



Notas sobre a recepção da montagem de *Antígona*, de Antunes Filho

Notes on receipt of mounting Antigone, Antunes Filho

Gabriela Rocha Rodrigues¹

Alfeu SpareMBERGER²

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar a montagem de *Antígona*, de Sófocles, realizada por Antunes Filho em 2005, a partir dos pressupostos teóricos defendidos por Hans Robert Jauss, precursor da Estética da Recepção. O *horizonte de expectativa* é responsável pela reação do leitor à obra, pois se encontra na consciência individual como um saber construído socialmente e de acordo com o código de uma época. A proposta de Antunes buscou um novo viés interpretativo para discutir o conteúdo mítico milenar.

Palavras-chave: Antígona. Estética da Recepção. Antunes Filho.

Abstract: This article aims to analyze the assembly of Antigone, by Sophocles, performed by Antunes Filho in 2005, from the theoretical defended by Hans Robert Jauss, precursor of the Aesthetic of Reception. The horizon of expectation is responsible for the reader's reaction to the work, as is the individual consciousness as knowledge socially constructed according to code a time. The proposed Antunes sought a new interpretative bias to discuss the ancient mythical content.

Keywords: Antígona. Aesthetics of Reception. Antunes Filho.

Mesmo decorridos mais de 40 anos da aula inaugural de Hans Robert Jauss na Universidade de Constança, *Was ist und zu welchem Endzustand ist man 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.

Em 1979, Luiz Costa Lima organiza a primeira edição de *A Literatura e o leitor*, expressando no prefácio uma “desvairada esperança” 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 opta por apresentar o contexto original dentro do qual a

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal de Pelotas (RS). Integrante do Grupo de Pesquisa Estudos Comparados de Literatura, Cultura e História. Professora do Curso de Letras da UFPEL.

² Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (SP). Professor do Centro de Letras e Comunicação da UFPEL.

Estética da Recepção fecundara, bem como apresentar alguns dados do movimento e reiterar a importância da proposta da estética, que, apesar do arrefecimento do grupo, permanece viva através dos livros mais recentes de Harald Weinrich e de Wolfgang Iser. Costa Lima destaca que o impasse que assediava a abordagem da literatura e, conseqüentemente da arte, favoreceu o impacto e a mudança de paradigma gerados pela apresentação de Jauss em 1967, isso porque o texto de Jauss “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, 2011, p.15).

A Estética da Recepção era uma opção intelectual e política: configurava uma alternativa ao imanentismo burocratizante e ao mecanicismo a que o marxismo fora reduzido. Segundo 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. Cabe ressaltar que Jauss propõe a valorização do leitor através de uma nova articulação: relacionar qualidade estética com a presença do leitor, fora das preocupações 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, quando não agressivo, buscava a audiência e a simpatia dos universitários: “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.72).

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, e, fundamentalmente, expor a análise da recepção da tragédia *Antígona*, em montagem realizada em 2005 pelo diretor Antunes Filho. 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. Hans Robert Jauss e a Estética da Recepção

A Estética da Recepção surge a partir das considerações teóricas realizadas por Hans Robert Jauss em aula inaugural, em 1967 (e publicada em 1969) na Universidade de Constança. Na palestra, com o título de *A história da literatura como provocação literária*, Jauss faz uma crítica vigorosa aos métodos tradicionais de ensino da história da literatura com o escopo de “superar os impasses da história positivista, os impasses da interpretação, que apenas servia a si mesma e os impasses da literatura comparada, que tomava a comparação como um fim em si” (JAUSS *in* NITRINI, 2010, p.168).

A crítica de Jauss centrava-se em dois pontos: a ordenação das obras de acordo com tendências gerais, gêneros e o restante (a obra na sua individualidade dentro de certa cronologia) e a história da vida e da obra dos grandes autores. Tais métodos indicavam a criação de uma moldura para determinada história e destruíam a historicidade da literatura, além de não assinalar para uma perspectiva estética, pois o historiador “limita-se à apresentação de um passado inacabado (...) apegando-se ao cânone seguro das obras-primas” (JAUSS, 1994, p.8). Na tentativa de superar o abismo entre literatura e história, Jauss apropria-se das contribuições teóricas de então, o Marxismo e o Formalismo.

