer né, de aperfeiçoamento das relações do homem em sociedade, isso é que eu acho que é a coisa principal né. Hoje, tu verificas assim, hoje a gente vive um momento de uma multiplicidade, eu acho isso também maravilhoso, tu vê tudo montado, do besteiro a peças clássicas né, tudo tu vê... os espetáculos musicais, tu vê os espetáculos de mímica, espetáculos de rua, espetáculos com texto, sem texto, criações coletivas, enfim, tudo é montado; como eu acredito que em muitíssimos poucos momentos da nossa história né, ah... mas,

hoje particularmente, eu acho que o nosso teatro de Porto Alegre, ele ainda é um teatro de conteúdo né, mas tá existindo um pouco uma banalização, vamos dizer assim, da cena né, tá um pouco televisiva a cena do teatro.

Rodrigues: Bom, pra finaliza, porque ler *Antígona* hoje?

Dani: Porque, em primeiro lugar, é um texto clássico dos mais importantes né, poético, são personagens, e trata de temas universais né; eu acho que, pegas o *Édipo*, pegas *Antígona*, *As bacantes*, enfim, a *Medéia* né, quantas, quantas *Medéias* nós temos né, no jornal... (*Rodrigues: cada vez mais, assustadoramente, cada vez mais*) quando abrimos né, então, e trata de questões o que, questões humanas, não importa raça, não importa, claro que sempre vai ter um significado maior dentro de determinadas culturas que tenham valores semelhantes né, ou que, mas enfim, eu acho que são textos importantíssimos. O que que eu penso né: eu acho que são textos muito importantes de serem montados né, as pessoas não podem esquecer essa bagagem que nós temos né, são textos difíceis de serem montados hoje porque são elencos grandes né, ah... em geral produções muito caras né, também, figurinos e tudo. Mas é fundamental, é uma oportunidade única também das pessoas assistirem textos assim. E, penso eu né, não montados de forma didática como foram, eram montados antes, se tu fazes isso aí tu tens um objetivo didático, apenas mostrar como as tragédias eram montadas naquela época, ponto final né. Não, eu acho que a importância é tu encontrar a maneira, a linguagem hoje que tu vais usa para coloca em cena uma tragédia, um espetáculo tão antigo. E atualíssimo (risos) nas suas temáticas né; (*Rodrigues: Claro*) tu vês que... eles estão aí né, resistem, são textos que ao longo da nossa história foram montados e serão ainda né.

Rodrigues: E a personagem, a *Antígona*, essa resistência dela permanece... em toda época histórica a resistência existe né. Voltada pra algum...

Dani: É; e naquela época quando nós montamos também, mais ainda né. Hoje tu vês que as mulheres já tem uma outra posição dentro da sociedade, são pessoas, vamos dizer assim, que se assumem muito mais né, assumem um posicionamento, assumem uma crítica né, tem consciência da sua participação,

da importância, na família, na sociedade, nos diversos núcleos né, da nossa sociedade. Mas naquela época, se tu pensares assim, na estrutura da sociedade grega, se a gente pensar, por exemplo, que eram homens né que faziam... *(Rodrigues: ... os espetáculos, sim)* É. *(Rodrigues: É, a mulher era completamente apagada. Risos)* Completamente, completamente... e aí não, aí tu tens uma personagem rebelde, revolucionária né *(Rodrigues: É; e muito inspiradora né, muito inspiradora)* Muito!... Muito verdadeira, muito intensa e muito inspiradora. Ela vai até o fim nos seus propósitos né, mesmo que isso represente o aniquilamento dela em todos os sentidos né, o do noivado dela né, ela, no grande monólogo que ela tem, falando pro Coro né, da cidade, ela coloca isso né: “eu nunca mais vou ter, eu sou tão jovem”. Ela tem essa consciência, eu digo, é quase uma abordagem assim brechtiana, vamos dizer né, tu tens, como ator tu tens que ter distanciamento desse personagem para poder mantê-lo com a sua inteireza e grandiosidade que ele deve, no caso da *Medéia*, esse personagem grande e forte, poderoso, e eu acho que isso era um objeto assim de reflexão muito importante né, do porquê montar a *Medéia* né, de levar o público a pensar, a sair do teatro com uma experiência diferente né, falando sobre o espetáculo, não importa se gostou, não gostou, mas que, que aquilo tenha sido provocador né, e acho que a Antígona é belíssima como linguagem né, o texto é muito bonito e, por outro lado é poderoso né, forte, com muito conteúdo.

Rodrigues: Então é isso; muito obrigada.

Dani: É... tu queres, eu não sei, eu teria que tirar uns xerox pra ti; é tu, tu chegaste a ver alguma coisa da montagem?

Rodrigues: O Paulo me mostrou rapidamente, quando, quando eu vim entrevistá-lo, a pasta; as críticas, ele me mostrou algumas fotos e tal; até eu queria saber hã... se ele tirou cópia...

Dani: Ah porque tu queres pro trabalho?...

Rodrigues: É, eu precisaria, preciso de todo o material, o máximo de material possível.

Dani: Não, eu acho que ele não tirou, mas a gente tira, eu tiro, pra ti. E aí como é que eu te passo esse material?

Rodrigues: Pois é o Correio de Pelotas é horrível, é porque eles, eles dobram tudo, amassam tudo... então, não dá.

Dani: Não sei tu tens, tu vais voltar...

Rodrigues: Não tem como, eu sei que é meio complicado, mas eu poderia ir na PUC, agora, tirar cópia e trazer.

Dani: Sim, mas aí a gente vai aqui no, vamos aqui no Praia de Belas, eu tiro e tu já levas.

Rodrigues: É...

Dani: É. Deixa eu dar uma olhada lá, o que que, onde é que...

Rodrigues: As pastas...

Antígona mostra a luta constante e sempre mortal contra a injustiça

A tragédia grega volta aos palcos gaúchos com Antígona, de Sófocles, numa adaptação de Luiz Paulo Vasconcellos e Sérgio Silva, com a direção de Luiz Paulo. O espetáculo está em cartaz no Teatro Renascença às 21 horas, e tem no elenco: Sandra Jamardo Dani, Haydée Porto, Sérgio Silva, Augusto Hernandez, Breno Ruschell, Ângela Gonzaga, Irani Zucatto, Carlos Grüber, Maria Beatriz. A música foi composta por Bruno Kiefer. Como rei de Tebas, Créon ordena que Eteócles seja enterrado com as honras de herói, e que Polínicês seja deixado insepulto o que contraria a lei e a tradição gregas. Assim, inicia-se a tragédia "Antígona", a desventurada filha de Édipo, que luta contra a injustiça da lei até a própria morte. Luiz Paulo, adaptador e diretor, já tinha montado "Agamemnon", de Esquilo, em 1971. A sua volta à tragédia grega é um encontro com um material que o fascina profundamente.

— A tragédia me cativa muito como proposta, estilo, muito como proposta, estilo, forma, poesia de espetáculo. Trata das coisas básicas do ser humano e de maneira total em termos de intensidade e sem nenhuma sofisticação. É um material fundamental como análise do indivíduo. Esse sentimento bruto, esse vigor espontâneo, tudo de uma forma extremamente poética, nos dão esse complexo que é a tragédia grega, que me toca profundamente, e que é um material imperecível, que pode ser revisto em todas as épocas e lugares. "Antígona" é uma coisa terra, ligada aos sentimentos básicos, lidando com o confronto entre duas leis: A lei do poder (estado) e a lei do amor (sentimento), ela é um texto oportuno e atual.

O TEATRO ATENDE AO SEU TEMPO

Enfrentando o problema das traduções que são muito eruditas, feitas unicamente para ser lidas e refletidas e não usando a palavra para o palco, Luiz Paulo procurou a linguagem fúente e simples.

— Um texto escrito cinco séculos antes de Cristo precisa sofrer algumas adaptações. O teatro mudou, o homem mudou, a literatura também. Isso exige que se reelabore as coisas, pois a função do teatro é diferente. Antes buscava-se atingir o inconsciente do homem, através da catarse. Hoje, passa a atingir o consciente. O teatro, como cerimônia coletiva, tem que atender as necessidades do seu tempo. Procuramos fa-

zer uma "Antígona" menos relacionada com o destino predestinado, e mais consciente do seu papel, da sua função diante da história. Os personagens são mais agentes do que vítimas. Para compor o elenco, reuni pessoas que, de alguma maneira, tivessem um entendimento, engajando-se no sentimento do espetáculo. Eu quero um clima de exposição emocional com uma poesia muito grande e que se revele na pele dos personagens. Um vigor emocional que esteja ligado à terra, em termos de cor, figurino, etc. Todo o material do espetáculo é executado no seu primitivismo. Tudo é ter-

EM DEFESA DO HUMANO

Sandra Jamardo Dani, a Antígona, é a primeira vez que trabalha uma tragédia. Para isso, ela usa sua experiência de atriz, o seu grande talento e sua expressiva sensibilidade.

— É uma personagem que se contrapõe nesta montagem, principalmente, pelos componentes humanos diferentes da tragédia clássica. Ela é uma personagem profundamente humana, apaixonada no sentido amplo. Preocupada com o respeito ao indivíduo acima e além das leis.

Elas que são feitas para preservar e defender o indivíduo, às vezes elas se corrompem. Então "Antígona" investe contra a autoridade em defesa das leis naturais que preservam o ser humano. Ela é um personagem terra que se veste de maneira simples e está identificada com o seu povo. O sentimento é uma coisa muito presente: o amor, o ódio, a revolta. Ela é muito humana e tudo parte do homem que vive intensamente a vida. É uma mulher que pensa a própria justiça. Ela questiona e se posiciona diante da sociedade em defesa do homem, mesmo que isso lhe custe a vida. A tragicidade está em que ela defende o seu ponto de vista até a morte.

Sérgio Silva, que faz Créon e é também o adaptador do texto, já tinha feito "Antígona", em 1966, no Teatro São Pedro, com a direção de Miguel Grant.

— Não foi muito difícil a montagem do personagem. Desde o início ele tem uma ordem pessoal bem definida, é o rei, é objetivo e bem claro nos seus propósitos. Para o final, ele começa a oscilar entre a objetividade de seu decreto e a loucura das suas decorrências, é a dor violenta de ter liquidado o próprio filho. Então aparece uma amargura existencial, por feito coisas tão inesperadas sob o pon-

to de vista humano. Eu tinha uma visão literária e poética, que vem do meu trabalho como professor de literatura. Assim, o desenvolvimento do personagem no palco me surpreendeu. Como eu não tenho uma continuidade no trabalho de ator, eu sofro um certo desequilíbrio no começo. Depois, com o decorrer dos ensaios, tudo engrena e a coisa funciona e me sensibiliza. Pois o palco tem esse fascínio das coisas que estão sendo criadas no devido instante e que nunca se repetem da mesma maneira. Quanto a adaptação, a tradução é muito sofisticada, o que tira o brilho popular, é uma linguagem pomposa. Procuramos aparar um pouco isso, sem perder a poeticidade natural do texto.

O PALCO É A PAIXÃO

Haydée Porto estava afastada do palco desde "Brecht em Câmara", em 1974. Neste tempo ela dirigiu "O Noviço". Mas o palco é o centro catalizador da sua sensibilidade, onde consegue revelar-se de maneira mais integral. Como Ismênia, a irmã de Antígona, procurou dar uma linha ao personagem que fosse menos passivo e acomodado.

— A passividade de Ismênia, no começo, me deixou um tanto preocupada. Isso causou muito barulho dentro de mim. Então, resolvi trabalhar a Ismênia como quem está lutando também, o que define a sua posição, ainda que a sua luta seja para tirar a irmã de luta, ou seja, da tragédia da morte. Quando encontrei uma definição do personagem as coisas ficaram melhores. O mundo do palco que muita gente diz ser iluminado, para mim é fascinante. Nele eu encarno a minha sensibilidade maior a minha poesia da vida. Como tenho atividades fora do teatro é preciso conciliar as duas coisas. Agora, o palco é a minha verdadeira paixão.

Ângela Gonzaga, estudante do DAD, que faz uma mulher do povo, acha bom a transformação do coro na personagem do povo.

— O meu personagem é de uma mulher idosa sentada à frente do castelo, que tudo vê e tudo sabe. Ela interfere na marcha dos acontecimentos da tragédia, denunciando e explicando o que está acontecendo. Representa o povo da época.

Irani Zucatto faz o guarda, que só aparece em duas cenas.

— Ele é um cara manhoso, explica Zucatto sobre o seu personagem. Ele entra em conflito quanto a reação do rei. E procura ganhar tempo e a simpatia do rei. Ainda que ele respeite o rei, é capaz de enfrentá-lo dentro das suas limitações. (Luiz de Miranda)

Figura 1: Crítica jornalística.

Fonte: *Correio do Povo*, p. 14, Porto Alegre, 6 out. 1979.

TEATRO

Falta garra a esta Antígona

Luiz Paulo Vasconcelos e Sérgio Silva numa adaptação pobre do texto clássico de Sófocles

Antígona é provavelmente, uma das peças mais importantes que restaram da Antiguidade Clássica. Pela beleza da linguagem — ponto alto da poesia grega — pela fina análise psicológica dos personagens, pela modernidade de seu pensamento político.

Partindo de um episódio mitológico — como era regra na tragédia — o texto de Sófocles questiona o poder, os direitos humanos, a desobediência civil, a iniciativa feminina, o patriarcado, a rebeldia juvenil, a ilegitimidade da lei injusta, e propõe uma ética centrada na dignidade humana e no amor à vida.

Antígona, princesa de Tebas, enfrenta um decreto de seu tio e rei, Créon, a fim de dar sepultura a um irmão proscrito por ter-se erguido contra a autoridade constituída. Denunciada por um agente da segurança (um soldado) é condenada à morte por inanição, enterrada viva numa caverna. Contra isso se revolta seu primo e noivo, Hémon, filho de Créon, e murmura o povo de Tebas, subjugado pelo regime de exceção.

O conflito se desenvolve através da oposição entre as personagens, oposições não apenas



Antígona frente ao tirano Creon: questionando o poder, em defesa da dignidade humana e do amor

psicológicas, mas filosóficas e políticas. Um texto assim tão rico em implicações, tão próximo de nós, e com tanta carga dramática, não teria maior dificuldade em ser encenado se não fosse o tabu que envolve a *tragédia clássica*.

No afã de tornar acessíveis as complicadas tramas mitológicas, ou de respeitar o que se imagina que deveria ser o teatro grego em sua época — recitativo e hierático — duas têm sido as opções principais dos encenadores. Uma é mutilar o texto original, cortando principalmente os grandes monólogos e o papel do coro, muitas vezes com o objetivo de *modernizar* a história. Outra é fazer um espetáculo distanciado, estático, com alguma evocação plástica da arquitetura e estatuária gregas, a fim de enfatizar sua localização no tempo.

