ANTÍGONA E A DITADURA MILITAR:

A EXPERIÊNCIA E O DIÁLOGO CÊNICO TRÁGICO NA MONTAGEM DO COLETIVO CALCANHAR DE AQUILES

Bárbara Cristina dos Santos Figueira (UnB)[1]

André Luís Gomes (UnB)[2]

Resumo: O presente artigo propõe uma investigação acerca da obra *Antígona* de Sófocles vinculada à montagem teatral[3] homônima do Coletivo Calcanhar de Aquiles[4], realizada na Universidade de Brasília no ano de 2014. Na busca pela atualização do debate expresso na tragédia sofocleana, o Coletivo optou pelo desenvolvimento de reflexões acerca de nosso passado recente, conectando o enredo da peça ao período da Ditadura Militar Brasileira, a fim de apontar a insistência do passado ditatorial civil-militar instaurado em 1964.

Palavras-chave: Antígona, Ditadura Militar, Montagem Teatral, Coletivo Calcanhar de Aquiles.

A tensão entre obediência e transgressão é uma problemática intrínseca ao humano e, desde a Grécia Antiga, tem na Tragédia Clássica sua maior expressão. Nela, nos defrontamos com a figura do herói que, por via tortuosa fatal ou inevitável, sobrepassa os limites estabelecidos pelas leis divinas ou humanas. O conflito principal, em sua expressão dramática e conceitual – o trágico[5], apresenta os conflitos inerentes à condição humana e o questionamento sobre os limites do poder instituído, problematizando assim a existência do homem e seu destino. O herói trágico, personagem central de uma tragédia é aquele que, consciente ou não, "transgride o poder superior do elemento objetivo, quer

---

[1] Bárbara Figueira é atriz, diretora teatral e mestre em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília.

[2] André Luís Gomes é Doutor em Literatura e professor do Departamento de Letras da Universidade de Brasília.

[3] Direção de Bárbara Figueira. Roteiro de Alex Calheiros e Bárbara Figueira.

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

[5] Peter Szondi inicia *Ensaio sobre o Trágico* afirmando que "desde Aristóteles há uma poética da Tragédia; apenas desde Schelling uma filosofia do Trágico" (2004, p. 23). Segundo Szondi, até o Iluminismo, as poéticas baseavam-se em formas pré-estabelecidas, como "regras atemporais" do gênero artístico, mas a partir da escola alemã, os gêneros poéticos e os conceitos estéticos fundamentais passaram a ser pensados em sua dialética histórica e dentro de sistemas filosóficos. A partir de então, salientaram-se as relações entre a forma literária da tragédia e o conceito filosófico de trágico, ao se pensar tanto a representação quanto a análise da realidade histórica a partir de uma perspectiva dialética. De ambos pode-se inferir que falam acerca de um mundo em conflito, um quadro cindido entre as tradições ancestrais e uma nova ordem política.

sejam as leis dos homens, dos deuses, ou, por fim, as imposições do destino." (SANTOS, 2013).

No presente estudo, nos dedicar-nos-emos à tragédia *Antígona*, de Sófocles, cujo conflito materializa-se na recusa de Antígona em aceitar a imposição do rei Creonte de manter insepulto Polinices, o que configura uma ação de rebeldia da protagonista contra um governo autocrático e opressor. Confirmando a máxima de que a tragédia nasce do mito visto através do olhar do cidadão, a obra atesta o ingresso da democracia na vida cotidiana do grego e o fim das tiranias. (SANTOS, 1995)

O mito de Antígona está vinculado à casa dos descendentes de Lábdaco, rei de Tebas. Na versão da tragédia, a jovem é filha de Édipo e Jocasta, irmã de Ismene, Polinices e Etéocles. O caminho da personagem é marcado por provações e desgraças irreparáveis que a acompanham desde o momento de seu nascimento, sendo Antígona fruto do incesto praticado entre filho e mãe. Quando mais velha, assume a pesada missão de guiar seu pai Édipo (cego e banido de Tebas) em sua peregrinação, amparando-o até a morte, em Colono. Por fim, seu desafortunado destino prende-se às consequências do combate pelo poder em Tebas, no qual seus dois irmãos sucumbiram, amaldiçoados por Édipo, a quem expulsaram de Tebas, após terem descoberto os seus crimes. Mortos Polinices e Etéocles, o trono é ocupado pelo irmão de Jocasta, seu tio Creonte. Na condição de rei, Creonte promulga um decreto proibindo a prestação dos ritos fúnebres a Polinices, considerado inimigo da cidade. Antígona transgride a lei imposta por Creonte e liba o corpo de seu irmão, ainda que a pena para tal desobediência seja a morte. (BARROS, 2004, p.5). É no contexto deste último episódio que se desenvolve o drama que examinamos.