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

O formalismo russo valorizou a realidade material do texto literário, em detrimento da reflexão sobre a realidade social e os condicionamentos históricos. O produtor da obra era visto como dotado de consciência empírica, mas não como 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. O valor de uma obra literária era determinado pela soma de seus componentes artísticos e com a possibilidade de rompimento com a visão rotineira dos fatos. A historicidade da literatura, inicialmente negada pelo formalismo, reapareceu ao longo da construção do método formalista, obrigando-o a repensar os princípios da diacronia (JAUSS, 1994, p.18/21).

Contrapondo-se a essas concepções teóricas, e, ao mesmo tempo, apropriando-se de suas contribuições, Jauss concebe a relação entre leitor e literatura baseando-se no caráter estético e histórico da mesma. O valor estético, para o autor, pode ser comprovado por meio da comparação com outras leituras; o valor histórico, através da compreensão da recepção de uma obra a partir de sua publicação, assim como pela recepção do público ao longo do tempo. 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 (JAUSS, 1994, p.23).

Jauss apresenta os fundamentos de sua teoria sobre a recepção a partir de sete teses: - a renovação da história da literatura pela fundamentação das estéticas tradicionais (produção e representação) numa estética da recepção e do efeito, em que a historicidade da literatura resulta do experimentar dinâmico da obra literária por parte do leitor; - a percepção de que o conhecimento prévio que o público tem da obra – o horizonte de expectativa – determina a recepção; horizonte de expectativa 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; - o texto pode satisfazer o horizonte de expectativa do leitor ou provocar o estranhamento e o rompimento desse horizonte, levando-o a uma nova percepção da realidade; - o exame das relações atuais do texto com a época de sua publicação, averiguando qual era o horizonte de expectativa do leitor; a possibilidade de distintas interpretações entre a recepção do passado e a atualização no presente, com diferentes respostas oferecidas a novas perguntas, em épocas distintas, é a marca da historicidade da literatura (JAUSS, 1994, p. 35/40).

Neste ponto já está delineada uma metodologia, por meio da qual Jauss considera a historicidade da literatura: os aspectos diacrônico, sincrônico e os relacionados com a literatura e a vida. Nas demais teses encontramos: - o aspecto diacrônico diz respeito à recepção da obra literária ao longo do tempo, e deve ser analisado não apenas no

momento da leitura, mas no diálogo com as leituras anteriores; a contemplação diacrônica somente alcança a dimensão verdadeiramente histórica quando não deixa de considerar a relação da obra com o contexto literário no qual ela, ao lado de outras obras de outros gêneros, teve de se fixar (JAUSS, 1994, p.41); - a 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.48/49); por fim, o estudo da relação entre literatura e vida pressupõe uma função social para a criação literária, pois, devido ao seu caráter emancipador, abre novos caminhos para o leitor no âmbito da experiência estética.

Desse modo, 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, possibilitando uma nova percepção de mundo, revelada primeiramente sob a forma literária: “A relação entre literatura e leitor pode atualizar-se tanto na esfera sensorial, como pressão para a percepção estética, quanto também na esfera ética, como desafio à reflexão moral” (JAUSS, 1994, p.53). É por isso que o conceito de emancipação é fundamental para compreender as reflexões jaussureanas. A emancipação abarca a finalidade e o efeito alcançado pela arte, que liberta seu destinatário das percepções habituais e confere ao leitor novas visões da realidade. Assim, a função social da arte revela seu caráter transgressor (das normas vigentes) e antecipatório (dos progressos vindouros).

Na medida em que a literatura propicia rupturas e a veiculação de conceitos e normas delinea-se seu aspecto social e formador. Quando, ao contrário, promove a perpetuação dos padrões de conduta da sociedade vigente, no entender de Jauss, torna-se uma “literatura de culinária”, de caráter reprodutor e pouca qualidade estética, demonstrando que a contribuição 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 (JAUSS, 1994, p.56/57).

Retomando o argumento utilizado por Jauss, a literatura deve ser vista, além de diacrônica e sincronicamente, em sua relação com a formação de entendimento de mundo que o leitor possui; a literatura é consequência da experiência dinâmica do leitor.