Uma mistura de ambas foi a alternativa seguida pela adaptação de Sérgio Silva e Luiz Paulo Vasconcelos, com direção do último. Num cenário simples, mas intensamente trabalhado pela iluminação, que cria ilusão de formas e

relevos, decorre a tragédia de Sófocles, expurgada da maior parte de sua *literatura*, coros e narrações. Essa simplificação, porém, não chega a tornar coloquial ou corrente a estória de Antígona, porque a empostação (voluntária) das interpretações e do jogo de cena, mantém um distanciamento que freia a comunicação direta, emocional, com o público (o fenômeno da *catarse*, teorizado pelo filósofo grego, Aristóteles).

O resultado é um espetáculo correto, mas contido e sóbrio até quase a *secura*. Quem, como nós, já assistiu a uma apresentação de Antígona em Porto Alegre, por outro grupo, em que a tragédia degenerava em *dramalhão*, pelos exageros interpretativos — pode compreender essa discrição, esse excesso de cautela.

Luiz Paulo, entretanto, há uns oito ou nove anos, dirigiu um outro clássico, *Agamênon*, de Êsquilo, a nível experimental, em que a recriação de um rito teatral entre moderno e dionisiaco, con-

seguia transmitir o sentimento telúrico que domina a mitologia greco-romana.

Não é este o caso do teatro de Sófocles, um teatro de idéias, vinculado diretamente aos interesses do homem como indivíduo e ente social, e pouco preocupado com misticismos. No entanto, é de se observar que a cena de maior impacto no espetáculo, é a do cortejo fúnebre, de cunho acentuadamente expressionista, que já é uma prefiguração dos infernos, lugar aonde se dirigem todos os personagens da tragédia e a própria sociedade que a gerou.

Tânia Jamardo Faillace

ANTÍGONA. Adaptação de Luiz Paulo Vasconcelos e Sérgio Silva da tragédia de Sófocles. Direção de Luiz Paulo Vasconcelos. Com Sandra Jamardo Dani, Sérgio Silva, Haydée Porto, Augusto Hernandez e outros. Teatro Renascença (Ipiranga, esquina Érico Veríssimo) Quartas a domingos, 21h. Ingressos a Cr\$ 80,00 e Cr\$ 50,00.

Figura 2: Crítica jornalística.

Fonte: _____, 11 a 15 out. 1979. Porto Alegre, 1979.

décio presser

Terror e tragédia nas duas estréias de hoje

Duas estréias hoje nos teatros da Prefeitura. No Câmara, "Frankie, Frankie, Frankenstein", montagem do Teatro Vivo com direção de Irene Brietzke. No Renascença, dentro do sistema de livre-associação, Luís Paulo Vasconcellos dirige "Antígona", a partir da obra de Sófocles, adaptada por Sérgio Silva e o próprio realizador.

"Frankie, Frankie, Frankenstein" é a adaptação da conhecida novela de Mary Shelley, que tantas vezes já foi apresentada no cinema, nos mais diversos gêneros. Neste espetáculo não existe texto, apenas expressão corporal, mímica e improvisação.

A idéia de transformar a novela num roteiro teatral partiu de Irene, logo após ter formado o Teatro Vivo, no início deste ano.

Dal partiram para a criação coletiva, contando com sugestões e idéias de inúmeras pessoas. Do elenco participam: Mirna Sprietzer, Antonio Carlos Brunet, Denise Barella, Mina Lunardi, Luís Eduardo Fernandes, Roberto Amaro e Beatriz Tedeschi.

A maioria são atores jovens, pois Irene prefere trabalhar em cima da espontaneidade, visando a criatividade de interpretação e de linguagem do espetáculo.

Irene vem de dois bem sucedidos espetáculos, "O Casamento do Pequeno Burguês", de Brecht, que obteve a maioria dos prêmios Açorianos de 1978 e mais recentemente fez "Praça de Retalhos", de Mecen, para o público infanto-juvenil, demonstrando muita criatividade. Em "Frankie, Frankie, Frankenstein", ela ainda conta na equipe com Fernando Zimpeck (figurinos e maquiagem), Odete Bizarra da Silva (confeção figurinos), Manoel Antonio da Costa Jr. (programação visual), Beatrice Ávila (assistente de produção), Rosângela Melletti e Beth Nunes (produção divulgação).

A tragédia grega sempre deu sorte para Luís Paulo Vasconcellos. No início desta década,

ele realizou uma excelente adaptação de "Agamenon", apresentada no auditório do IA-UFRGS. Hoje estréia "Antígona", já apresentada anteriormente em Porto Alegre, em outras versões. Nesta realização foram reunidos em livre associação: Luís Paulo Vasconcellos, Sandra Jamardo Dani, Haydée Porto, Sérgio Roberto Silva, Augusto Hernandez, Breno Ruschell, Irani Zucatto, Angela Gonzaga e Carlos Gruber. Com exceção de Luís Paulo,

que dirige, todos demais são intérpretes.

O espetáculo ficará em cartaz no Renascença até 11 de novembro, sendo o cenário e figurino do próprio realizador; planejamento gráfico: Carlos Humberto Vieira, Heloisa Schneiders da Silva, Maria Luiza Carvalho da Rocha e Sandra Simonis; execução musical: Dirce Knijnik e Hubertus Hoffmann (pianistas), Nidia da Costa Nunes (flauta doce) e música de Bruno Kiefer.

Figura 3: Crítica jornalística.

Fonte: *Folha da Tarde*, p. 56, Porto Alegre, 5 out. 1979.

panorama

décio presser

CRÍTICA

"Antígona"

Retornando à tragédia grega, onde obteve um de seus maiores êxitos ("Agamemnon"), no início desta década, Luís Paulo Vasconcellos se redime do erro anterior, a comédia "O Inspetor Geral", de Gogol, apresentada no final da temporada passada. Englobando as funções de adaptador, cenógrafo, figurinista e diretor, ele demonstra inúmeros acertos residindo aí os méritos desta nova concepção do texto de Sófocles.

O espetáculo tem um pouco mais de uma hora de duração, alguns personagens foram eliminados e também a participação do coro (sintetizado em apenas uma mulher do povo). A linguagem foi adaptada, mas mesmo assim a tragédia funciona com bastante vigor. Deixando de lado

efeitos supérfluos (apenas a cena da dança do garoto poderia ser dispensada), "Antígona" é um espetáculo sóbrio, denso e mutio plástico, principalmente pela adequação e simplicidade do cenário e figurinos. Complementando existe uma iluminação bem cuidada, contribuindo para

criar a atmosfera do espetáculo.

Se a montagem não chega a ser homogênea na totalidade é devido a participação opaca do elenco. Sandra Dani possui figura adequada para o papel título e o cumpre com bastante vigor, sem

exageros. Os demais cumprem suas funções sem projuízos, mas também sem brilho.

A atualidade de "Antígona" permanece inalterada e nisso talvez resida o mérito desta produção no regime de livre associação. Trazendo à cena este texto escrito há mais de dois mil anos, Luís Paulo possibilita às novas gerações um contato com o verdadeiro teatro, o que está se tornando cada vez mais difícil nos dias de hoje.

ANTIGONA — Autor: Sófocles; Adaptação: Luís Paulo Vasconcellos e Sérgio Silva; Cenários e figurinos — L. P. Vasconcellos; iluminação: equipe técnica do Renascimento; Música — Bruno Kiefer; diretor — Luís Paulo Vasconcellos; Elenco: Sandra Dani (Antígona), Sérgio Silva (Creon), Haidée (Hismênia), Augusto Hernandez (Hemon), Angela Gonzaga (mulher do povo), Breno Ruschell (Tinésias), Irani Zucatto (um guarda); Maria Beatriz Gomes (flautista) Carlos Grubber (um menino); Produção em regime de livres associação; Local — Teatro Renascimento; de quarta a domingo, às 21h.



Sandra Dani e Haidée Porto em "Antígona"

Figura 4: Crítica jornalística

Fonte: *Folha da Tarde*, p. 60, Porto Alegre, 10 out. 1979.

21/10/79

CORREIO DO POVO

Antígona, ritual impossível

Considerada por Aristóteles, em sua "Poética" como uma das mais perfeitas tragédias (a maior dentre elas sendo "Edipo Rei"), "Antígona", de Sófocles, ganha uma nova encenação entre nós, quase uma década após sua última versão, a cargo de Miguel Grant. Naquela ocasião, a busca de Grant foi a de uma encenação despojada, concentrada, trabalhada visualmente sob o impacto visual da op-art, no contraste entre o preto e branco que a distância da cenado Teatro São Pedro facilitava, na revelação que apenas o foco de luz permitia.

Anos depois, Luis Paulo Vasconcelos trazia outra tragédia até nós, "Agamênon", de Ésquilo, numa montagem produzida no pequeno e dramaticamente construído ambiente do Instituto de Artes. Agora, o mesmo diretor, num espaço amplo, apresenta-nos sua visão de "Antígona". O que ocorreu neste tempo todo em que a tragédia grega esteve ausente de nosso meio? Confesso que fui ao teatro com uma grande expectativa. Ainda sou da geração dos alunos de Angelo Ricci e Deonísio Toledo, no Curso de Letras da URGs, em que se estudava praticamente dois anos de cultura grega, com especial ênfase na tragédia da queda da civilização. Costuma-se dizer — que tragédia, efetivamente, só é possível naquela civilização, e isto porque, séculos depois, o nascimento de Cristo e a idéia da redenção viria por abaixo, inexoravelmente, a situação básica que a tragédia grega instaurava: a impotência do homem ante o Destino, conhecido unicamente pelos Deuses, que fazem da criatura humana um simples juguete de seus humores. Embora se costume dizer que os gregos criaram os deuses à sua imagem e semelhança (ao contrário do que afirmam o Gênesis judaico-cristão), a verdade é que — lembremo-nos de "Ifigênia" de Eurípides, que acabamos de ver na visão do mestre Cecovannis — os homens podiam muito pouco sobre sua sorte, e sobretudo eram por ela dominados, na medida em que sua condição humana impunha-lhes as barreiras da

ignorância, do ultrapassamento temporal e espacial.

"Antígona", tal como as grandes tragédias de Sófocles, contudo, permitem-nos uma leitura profundamente política, e neste sentido, é evidente que o dramaturgo sai justificado da inusitada quantidade de premiações que recebeu em vida, nos diversos torneios de que participou e venceu, ao contrário do contemporâneo Eurípides. Sófocles pertence ao apogeu da dominação de Atenas, e sua visão de mundo reflete exatamente uma confiança quase cega sobre as decisões do Poder. Que ele construa uma personagem dramaticamente mais forte do que o Rei — que é Antígona — é uma questão do princípio do teatro, que ele conhece muito bem. Mas é evidente que, ao final da tragédia, enquanto o Rei seja castigado individualmente, ele se ergue no conceito dos seus concidadãos pela coragem com que executou os atos — mesmo errôneos — que julgava de seu dever realizar. Que ele tenha se equivocado faz parte da condição humana. Mas que ele tenha se empenhado a fundo em sua tarefa, naquilo que lhe cabia como Rei que era, em pleno reinado, é o que Sófocles, e toda a elite grega esperavam que ocorresse. É por este motivo que a tragédia grega tem a proteção da elite de Atenas. Porque ela ratifica, e mais, legítima o poder que a elite ocupa, garantindo a obediência do povo, mediante as técnicas miméticas e catárticas que o espetáculo, quando bem feito, deve provocar na platéia, segundo Aristóteles, isto é, a identificação do espectador com o personagem, e no castigo que este sofre, o reconhecimento — através do terror e da piedade — do que poderá ocorrer a si próprio, caso incorra nos mesmos equívocos.

A montagem de Luis Paulo é fria, comedida, impostada — até certo ponto de maneira a distanciar o público da cena, o que me parece, sobretudo no atual momento, um equívoco. Creio que os aspectos políticos, com um espetáculo — mais emocional, poderiam ter resultado em algo mais

dinâmico. Mas se outra foi a decisão do diretor, esta decisão foi cumprida. O espetáculo é unitário, tem um ritmo constante. Embora Sérgio Roberto Silva me pareça demasiadamente frágil para a figura do Rei Liemon, sobretudo ao contracenar com Sandra Jamardo Dani, que como Antígona, é soberba, especialmente no longo monólogo final, cuja luz amarela amplia na dramaticidade que apresenta, o restante do elenco guarda equilíbrio. É evidente que a projeção vocal de Haydée Porto tem de ser melhorada, mas Breno Ruschell, Augusto Hernandez, Maria Beatriz Gomes, Angela Gonzaga, Carlos Grubber, Irani Zucatto são figuras que passam pela cena sem chamar a atenção, mas cumprindo com exatidão aquilo que lhes cabe. A tragédia de Sófocles recém criou os personagens centrais, praticamente desconhecidos em Ésquilo. A encenação acentua sempre o aspecto coletivo, e neste ponto Luis Paulo foi de grande fidelidade ao texto. Creio, no entanto, que alguns modismos da encenação seriam desnecessários, como aquela luta inicial, ou a sequência do menino, logo após a saída de Ifigênia, ainda nos primeiros momentos da encenação, a fazer malabarismos com sua lança ou cajado. Não me parece igualmente adequada a inserção da música de Bruno Kiefer, no final. Mas o cenário e figurinos de Luis Paulo, sobretudo estes, com a valorização de elementos brasileiros, de terra, que surgem nos enfeites e na composição da personagem, são muito bonitos. O cenário tem impostação, cria ambiente, salvo aquele tablado negro ao fundo, que quebra a homogeneidade. É que as texturas dos cenários criam uma atmosfera de rusticidade que muito tem a ver não só conosco como com aquele ruído de povo de pastores. O ritmo lento, a cadência marcada deste novo trabalho de Luis Paulo, na medida em que, buscada propositalmente, alcança seu intenso. Assistimos praticamente a um ritual macabro, cujo final antevemos, mas ao qual, de qualquer forma, não podemos impedir. — Antonio Hohlfeldt.

Figura 5: Crítica jornalística.

Fonte: *Correio do Povo*, p.30, Porto Alegre, 21 out. 1979.

Antígona

Nada menos de dez versões do teatro de Sófocles, Esquilo e Eurípides têm sido animadas nos palcos de Porto Alegre após a Guerra de 1945 e isso sem referirmos as versões filmica e da televisão. Entre ELECTRA, AGAMENON, MÉDEIA, PROMETEES ACARRINTADO e EDIPO REI, Sófocles tem predominado com ANTÍGONA, agora em terceira versão contemporânea. Após as propostas de Guilhermino Cesar (1948) e a de Miguel Grant (1966), eis a versão de ANTÍGONA, na adaptação de Sérgio Silva e Luiz Paulo Vasconcelos.

Luiz Paulo Vasconcelos, que há uma década projetou-se com a singular versão de A ÓPERA DOS TRÊS VINTENS e AGAMENON e de lá para cá está vivamente integrado em nosso magistério e movimento teatral, após Esquilo com AGAMENON, vai a Sófocles, numa versão com um grupo de livre associação e no palco do Teatro Renascença, do Centro Municipal de Cultura.

Aqui e no estrangeiro temos

apreciado o repertório do clássico teatro grego e temos agora um retorno à obra, que já apreciamos até na versão de Anouilh traduzida.