A proibição de Creonte e a desobediência de Antígona desencadeiam uma densa trama, representada por vínculos e tensões entre a família e a cidade, o plano divino e o plano humano, a tirania e a democracia, o público e o privado, a lei do Estado e as leis divinas, o amor, a morte e a liberdade (GOMES, 2009). Em seus 1.492 versos de métricas variadas, o drama enlaça questões fundamentais da reorganização sociopolítica de então, que, somadas ao cruzamento fatal de circunstâncias e às contradições insolúveis, fazem da obra um terreno fértil à essência do gênero trágico: duas forças legítimas e moralmente justificadas que se enfrentam, o que segundo o filósofo alemão G.W.F. Hegel, constituiria o cerne da estrutura dramática grega. (1992, p. 656)

A complexidade e o entrosamento dos conflitos fazem de *Antígona* uma das tragédias mais admiradas e investigadas, especialmente no que diz respeito aos dois últimos séculos no ocidente[6]. A obra recebeu atenção por parte de vários filósofos, artistas e historiadores da cultura, permitindo interpretações das mais variadas. Há quem tencione a obra a uma leitura política, como se verifica em Brecht – opção da qual comunga Anatol Rosenfeld, quando avalia que a personagem Antígona se converteu para sempre em símbolo do protesto contra a onipotência dos governantes (ROSENFELD, 2009). Alguns filólogos e comentadores tendem a exaltar o caráter tirânico de Creonte em oposição à natureza nobre de Antígona, como é o caso de Jebb, Reinhardt, Else, Müller e Kamerbeek. Em contrapartida, há estudiosos que priorizam diferentes nuances, como é o caso de Hölderlin, que ressalta o conflito jurídico presente na trama (ROSENFIELD, 2003). O filósofo alemão Hegel (1770-1831) empreendeu uma análise que consideramos mais complexa, dando relevo à contradição entre a divina lei natural e a lei da comunidade humana (2008). Em outras palavras, o choque entre o "direito natural" e o "direito positivo", cabendo à personagem Antígona a defesa das não escritas leis dos deuses e a Creonte, o direito positivo que rege a vida pública e assegura o bem da comunidade. Tal oposição tornou-se clássica nos estudos helenistas.

No entanto, a despeito dos séculos de interesse das ciências humanas pela tragédia, e ainda que Sófocles tenha se consagrado como vencedor inigualável dos concursos trágicos, não é supérfluo indagar: seria tal criação ainda capaz de fazer emergir questionamentos pertinentes ao contexto do século XXI?

Dessa forma, propomos uma investigação acerca da obra *Antígona* vinculada à montagem teatral[7] homônima do Coletivo Calcanhar de Aquiles[8], realizada na Universidade de Brasília no ano de 2014. Na busca pela atualização do debate expresso na tragédia de Sófocles, o Coletivo optou pelo desenvolvimento de reflexões acerca de nosso passado recente, conectando o enredo da peça ao período da Ditadura Militar

---

[6] Destacamos o movimento de valorização do ideal grego de beleza e da necessidade de sua retomada pela arte alemã no projeto de renovação cultural da Alemanha no século XVIII. Preocupados em encontrar uma nova maneira de pensar o teatro ou a tragédia em sua própria época, e tomando como modelo a tragédia grega antiga, estetas como Goethe, Schiller, entre outros, realizaram diferentes interpretações ou análises da tragédia. Peter Szondi em *Ensaio sobre o trágico* (2004) discorre acerca dos escritos estéticos de alguns desses poetas e filósofos, entre os quais Schelling, Hölderlin, Hegel, Solger, Goethe, entre outros.

[7] Direção de Bárbara Figueira. Roteiro de Alex Calheiros e Bárbara Figueira.

