



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

RENATA CESAR TORRES

ANTÍGONA:
ENSAIO SOBRE UMA POÉTICA POLÍTICA

GOIÂNIA

2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Renata Cesar Torres

3. Título do trabalho

Antígona: Ensaio Sobre uma Poética Política

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Adriano Correia Silva, Professor do Magistério Superior**, em 16/06/2023, às 13:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Cesar Torres, Discente**, em 22/06/2023, às 20:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3818694** e o código CRC **6AA7D7C7**.

RENATA CESAR TORRES

ANTÍGONA:
ENSAIO SOBRE UMA POÉTICA POLÍTICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena. Área de concentração: Teatro, Dança e Direção de Arte.

Linha de pesquisa: Estudos Transversais em Teatro, Dança e Direção de Arte

Orientador: Dr. Adriano Correia Silva

GOIÂNIA

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Torres, Renata Cesar
Antígona [manuscrito] : Ensaio sobre uma poética política / Renata Cesar Torres. - 2022.
100 f.

Orientador: Prof. Dr. Adriano Correia Silva.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Goiânia, 2022.
Bibliografia.

1. Antígona.. 2. Poética. 3. Política. I. Silva, Adriano Correia, orient.
II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 16 da sessão de Defesa de Dissertação de **Renata Cesar Torres**, que confere o título de Mestre(a) em **Artes da Cena**, na área de concentração em **Teatro, Dança e Direção de Arte**.

Aos quatorze dias do mês de novembro de dois mil e vinte dois, a partir das quatorze horas, em sala virtual do aplicativo Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa da dissertação de mestrado intitulada "**Antígona: Ensaio Sobre uma Poética Política**", da autoria de **Renata Cesar Torres**. Os trabalhos foram instalados pelo orientador, Professor Doutor **Adriano Correia Silva [PPGAC EMAC-UFG]**, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor **Luiz Fernando Ramos [ECA-USP]** e Professora Doutora **Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira [PPGAC EMAC-UFG]**. Após a arguição do pesquisador, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta, a fim de concluir o julgamento da dissertação em andamento, tendo sido a dissertação do pesquisador considerada APROVADA. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor **Adriano Correia Silva**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos quatorze dias de novembro de dois mil e vinte dois.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Guarato Dos Santos, Coordenador de Pós-Graduação**, em 22/09/2023, às 11:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adriano Correia Silva, Professor do Magistério Superior**, em 09/10/2023, às 12:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Natassia Duarte Garcia Leite De Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 17/10/2023, às 06:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4053887** e o código CRC **D2EDACC4**.

Referência: Processo nº 23070.061383/2022-88

SEI nº 4053887

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Dr. Adriano Correia Silva, por sua dedicação e orientação segura; por sua compreensão e carinho.

Agradeço ao meu companheiro Paulo Gonçalves e ao meu filho Iberê Fernandes pelo apoio.

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma investigação dos discursos presentes na tragédia Antígona, que percorrem a performance da mimesis trágica no seu contexto político, com foco nas principais questões que o enredo propõe: a ação de poder do governante, as questões de justiça e as razões individuais. Sob o olhar da interpretação de Antígona em sua performatividade, os aspectos estéticos do trágico e a contextualização política da trama são relacionados às relações humanas enquanto atualização dos discursos de poder e de ação política.

Palavras-chave: Antígona, Poética, Política.

ABSTRACT

This dissertation presents an investigation of the discourses present in the tragedy Antigone, which run through the performance of tragic mimesis in its political context, focusing on the main questions that the plot proposes: the ruler's power action, questions of justice and individual reasons. From the point of view of Antigone's interpretation in its performativity, the aesthetical aspects of the tragic and the political context of the plot are related to human relationships as an update of the discourses of power and political action.