O impacto que Luiz Paulo Vasconcelos obteve em 1971 com AGAMENON não se repete e isso não só pelo decurso da década, mas principalmente pelas condições. Lá foi num âmbito exíguo mas projetivo e aqui mais distanciado pelo palco italiano e pela montagem, cuja cenografia deixa a desejar, embora as indumentárias sejam apreciáveis.

Protagonista da obra é Sandra Jamardo Dani, que está eloquente na figuração e atuação. Sérgio Silva esforçou-se e interpretou com penetração, mas aquém do ideal, pela voz e temperamento. Haydée Porto e Angela Gonzaga representam e figuram razoavelmente. Breno Ruschel faz boa figuração e tem expressividade. Ruschel, Fernandez, Maria Gomes, Grubber, Zucatto, completam o elenco, com módico rendimento cênico.

A parte musical coube a Bruno Kiefer, já iniciado no teatro grego desde ELECTRA do CAD. Sua cobertura musical e sonora tem alã e valoriza a apresentação, não esquecendo os interpretes ao piano e flauta. (Dirde Knijnik, Hubertus Hoffmann e Maria Beatriz Gomes).

Houve trabalho de integração do grupo cooperador e de livre associação e o diretor Luiz Paulo Vasconcelos, que bem poderia fazer o papel de Creon por seu tipo e voz, dirigiu a obra adaptada para uma hora e meia, numa marcação não excepcional e envolvente, mas numa versão módica.

Da triade dos trágicos da Grécia, Sófocles é o dramaturgo de específico patetismo e densidade teatral, em que não faltam a brisa poética nos interregnos das rajadas dos transe horríveis e téticos e do clamor da consciência humana estertorando ante o destino cego, o espectro da morte e a perdição dos personagens.

ALDO OBINO

CORREIO DO POVO - 10/10/79

Figura 6: Crítica jornalística.

Fonte: *Correio do Povo*, p.16, Porto Alegre, 10 out. 1979.

TEATRO

CLÁUDIO HEEMANN

ANTÍGONA, DE SÓFOCLES:
A TRAGÉDIA DA REBELIÃO

Antígona, tragédia de Sófocles, está em cartaz no Teatro Renascença. Antígona é o símbolo da revolta contra a tirania. Um libelo que denuncia a prepotência e o arbítrio. Antígona é a rebelião. Representa o protesto insubmisso frente às forças do poder e da desumanidade. Portanto, um assunto vivo e contemporâneo. Durante a ocupação nazista da França, Jean Anouilh usou o tema para transformar sua versão da peça numa metáfora antiditatorial. Sartre havia feito o mesmo com outro temário clássico em "As Moscas". Desde aí, Antígona tem sido uma das obras gregas mais chamadas a testemunhar, no palco contemporâneo, os conflitos políticos do homem. Exemplifica as lutas entre poder e direito, dever e individualidade, justiça e discriminação. E sempre com recados específicos para o lugar e o tempo em que é apresentada. Como no caso do trabalho de Brecht sobre o assunto. É evidente que foi a ressonância atual que levou a equipe desta Antígona a lançar-se na tarefa não muito fácil de interpretar um clássico grego. Antígona é uma obra para todas as estações. Especialmente para o inverno extralongo que estamos atravessando. A versão que está sendo apresentada no palco do Renascença afastou-se muito das qualidades de Sófocles. As simplificações feitas na estrutura e na linguagem eliminaram a poesia e a profundidade. Despojaram a peça de nobreza e elevação, esvaziando o impacto emocional. O espetáculo é conduzido pelo desenrolar da trama e do enredo. O conflito de forças antagonicas, com seus

significados profundos não acontece. O estímulo báquico da presença do coro foi totalmente eliminado. O assunto fica banalizado. A vociferação melodramática assume o controle da cena. A perspectiva política da peça se dilui. O resultado é uma encenação sem força. Sem aquela penetração nos conflitos humanos característica da tragédia. Sem as ressonâncias e conotações que lhe dão grandeza. A catarse aristotélica não acontece porque o drama não consegue armar-se. Está sem interioridade, sem ritmo e sem vida. Parece artificial e retórico. Sem conteúdo. Apenas verborrágico. As dificuldades da adaptação talvez pudessem ter sido atenuadas se a escolha dos intérpretes tivesse encontrado atores apropriados. Faltaram os intérpretes de grande autoridade dramática. Com pleno domínio técnico da voz e do corpo. O drama grego exige presença.

autoridade, força. Perfeito domínio expressional da postura, do movimento, e, em especial, da vocalização. Do elenco desta Antígona, apenas a protagonista (Sandra Jamardo Dani), com sua discricção e figura bem composta se aproxima de uma interpretação aceitável.

O mérito do espetáculo ficou reduzido à parte cenográfica.

Visualmente está bonito, bem iluminado, com figurinos de bom gosto e um funcionamento técnico sem arestas. Nota-se o cuidado que foi dispensado aos acessórios e aos elementos plásticos. Sente-se a seriedade que integra a equipe. Infelizmente tudo isso não basta para que a interpretação de uma tragédia grega possa ser considerada aceitável. Faltou vigor e alma. Algo que, por exemplo, pôde ser visto semana passada no Cine Bristol, no belo filme que Michael Cacayannis extraiu da Efigenia de Eurípedes.



Faltou força dramática nesta montagem de Antígona

Figura 7: Crítica jornalística.

Fonte: Fonte: *Correio do Povo*, p.11, Porto Alegre, 13 out. 1979.

NA GERAL

“Antígona” ganha novo sentido, nesta montagem

● Antígona, de Sófocles, em adaptação livre de Sérgio Roberto e Luiz Paulo de Vasconcellos, estréia hoje, às 21h, no Teatro Renascença (Erico Verissimo, esquina Ipiranga). A direção é de Luiz Paulo e no elenco estão: Sandra Jamardo Dani, Haydée Porto, Sérgio Silva, Augusto Hernandez, Breno Ruschell, Angela Gonzaga, Irani Zucatto, Carlos Grüber e Maria Beatriz Filho Gomes. A música do espetáculo foi composta por Bruno Krieger e gravada pelos pianistas Dirce Knijnik e Hubertus Hoffmann. O espetáculo fica em cartaz de quartas a domingos com ingressos a Cr\$ 80,00 e Cr\$ 50,00.

Esta é a segunda vez que Luiz Paulo de Vasconcellos realiza a montagem de uma tragédia grega. A primeira foi Agammemnon, de Esquilo, na tradução de Mário da Gama Kuri, em 1971. Desta vez, com Antígona, ele preferiu fazer uma adaptação: “Minha opinião é que, por estarem em jogo duas formas de expressão que, embora complementares, se mantêm absolutamente distintas, a literária e a teatral, existe a necessidade da adaptação”.

Para Luiz Paulo, o estudo e pesquisa da obra literária devem ser realmente feitos sobre o texto integral e fiel: “Na hora da encenação, desse texto, porém, o processo adquire características de comunicação próprias, diferentes das do literário, nas quais não mais a palavra precede a ação, mas sim, a ação precede a palavra. Em resumo, palavra lida e palavra dita num palco para ser ouvida uma única vez pelo espectador, são linguagens diferentes e exigem tratamentos diferentes”.

O diretor acredita na atualidade da tragédia grega: “Porque uma tragédia grega trabalha com um material tão profundo, tão básico do ser humano que vale para qualquer época. São obras que discutem a essência do homem e devem ser encenadas, como os clássicos devem ser relidos”.

Nesta montagem de Antígona ele procura colocar uma visão atual do teatro: “Não se pode conceber hoje um teatro que atue a nível do inconsciente, que tenha funções catárticas, como o teatro dos gregos. Hoje o teatro atua no consciente do ser humano e, se não houvesse outros motivos, apenas por este, exige adaptação do material literário que nos foi legado, condizentes com o próprio tempo em que é realizada a encenação. Buscamos eu e o grupo de atores do elenco, uma adaptação que atuasse mais incisivamente, no homem contemporâneo”.

A partir dessa idéia, Antígona ganhou um novo sentido: “Criamos uma Antígona que agisse menos por obediên-

cia a um destino pré-determinado pelos deuses, e mais por uma consciência de sua capacidade de amar e transformar o mundo a partir desse amor. Como ela própria diz — em dois versos do próprio Sófocles que foram mantidos na adaptação: “não fui gerada para semear o ódio. Minha vida foi feita para compartilhar o amor”.

Segundo Luiz Paulo, em cena, a personagem Antígona é a própria representação do sentimento humano em ação: “É o potencial de afeto, resolução, destemor, luta selvagem pela manutenção dos valores naturais que unem os homens entre si. Esse contagiante potencial de humanismo se contrapõe à rigidez da ordem do Estado, representada por Créon. Na solução do conflito, se Antígona é sacrificada em nome da ordem e do bem comum do Estado, as maldições e os oráculos de Tirésias agem e punem aquele que, em nome do poder, decreta leis que ultrajam a lei natural da vida”.

Antígona foi produzida pelo grupo em regime de livre associação. Sandra Jamardo Dani, é Antígona; Haydée Porto, Ismênia; Sérgio Silva, Créon; Augusto Hernandez, Hemon; Breno Ruschell, Tirésias; Angela Gonzaga, uma mulher do povo; Irani Zucatto, o guarda; Carlos Grüber, o menino e um guia; e Maria Beatriz Filho Gomes, flautista. Os cenários e figurinos foram criados por Luiz Paulo de Vasconcellos e confeccionados pelo grupo.



Haydée Porto (Ismênia) em Antígona

Figura 8: Crítica jornalística.

Fonte: *Folha da Manhã*, p. 33, Porto Alegre, 5 out. 1979.

Antígona

Em *Antígona*, Sófocles aborda o tema do confronto entre a ordem natural do sentimento — defendido por Antígona — e a ordem do Estado, representada por Créon. Na tragédia, imagina o autor — de acordo aliás com a tradição mitológica, que após a desgraça de Edipo, seus dois filhos, Etéocles e a Polinices, disputam a posse do trono. Trava-se a luta, perecendo no mesmo dia os dois irmãos. Créon, impondo-se então como tirano de Tebas, resolve prestar honras fúnebres a Etéocles ao passo que proíbe que se dê sepultura ao corpo de Polinices, para que fique exposto às aves de rapina, àquele que recorreu à aliança com os Argivos para conquistar o poder em sua terra. Antígona, irmã dos dois, expõe-se ao perigo contrariando o decreto de Créon, e resgata o corpo de Polinices para sepultá-lo. Toda a tragédia resulta desse ato de Antígona a quem Créon condena à morte apesar das súplicas de seu filho Hémon, noivo de Antígona. Quando o rei cede, afinal; temendo os presságios do adivinho Tirésias, já é tarde: Antígona estava morta, e Hémon suicida-se.

A Adaptação

Diretor e elenco — Sandra Dani, Haydée Porto, Sérgio Silva, Augusto Hernandez, Breno Ruschell, Irani Zucatto, Angela Gonzaga e Carlos Grubber — escolheram *Antígona*, uma tragédia grega, porque “além de ser uma forma notável de literatura, permanece atual quando propicia uma análise do comportamento humano — explica Luiz Paulo Vasconcelos. É um maravilhoso exercício para o ator, e particularmente tenho uma paixão pelos clássicos” (ele já havia montado *Agamenon*, de Esquilo, em 1971).

A adaptação visava dois objetivos: a própria função do teatro e a linguagem. A função do teatro, esclarece Luiz Paulo, “porque a tragédia, escrita cinco séculos antes de Cristo, visava atingir o inconsciente do homem. Hoje, o teatro contemporâneo visa atingir o consciente do público. Por isso é necessário uma “releitura” dos clássicos, no sentido de uma nova interpretação condizente com os valores do mundo atual”. Quanto à adaptação da linguagem, esta foi necessária porque a palavra dita no palco é diferente da palavra lida, e principalmente, destaca o diretor, a tragédia grega foi escrita para um público de outra época, e tem que sofrer modificações para continuar viva:

— Eu adapto, corto ou acrescento visando à concepção teatral e o público de hoje”, enfatiza Luiz Paulo Vasconcelos.

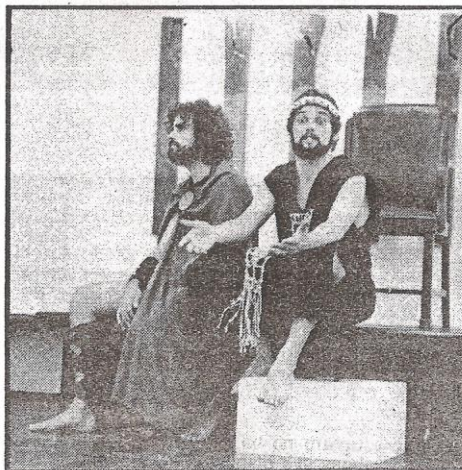
Por exemplo, o coro, elemento sempre presente no teatro grego, foi eliminado porque não contribuía em nada para o espetáculo. Suas funções, dentro da tragédia, de interferir na ação, questio-

nando os personagens, ou de acrescentar um elemento lírico à ação, foram transformados, no primeiro caso, numa nova personagem — uma mulher do povo, e no segundo, em canções ou textos ditos com música. Outro exemplo é o do tabu que existia no teatro grego de nunca mostrar sangue em cena, com as mortes sempre narradas por um mensageiro. “Mas como no mundo atual sangue e morte são constantes, estas acontecem em cena nesta montagem, como a cena que criei para o enterro de Polinices, basicamente visual apoiada na música de Bruno Kiefer”, conclui Luiz Paulo.

Direção e Montagem

O espetáculo foi produzido em livre associação, e na parte prática da montagem diretor e elenco fizeram tudo manualmente: idealizaram e confeccionaram cenários e figurinos, desde tecer os fios das fazendas até preparar as madeiras para as lanças. E esse clima de execução de coisa primitiva foi entrando nos atores e estabelecendo uma linguagem comum de entendimento do espírito do texto. Isso facilitou o trabalho de direção, que foi feito em cima do corpo e da voz, principalmente, recapacitando os atores para os longos versos e falas que o texto exige. As músicas são de Bruno Kiefer, com execução de Dirce Knijnik e Hubertus Hoffmann (pianistas), e Nidia da Costa Nunes (flauta doce).

Antígona fica em cartaz de quartas a domingos, às 21h, com ingressos a Cr\$ 80,00 e Cr\$ 50,00.



Augusto Hernandez e Sérgio Silva em *Antígona*

Figura 9: Crítica jornalística.

Fonte: *Zero Hora*, p. I, Porto Alegre, 5 out. 1979.