Nesse sentido, a atualidade da tragédia *Antígona*, presente em diversos momentos da cena histórica do teatro brasileiro, demonstra que a literatura contribui para a vida social e não se esgota em sua função de uma arte de representação, significa um meio poderoso de contestação, beleza e reflexão.

2. Antunes Filho e as tragédias gregas

Antunes Filho é um dos diretores mais respeitados do país. Segundo Gilson Motta (2011) este diretor atua no teatro desde 1948, mas voltar-se-ia às tragédias gregas de 1999 até 2005. Nesse período, Antunes Filho realizou a montagem de quatro espetáculos teatrais da maior importância para o teatro brasileiro e marcou uma fase de transformação das atividades do Centro de Pesquisa Teatral (CPT). O diretor encenou as seguintes tragédias gregas: *Fragmentos Troianos* (1999), *Medeia* (2001), *Medeia 2* (2002) e *Antígona* (2005).

Todas essas montagens foram realizadas a partir de uma reorientação do método de trabalho do CPT. Os alunos passaram a ser responsáveis pelos elementos visuais dos espetáculos e o grupo passou a expor seus métodos de trabalho publicamente:

Com a tragédia (a autora refere-se a *Fragmentos Troianos*), Antunes espera surpreender o público com o resultado de seu método de interpretação, fruto de uma árdua e longa pesquisa. Com a criação do método, ele busca um novo paradigma para o trabalho do ator. A encenação da tragédia inaugura ainda um processo de trabalho inédito no Centro de Pesquisas Teatrais (CPT), montado pelo Sesc e coordenado por Antunes. Figurinos e cenários, iluminação e sonoplastia da sua nova peça serão criados pelos alunos dos cursos realizados atualmente pelo CPT. Também pela primeira vez, Antunes mostra publicamente o processo de preparação do novo espetáculo, estimulado pela qualidade da pesquisa cenográfica e de figurinos realizada pelos alunos (NÉSPOLI *in* MOTTA, 2011, p.117).

Segundo Motta (2011), encenar uma tragédia grega era um projeto antigo do diretor. No entanto, em várias entrevistas, este afirma que não se sentia preparado para realizar a montagem de um texto clássico. Além disso, dizia que ainda não encontrara atores com a qualidade técnica necessária para um intento desse porte. Sebastião Millaré, em crítica ao espetáculo *Medeia 2*, esclarece a visão de Antunes Filho:

Ele não queria atores repetindo coisas habituais nas encenações das tragédias, como a voz projetada, quase sem nuances e com cantadinhas no final do verso, ou a gritaria interminável. Uma das suas preocupações foi pesquisar uma técnica vocal plenamente vinculada à técnica corporal, de modo a tornar a voz instrumento de valor estético e não um obstáculo à expressão. Esse obstáculo aparece quando se usa músculos e nervos, quando se trabalha na projeção e, desse modo, importa ansiedade, eliminando a autoexpressão. Corpo e voz, uma só respiração, uma só pulsação. Nada deve ser projetado, mas lançado pela ressonância, propõe Antunes Filho (MOTTA, 2011, p.118).

A criação do novo método deriva de uma preocupação profunda do diretor quanto ao entendimento do público. São as palavras do próprio Antunes Filho:

Fiquei muitos anos trabalhando para encontrar um método. (...) Tive de criar o método para poder fazer o espetáculo. Sempre que vou ver uma tragédia grega, nunca entendo por que as pessoas ficam gritando (...) Fico contente quando as pessoas assistem e entendem, isso que é o fundamental (MOTTA, 2011, p.119).

Nesse sentido, observa-se que a postura de Antunes Filho rejeita os códigos e formas teatrais que resultam em artificilismos (vocal, corporal e demais elementos dramaturgicos) impondo certa superficialidade na interpretação dos atores. Outro ponto destacado por Motta diz respeito ao interesse de Antunes em unir as novas tecnologias de imagem com as propostas técnicas trazidas pelos alunos de cenografia do CPT e transpor tais processos criativos para os espetáculos. Conforme Motta:

A partir desta 'fusão de imagens', o diretor criava uma ligação entre o texto antigo e os tempos atuais e, de modo mais específico, com a realidade brasileira. O texto e o mundo constituem, assim, uma base sobre a qual irão se sobrepôr e se associar outras camadas de significado e outras referências culturais e históricas (...) Em termos de linguagem cênica, esta conexão direta entre o texto grego e uma

situação política contemporânea constitui uma das estratégias para se atualizar os clássicos, criando relações críticas entre o texto antigo e a contemporaneidade (MOTTA, 2011, p.121/122).