Keywords: Antigone, Poetics, Politics

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 MIMESE, MITO E AÇÃO.....	11
3 AÇÃO POLÍTICA E PODER DA PALAVRA.....	19
4 MORTE, MEMÓRIA E ESQUECIMENTO	27
5 SENTIDO TRÁGICO, SABEDORIA PRÁTICA E DESMEDIDA DA VONTADE.....	37
6 ANTÍGONA, AÇÃO E DESTINO.....	45
7 CREONTE, PODER E RAZÃO CÍVICA	53
8 A CONDIÇÃO HUMANA E SUAS RELAÇÕES INTRÍNSECAS	61
9 DISCURSOS DE PODER EM ANTÍGONA.....	67
10 ANTÍGONA DE BERTOLT BRECHT.....	71
11 PODER E VERDADE NA VOZ DE ANTÍGONA.....	79
12 ANTÍGONA-SE.....	89
13 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97

1 INTRODUÇÃO

Entendemos que *Antígona* é uma tragédia de enredo político à medida em que engloba diversos modos e sentidos de poder. O enredo revela conflitos básicos entre família, justiça e governo, o que possibilita pensar sobre a ação do governante como manifestação legítima da autoridade ou como abuso de poder, e provoca discursos entre diferenças sociais, individuais e de gênero, além de estabelecer na condição afetiva e cultural do luto um ato político.

Esta pesquisa pretende identificar, no modelo trágico de *Antígona*, as questões que podem ser colocadas como formas de ação política, e nelas reconhecer os discursos de poder que dão à peça veracidade e presença na dramaturgia contemporânea.

Podemos verificar que *Antígona* é a representação de uma ação trágica que provoca sentidos e questionamentos da realidade em qualquer época. A peça não é a mimese de um drama cotidiano, nem de um personagem ou de um governo, é antes de tudo a desmistificação da ação do poder político na afirmação individual sobre a falta do mesmo poder.

Na primeira seção, *Mimese, Mito e Ação*, procuramos identificar estes três elementos como composições simbólicas e fundamentais do enredo trágico, no modelo específico de *Antígona*. O mito é tratado como a presença originária da poética grega, como a narrativa de consciência da imagem coletiva e na formação civil do homem grego. É a força simbólica da poética trágica. A ação do herói é abordada como condição principal do sentido trágico, no reconhecimento da falha e no efeito da catarse e a mimese é tanto a composição do enredo, na forma que o poeta constrói sua especificidade trágica, a tessitura dramática, como a própria encenação, o espetáculo cênico, a representação ativa, teatralizada.

Na seção *Ação Política e Poder da Palavra*, problematiza-se o sentido da mimese na potencialidade da cena trágica como extensão do poder da palavra. Identifica a ação discursiva da narrativa de *Antígona* ao fortalecimento do uso de convencimento político da oratória para a teatralidade educacional da palavra no

debate trágico. A ação política da própria heroína e sua fala afirmativa, enuncia a importância da palavra como força do poder discursivo.

A seção *Morte, Memória e Esquecimento* aborda a morte no trágico de Antígona sob a perspectiva da memória heróica, seja quando enaltece a individualidade do ser humano na imagem do herói ou quando provoca o esquecimento, à medida em que o poder público pode investir no apagamento do sujeito indesejado e na deformação de sua imagem enquanto ser social.

A seção *Sentido Trágico, Sabedoria Prática e Desmedida da Vontade* contempla as ações dos heróis, provocadas pelo poder da vontade individual, sujeitas à *hybris* (desmedida), e eventualmente contrárias à sabedoria da razão.

Na seção *Antígona, Ação e Destino*, as ações da heroína são discutidas em suas razões de justiça, contra a intimidação do poder do Estado. A heroína desvenda a potencialidade da ação, aquela que não poderia ser realizada e que por meio de uma força da vontade reivindica o ato, revoluciona a condição do poder e afirma uma narrativa que extrapola a voz de costume e de poder masculino, para o olhar afirmativo, provocador ao poder feminino.

Na seção *Creonte, Poder e Razão Cívica*, procura-se vislumbrar nas ações e nas convicções políticas de Creonte as razões da desmedida e das falhas deste personagem que representa o elemento essencial do trágico: a falha da ação que se manifesta através do exercício do poder. Creonte é um personagem que contém todos os elementos do herói e sua ação, na desmedida e no reconhecimento da falha, além de sua desdita. Entretanto mais que a de um herói que visa o destino e a catarse, sua força mimética é fundamental para condição política da narrativa.

A seção *Condição Humana e suas Relações Intrínsecas* aborda as dicotomias inerentes à vida humana e que estão presentes no enredo. Família e cidade, indivíduo e sociedade, vida e morte, homem e mulher, velho e novo; todas estas polarizações constituem a base das relações de poder que desde a sociedade grega antiga para sociedades atuais engendram conflitos e discursos de poder. A narrativa trágica de Antígona estabelece um diálogo social e político que percorrem e enfatizam estas contradições.