Dois atores falam de "Antígona" e as características de sua produção

Com direção de Luís Paulo Vasconcelos, encontra-se em cartaz, no Teatro Renascença, cumprindo temporada todas as semanas, de quartas-feiras a domingos, sempre a partir das 21 horas, a peça de Sófocles, "Antígona", um dos mais conhecidos textos dramáticos gregos. Num dos principais papéis, o de rei Créon, que desencadeia toda a trama, ao interditar o enterro igualitário dos dois irmãos responsáveis pela guerra civil que assolou sua cidade, está Sérgio Roberto Silva, para quem a montagem de "Antígona" é um trabalho atual e importante:

A LEI E O INDIVÍDUO

"A medida em que "Antígona" tem sua discussão centrada em torno da lei e do Estado, desenvolvendo a questão até de maneira radical, colocando frente a frente o indivíduo e o Poder, creio que a validade e importância da peça ficam óbvias. Literariamente, é claro que há algumas coisas muito fechadas, elitizadas, que só poderiam ser compreendidas por quem conheça profundamente a estrutura da tragédia grega, como a questão dos deuses e do Destino, e por isso mesmo, embora eu ache tudo isso maravilhoso, nós preferimos deixar de lado estas questões, já que ao nível de espetáculo, elas não funcionam. O problema maior da montagem me parece que foi esse, criar uma fidelidade ao texto original e ao mesmo tempo uma linguagem adequada ao público de hoje. Por outro lado, era preciso também enfatizar o lado político sem cair no panfletário".

Sérgio confessa gostar da atual produção de "Antígona" o que não deixa de ser um depoimento valioso, pois ele já participou de uma outra versão, anos atrás:

AUTOCRÍTICA

"Contudo, sei de minhas limitações, e não creio que eu me saia muito bem em papéis grandes como este. Para realizar minha tarefa me vejo obrigado a um verdadeiro tour de force, mas enfim... Há muita diferença entre o último trabalho que fiz, "Rodolfo Valentino", uma comédia muito maluca, e esta tragédia. É um tipo de trabalho bem mais difícil. Créon é um personagem completo, ele tem linhas de ação bem definidas, mas também sofre muitas variações emocionais, é um sujeito instável, emocionalmente, e isso é complicado a gente conseguir criar no palco. Me dá um desgaste físico e

emocional muito grande, mas sou teimoso, e desde que aceitei fazê-lo estou buscando dar o máximo de mim".

Para o ator — que também é professor no Colégio Israelita, onde leciona Língua e Literatura portuguesa e brasileira — e no Departamento de Arte Dramática, onde leciona Literatura Dramática e Cultura Brasileira "um dos problemas fundamentais do fazer teatro em Porto Alegre é a pobreza a que somos obrigados em nossas produções, o que faz com que geralmente os espetáculos não se realizem. A gente pode gostar da direção, do elenco, mas sempre fica faltando alguma coisa, que não se sabe bem explicar o que seja, mas de que se resente um espetáculo, que termina ficando muito mais nas intenções. Para mim, contudo, me parece que o fundamental para o público, é que haja um espetáculo na sua frente, que as coisas sejam bonitas, vistosas, que apareçam... Sabe, Fellini não faz mal para ninguém, nunca. E isso não significa necessariamente muita despesa, porque fizemos toda a nossa produção na base dos sessenta mil cruzeiros, porque nós mesmos produzimos todos os artefatos cênicos. É claro que se tivéssemos um pouco mais de dinheiro seria ótimo, mas com um pouco de atenção e criatividade, até que dá para se resolver o problema".

BOA RECEPTIVIDADE

"Antígona" conseguiu pagar-se até o momento, e portanto, espera-se alguma sobra de dinheiro para ser distribuída entre os atores. De qualquer forma, "Antígona" bateu alguns recordes de lotação do Renascença, o que não deixa de ser significativo:

"São os jovens, de modo geral — continua Sérgio — que comparecem ao teatro. Eles têm alguma informação primária sobre o tema, alguns vão extremamente medrosos com o que irão encontrar, mas depois se acostumam. Não sei se a troca de um vocabulário mais empostado por outro mais simples ajudou,

mas temos conseguido nos comunicar com o público, e creio que isso é o que mais importa."

OUTRO ATOR

Breno Ruschel é outro dos intérpretes, vivendo um dos irmãos que se degladiam pelo poder e o velho Tirésias. Explica ele que sua atração pela montagem deveu-se à "maneira pela qual o Luís Paulo dirigiu este espetáculo e trata o ator. Apesar de ser um espetáculo muito marcado, houve uma identidade de intenções muito forte entre ele e eu, e creio que a maioria dos atores, o que nos realiza muito. Fizemos um trabalho de equipe, desde os cenários e figurinos até as soluções técnicas e isso serve para entrar muito um elenco e aprofundá-lo no seu trabalho de intérprete, envolvendo-nos de maneira absoluta".

Sem qualquer experiência de tragédia ainda em sua carreira, Breno explica ter tido maior dificuldade em criar o personagem Tirésias, o velho adivinho que surge em "Édipo Rei" e retorna nesta "Antígona".

TIRÉSIAS

"Pela mitologia grega, ele teria cerca de 480 anos de vida neste momento. Então, para compor meu personagem, tive que partir de outra análise, o clima da tragédia e a cena em si. Depois, particularizei a situação, o que me permitiu me adequar corretamente à linha da direção e criei meu trabalho em cima disso tudo. Vejo Tirésias em dois momentos: como ser humano, quando tenta dialogar com Créon, e depois como o sábio adivinho, quando, rejeitado, ele extrapola sua situação e prevê a catástrofe, que realmente ocorrerá."

Para Breno, contudo, se foi difícil esta tarefa, ainda não superou os desafios da comédia, uma vez que "fazer rir é sempre mais complicado. O que nos ajudou muito aqui é que a produção nos deu um apoio total, e isso é muito confortante, a gente sabe que tem apenas que se dedicar a trabalhar no que lhe cabe, que há outras pessoas cuidando do resto." — Entrevistas a Antônio de Campuoco.

JULIANA, juntamente com seus pais

Celso Freire de Carvalhaes
Maria Amélia Miranda Carvalhaes

participa com alegria o nascimento de

RODRIGO

Hospital Moinhos de Vento — Apto. 114
Porto Alegre, 30 de outubro de 1979.

Figura 10: Entrevista jornalística.


Fonte: *Correio do Povo*, p.13, Porto Alegre, 31 out. 1979.



Figura 11: Crítica jornalística (1ª parte da página).
Fonte: *Folha da Tarde*, p.2, Porto Alegre, 6 out. 1979.

LUIZ PAULO VASCONCELLOS

a tragédia
grega é
a própria
terra



Luiz Paulo Vasconcellos está entusiasmado com *Antígona*

S Vasconcellos adianta, antes de qualquer outra explicação, ser incapaz de delinear entado em seu gabinete de diretor do Instituto de Artes da UFRGS, Luiz Paulo

com clareza os motivos que o levaram a encenar *Antígona*, peça que pela coragem da montagem se configura, de antemão como um dos espetáculos do ano teatral em Porto Alegre.

“Há certos textos e certas idéias que estão sempre presentes. Porto Alegre

precisa e mereço ver *Antígona*, mas para mim é difícil explicar os porquês desta iniciativa. Quando a coisa envolve paixão — e eu sou apaixonado por esta peça — as razões ficam distantes e difíceis. É algo epidêmico, muito orgânico. O texto me fascina, me conquista e a partir disso del corpo e forma ao

espetáculo. É sem dúvida um grande texto, e profundamente atual em termos da estrutura política e dos valores humanos de nosso mundo. Acredito que vivamos hoje um novo renascimento, e *Antígona* é justamente o confronto entre a ordem humana e a ordem dos sentimentos, e a ordem do Estado. A

Figura 12: Crítica jornalística (2ª parte da página).
Fonte: *Folha da Tarde*, p.2, Porto Alegre, 6 out. 1979.

proposta de Sófocles é realmente definitiva nestes termos".

TRAGÉDIA NA BASE

Nascido no Rio de Janeiro, e residindo em Porto Alegre desde 1987, Luiz Paulo Vasconcelos vê na tragédia grega a base de uma concepção de teatro como nós, ocidentais, o entendemos. Apesar de existir antes dos gregos, foram justamente os gregos que deram ao teatro as bases, as linhas mestras que hoje seguimos, e pensamentos válidos ainda nos dias atuais. Ele adverte, contudo, modificações surgidas no conceito da arte dramática. Para os gregos, mais que um espetáculo, o teatro tinha contornos mágicos, visava a atingir o inconsciente dos espectadores, lidando com conceitos durante a Idade Média, configurando-se com Shakespeare, que deu o fôlego a este processo — o teatro lida com o consciente, e visa a atingir a razão de seus espectadores.

"Não vejo mais o teatro como ele era feito pelos gregos, com uma função de catarse coletiva. A redenção do Cristo acabou com essa necessidade. A partir da Idade Média surgiu toda uma nova concepção de homem e de mundo, e o teatro passa a atuar no nível do consciente. O teatro ritualista cede lugar ao teatro-espetáculo, pois o homem adquire confiança em si mesmo e em sua capacidade de alterar o próprio destino. As tragédias gregas são tão notáveis que são propostas de análise do comportamento humano de atualidade surpreendente. Elas trabalham com níveis de intensidade muito concentradas, têm uma carga de representação de ódio, amor e de outras relações humanas muito superiores aos níveis do cotidiano. Para mim, a tragédia grega é a própria terra, a própria base de tudo..."

Pelo fato de usar símbolos, e não personagens, a tragédia grega leva a ímpios imaginados para contornos meramente psicológicos. Os arquétipos permitem esse tipo de "exagero", além de serem excelentes exercícios para atores. O material mexe com as entranhas do ser humano.

TRADUÇÃO/ADAPTAÇÃO

Para realizar a adaptação de Anti-

DIMENSÃO POÉTICA

Apesar de escrito em prosa, Luiz Paulo procurou manter sempre que possível a dimensão poética, o ritmo do verso que compõe o texto.

Na prática, o grupo ensaiou cerca de cinco semanas, num trabalho contínuo, árduo e diário, encaminhado sob a forma de cooperativa. O primitivismo sonhado pelo diretor, e compartilhado pelo grupo, se estendeu até o mais concreto dos detalhes. A maior parte dos tecidos foi tecida pelos atores, que compartilharam toda a confecção dos adereços e cenários. A filosofia prevenida pela direção foi, assim, sendo incorporada na prática pela ação. Com isso, além da vivência de uma proposta, o grupo conseguiu atingir um visual condizente com a idéia de primitivo. Ensaios, marcação e execução correram paralelamente, reforçando idéias e enfatizando princípios, que foram longamente discutidos e profundamente vivenciados por atores, equipe técnica e direção. O espetáculo foi, literalmente, "construído com as mãos".

"Uma das coisas que mais nos preocupou foi o trabalho vocal bastante intenso, no sentido de capacitar os atores para as grandes falas, as grandes textos que exigem fôlego. A voz é um instrumento mais exigido que o corpo neste espetáculo, trata-se de um processo de comunicação que retoma a palavra como elemento fundamental". Interpelado se esse retorno da palavra ao teatro equivaleria ao retorno da figura na pintura, Luiz Paulo Vasconcelos acredita que sim, e vai mais longe, supondo estarmos vivendo hoje um renascimento, um momento de classicismo (razão, contenção) em relação aos momentos barrocos que vivemos até agora (emoção).

"Vivemos" — diz ele — "a busca de uma nova imagem num século de eternas e grandes contradições. Dou-me conta que somos as privilegiadas testemunhas da história. O século XX marcará profundamente o desenvolvimento do mundo, é um século de grandes conflitos e de grandes conclusões. Somos espectadores de teses e de "n"

antecedentes

Em função da estrutura das tragédias gregas, nos textos em si, há poucas referências aos eventos que antecederam os acontecimentos desenvolvidos na cena, pois os autores tomavam esses antecedentes como algo já conhecido pelo espectador e, assim, teatralizavam apenas o momento de maior tragicidade, segundo seus interesses e suas interpretações.

Por isso, Sófocles, ao compor sua *Antígona*, faz referências ao fato Polínicês e Eteócles se haverem morto, mutuamente, durante um combate, porém não explicita o que realmente teria levado os dois irmãos a esse duelo. Em verdade, os antecedentes da tragédia *Antígona* estão no texto.

Os Sete Contra Tebas, de Esquilo, cujas origens parecem estar nas epopéias *Tebaida* e *Edipódia*, das quais restam uns poucos versos.

Após haver matado, sem o saber, seu verdadeiro pai, Laio, o jovem Édipo salva a cidade de Tebas — Cidade das Sete Portas — da maldição da Esfinge e recebe, como prêmio, em casamento a rainha Jocasta, sem saber que ela é sua mãe. Dessa união matrimonial nascem Polínicês, Eteócles, Antígona e Ismênia. Consultando o oráculo de Apolo (Febo) e conhecendo a verdade dos fatos, o erro em que o seu destino o lançara, Édipo fura seus olhos, como forma de autopunição. Logo, entrega o reino aos filhos

Polínicês e Eteócles que, cruelmente, o encerram num cárcere. Édipo os amaldiçoa e prediz que os irmãos se destruirão pelas armas. A fim de evitar a maldição paterna, Polínicês e Eteócles resolvem que não mais se encontrarão, ficando no trono de Tebas cada um, alternadamente, durante um ano. Polínicês é o primeiro e, após um ano, entrega o poder a Eteócles, segundo o combinado. Ao passar seu período, instigado pelo tio, Créon, Eteócles decide não devolver Tebas a Polínicês. Ultrapassado, Polínicês segue para Argos, capital da Argólida, onde desposa a filha do rei dessa cidade, com a condição de que terá um exército para reaver a sua cidade. Comandado por sete generais argivos, o exército de Polínicês cerca Tebas e os dois irmãos se batem em duelo fatal. Assim, a maldição de Édipo se cumpre, e os argivos se retiram de Tebas. Mas o trono tebano não pode ficar vazio e Créon, irmão de Jocasta, o parente mais próximo dos reis mortos, assume o poder.

Já como rei de Tebas, Créon decreta que Eteócles seja enterrado como um herói, enquanto que Polínicês fosse deixado insepulto o que contrariava as leis humanas e a tradição grega. Neste momento, inicia-se a tragédia *Antígona*, a infortunada filha de Édipo que luta contra a injustiça do decreto até as últimas consequências.

sinopse

Figura 13: Crítica (1ª parte da página).
Fonte: *Folha da Tarde*, p.3, Porto Alegre, 6 out. 1979.

gonia para o palco, Luiz Paulo Vasconcellos valeu-se de três traduções: uma de Mário da Gama Cury, outra francesa e outra editada em Portugal. A partir disso, juntamente com o professor Sérgio Silva, Luiz Paulo fez a adaptação aos nossos dias, optando por soluções novas, eliminando o coro e inovando aspectos formais de linguagem. Para ele, normalmente as traduções são literárias, e seguem com a maior fidelidade possível a versão original. No caso de uma adaptação para o palco, a palavra tal e qual foi escrita não funciona, precisa ser redimensionada para cumprir sua função própria. Na concepção de Luiz Paulo, para permanecer vivo um autor precisa ser adaptado. Precisa ser trazido ao novo homem que vive num novo mundo e com novos problemas. Averso a conservacionismos cegos, ele é contra a pura e simples repetição, procurando sempre a recriação que garanta a sobrevivência do autor, mantendo a pureza, riqueza e multiplicidade das idéias contidas. "A Comédie Française, no meu entender, é importante mais com o museu que como teatro", pondera ele. "No momento em que se trabalha com elementos teatrais, temos que ver novos códigos e novas posturas. Uma das liberdades que tomei foi tirar o coro".