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

Brasileira, a fim de apontar a insistência do passado ditatorial civil-militar instaurado em 1964. Acreditamos que as estruturas ditatoriais construídas através do curso de nossa história, manifestadas com contornos mais visíveis em 64, não foram superadas. A monopolização dos instrumentos de violência pela mão do Estado, bem como a criminalização da pobreza, o sucateamento dos serviços públicos e a perseguição sistêmica aos modos insurgentes de organização são exemplos da persistência do passado no presente.

O espetáculo *Antígona* (2014) nasce de uma iniciativa vinculada ao Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília que, por meio do Projeto Especial Douta Ignorância, articulou um grupo de estudos sobre a Tragédia Grega. A empreitada vislumbrava a montagem da terceira parte da Trilogia Tebana à luz do referencial teórico. Desse movimento surge o Coletivo Calcanhar de Aquiles, com o intuito de investigar o campo da prática teatral através do diálogo com a prática filosófica, motivando o pensamento em torno da produção artística associada ao investimento teórico e ao engajamento sociopolítico.

O primeiro desafio colocado ao Coletivo, bem como aos filósofos envolvidos e demais colaboradores, consistiu em como encenar uma tragédia grega clássica? Como fazê-lo respeitando as questões inerentes ao trágico e suas relações com a política grega, mas sem enrijecê-lo ou mesmo esvaziá-lo em formalismos estéreis, ou se deixar cair em sedutoras e inférteis fórmulas simplistas, incapazes de abarcar as contradições e a complexidade de seus enunciados, mesmo hoje?

A motivação repousa nas perguntas já elencadas e desdobramentos desde já perceptíveis: (como) é possível experienciar o trágico, hoje? Como revisitar os gregos? O que temos a aprender com os clássicos? O que pode existir nos clássicos que funcione como "chave" para o entendimento de inquietações do presente? Qual sua força de ação na contemporaneidade? Qual é o papel das Artes Cênicas no debate político atual? Ou, como bem pontua Raymond Williams, em sua *A Tragédia Moderna*: "Quais são as relações reais que deveríamos ver e seguir entre a tradição da Tragédia e o tipo de experiência a que estamos sujeitos em nossa própria época e à qual nós, de modo simplista e talvez erroneamente, chamamos trágica?" (2002, p. 31).

É comum que, em alguns processos teatrais, a montagem de tragédias áticas caminhe por uma via mimética aos gregos: figurino, cenário, texto e demais elementos da

cena numa perspectiva factual, buscando fidelidade máxima às configurações de encenação grega que, sob uma mirada apenas superficial, pareceriam permitir o acontecimento da tragédia. Tal perspectiva não nos pareceu interessante, pois acreditamos que a tragédia não se configura em um objeto passível de reprodução, por estar integrada a práticas e condicionantes irredutíveis à mera reprodução. Optamos por não investir no caminho *ipsis litteris* de encenação e sim no manifesto desejo de aprendizado filosófico derivado da experiência trágica, como "uma espécie de contemplação do fundamento da religião, da política e da sociabilidade" (ROSENFIELD, 2002), estudando seus elementos formais organizados em ligação direta com as esferas social, religiosa e política, para então manifestá-los cenicamente.

Tão inoportuno quanto insistir em um caminho literal, seria adotar a banalização do termo reiterada por veículos de comunicação há tempos e tentar enquadrar a tragédia na concepção leviana que a associa a situações acidentais ou catástrofes sem explicação, sempre envolvendo morte e sofrimento. Aquela específica arte dramática, datada do século V a.C., não pode ser resumida à concepção descompromissada que a reduz ao horrível, ao bestial ou ao sanguinário. Também não convém associar a tragédia ou a ideia do trágico à uma visão pessimista de mundo, pela qual o herói carrega piedosamente seu peso, destinado ao sofrimento, fadado ao fracasso. Essa lógica age como mantenedora de um nocivo estado de coisas e em muito se associa ao pensamento liberal, visto, por exemplo, em Theodor Vischer, visão esta contraposta por Lukács em seu célebre ensaio intitulado *Sobre a Tragédia*[9], que consiste numa crítica à visão burguesa e pessimista do fenômeno trágico. Lukács tece comentários acerca do significado social da arte e ainda situa a catarse, conceito disputado, como superação/elevação do cotidiano, deslocado da mera casualidade à significação histórica e social:

> "A estética liberal revela sempre um covarde derrotismo em face da história, da evolução do gênero humano; ela expressa constantemente seu pavor diante da revolução e das massas enquanto principais estimuladoras da ideologia revolucionária; e o faz quer operando um falso conceito de liberdade e reduzindo toda catástrofe trágica (mediante explicações artificiosas e cavilosas) à 'culpa trágica', quer mistificando o conceito de necessidade sob a forma de 'destino'". (LUKÁCS, 2009, p. 252)

A história da humanidade atesta que o "sentido da evolução" é algo que foi historicamente construído, o que o torna, em consequência, passível de mudança. Assim,

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

para Lukács, não se trata de pensar o destino como uma potência misteriosa e personificada, uma lei cega, fixada de antemão, que o homem não conhece, mas ao qual está sujeito e não consegue escapar. Ao contrário, a grandeza humana do herói dá-se através da conexão entre tragédia pessoal e tragédia histórica; quando esse movimento acontece, o pessoal é elevado ao nível grandioso da História. De acordo com o pensamento lukacsiano, a perspectiva trágica da existência opõe-se à vida comum inautêntica, atuando como uma possibilidade de desenvolvimento da humanidade a partir da externalização das forças do indivíduo, pautada numa concepção ontológica da História.

A tradição liberal, por outro lado, ancora-se numa perspectiva fetichizada do fenômeno trágico, perspectiva essa que prega ser impossível o enfrentamento das barreiras sociais e se expressa numa visão de mundo fatalista, uma visão que se satisfaz em afirmar o fim. É característico desse pensamento a fragmentação da visão histórica e também o fatalismo, ambos rechaçados por Lukács. O autor aponta a evolução histórica como uma curva ascendente; não um caos sem direção, mas também não uma linha reta; aponta um "por fazer":

> "Embora a história descreva uma curva sempre ascendente, esse percurso é cheio de contradições, conflitos trágicos, trágicos fracassos de indivíduos e de nações assinalam suas etapas e inflexões. (...) o destino do gênero humano, tomado na sua totalidade, não é trágico; mas essa totalidade não trágica compõe-se de uma série de tragédias". (LUKÁCS, 2009, p.249)

Trata-se do potencial humano que na crise não se expressa como uma determinação fatalista, mas sim como uma força política dos momentos de transição, como uma possibilidade de romper o velho ciclo, como uma voz de insurgência contra o abismo social que as forças opressoras determinaram como natural em nossa história:

> "As grandes tragédias do passado de algum modo representavam a sempre concreta e sempre renovada luta entre o velho e o novo, luta na qual a realização (ou, pelo menos a perspectiva de realização) de um nível superior coroa a destruição do velho ou a derrota do novo que, com forças ainda muito débeis, procura liquidar a velha ordem". (LUKÁCS, 2009, p. 266)

Motivado pela necessidade de historicizar o sistema hegeliano, Lukács revê dialeticamente as teorias idealistas do drama e situa a forma dramática não como o ponto culminante de um percurso progressivo em direção à perfeição ou, ainda, "a forma

superior de manifestação da arte[10]" e sim "o reflexo artístico de uma sorte de efeitos vitais. " (LUKÁCS, 2011, p. 153). O autor parte da aproximação marxista entre desenvolvimento dramático e a ideia de revolução, afirmando que os momentos essencialmente determinantes da tragédia se situam "no conflito histórico-social, na afirmação que se manifesta nesse conflito e no efeito 'purificador' próprio desta afirmação. " (LUKÁCS, 2009, p. 261). O autor ainda afirma que os grandes períodos de desenvolvimento da tragédia coincidem com as grandes mudanças históricas da sociedade humana, a saber: na tragédia grega, exprime-se a gênese da *pólis*; na tragédia moderna, com Shakespeare, figura a decadência do feudalismo e o nascimento da sociedade de classes; e um último momento, com alterações formais marcantes, com Goethe, Schiller e Pouchkine, a crise que culminaria na Revolução Francesa. A esse respeito, pode-se afirmar que:

> "O que há de essencial e convergente nestas aparições é a necessidade que se apresenta para os sujeitos históricos de figurar dramaticamente, nestes momentos, o caráter contraditório da vida. Mas, adverte o autor, a relação entre gênese do drama e revolução nunca é mecânica e direta, pois a forma aparece muitas vezes em 'estágios intermediários' de uma crise. Isso porque a forma entra em vigor para atender de certo modo a uma demanda da vida 'interior' do gênero humano. São os 'fatos vitais' que operam uma 'atmosfera de necessidade' na qual se coloca a exigência da forma dramática". (SILVA, 2001, p. 27)