Na seção *Discursos de Poder em Antígona*, aborda-se a extemporaneidade dos discursos políticos, de gênero e das diversas formas de reivindicações minoritárias que a voz de Antígona performa.

A seção *Antígona de Bertolt Brecht* identifica o uso do sentido político de Antígona na montagem de Bertolt Brecht, que alerta para os perigos do pensamento burguês e dos governos totalitários. Na estética do teatro épico de Brecht, o teatro é proposto como meio de reflexão e consciência imediata, tanto do ator quanto do espectador, na perspectiva da técnica do distanciamento e na visão do teatro como um espaço de divertimento, mas não menos, realista, didático e político. Identificar no modelo de Antígona de Brecht um modelo anti-aristotélico para o trágico, em que o elemento catártico, purificador das emoções é eliminado para a fruição de uma emoção consciente, libertadora e ativa. É neste cenário que o trágico de Antígona se faz presente.

Na seção *Poder e Verdade na Voz de Antígona*, permeia o poder de fala da personagem enquanto sujeito que afirma uma ação e que impõe o direito de fala. Na afirmação de uma razão e do reconhecimento de uma verdade. A voz de Antígona na representação de outras vozes possíveis, contra a ausência da ação e no direito de agir. Abordaremos os meios de atualização da narrativa da Antígona de Sófocles como fonte de entendimento sob a mimese dos sujeitos contidos na ação da personagem Antígona, na performatividade da imagem e da ação da heroína enquanto desmistificação do corpo social normativo, sujeito cívico, para o sujeito da ação revolucionária, que desmente uma forma unilateral de existência e de reconhecimento. Esta seção dialoga como o pensamento e argumento filosófico de Judith Butler no que sua Antígona performa.

Na seção *Antígona-se*, ajustamos nossa visão interpretativa de todas as questões percorridas para uma abordagem atual, sob a imagem afirmativa da diferença, da presença do corpo em luta, da visibilidade da ação e como vontade de voz política. Antígona-se é um chamado, um tornando-se potencialmente na imagem afirmativa da ação da personagem que clama por um direito, este que se mimetiza em imagens constantes de lutas individuais e coletivas.

2 MIMESE, MITO E AÇÃO

Esse impulso à criação de metáforas, esse impulso fundamental no homem, que não se pode deixar de levar em conta nem por um instante, porque com isso o homem mesmo não seria levado em conta, quando se constrói para ele, a partir de suas criaturas liquefeitas, os conceitos, um novo mundo regular e rígido como uma praça forte, nem por isso, na verdade ele é subjugado. Ele procura um novo território para sua atuação e um outro leito de rio, e o encontra no mito, e em geral, na arte. (Nietzsche, 1987, p. 36).

Mimese, mito e ação formam a base da construção poética do trágico. A mimese é a composição estética da poesia poética e a dramaticidade da cena; o mito é a narrativa do enredo trágico; a ação é o principal elemento da tragédia, o que dá sentido ao enredo para o efeito trágico. É essencial pensarmos o drama trágico em sua mimesis para entendermos a narrativa do discurso político de Antígona.

A tragédia é uma narrativa composta por personagens e diálogos, próprios da encenação teatral e geralmente abordam problemas sociais e políticos. Aristóteles evidencia na *Poética* que a tragédia é uma mimese da ação, da vida e não dos personagens em si.¹ Neste sentido, ele amplia e universaliza a mimese da poética trágica, em que não é o personagem, o herói o primordial, mas sim sua ação. Podemos entender também que a tragédia é um ensinamento da vida do homem grego para se pensar tanto a condição humana, enquanto ser individual, quanto como ser político, em sociedade. Para Aristóteles, toda poesia é mimese porque tem como base a imitação, mas a tragédia e a comédia, por serem narrativas de encenação, são artes miméticas por excelência.² A *Poética* é um texto sobre os elementos e as diferenças estéticas das diferentes mimesis dramáticas. “A *Poética* de Aristóteles é um texto literário sobre a mimesis poética e as diferenças entre os estilos poéticos: epopéia, tragédia e comédia, com maior ênfase ao drama trágico” (Vernant, 2009, 315).