Na verdade, o diretor Luiz Paulo não tirou o coro, um fator de encarecimento numa produção teatral. Optou por duas soluções, ou seja, a substituição do coro por uma personagem do povo, uma mercedaria que questiona a ação quando o coro o faria, e que tem sua tenda instalada defronte ao palácio, palco da tragédia. As intervenções líricas do coro são substituídas por canções e textos entoados por gente do povo, que sublinham e comentam a ação.

"Acho que é fundamental ler os clássicos", acrescenta Luiz Paulo, acendendo o terceiro, talvez quarto cigarro durante a entrevista. "Seja pelo simples prazer, seja com o fim de reponsáveis, é fundamental ler e reler os clássicos, inclusive para manter eternos alguns valores".

experiências. Pessoalmente, acho a palavra um grande meio de comunicação, apesar de desgastada. No espetáculo, procuro criar a harmonia entre palavras, comportamento, cor, forma e conteúdo, que traduzam a explosão de movimento, de sentimentos, de vida que propõe a tragédia grega".

Fundamentalmente, "Antígona" coloca o antagonismo entre o sentimento humano e o Estado, fazendo-o com uma irrepreensível equidistância, de onde resulta a dignidade que caracteriza o texto e sua discussão".

PERFIL DO DIRETOR

Sóbrio, racional, ponderado, Luiz Paulo Vasconcellos é desde o início de 1977 o diretor do Instituto de Artes da UFRGS. Nascido no Rio, trabalhou inicialmente como montador, desenhista e paginador das Edições Del'a. Aos deztoito anos, resolveu participar de um grupo amador. A sorte parece tê-lo acompanhado nesta trajetória, pois entre seus colegas de grupo estavam nomes como Ian Michalsky, Cris Ribeiro e Tite de Lemos. A experiência agradou, e Luiz Paulo resolveu estudar teatro, não com intenções profissionais, mas simplesmente porque o assunto o interessava. Coursou o Conservatório Nacional de Teatro (hoje Centro de Artes da Universidade Novo Rio). No meio do curso, conheceu Gerd Bornheim, que o convidou para dirigir em Porto Alegre a ópera dos Três Vinténs, de Brecht.

Depois disso, Luiz Paulo voltou ao Rio, a fim de concluir seu curso. Estreou profissionalmente no Teatro Maison de France, com a peça *Piquenique no Front* do espanhol Fernan Arrabal. De lá para cá, realizou diversas peças como diretor, o que o faz sentir saudades dos tempos de ator. Sua primeira montagem de uma tragédia clássica foi *Agamenon*, de Ésquilo. A riqueza do material e o muito que há para explorar neste inesgotável repertório foram, sem dúvida, as armas maiores que levaram Luiz Paulo Vasconcellos a lançar-se, com rara coragem, nesta montagem de *Agamenon*, que estreou ontem no Teatro Renascença, da Prefeitura Municipal.

Baseada na mitologia grega, a *Antígona* de Sófocles "aborda o tema do confronto entre a ordem natural do sentimento humano —

defendida por Antígona — e a ordem do Estado —

defendida por Créon.

Mortos Eteócles e Polínicês um pela mão do outro, cumprindo-se, assim, a maldição do Édipo, Créon de Meneceu, o parente mais próximo, assume o poder de Tebas.

Imediatamente o novo Rei decreta que será dado tratamento diferente aos dois irmãos mortos na batalha: Eteócles receberá honrarías fúnebres ao contrário de Polínicês que será abandonado sem exéquias aos abutres.

Antígona, irmã dos guerreiros mortos, contrariando a lei de Créon, decide enterrar ela mesma o irmão morto. Busca apoio de sua irmã Ismênia que, temerosa das possíveis represálias do tirano, recusa-se a ajudar Antígona.

Preso em flagrante, Antígona é condenada à morte por Créon, apesar de ser sua sobrinha e noiva de seu filho, Hemon. Hiresias, o adivinho cego, vem à procura de Créon e prediz terríveis desgraças para o Rei e para Tebas por causa das atrocidades que estão sendo praticadas.

Ao mesmo tempo, Hemon procura dissuadir o pai de executar a ordem injusta.

Temeroso das profecias do adivinho e levado pelas argumentações do povo, Créon, apesar da relutância, decide ceder. O tempo, porém, é seu maior inimigo. Após enterrar Polínicês, dirige-se à caverna onde Antígona foi emparedada viva, encontrando-a, porém, enforcada. Hemon, que está aos pés da noiva lamentando sua desgraça, tenta apunhalar o pai. Desarmado por este, mata-se diante de Créon, cumprindo-se, assim, as profecias de Tirésias.

ficha técnica

Antígona — adaptação da obra de Sófocles por Sérgio Silva e Luiz Paulo Vasconcellos.

Personagens e intérpretes —

Eteócles e Polínicês, filhos de Édipo, Breno Ruschell e Augusto Hernandez; uma mulher do povo, Angela Gonzaga; um menino, Carlos Grubber; Antígona e Ismênia, filhos de Édipo, Sandra Jamarido Dani e Haidée Porto; Créon, rei de Tebas, Sérgio Silva; um guarda, Irani Zucatto; Hemon, filho de Créon, Augusto Hernandez; Tirésias, um adivinho, Breno Ruschell; um guia, Carlos Grubber; mendigos, passantes.

Cenário e figurinos — Luís Paulo Vasconcellos; **marcenaria** — Rubens

Diogo de Amorim; **iluminação** —

equipe do Teatro Renascença;

execução musical —

Direc Krljnik e Hubertus Hoffmann,

pianistas; Nidia Beatriz da Costa

Nunes, flauta doce; **música** —

Bruno Kiefer; direção Luís Paulo

Vasconcellos. **Programa** —

Carlos Humberto Vieira,

Heloisa Schneider da Silva,

Maria Luiz Carvalho,

Carvalho da Rocha, Sandra Simoais e

Janice do Amaral.

Patrocínio da Secretaria Municipal

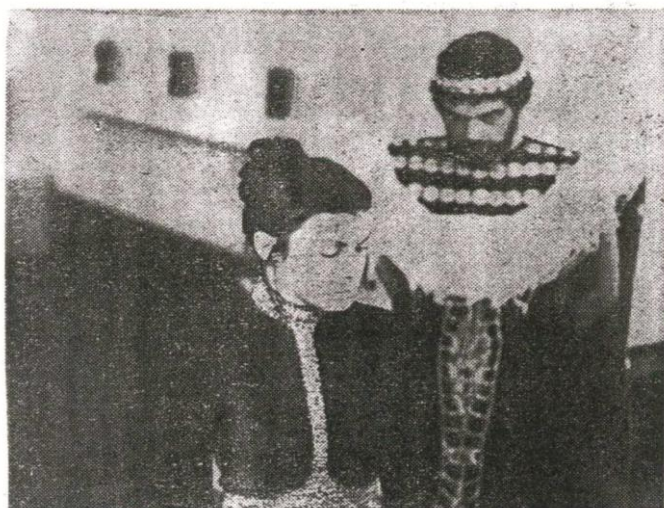
de Educação e Cultura.

Local — Centro Municipal de Cultura,

Teatro Renascença.

Figura 14: Crítica jornalística (2ª parte da página).

Fonte: *Folha da Tarde*, p.3, Porto Alegre, 6 out. 1979.



"Antígona" estreia sexta-feira no Teatro Renascença

3 DE OUTUBRO DE 1979
QUARTA-FEIRA

Figura 15: Propaganda jornalística.

Fonte: *Folha da Tarde*, p.33, Porto Alegre, 3 out. 1979.



Sandra Dani é "Antígona", em cartaz no Teatro Renascença, hoje e amanhã, às 21h

espetáculos

... PROJETO PIXINGUINHA — Salão de Atos da UFRGS (Travessa Paulo Gama). Prossegue com Zó Ramalho. Segunda-feira, às 18h30min.

TRAJETÓRIA — Teatro do CSI (João Teles, 508) — A mulher vista através de um roteiro dirigido por Arines Ibias Com Isabel Ibias e outros. Hoje e amanhã às 21 horas.

ANTIGONA — Teatro Renascença (Av4 Erico Veríssimo). A peça de Sófocles, numa nova concepção dirigida por Luís Paulo de Vasconcelos, Sandra Dani e Haydée Porto lideram o elenco. Hoje e amanhã, às 21h.

Figura 16: Propaganda jornalística.

Fonte: *Folha da Tarde*, p.13, Porto Alegre, 6 out. 1979.

CORREIO DO POVO - 18/10/79



Uma cena de "Antígona"

"Antígona" no Renascença segue revivendo Sófocles

Tantos séculos depois de ter sido criada pela primeira vez, graças a Sófocles, a figura de Antígona retorna, agora no Teatro Renascença, revivendo sua trágica vida e morte, na peça de igual nome, que Luís Paulo Vasconcelos dirige, com principais interpretações de Sandra Jamardo Dani, Heydée

Porto, Sérgio Roberto Silva, Augusto Hernandez, Breno Ruschell e Irani Zucatto, Angela Gonzaga, Carlos Grubber. O espetáculo pode ser visto, semanalmente, de quartas-feiras a domingos, sempre às 21 horas, no Teatro Renascença.

Figura 17: Propaganda jornalística.

Fonte: *Correio do Povo*, p.18, Porto Alegre, 18 out. 1979.



QUATRO ESTRÉIAS TEATRAIS

Após uma pausa nas estréias teatrais da cidade, quatro novas peças estão anunciadas para esta semana. Três estréias estão previstas para sexta-feira: "A Comédia dos Amantes ou os Amantes da Comédia", com roteiro de Luís Arthur Nunes, na sala Álvaro Moreyra do Centro de Cultura de Porto Alegre, transferida para semana passada. "Frankie, Frankie, Frankenstein", adaptação e direção de Irene Brietscke do romance homônimo de Mary Shelley, no Teatro de Câmara. E "Antígona", de Sófocles, com direção de Luis Paulo Vasconcelos, no Teatro Renascença. Todos os textos, como se vê, oriundos de autores estrangeiros. No sábado, contudo, também em adaptação, "Brás Cubas", com roteiro e direção de Sérgio Ilha, estréia no Auditório Tasso Corrêa, do Instituto de Artes. Na foto acima, um momento de ensaios de "Antígona".

CORREIO DO POVO 29/09/79

Figura 18: Propaganda jornalística.

Fonte: *Correio do Povo*, p.29, Porto Alegre, 30 set. 1979.

FOLHA DA MANHÃ 10/10/79

TEATRO

* **ANTIGONA** — Hoje, às 21h, no Teatro Renascença (Ipiranga eq., com Erico Veríssimo), adaptação da tragédia de Sófocles, feita por Sérgio Silva e Luis Paulo Vasconcelos. Música de Bruno Kieffer. Com Haidée Porto, Sandra Jamardo Dani, Sérgio Silva, Breno Ruschel, Irani Zucatto, Angela Gonzaga, Carlos Grueber e Augusto Hernandez. Direção de Luis Paulo Vasconcelos. De quartas a domingos. Ingressos a Cr\$ 80,00 e Cr\$ 50,00.

● **FRANKIE, FRANKIE, FRANKENSTEIN** — Hoje, às 21h, no Teatro de Câmara (República, 575). Adaptação livre da novela de Mary Shelley, com direção de Irene Brietzke. Com Antonio Carlos Brunel, Denize Barella, Mirna Sprintzer, Mima Lunardi, Luis Eduardo Fernandes, Roberto Amaro e Beatriz Tedeschi. De quartas a domingos. Ingressos a Cr\$ 80,00 e Cr\$ 50,00.

* **A COMÉDIA DOS AMANTES** — Hoje, às 21h, na sala Alvaro Moreira do Teatro Renascença (Ipiranga esquina Erico Veríssimo), comédia dirigida por Luiz Arthur Nunes, com Suzana Saldanha e Guto Pereira. De quartas a domingos. Ingressos a Cr\$ 80,00 e Cr\$ 60,00.

* **BRÁS CUBAS** — Amanhã, às 21h, no auditório do Instituto de Artes da

UFRGS (Senhor dos Passos, 248), uma adaptação livre do romance Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis, realizada e dirigida por Sérgio Ilha. A produção é do Grupo Mutirão e o elenco é formado por Antônio Cardoso, Lenah, Elena Mathias, Paulo Ricardo Lemos, Luiza Emicar, Angélica Caminha, Inês Weber, Renato Pedroso e Sérgio Ilha (que também é cenógrafo e figurinista). O espetáculo cumpre temporada de quintas a domingos com ingressos a Cr\$ 60,00 e Cr\$ 40,00.

* **FEIRA DO ADULTÉRIO** — Amanhã, às 21h, no Teatro Presidente (Benjamin Constant, 1773), apresentação do espetáculo composto por cinco peças: **Curra na Secretaria da Educação**, de João Bethencourt; **Deus me Acuda**, de Bráulio Pedroso; **O Flagrante**, de Jô Soares; **O Repouso da Guerreira**, de Paulo Pontes e Armando Costa e **Ejaculario Praecox, ou Exercício para um boulevard Carioca**, de Ziraldo. Direção de Jô Soares. Com Mauro Gonçalves, Rosa Maria Murtinho, Felipe Carone e Lúcio Mauro. Ingressos a Cr\$ 150,00, (estréia, de terça a quintas e no domingo) e Cr\$ 200,00 (sextas e sábados).

● **TRAJETÓRIA** — Sexta-feira, às 21h, no teatro do Círculo Social Israelita (João Teles, 508), volta a peça com roteiro de Arines Bias. Temporada de sextas a domingos. No elenco, Isabel Ibiás, Walkiria Marques, Maria Inês Falcão e Tânia Wolff, no lugar de Ellen Nara.



Sandra Jamardo Dani e Haidée Porto em "Antígona".

Figura 19: Propaganda jornalística.

Fonte: *Folha da Manhã*, p.33, Porto Alegre, 10 out. 1979.

Três estréias e reprise nos teatros estes dias

Os grupos teatrais gaúchos se movimentam, e teremos nos próximos dias, só no Centro de Cultura de Porto Alegre, nada mais nada menos do que quatro estréias. Infelizmente, todas elas serão de textos estrangeiros: com direção de Luis Paulo Vasconcelos, em tradução de Mário da Gama Kury e adaptação de Sérgio Roberto Silva, voltaremos ao tempo da tragédia grega, com a montagem de "Antígona" de Sófocles. No elenco, estão Sandra Jamardo Dani, Haydée Porto, Sérgio Roberto Silva, Angela Gonzaga e outros.

A estréia ocorre no Teatro Renascença.