3. A *Antígona* (2005) de Antunes Filho

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

Para os que se habituaram a ler tragédia sob a ótica do impulso libertário, é certamente um choque a paisagem pessimista que Antunes Filho delinea por meio da ironia das imagens, da repulsa e da descrença introjetadas na protagonista e da instalação de uma dor sem fim e sem remédio que recobre as atuações de Arieta Corrêa e Rodrigo Fregnan (LIMA, 2005, p. 42).

Motta analisa os textos do programa da peça e também ressalta que o diretor propõe uma leitura bastante pessoal do texto de Sófocles, conforme a escolha de alguns eixos temáticos e questões formais e estéticas presentes no espetáculo. Ele destaca o debate sobre a condição humana, na interdependência entre a vida e a morte, a valorização do tempo cíclico e as estratégias de atualização dos mitos:

Conforme pode-se observar nos textos dos criadores do espetáculo e pela própria recepção crítica, a leitura de Antunes Filho distancia-se da interpretação tradicional na medida em que parece atenuar o conflito central do texto. Segundo Mariângela Alves de Lima, ‘nesta concepção tudo está necrosado e o cansaço do combate milenar se imprime sobre todos os aspectos do espetáculo (MOTTA, 2011, p.158).

Motta destaca ainda a crítica de Jefferson Del Rios quanto à peculiaridade da interpretação do diretor, que “buscou outra dimensão, a do limiar entre a vida e a morte – ‘se é que são mundos realmente separados’ –, tema que preocupa desde os místicos,

religiosos até os cientistas” (DEL RIOS *in* Motta, 2011, p.159). A crítica de Sebastião Milaré também aborda o sentido da montagem levada a efeito por Antunes Filho:

O cenário de J. C. Serroni materializa a ideia na magnífica representação vertical de um cemitério, com gavetas e nichos onde repousam os restos mortais dos heróis de todas as tragédias gregas conhecidas. Na verdade, sabe-se que na Grécia antiga, como no Império Romano, os túmulos ficavam em locais de grande visibilidade, contribuindo para o embelezamento das cidades, ostentando em autorrelevo cenas mitológicas, muitas vezes cenas dionisíacas que celebravam o papel funerário de Dioniso. No entanto, apesar de realista, o cenário não é uma alusão arqueológica, mas o indutor da ideia de que a tragédia transforma em metafísico o espaço físico (nisto está a essência do metateatro). O ambiente da ação é ao mesmo tempo a agora de Tebas, no plano da realidade histórica, e uma espécie de pátio de Hades, a região dos mortos, no plano metafísico. Não há meio de separar cartesianamente o mundo físico do metafísico no sítio onde vivem promiscuamente os deuses e os mortais – sítio que conhecemos por “tragédia” (ANTUNES FILHO *in* MILARÉ, 2005, p.2).

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

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

entender. De tempos em tempos ele faz esse espetáculo, ele retira os caixões. É como se fosse os mitos do nosso subconsciente e do nosso inconsciente (ANTUNES FILHO *in* ARANHA, 2009, p.3).

A jornalista também questiona o tempo de duração do espetáculo, mais uma inovação operada por Antunes. O diretor alega que optou por “uma linha reta”, num espetáculo condensado, em consonância com a velocidade das formas comunicacionais de hoje: “Acho que você tem que ser conciso e, em uma hora, uma hora e meia, dizer tudo que tem que ser dito. O máximo que puder enxugar, eu enxugo, mas sem perder a essência. Eu gosto de espetáculo dinâmico” (ANTUNES FILHO *in* ARANHA, 2009, p.3).