E ainda que:

> "Todo o trabalho de Lukács no terreno da estética visou sempre a pôr à prova a sua tese de que o marxismo tem a sua estética própria. Na *Estética*, Lukács trata de demarcar o lugar do comportamento estético na totalidade das atividades humanas, das reações humanas ao mundo objetivo. A arte é uma forma de objetivação. Nascida das necessidades da vida cotidiana, a arte supera a imediatez da cotidianidade, cria uma nova imediatez (precisamente a imediatez estética) e devolve à vida cotidiana o seu reflexo como uma orientação para a superação efetiva dos limites estruturais do capitalismo. Na vida cotidiana dominada pelo fetichismo da mercadoria, a arte tem uma missão desfetichizadora". (BASTOS[11])

---

[10] No final da Poética, Aristóteles enfrenta a questão da superioridade da tragédia pelo critério do efeito sobre o público: "Mas a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopéia e a melopéia e o espetáculo cênico, que acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios. Possui, ainda, grande evidência representativa, quer na leitura, quer na cena; e também a vantagem que resulta de, adentro de mais breves limites, perfeitamente realizar a imitação". (ARISTÓTELES, 1979, p. 268)

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

Tendo em vista esses pressupostos, pareceu-nos oportuno construir o espetáculo *Antígona* (2014) a partir da chamada *ótica dos vencidos*[12], buscando um fio narrativo de contraposição à história oficial, forjada a partir do ponto de vista dos vencedores do processo histórico. Segundo Walter Benjamin (1986), a história tradicional, cunhada pelos vencedores e, por isso, tida como versão oficial dos fatos, traz em si a violência naturalizada, institucionalizada e esconde, ou tenta esconder, a perversidade do sistema político e jurídico que a sustenta. Ela é capaz de impor sua conveniente versão dos fatos, determinando o que é "verdade" de acordo com a posição de poder que lhe é conferida. A fim de desvelar o que está por trás da visão positivista da história, o filósofo judeu cunha metáforas que representam não apenas a sujeição do homem ao sistema, como também, a tentativa de buscar saídas. Benjamin nos convida ao desprendimento da linearidade da história positiva, bem como de seu caráter unilateral, dogmático e aurático.

Benjamin não vê nas ruínas, na desolação, uma melancolia que leva à paralisação, à entrega; pelo contrário, é na imanência da vida real e catastrófica que vamos encontrar a possibilidade, no instante do agora, de uma redenção do que está na iminência de ser perdido para a história. Segundo José Gilardo Carvalho, esse "momento iluminado de salvação surge para o passado visado pelo presente e por ele redimido". Consoante ao autor afirmamos que:

> "O passado não morreu, não findou, mas permanece aguardando o momento de um agora do pensamento disposto a repensar a história com o objetivo de salvá-la, daí a possibilidade de reescrevermos a história, não mais sob a ótica dos vencedores, mas dos vencidos. Os vencedores, nos alerta Benjamin, continuam vencendo, mas os vencidos podem e devem se aperceber dessa realidade fantasmagórica criada pelo positivismo histórico, mitificador, perverso, que usa ideologicamente da força do mito para fazer da mentira histórica uma falsa "verdade" que não se sustenta quando interrogada. Para Benjamin, a iluminação profana do pensamento e da leitura se encarregará de construir um outro conceito de história, o que será possível através da leitura imagética da constelação das ideias presentes no desvelamento do mito clássico das formas perfeitas, da linearidade histórica, que quer nos convencer de um progresso histórico". (CARVALHO, 2014, p.88)

[12] O conceito de história elaborado por Benjamin está impregnado de política, como de cultura, haja vista, estar sua reflexão situada no resgate da arte como um instrumento de crítica social. A história para Benjamin deve ser resgatada dos fragmentos que a sociedade da técnica a relegou. Assim, a principal função da história é manter viva a tradição no presente impulsionando para o futuro. Benjamin critica a história dos vencidos e procura resgatar nos personagens da história, o colecionador, o estudante, o jogador e o flâneur, frutos da sociedade de vidro, ou do mundo da mercadoria, marcada pelo ideal do Iluminismo, elementos essenciais para redimir a história, ou seja, colocá-las na mão dos vencidos. (PAIXÃO, 2009). Para maiores detalhamentos, ver "*Teses sobre o conceito de História",* de Walter Benjamin, presente em "*Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política",* de 1986.