No mesmo dia, na sala Alvaro Moreyra, estreará o espetáculo de Luiz Arthur Nunes, responsável por seu roteiro e direção, intitulado "Os Amantes da Comédia ou A Comédia dos Amantes", com uma seleção de textos clássicos,

de comédias envolvendo figuras de amantes. Susana Saldanha, Guto Pereira e o próprio Luis Arthur Nunes são os seus principais intérpretes.

No Teatro de Câmara, no dia 24 de outubro, estréia o espetáculo infantil "Cinderela", em produção do Grupo Mutirão, com adaptação e direção de Sérgio Ilha, a partir do conto homônimo de Charles Perrault. O espetáculo já cumpriu temporada na Escola de Artes, e tem coreografia de Lenah, com interpretações de Nádia Martinez, Luiza Emicar, Paulo Ricardo Lemos. Este espetáculo ocorrerá sempre às 16 horas.

Enfim, no dia 26, à noite, estréia "Frankie, Frankie, Frankenstein", adaptação livre e direção de Irene Brietscke, do romance homônimo de Mary Shelley, com música de Maria Luisa Koch, produção do Teatro Vivo.

CORREIO DO POVO - 26.09.79

Figura 20: Propaganda jornalística.

Fonte: *Correio do Povo*, p. 13, Porto Alegre, 29 set. 1979.

verdade com direção de Delmar Mascoso.

espetáculos

O PULO DO GATO — Sindicato da Indústria do Vestuário (Pinto Bandeira, 513) — Peça de Carlos Carvalho montada pelo grupo "Espia 50", dirigida por Décio Antunes. Sábado, às 21h.

ELIS REGINA — Teatro Leopoldina (Av. Independência) — A cantora gaúcha apresenta seu mais recente show, "Essa Mulher", com a promoção da CJCJ. Hoje, às 21 horas.

PROJETO PINGUINHA — Salão de Ato da UFRGS (Travessa Paulo Gama). Prosssegue com Ataulfo Alves Jr., Maestro

telônio e Vânia Carvalho. Hoje, às 18h30min.

A FEIRA DO ADULTERIO — Teatro Presidente (Av. Benjamin Constant) — Cinco peças curtas compõem este espetáculo dirigido por Jô Soares. Mauro Mendonça e Felipe Carens lideram o elenco. Hoje, às 21 horas.

TRAJETÓRIA — Teatro do CSEI (João Teles, 308) — A mulher vista através de um roteiro dirigido por Arines Ibias com Isabel Ibias e outros. Sexta-feira, às 21 horas.

ANTIGONA — Teatro Renascença (Av. Erico Veríssimo) — A peça de Sófocles, numa nova concepção dirigida por Luis Paulo de Vasconcelos, Sandra Dani e Haydée Porto lideram o elenco. Hoje, às 21 horas.

FRANKIE, FRANKIE, FRANKENSTEIN — Teatro de Câmara (República, 575). Adaptação da obra de Mary Shelley, dirigida por Irene Brietscke. Com De-

nise Barella, Antônio Carlos Brunet, Luis E. Fernandes e outros. Hoje, às 21 horas.

BRAS CURAS — Auditório do IA-UFRGS (Senhor das Passas, 248). Adaptação da obra de Machado de Assis, dirigida por Sergio Ilha. Com Lenah e Antônio Cardoso. Quinta-feira, às 21 horas.

OS SALTIMBANCOS — Teatro Presidente (Av. Benjamin Constant) — A peça infantil adaptada por Clício Barque retorna, ainda sob a direção de Dilmar Messias, com um novo elenco. Sábado, às 16 horas.

A COMEDIA DOS AMANTES — Auditório Alvaro Moreyra (Centro Municipal de Cultura). Roteiro dirigido por Luis Arthur Nunes, que também aparece no elenco ao lado de Susana Saldanha e Guto Pereira. Hoje, às 21 horas.



Haydée Porto e Sandra Dani em "Antígona", no Renascença

Tesouro Artístico
 Esplendor da Natureza
 8.ª Maravilha do Século XX
Aguardem
ARAXABAM

Figura 21: Propaganda jornalística.

Fonte: *Folha da Tarde*, p. 68, Porto Alegre, 18 out. 1979.

TEATRO

● **FEIRA DO ADULTÉRIO** — Hoje, às 21 horas, no Teatro Presidente (Benjamin Constant, 1773), com direção de João Soares. O espetáculo reúne peças curtas de João Bethencourt, Bráulio Pereira, João Soares, Paulo Pontes, Armando Costa e Ziraldo. No elenco estão: Lúcio Mauro, Felipe Carone e outros. Os cenários são de Cyro Del Nero e os figurinos, de André Luiz. Ingressos a Cr\$ 150,00 (terças, quartas, quintas e domingos) e Cr\$ 200,00 às sextas e sábados.

● **ANTIGONA** — Hoje, às 21h, no Teatro Renascença (Ipiranga esq. com Erico Veríssimo), adaptação da tragédia de Sófocles, feita por Sérgio Silva e Luis Paulo Vasconcelos. Música de Bruno Kieffer. Com Haydée Porto, Sandra Jamardo Dani, Sérgio Silva, Breno Ruschel, Irani Zucatto, Angela Gonzaga, Carlos Grueber e Augusto Hernandez. Direção de Luis Paulo Vasconcelos. De quartas a domingos. Ingressos a Cr\$ 80,00 e Cr\$ 50,00.

● **FRANKIE, FRANKIE, FRANKENSTEIN** — Hoje, às 21h, no Teatro de Câmara (República, 575). Adaptação livre da novela de Mary Shelley, com direção de Irene Brietzke. Com Antonio Carlos Brunel, Denise Barella, Mirna Sprintzer, Mima Lunardi, Luis Eduardo Fernandes, Roberto Amaro e Beatriz Tedeschi. De quartas a domingos. Ingressos a Cr\$ 80,00 e Cr\$ 50,00.

● **A COMÉDIA DOS AMANTES** — Hoje, às 21h, na sala Álvaro Moreira do Teatro Renascença (Ipiranga esquina Erico Veríssimo), comédia dirigida por Luiz Arthur Nunes, com Suzana Saldanha e Guto Pereira. De quartas a domingos. Ingressos a Cr\$ 80,00.

● **I FLAU** — Continua hoje o **I Flau** — Festival Livre de Arte Universitária, promovido pela Comissão de Cultura do Diretório Central dos Estudantes da Pontifícia Universidade Católica. O encontro engloba debates com escritores, leituras dramáticas, montagens teatrais, mostra de música, superoito e lémm, exposições de pintura e artes plásticas, encerrando-se na próxima sexta-feira. Hoje, às 16h30min, o grupo Almas e Lamas, mais Mário Apagaluz, apresentam uma mostra de **Poesia em Busca da Poesia**, também ao ar livre; às 19h30min, ao ar livre, leitura dramática da peça **Eu Sou a Vida Eu não Sou a Morte**, de Gorgeo Santo, com o grupo **Veias Abertas das Almas Tropicais**; às 21h30min, o grupo Experimental da PUC apresenta **Inventário de Cicatrizes**, com poemas de Alex Pollani, no auditório da Economia (prédio cinco); e às 22h, no mesmo local, debate com escritores do Grupo Vadera (Sérgio Caparelli, Eduardo Degrazia, Carlos Carvalho e outros).

● **BRÁS CUBAS** — Amanhã, às 21 horas no auditório do Instituto de Artes da UFRGS (Senhor dos Passos, 248) uma adaptação livre do romance Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis, realizada e dirigida por Sérgio Ilha. A produção é do Grupo Mulherão e o elenco é formado por Antônio Cardoso, Lenah, Elena Mathias, Paulo Ricardo Lemos, Luiza Emicar, Angélica Caminha, Inês Weber, Renato Pedroso e

Sérgio Ilha (que também é cenógrafo e figurinista). O espetáculo cumpre temporada de quintas a domingos com ingressos a Cr\$ 60,00 e Cr\$ 40,00.

● **TRAJETÓRIA** — Sexta-feira, às 21h, no teatro do Círculo Social Israelita (João Teles, 508), volta a peça com roteiro de Arines Blas. Temporada de sextas a domingos. No elenco, Isabel Ibias, Walkiria Marques, Maria Inês Faício e Tânia Wolff, no lugar de Ellen Nara.

● **OS SALTIMBANCOS** — Sábado, às 16 horas, no Teatro Presidente (Benjamin Constant, 1773). Peça infantil de Sérgio Bardoffi, traduzida e adaptada por Chico Buarque de Holanda, em nova montagem dirigida por Dilmar Mesias. Com Dilmar, Miguel Ramos, Cláudia Teixeira e Vera Bertoni no elenco. Música de Luiz Enriquez, executada ao vivo pelo conjunto **Bosque das Bruxas**. Temporada aos sábados e domingos. Ingressos a Cr\$ 50,00 e Cr\$ 80,00.

● **O QUE FAZER PELA FLOR?** — Em São Borja, amanhã, às 14h, na Escola Normal Sagrado Coração de Jesus, apresentação da peça infantil de Marco Antonio Paes, sobre questões ecológicas. Com Rogério Sofilli, Carlos Cunha Filho, Denise Garcia, Mrcia Ierig. Direção de Ronald Radde. Promoção do Diretório Machado de Assis da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras.

● **HÁ VAGAS** — Em São Borja, amanhã, às 21h, na Escola Normal Sagrado Coração de Jesus, apresentação da peça de Alcione Araújo, **Há Vagas para Moças de Fino Traço**. Com Elaine Faício, Carmen Lenora e Miriam Breimann. Direção de Ronald Radde. Promoção do Diretório Machado de Assis, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Dia 26, em Bento Gonçalves.



Antígona, dirigido por Luiz Paulo Vasconcelos, volta hoje, ao Teatro Renascença

34 • FM 17 DE OUTUBRO DE 1979
QUARTA-FEIRA

Figura 22: Propaganda jornalística.

Fonte: *Folha da Manhã*, p. 34, Porto Alegre, 17 out. 1979.

CONVITE

Sandra Jamardo Dani, Haydée Porto, Angela Gonzaga, Luiz Paulo Vasconcellos, Sergio Silva, Augusto Hernandez, Breno Ruschell, Irani Zucatto e Carlos Grubber, reunidos em livre-associação, têm o prazer de convidar para a estréia de

ANTÍGONA

espetáculo baseado na obra de Sófocles, dia 5 de outubro, às 21 horas, no Teatro Renascença do Centro Municipal de Cultura.

Figura 23: Convite do espetáculo.

Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.

SOMENTE DUAS SEMANAS PARA VER ANTÍGONA

ANTÍGONA, a tragédia de Sófocles que Sérgio Silva e Luiz Paulo Vasconcellos adaptaram e este último dirigiu, inicia nesta quarta-feira sua quinta e penúltima semana de temporada no Teatro Renascença. O texto, um dos mais belos do teatro clássico, analisa de forma contundente as relações entre a ordem do Estado e a ordem da Vida. No espetáculo atuam Sandra Jamardo Dani (Antígona); Haydée Porto (Ismênia); Sergio Silva (rei Créon); Augusto Hernandez (Hemon); Breno Ruschel (Tirésias); Carlos Grubber (Menino e Guia); Angela Gonzaga (Mulher do Povo) e Maria Beatriz Abreu Fialho Gomes (Flautista). A música é de Bruno Kiefer. Os ingressos podem ser adquiridos no Teatro Renascença - Centro Municipal de Cultura - aos preços de Cr\$ 80,00 (inteira) e Cr\$ 50,00 (estudante).

Figura 24: Texto elaborado pelo diretor e fornecido aos jornais.

Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.

ACERCA DA MONTAGEM DE ANTÍGONA

Com Antígona elevam-se a duas as oportunidades que tive de criar um espetáculo a partir da tragédia grega. A primeira experiência foi realizada em 1971 e o texto que me serviu de base foi Agamemnon, de Esquilo, em tradução de Mário da Gama Kuri. Agora, com Antígona, optei pela adaptação livre do texto original de Sófocles, que assino juntamente com o Professor Sérgio Silva.

A necessidade de adaptar-se um texto clássico no momento de sua encenação pode causar estranheza a alguns eruditos defensores de "obras eternas e intocáveis". Minha opinião, porém, é diferente, uma vez estarem em jogo duas formas de expressão que, embora complementares, se mantêm absolutamente distintas: a literária e a teatral. O estudo e a pesquisa da obra literária devem ser feitos, sem qualquer sombra de dúvida, sobre o texto integral, a partir da mais fiel possível das traduções, quando for o caso. Na hora, porém, da encenação desse texto, o processo adquire características de comunicação próprias, diferentes das do literário, nas quais não mais a palavra precede a ação, mas sim, a ação precede a palavra. Neste caso, ou seja, no teatro a palavra perde a hegemonia como linguagem artística e como processo de comunicação e requer, em se tratando de elemento complementar, tratamento apropriado. Em outras palavras: palavra lida e palavra dita num palco para ser ouvida uma única vez pelo expectador são linguagens diferentes e exigem tratamentos diferentes.

Por outro lado, o espetáculo teatral, como cerimônia, como ato coletivo de celebração do homem, sofreu desde os gregos do século V a.C., período em que foram escritas as tragédias, até nossos dias - assim como a literatura e as demais formas de expressão artística e comportamental - profundas e definitivas transformações. Não se pode conceber hoje, um teatro que atue a nível do inconsciente, que tenha funções catárticas, como o teatro dos gregos. Hoje o teatro atua no consciente do ser humano e, não houvessem outros motivos, apenas por este exige adaptações do material literário que nos foi legado condizentes com o próprio tempo em que é realizada a encenação.

Buscamos, eu, como Diretor e adaptador do texto, e o grupo de atores que constituem o elenco, uma adaptação que atuasse mais incisivamente no homem contemporâneo.

Figura 25: Texto elaborado pelo diretor e fornecido aos jornais.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.

Criamos uma Antígona que agisse menos por obediência a um destino pré-determinado pelos deuses, e mais por uma consciência de sua capacidade de amar e transformar o mundo a partir desse amor. Como ela própria diz - e aqui se trata de dois versos do próprio Sófocles mantidos na adaptação: " não fui gerada para semear o ódio. Minha vida foi feita para com partilhar o amor".

Antígona, como personagem, é a própria representação do sentimento humano em ação, é o potencial de afeto, resolução, destemor, luta selvagem pela manutenção dos valores naturais que unem os homens entre si. Esse contagiante potencial de humanismo se contrapõe à rigidez da ordem do Estado, representada por Créon. Na solução do conflito, se Antígona é sacrificada em nome da ordem e do bem comum do Estado, as maldições e os oráculos de Tirésias agem e punem aquele que, em nome do poder, decretou leis que ultrajam a lei natural da vida.

Esta a Antígona que nós, livre e associados, apresentamos no Teatro REnascença a partir do dia 5 ao público de Porto Alegre. MMXXK

Figura 26: Texto elaborado pelo diretor e fornecido aos jornais.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.

ANTECEDENTES DE "ANTÍGONA"

Em função da estrutura das tragédias gregas, nos textos em si há poucas referências aos eventos que antecederam os acontecimentos desenvolvidos na cena, pois os autores tomavam esses antecedentes como algo já conhecido pelo espectador e, assim, teatralizavam apenas o momento de maior tragicidade, segundo seus interesses e suas interpretações.