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

Antunes Filho - A Antígona para mim, no meu idealismo, é a busca da verdade e a gente sempre paga um preço caro pela verdade. Eu também tenho meu lado da lei e meu lado de Antígona. É essa a nossa contradição, é de todo mundo, a organização para dar certo. As pessoas não dizem o que deve ser dito. Os problemas de Antígona até hoje não foram resolvidos. O problema do poder, o problema do instinto de liberdade. Como equilibrar isso? Eu não quero resolver, eu quero colocar a questão. De um lado todos temos essa coisa da Antígona, não concordamos com a sociedade em tantas coisas. E ela não concorda conosco também em tantas outras (ANTUNES FILHO *in* ARANHA, 2005, p.2).

Em outra entrevista, o crítico de teatro Ivan Cláudio fala sobre “a dolorosa trama palaciana de *Antígona*, maravilhoso espetáculo de Antunes Filho e o seu Centro de Pesquisas Teatrais (CPT), em cartaz no Teatro Sesc Anchieta, em São Paulo”. Na entrevista, Antunes revela que a pergunta fundamental que pretendeu dar à essa adaptação pertence aquelas que, segundo ele, rasgam a alma humana: “Será que o senso de liberdade supera o instinto de sobrevivência?” (ANTUNES FILHO *in* CLÁUDIO, 2005, p. 2).

Quanto à música ou à ausência da música na peça, Cláudio salienta as cenas em que o silêncio impera. “Em *Antígona* – que mostra a condenação da heroína a morrer presa numa caverna por ter desobedecido o édito do rei Creonte, proibindo o enterro de

seu irmão Polinices – existem duas cenas silenciosas de arrepiar”. A primeira cena mostra a entrada de Creonte, num cemitério, cujo “congelamento” é cortado por uma sirene de ataque aéreo: “Gosto muito de sirenes”, comenta Antunes, assumindo ares do profeta e sacerdote Tirésias. Quer dizer: atenção cidade, homens! Cuidado homem, cuidado!” (ANTUNES FILHO *in* CLÁUDIO, 2005, p. 2). A outra passagem mostra Antígona, já condenada e amarrada numa camisa de força, sendo levada numa cadeira de rodas até a beira do palco. O silêncio é quebrado com uma das mais belas falas do teatro: “Sem que alguém cante o himeneu por mim, sem que na alcova nupcial me acolha um hino, caso-me com o negro inferno”.

A jornalista Beth Néspoli considera a montagem de Antunes Filho como “um bonito e impactante espetáculo. A densa luta entre liberdade e ordem, vida e morte, Eros e Tanatos, instinto e lei ganha ressonância em dois coros: o de cidadãos, com seis atores e um surpreendente coro de cinco Bacantes”. A mudança dos coros foi uma inovação da peça: “Essas mulheres estão sempre se oferecendo, trazem o aspecto de luxúria (...) Há momentos em que as Bacantes assumem o papel de carpideiras. (...) Carpideiras de um lado, ataque luxuriante de outro” (ANTUNES FILHO *in* NÉSPOLI, 2005, p.1).

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

É a tragédia. Estamos no porão. Nas outras vezes que tentei fazer tragédia, consegui colocar no 1.º andar ou no térreo. Desta vez tento descer para o porão. Quero mexer lá dentro com as coisas dolorosas, porque o mundo está assim, então é o que tenho de fazer. Foi como eu escrevi no programa, veja Antígona no Teatro Anchieta sexta, sábado e domingo e durante a semana nos telejornais. O instinto de liberdade antecede o da sobrevivência. A gente vê isso diariamente, as pessoas se explodindo por uma causa. É terrível, mas é bonito também que os ideais possam levar a isso. Há uma espécie de neo-romantismo, bonito, o sacrifício por uma causa nobre. É isso Antígona para mim. Não quero discutir, quero esse grito sufocado. Age assim, companheiro, age pela liberdade! (ANTUNES FILHO *in* NÉSPOLI, 2005, p.1).

Na mesma entrevista, o diretor faz uma reflexão acerca das montagens anteriores e reforça a ideia da liberdade como tema central de *Antígona*, sobretudo como um elemento que demarca a atualidade do texto:

Sempre procuro vender uma ideia. Em *Fragmentos Troianos* eu falava das lutas étnicas da Europa; não consegui atingir a tragédia, fiquei no drama, sei disso; Medeia era Greenpeace, as queimadas, as fogueiras, a destruição do planeta. Dei um passo adiante, era um drama radicalizado. Com *Antígona* falo de liberdade. Como falar em cidadania, sem o princípio da liberdade? Liberdade exige responsabilidade, não é libertinagem. Autocrítica é fundamental. Se não tiver autocrítica e souber receber crítica fica automático, como o Creonte (ANTUNES FILHO *in* NÉSPOLI, 2005, p. 2).