E ainda que:

> "Não existe uma História neutra; nela as memórias, enquanto uma categoria abertamente mais afetiva de relacionamento com o passado, intervém e determinam em boa parte os seus caminhos, entre diferentes formas de enquadrá-lo. [...]. Relacionar o nosso passado histórico com o trauma implica tratar desse passado de um modo mais complexo que o tradicional: ele passa a ser visto não mais como um objeto do qual podemos simplesmente nos apoderar e dominar, antes essa dominação é recíproca. O trabalho da história [...] deve-se levar em conta tanto a necessidade de se 'trabalhar' o passado, pois as nossas identidades dependem disso, como também o quanto esse confronto com o passado é difícil". (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 67 -77).

Nesse sentido, podemos questionar: seria então possível escrever uma *outra história*? História que preenchesse as lacunas deixadas, por acaso ou a propósito, pela história de longa duração? Haveria a possibilidade de encontrar narrativas com o poder de trazer nova ótica sob a História que não a registrada pela elite política e cultural?

Dentre as várias maneiras de se contar a história de um país e dentre as várias maneiras de se conduzir o fazer artístico, a escolha por montar *Antígona* foi calcada no legado deixado pelos movimentos sociais, em sua insistência em resistir e em provocar outras sensibilidades, percepções e olhares sobre a nossa história. Dessa forma, a iniciativa do Coletivo soma-se ao movimento de familiares de desaparecidos políticos e a outros setores vinculados à proteção dos direitos humanos, com vistas a efetivar ações que denunciem os sintomas do fascismo em nossa estrutura social, apontando para o reconhecimento dos sinais da insistência do passado no presente. Afinal, não só em nível institucional se faz política:

Podemos afirmar que as ações políticas acerca do dever de memória em muito ancoram-se na esfera jurídica, mas estendem-se à ação de publicizar o ocorrido, com especial empenho em fazer voz junto às vítimas e testemunhas que vivenciaram processos ditatoriais, uma vez que passados mais de 50 anos do Golpe Militar, ainda há quem questione a sua real dimensão, sua ilegalidade ou ainda relativize o nível de crueldade e violência que o mesmo impôs à toda uma nação. Tal posicionamento não deve ser encarado como um lapso amnésico ou um mero relativismo conceitual e sim como um sintoma claro de uma lógica burguesa que se beneficia com a manutenção da sociedade de classes e as relações de poder dela advindas, que obedece à lógica fascista de anseio de apagamento dos fatos, da negação do acontecido e de criminalização de qualquer

tentativa de questionamento. Pois no cerne de todo totalitarismo mora o desejo sistemático de extermínio do outro, em nível factual e também em nível simbólico, de modo a tentar determinar o curso da história, talvez por atentarem-se ao fato de que "quem controla o passado, controla o presente. Quem controla o presente, controla o futuro. " (ORWELL, 2008)

Cabe lembrar que no seio de *Antígona* pulsa a seguinte ideia: "o Estado deixa de ter qualquer legitimidade quando mata pela segunda vez aqueles que foram mortos fisicamente (...), uma sociedade que transforma tal anulação em política de Estado, como dizia Sófocles, prepara sua própria ruína, elimina sua substância moral. Não tem mais o direito de existir enquanto Estado."[13] É essa a perspectiva adotada pelo filósofo Vladimir Safatle, a quem nos filiamos nessa pesquisa. Safatle afirma que o interdito legal que proíbe enterrar Polinices e não acolher sua memória através dos ritos fúnebres é a própria anulação dos traços de sua existência e significa excluí-lo da possibilidade de ser um sujeito de direitos. A esse processo dá-se o nome de *violência da eliminação simbólica*, que consiste na imposição do desaparecimento do nome, com base na tentativa de eliminar não apenas os insurgentes, mas toda e qualquer indagação acerca da legalidade do poder. É a violência que visa criminalizar sistematicamente todo discurso de questionamento. Eis a lógica dos regimes totalitários, tão presente na política do século XX: a operação sistemática de retirar o nome daquele que a ele opõe-se, de transformá-lo em um inominável cuja voz, cuja demanda encarnada em sua voz não será mais objeto de referência alguma[14].