Por isso, Sófocles, ao compor sua ANTÍGONA, faz referências ao fato de Polinices e Etéocles se haverem mortos, mutuamente, durante um combate, porém não explicita o que realmente teria levado os dois irmãos a esse duelo. Em verdade, os antecedentes / da tragédia ANTÍGONA estão no texto OS SETE CONTRA TEBAS, de Ésquilo, cujas origens parecem estar nas epopéias "Tebaida" e "Edipódia", das quais restam uns poucos versos.

Após haver matado, sem o saber, seu verdadeiro pai, Laio, o jovem Édipo salva a cidade de Tebas - Cidade das Sete Portas - da maldição da Esfinge e recebe, como prêmio, em casamento a rainha Jocasta, sem saber que ela é sua mãe. Dessa união matrimonial nascem Polinices, Etéocles, Antígona e Ismênia. Consultando o oráculo de Apolo (Febo) e conhecendo a verdade dos fatos, o erro em que o seu destino o lançara, Édipo fura seus olhos, como forma de autopunição. Cego, entrega o reino aos filhos Polinices e Etéocles que, cruzalmente, o encerram num cárcere. Édipo os amaldiçoa e prediz que os irmãos se destruirão / pelas armas. A fim de evitar a maldição paterna, Polinices e Etéocles resolveu que não mais se encontrarão, ficando no trono de Tebas cada um, alternadamente, durante um ano. Polinices é o primeiro e, após um ano, entrega o poder a Etéocles, segundo o combinado. Ao passar seu período, instigado pelo tio, Créon, Etéocles decide não devolver Tebas a Polinices. Ultrajado, Polinices segue para Argos, capital da Argólida, onde desposa a filha do rei dessa cidade, com a condição de que terá um exército

Figura 27: Texto elaborado pelo diretor e fornecido aos jornais.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.

página 2

para reaver a sua cidade. Comandado por sete generais argivos, o exército de Polinices cerca Tebas e os dois irmãos se batem em duelo fatal. Assim, a maldição de Édipo se cumpre, e os argivos se retiram de Tebas. Mas o trono tebano não pode ficar vazio e Créon, irmão de Jocasta, o parente mais próximo dos reis mortos, assume o poder.

Já como rei de Tebas, Créon decreta que Etéocles seja enterrado como um herói, enquanto que Polinices fosse deixado insepulto e que contrariava as leis humanas e a tradição grega. Neste momento, inicia-se a tragédia ANTÍGONA, a infortunada filha de Édipo, que luta contra a injustiça do decreto até as últimas conseqüências.

Figura 28: Texto elaborado pelo diretor e fornecido aos jornais.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.

ESTRÉIA DE ESPETÁCULO - DADOS PARA DIVULGAÇÃO

ANTÍGONA NO TEATRO RENASCENÇA

Reunidos em livre-associação, Luiz Paulo Vasconcellos, Sandra Jamardo Dani, Haydée Porto, Sergio Roberto Silva, Augusto Hernandez, Breno Ruschell, Irani Zucatto, Angela Gonzaga e Carlos Grubber estréiam no próximo dia 5 de outubro, às 21 horas, no Teatro Renascença, o espetáculo intitulado ANTÍGONA, realizado a partir de uma adaptação da obra de Sófocles feita por Sergio Silva e Luiz Paulo Vasconcellos. O espetáculo estará em cartaz de quartas a domingos, às 21 horas. É a seguinte a ficha técnica do espetáculo:

Título - ANTÍGONA
 Autoria - adaptação da obra de Sófocles, por Sergio Silva e Luiz Paulo Vasconcellos
 Estréia - 5 de outubro
 Horário - 21 horas
 Local - Teatro Renascença, do Centro Municipal de Cultura
 Temporada - de 05 de outubro a 11 de novembro
 Intérpretes e personagens -
 Antígona - Sandra Jamardo Dani
 Ismênia - Haydée Porto
 Créon - Sergio Roberto Silva
 Hemon - Augusto Hernandez
 Tirésias - Breno Ruschell
 Guarda - Irani Zucatto
 Mulher do povo - Angela Gonzaga
 Menino - Carlos Grubber
 Etéocles - Breno Ruschell
 Polínicos - Augusto Hernandez
 iluminação - João Acyr
 cenário e figurinos - Luiz Paulo Vasconcellos
 execução musical - Dirce Knijnik e Hubertus Hoffmann, pianista
 execução de cenário e figurinos - a equipe
 música - BRUNO KIEFER
 direção - LUIZ PAULO VASCONCELLOS

Figura 29: Texto elaborado pelo diretor e fornecido aos jornais.
 Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.

SINOPSE DA PEÇA

Baseada na mitologia grega, a ANTÍGONA de Sófocles aborda o tema do confronto entre a ordem natural do sentimento humano - defendida por Antígona - e a ordem do Estado - defendida por Créon.

Mortos Etéocles e Polinices um pela mão do outro, cumprindo-se, assim, a maldição de Édipo, Créon de Menecceu, o parente mais próximo, assume o poder de Tebas. Imediatamente o novo Rei decreta que será dado tratamento diferente aos dois irmãos mortos na batalha: Etéocles receberá honrarias fúnebres ao contrário de Polinices que será abandonado sem exéquias aos abutres.

Antígona, irmã dos guerreiros mortos, contrariando a lei de Créon, decide enterrar ela mesma o irmão morto. Busca apoio de sua irmã Ismênia que, temerosa das possíveis represálias do tirano, recusa-se a ajudar Antígona.

Présa em flagrante, Antígona é condenada à morte / por Créon, apesar de ser sua sobrinha e noiva de seu filho, Hemon. Tírsias, o advinho cego, vem à procura de Créon e prediz terríveis desgraças para o Rei e para Tebas por causa das atrocidades que estão sendo praticadas. Ao mesmo tempo, Hemon procura dissuadir o pai de executar a ordem injusta.

Temeroso das profecias do advinho e levado pelas argumentações do povo, Créon, apesar da relutância, decide ceder. O tempo, porém, é seu maior inimigo. Após enterrar Polinices, dirige-se à caverna onde Antígona foi emparedada viva, encontrando-a, porém, enforcada. Hemon, que está aos pés da noiva lamentando sua desgraça, tenta apunhalar o pai. Desarmado por este, mata-se diante de Créon, cumprindo-se, assim, as profecias de Tírsias.

Figura 30: Texto elaborado pelo diretor e fornecido aos jornais.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.

DADOS CURRICULARES DA EQUIPE DE ANTÍGONA

ESTRÉIA DIA 05.10.79

TEATRO RENASCENÇA

LUIZ PAULO VASCONCELLOS - Diretor

- Bacharel em Direção Teatral pelo Centro de Artes da Universidade do Rio de Janeiro, 1969;
- Estagiário no Centro Universitário Internacional de Formação e Pesquisas Dramáticas, em Nancy, França, 1970/71;
- Professor de Direção no Departamento de Arte Dramática da UFRGS desde 1970;
- Diretor do Instituto de Artes da UFRGS, 1977 a 1981;
- Dirigiu, entre outros, os seguintes espetáculos:
 - A ÓPERA DOS TRÊS VINTÊNS, de Brecht, 1969;
 - MÃE CORAGEM, de Brecht, 1970;
 - AGAMMEMNON, de Ésquilo, 1971;
 - HAMLET, de Shakespeare, 1972;
 - VESTIDO DE NOIVA, de Nelson Rodrigues, 1973;
 - ESCOLA DE MULHERES, de Molière, 1974;
 - QUEM ROUBOU MEU ANABELA?, de Ivo Bender, 1972;
 - SEXTA FEIRA DAS PAIXÕES, de Ivo Bender, 1972;
 - BONECA TERESA, de Carlos Carvalho, 1975;
 - AS MOÇAS, de Isabel Camara, 1976
 - RODOLFO VALENTINO, de Gastão Tojeiro, 1976;

SANDRA JAMARDO DANI - Atriz, no papel de Antígona

- Formada no Curso de Atores do Instituto de Artes/UFRGS
- Professora de Interpretação do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS desde 1977;
- Atuou, entre outros, nos seguintes espetáculos:
 - QUEM ROUBOU MEU ANABELA?, de Ivo Bender;
 - VESTIDO DE NOIVA, de Nelson Rodrigues;
 - A ÓPERA DOS TRÊS VINTÊNS, de Brecht;
 - SEXTA FEIRA DAS PAIXÕES, de Ivo Bender;
 - RODOLFO VALENTINO, de Gastão Tojeiro;
 - BONECA TERESA, de Carlos Carvalho
 - DONA MARGARIDA, de Roberto Abhayde;
 - FAÇA-SE A LUZ PARA O ENTENDIMENTO DO POVO, de Brecht

Figura 31: Dados curriculares da equipe da *Antígona*.
 Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.

SERGIO ROBERTO SILVA - Ator, no papel de Créon

- Ator, produtor e cineasta;
- Participou, entre outros, dos seguintes espetáculos:
 - ANTÍGONA, de Sófocles, direção de Miguel Grant;
 - O FARDÃO, de Bráulio Pedroso;
 - AS FÚRIAS, de Rafael Alberti;
 - RODOLFO VALENTINO, de Bastão Tojeiro;
 - A ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS, de Brecht;

HAYDÉE PORTO - Atriz, no papel de Ismênia

- Bacharel em Direção TEatral e Licenciada em Educação Artística pelo Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS.
- Atuou nos seguintes espetáculos:
 - A ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS, de Brecht
 - HOMEM: VARIAÇÕES SOBRE UM TEMA, de Luiz Arthur Nunes
 - FAMÍLIA MUITO FAMÍLIA, roteiro de Luiz Arthur Nunes
 - BRECHT EM CAMARA, direção de Maria Helena Lopes
- Dirigiu O NOVIÇO, de Martins Pena, para o Teatro da Província.

AUGUSTO HERNANDEZ - Ator, no papel de Hemon

- Formado em Direção TEatral pela UFRGS
- ~~Principais~~ Principais trabalhos como ator:
 - O CANTO DO CISNE, de Tchekov;
 - SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR, de Pirandello;
 - PT SAUDAÇÕES, de Carlos Carvalho
 - A BOSSA DA CONQUISTA, de Anna Jelicoe
 - A GENTE, A TERRA, AS COISAS NOSSAS, concerto de músicas e poemas com roetiro de Carlos Carvalho.
- Principais trabalhos como Diretor:
 - A EXCEÇÃO E A REGRA, de Brecht
 - A LIÇÃO, de Ionesco
 - AS CRIADAS, de Genet
 - ELES NÃO USAM BLACK-TIE, de Guardieri
 - EM FARRAPOS, de Delmar Marques

Figura 32: Dados curriculares da equipe da *Antígona*.
 Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.

BRENO RUSCHELL - Ator, no papel de Tirésias

- Cursa, atualmente, Direção Teatral na UFRGS
- Principais trabalhos como ator:
 - A EXCEÇÃO E A REGRA, de Brecht
 - TORTURAS DE UM CORAÇÃO, de Ariano Suassuna
 - ROMANCE DE DOIS SOLDADOS DE HERODES, de Osman Lins
 - UMA VISITA, de Martins Walser
 - O INSPETOR GERAL, de Gogol
 - ENTRE QUATRO PAREDES, de Sartre

IRANI ZUCATTO - Ator, no papel de Guarda

- Formado em Direção TEatral pelo DAD/UFRGS
- Cursa, atualmente, Licenciatura em Educação ARTística na mesma Universidade.
- Pricipais trabalhos como ator:
 - AS CRIADAS, de Genet
 - SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM ATUROR, de Pirandello
 - A MANDRÁGORA, de Maquiavel
 - EM FARRAPOS, de Delmar Marques
- Principais trabalhos como Diretor:
 - AS RELAÇÕES NATURAIS, de Qorpo Santo
 - A CONTRATAÇÃO DA MÃO DE OBRA, de Brecht
 - O PULO DO GATO (leitura Dramática), de Carlos Carvalho

ANGELA GONZAGA - Atriz, no papel da Mulher do Povo

- Cursa, atualmente, o Bacharelado em Artes Cênicas da UFRGS
- Integrou os elencos de:
 - NÃO ME VIU, SE ME VIU, de Sylvia Velusa
 - O INSPETOR GERAL, de Gogol

CARLOS GRUBBER - Ator, no pepel do Menino

- Cursa, atualmente, o Bacharelado em Artes Cênicas da UFRGS
- É a primeira vez que se apresenta num espetáculo teatral.

MARIA BEATRIZ DE ABREU FIALHO GOMES - Flautista

- Graduada em música (piano) pelo Instituto de Artes da UFRGS
- É a primeira vez que se apresenta num espetáculo teatral.

Figura 33: Dados curriculares da equipe da *Antígona*.
 Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.

ANEXO D – Fotografias da montagem (ensaio e espetáculo)



Figura 34: Sandra Dani como *Antígona*.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.

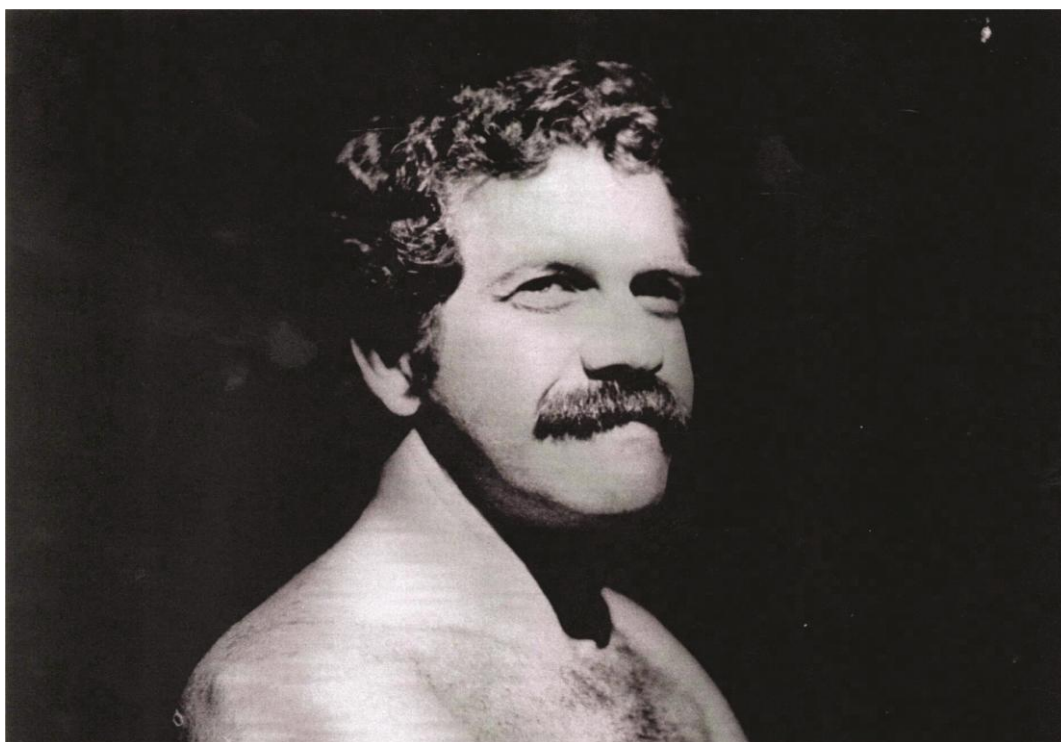


Figura 35: Breno Ruschel como *Etéocles* e *Tirésias*.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 36: Ângela Gonzaga como *Uma Mulher do povo*.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.