Quanto à personagem *Antígona*, a jornalista indaga porque não há, no espetáculo, a famosa ironia de *Antígona* frente ao suposto poder inatingível de Creonte. Antunes explica que desejava uma personagem “pura, limpa”, sem ironia, fato que a transformaria numa personagem intelectualizada e não numa Joana D’Arc, marcada pela fé. E mais: “Não quero os meandros da tragédia, quero a essência. (...) De acordo com esse seu raciocínio, quem não é livre é Creonte. *Antígona* é livre” (ANTUNES FILHO *in* NÉSPOLI, 2005, p.1).

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

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

Sim, ela é livre, mas veja bem. Tem uma lei não escrita e uma lei escrita. E a platéia tem de tomar partido. Aí eu estou usando a verdadeira dialética do Brecht e não como fazem por aí: olhem, esta é a verdade! O Brecht não faz isso, ele deixa a platéia concluir, essa

é a verdadeira dialética. Brecht sempre disse: “o teatro épico que escrevi é para ser mudado a toda hora”. Os atores pensam que afastamento é o quê? Para entender, é preciso ter um conhecimento histórico e social imenso, porque cada platéia é diferente. É preciso se perguntar como lidar com aquela platéia específica, com suas contradições, para que ela consiga julgar por si mesma. Eu, como diretor, não posso dizer isso é bom, isso é mau; se eu fizer isso estou perdido. Tenho que mostrar situações e o espectador concluir. A cabeça do espectador é o espetáculo (ANTUNES FILHO *in* NÉSPOLI, 2005, p.2).

O diretor enfatiza a atualidade de Antígona em todos os tempos, considerando-a como integrante dos ciclos da vida, com critérios revisionistas nos moldes do pós-modernismo: “É preciso reviver sempre a história, porque é exemplar. Conta de novo, conta de novo, e de novo, através de séculos. A gente conta essa história para ver se o homem se modifica” (ANTUNES FILHO *in* NÉSPOLI, 2005, p.5).

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

O conceito da encenação é exposto na primeira cena do espetáculo, em que todos os atores utilizam o segundo e o terceiro plano, acendendo uma vela na frente das estátuas gregas, ao mesmo tempo em que outro grupo de atores faz arrumações nos elementos cenográficos (cadeiras e mesas) para, em seguida, retirarem dois caixões que revelam dois corpos. Um grupo de mulheres vestidas de preto entoa um choro, semelhante aos das carpideiras, para em seguida serem seduzidas e enfeitiçadas por uma espécie de mestre-de-cerimônias vestido com fraque branco, que, na verdade, é o deus Dioniso. Após a entrada de Dioniso e de suas bacantes-carpideiras, entra o coro dos anciãos, tal como no texto original. As duas atrizes saem do interior do caixão e tem início a fala das personagens Antígona e Ismêne. O elemento épico se instaura: Dioniso é o

condutor do jogo do espetáculo, no qual se dá o diálogo entre a vida e a morte, o ‘ressuscitar’ das personagens – que simbolizam todo o passado e a tradição – para, mais uma vez, no jogo do eterno retorno, contarem a mesma história, já conhecida por todos (MOTTA, 2011, p.163).

Essa também é a opinião do crítico Del Rios, que discorda de Bárbara Heliodora quanto às interferências no texto original. Antunes Filho introduziu a figura de Baco, como regente dos acontecimentos, fato aplaudido pelo crítico, que vê qualidades especiais neste quesito cênico:

A cenografia vertical (outra obra prima de J. C. Serroni) é o túmulo que guarda os principais personagens das tragédias, eles são retirados de compartimentos, e do passado, para reviver os acontecimentos fabulosos que moldaram os arquétipos da cultura ocidental. A possibilidade de não estarem fixos no tempo anterior, mas projetados para dentro das nossas vidas, é que faz a absoluta luminosidade do espetáculo que – paradoxalmente – resvala no sombrio. O espaço concreto na Grécia, ou aqui – é vizinho do Hades. Antígona é, no caso, tudo – poesia, política, denúncia humanista. Tudo, menos arqueologia cultural (DEL RIOS *in Bravo!* Jun, 2005, s/p).