Dessa forma, o que propomos ao falar de nosso passado recente e sua quase inacreditável capacidade de não passar é, de alguma forma, apontar a maneira insidiosa que a ditadura encontrou de permanecer em nossa estrutura social, econômica, cultural, política e jurídica, bem como indicar os traumas sociais e a legitimação da violência cotidiana daí advindas. Nesse sentido, a ditadura militar brasileira – uma das mais violentas que o ciclo latino-americano conheceu – não foi uma ditadura como as outras, pois a incapacidade de reconhecer e julgar os crimes de Estado cometidos no passado "transforma-se em uma espécie de referência inconsciente para ações criminosas perpetradas por nossa polícia, pelo aparato judiciário, por setores do Estado." (SAFATLE &TELES, 2010, p. 10). Ela permanece nas práticas políticas, nas múltiplas estratégias do

[13] SAFATLE, 2010, p.239.
[14] *Idem.*

poder que insistem em forçar o esquecimento das raízes do nosso fracasso, no entrave para nossa consolidação enquanto democracia. Edson Teles e Vladimir Safatle afirmam que uma ditadura se mede (se é que se mede) não por meio da contagem dos mortos deixados para trás, mas através das marcas que ela deixa no presente, ou seja, através daquilo que ela "deixará para frente" (SAFATLE &TELES, 2010, p.10). Há muito em jogo quando a questão é reelaborar o passado.

Transpor os questionamentos da obra sofocleana para o período da ditadura que assolou o Brasil significa investir na denúncia de sua brutalidade, com vistas a corroborar com o movimento de resistência a essa forma de governo marcadamente autoritária. Creonte, bem como o regime militar, ancora-se numa concepção de Estado calcada no princípio da dominação do outro, visando legitimar-se através de uma suposta inaptidão do povo para tomar decisões referentes à cidade. Já Antígona, bem como os insurgentes de nossa história nacional, defende outra ordem social, outro princípio ético-filosófico, outra diretriz política. Podemos afirmar que essa oposição advém da ideia de liberdade que pressupõe a condição humana, da recusa em ser dominada por normas que atentem contra o direito de dizer não, o direito de contestar:

> Diante 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 escraviza. 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, inerme, 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 diante da verdade que Antígona representava (MONIZ, 1958, p.15).

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

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Vitor Civita, 1973.
BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica Arte e Política – Obras Escolhidas I*, Tradução Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1986.
BRAGA, A. E. Tese de Doutorado. *As sementes de Cadmo: autoctonia, miasma, nemesis e o trágico nas tragédias do ciclo tebano*. Coimbra, Portugal. 2015
GOMES, L. D. *Antígona: a persistência do mito*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo - v. 5 - n. 1, 121-128 . 2009.
HEGEL, G.F.W. *A Fenomenologia do Espírito*. Tradução: Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2008.
_____. *Cursos de estética*. Volume IV. São Paulo: Edusp, 2004.
LUKÁCS, Gyorgy. *O Romance Histórico*, São Paulo: Ed. Boitempo, 2009.
_____. *Arte e sociedade*: *escritos estéticos 1932-1967*. Org., Introd. e Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1998
ROSENFELD, Anatol. *Aulas de Anatol Rosenfeld (1968)*. A Arte do Teatro. Registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.
ROSENFIELD, Kathrin Holzermaur. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin: por uma filosofia trágica da literatura*. Porto Alegre: L&PM. 2003.
SAFATLE, Vladimir & TELES, Edson (Org). *O Que Resta Da Ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.
SANTOS, J. T. *Antígona: a mulher e o homem*. Humanitas: Universidade de Lisboa. 1995.
SANTOS, V. S. *A dimensão formativa da tragédia grega: Sófocles. Filosofando: revista de filosofia da UESB*. 2013.
SELIGMANN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. Remate de Males, Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL, UNICAMP, n. 26, v. 1 (Dossiê Literatura como uma arte da memória), p. 31-45, janeiro-junho, 2006.

SÓFOCLES. *Édipo Rei. Antígona*. Tradução de Donald Schuller. São Paulo: Martin Claret, 2005.
SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Tradução: Pedro Süssekind. Coleção Estéticas, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução: Betina Bischof. Coleção Cinema, Teatro e Modernidade. São Paulo: Cosac Naify, 2011.