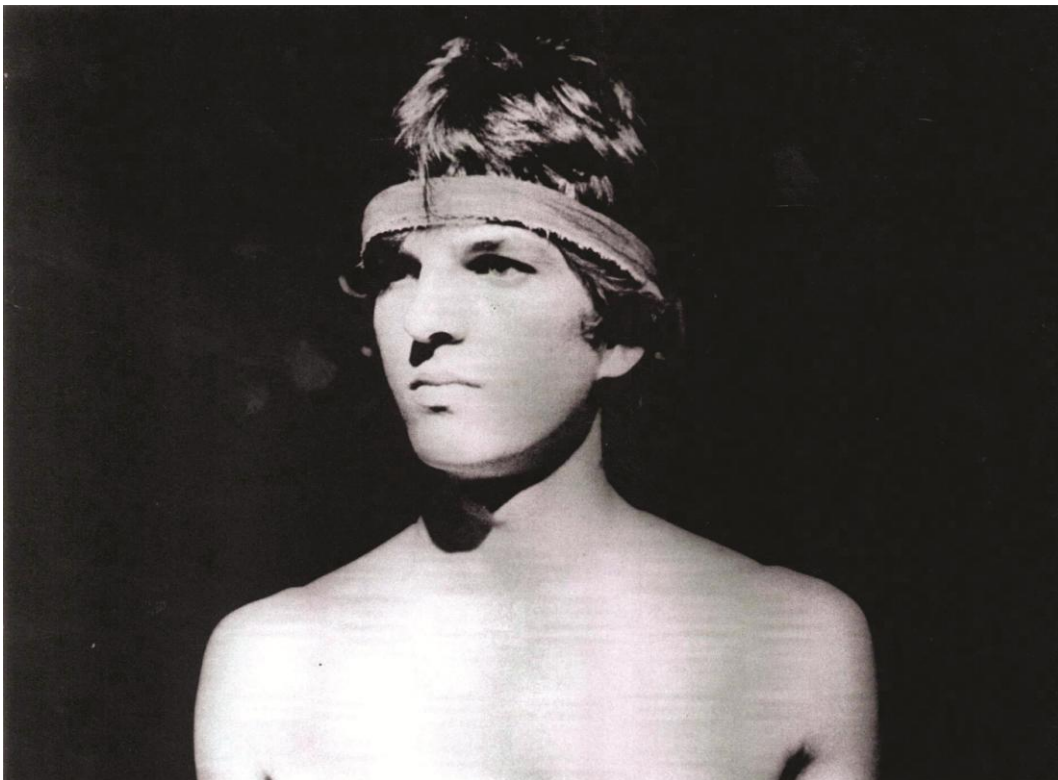


Figura 37: Carlos Grubber como *O Menino*.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 38: Sandra Dani no camarim.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 39: Sandra Dani no camarim.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 40: Sandra Dani no camarim.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 41: Os atores reunidos em dia de ensaio.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 42: Os atores reunidos em dia de ensaio.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 43: Sérgio Silva e Haydée Porto - ensaio.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 44: Sandra Dani e Haydée Porto - ensaio.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 45: Sandra Dani e Haydée Porto - ensaio.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.

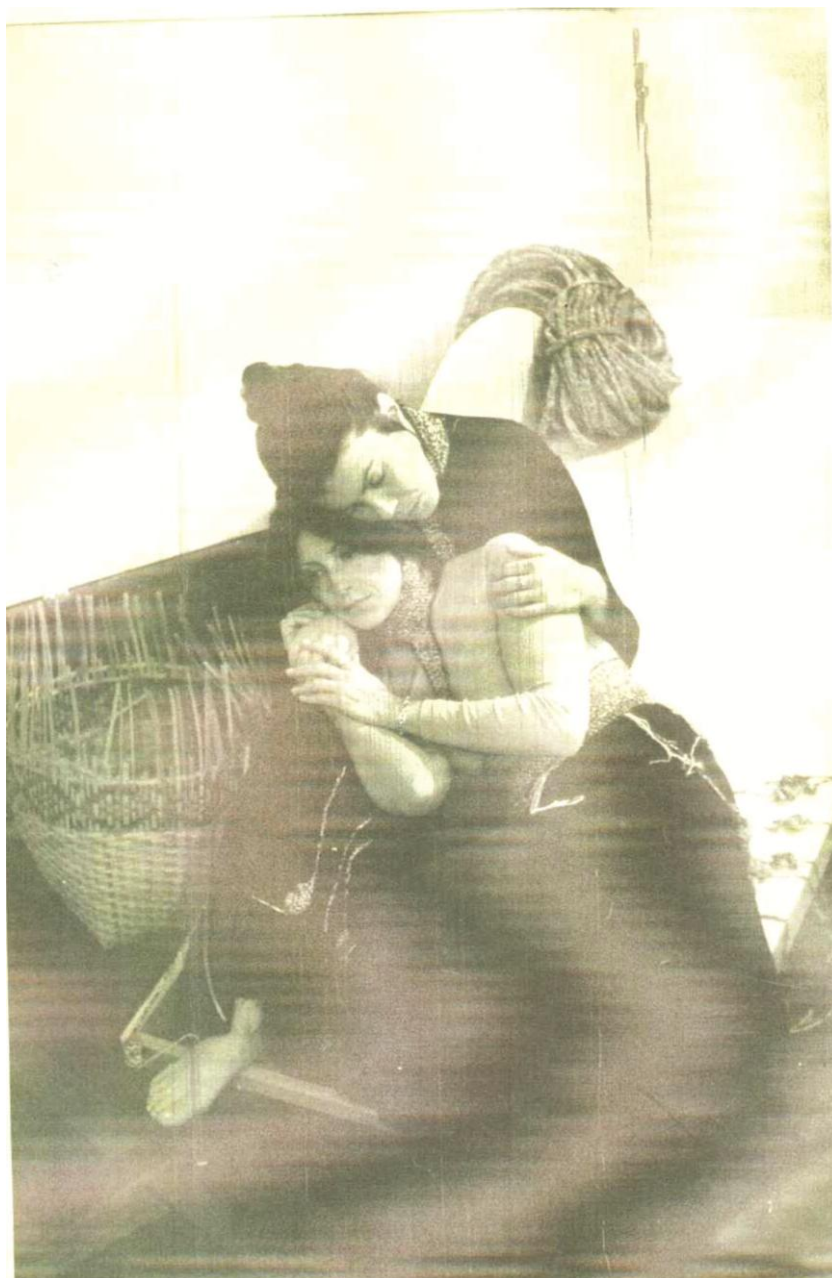


Figura 46: Sandra Dani e Haydée Porto - ensaio.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 47: Sandra Dani e Ângela Gonzaga - ensaio.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 48: Breno Ruschel - ensaio.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 49: Sérgio Silva e Breno Ruschel - ensaio.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.

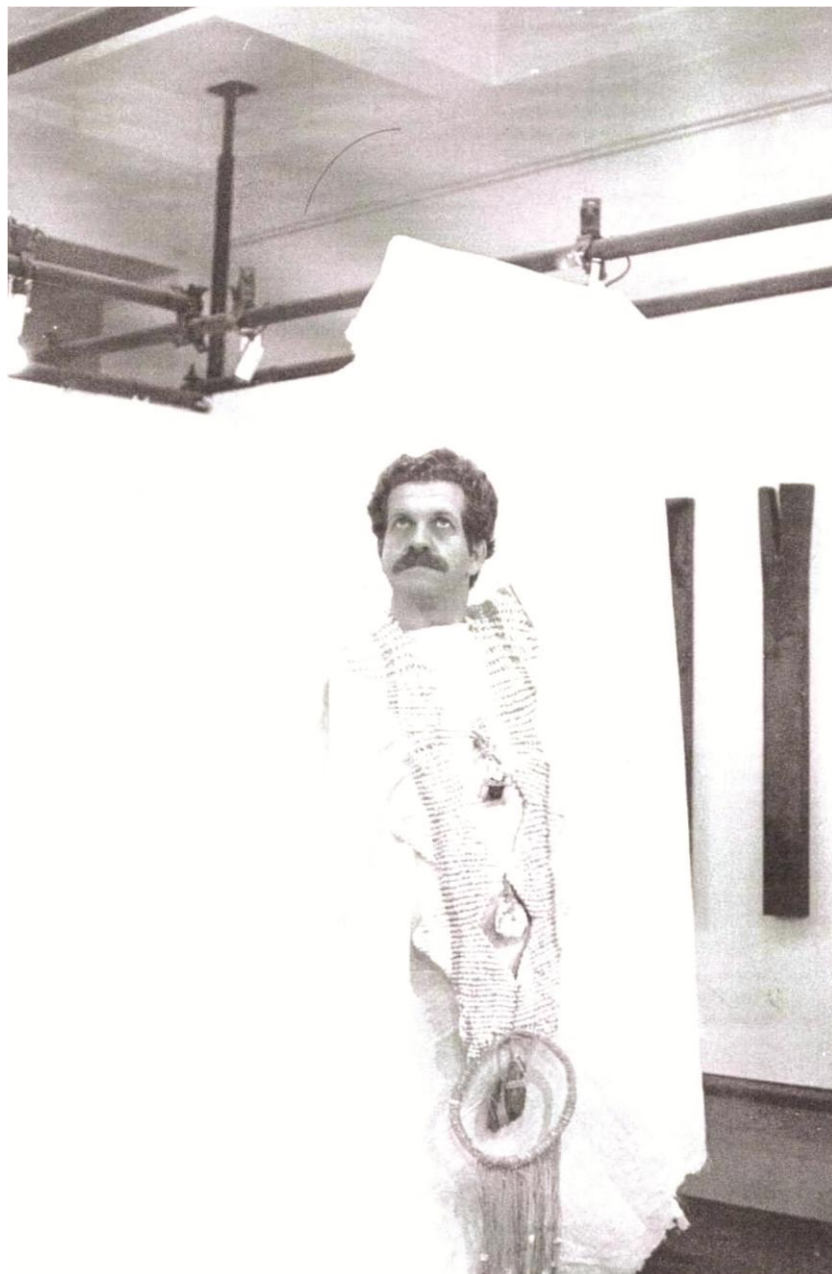


Figura 50: Breno Ruschel - ensaio.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 51: Carlos Grubber e Breno Ruschel - ensaio.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 52: Breno Ruschel e Sérgio Silva - ensaio.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 53: Breno Ruschel - ensaio.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 54: Breno Ruschel e Augusto Hernandez - ensaio.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 55: Breno Ruschel e Augusto Hernandez - ensaio.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 56: Irani Zucatto - ensaio.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 57: Augusto Hernandez e Sérgio Silva - ensaio.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 58: Augusto Hernandez - ensaio.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 59: Ângela Gonzaga - ensaio.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 60: Sérgio Silva - ensaio.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 61: Sandra Dani (*Antígona*) e Haydée Porto (*Ismene*) - no palco.
Fonte: Arquivo do jornal *Correio do Povo*, por Carlos Rangel.



Figura 62: Sandra Dani (*Antígona*) e Haydée Porto (*Ismene*) - no palco.
Fonte: Arquivo do jornal *Correio do Povo*, por Carlos Rangel.



Figura 63: Sandra Dani (*Antígona*) e Haydée Porto (*Ismene*) - no palco.

Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 64: Sérgio Silva (*Creonte*) - no palco.
Fonte: Arquivo jornal *Correio do Povo*, por Roberto Santos.



Figura 65: Breno Ruschel (*Tirésias*) - no palco.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.

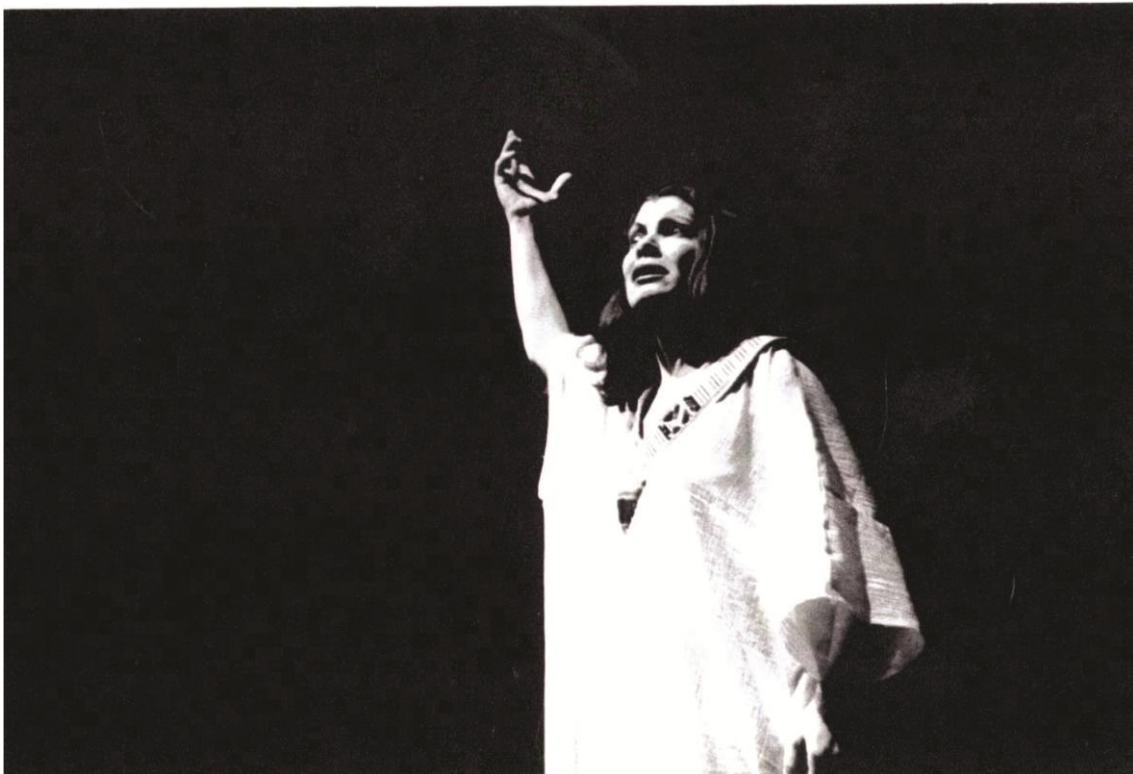


Figura 66: Sandra Dani (*Antígona*) - no palco.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 67: Sandra Dani (*Antígona*) - no palco.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.



Figura 68: Sandra Dani (*Antígona*) - no palco.
Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo Vasconcellos.