Assim, a análise de conceituados críticos teatrais, autores e jornalistas aponta que Antunes Filho buscou outra dimensão interpretativa para o espetáculo *Antígona*: o limiar entre a vida e a morte. Apesar de o tema ser inerente à natureza humana, o diretor optou por um viés absolutamente contemporâneo: o instinto de liberdade frente ao instinto de sobrevivência e a luta eterna entre Eros e Tânatos, tudo isso pautado por várias inovações técnicas, entre elas, a técnica vocal da ressonância, a introdução do deus Baco como personagem condutor da trama trágica, a ausência de música, a presença de dois coros, enfim, criações inventivas e conteúdo mítico que tornaram esse espetáculo um marco na carreira de Antunes Filho e na história do teatro brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A montagem de *Antígona* por Antunes Filho demonstra a importância do lugar do leitor/expectador na continuidade e permanência da obra artística, como garantia da historicidade da literatura, pois resulta do experimentar dinâmico da obra literária por parte do leitor. O saber prévio do público – o seu horizonte de expectativas – determina a recepção. A montagem de Antunes Filho possibilita ao público uma nova percepção acerca da realidade social e dos códigos de sua época, além de uma profunda reflexão a respeito das contradições que acompanham a vida humana (liberdade e sobrevivência, Eros e Tânatos, possibilidades e limites, entre outros).

Segundo os postulados de Jauss, o texto pode levar o leitor a uma nova percepção da realidade. A *Antígona* de Antunes Filho é pura provocação, pois um de seus objetivos foi, segundo as entrevistas do diretor, o de suscitar polêmicas e despertar o público para as belezas e as misérias da condição humana. Observa-se que a aceitação da montagem de 2005 demonstra que a interpretação do público permanece vinculada a perguntas que permanecem no tempo, em diferentes épocas. A possibilidade de distintas interpretações entre a recepção do passado e a atualização do presente, com diferentes respostas oferecidas a novas perguntas, em épocas distintas, é a marca da historicidade da literatura.

Assim, a atualização da *Antígona*, de Sófocles, consolidada através da proposta inovadora de Antunes Filho, está, ao que tudo indica, em consonância com a concepção jaussureana de que a experiência da leitura liberta o leitor das opressões e dos dilemas da práxis de vida na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas. Nesse sentido, o horizonte de expectativa da literatura amplia o grau das possibilidades antes não observadas ou concretizadas, de modo a expandir o espaço do comportamento social vigente em direção a novos objetivos, rupturas e perspectivas, abrindo, assim, outros caminhos para a experiência de vida futura.

Bibliografia

ARANHA, Ana. **Em uma só matéria – Antunes Filho**. Disponível em: revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT969002-1655,0. Acesso em 10 de jul. 2012.

CLÁUDIO, Ivan. **Antígona Devorada**. Disponível em: www.istoe.com.br/reportagens/detalhePrint.htm?id. Acesso em 10 de 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.

DEL RIOS, Jefferson. **Morte e Vida segundo Antunes Filho**. In: **Revista Bravo!** 1º jun., 2005.

HELIODORA, Bárbara. **Antígona**. Disponível em:

www.barbaraheliadora.com/criticas/critica_93_1.htm. Acesso em 09 de jul. 2012.

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

LIMA, Mariângela Alves de. **A visão aterradora de Antígona**. Disponível em: primeirosinal.com.br/sites/.../Publicações_Subtexto_02_Parte1.pdf. Acesso em 15 de jul. 2012.

MILARÉ, Sebastião. **Chegando à essência da tragédia**. Disponível em: www.antaprofana.com.br/materia_atual.asp?mat=305. Acesso em 15 de jul. 2012.

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

NÉSPOLI, Beth. **Antunes Filho estréia sua montagem de "Antígona"**. Disponível em: www.opalco.com.br/foco.cfm?persona=ultimas&controle=329. Acesso em 08 de jun. 2012.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. 3ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2010.