Aristóteles entendia que a imitação é um modo natural e necessário para o entendimento de todas as formas de expressão da arte, um meio de adquirir conhecimento e humanização. Se pensarmos na arte apenas em suas formas, seja

1 "Porém, o elemento mais importante é a trama, mas de ações e de vida, de felicidade e infelicidade: mas felicidade e infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade". Aristóteles, *Poética*. Pág: 41.

2 Aristóteles. *Poética*. Espécies de poesia imitativa. Páginas: 21 a 23.

na reprodução, interpretação ou na tentativa de desconstrução mimética, a mimese é sempre a origem para a diferença, no desprendimento ou mesmo na distorção da imagem. Antígona é uma tragédia que possui uma potencialidade de atualização permanente, já que não somente sua narrativa, mas sua mimese, sua potencialidade de performance, problematiza a ação humana na cena individual, social e política.

Os filósofos gregos Aristóteles e Platão evidenciaram, cada um à sua maneira, o entendimento sobre a mimese, e diferenciavam-se bastante neste ponto. Aristóteles, discípulo de Platão, negou-se a pensar no trágico e em toda poesia da maneira que o mestre a concebia. Platão não via na arte sentidos primordiais e necessários à realidade como formadora de conhecimento e sabedoria. Ele desqualificava a mimese poética, retirando-a do conhecimento como verdade, identificando-a como falseamento, negando que pudesse fazer parte do conhecimento ou que pudesse contribuir para o mesmo. Aristóteles refutou essa ideia do seu mestre, entendendo que a imitação modifica as relações entre os homens e as coisas, que a poética produz conhecimento ao dar sentido à realidade. Além disso, Aristóteles evidenciou a autonomia da mimese poética e do poeta como sujeito criativo. A mimese passa a ser pensada em sua composição estética na medida em que revela a subjetividade e criação do poeta.

O pensador, Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa*³, identifica no par mimese-muthos uma correlação fundamental própria da construção poética. A mimese não é imitação apenas, é composição e se desenvolve no que chamou de disposição dos fatos, narrativa (muthos) pela representação da ação. Ricoeur lembra que a imitação determinada por Aristóteles na Poética, não se trata de uma cópia e sim de uma construção que se desenvolve a partir da representação da ação e do agenciamento dos fatos. Representação da ação, que Ricoeur chama de tessitura poética, porque não se trata da representação do agente e sim da ação.

Está excluída de início, por essa equivalência, toda interpretação da mimese de Aristóteles em termos de cópia, de réplica, do idêntico. A imitação ou a representação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga. (Ricoeur, 1994, p. 60).

3 Ricoeur, Paul. Tempo e Narrativa. Tomo 1. Páginas: 55 a 75.

Além de parte fundamental da construção poética, para Aristóteles mimese não significa imitação apenas, é meio de desenvolvimento de aprendizado, enquanto propicia entendimento pelo reconhecimento, fundamental para formação evolutiva, cognitiva do conhecimento. Descreve que desde criança o ser humano imita e sente prazer em imitar, na medida que aprende a partir do que reconhece. “O imitar é congênito no homem (disso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado”. (Aristóteles, 1993, p. 27).

Paul Ricoeur reconhece a formulação de Aristóteles de que na a mimese na construção poética, não é mera imitação, mas é parte do aprendizado e da criação⁴. O sociólogo Walter Benjamin também enfatiza a condição primeira da imitação como percepção natural de todo ser humano no aprendizado e na ação criativa, que surge a partir de um outro, de um entendimento primeiro⁵. “Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível, o que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens”. (Benjamin, 1994, p. 166). Além desse sentido primeiro, Gagnebin, lembra que Benjamin buscava pensar a imitação como semelhança e não como mera cópia, numa relação metafórica e simbólica da imagem, em que: “A atividade mimética sempre é uma mediação simbólica, ela nunca se reduz a uma imitação”. (Gagnebin, 1993, p. 80).

Carlinda Nunez em *Hölderlin e a experiência do abismo*, observa que também para o poeta Hölderlin, a interpretação poética não é pura imitação, de que para o poeta a mimese é sempre metafórica. Na sua interpretação de Antígona ele procurou esmiuçar seu sentido essencial e revelar situações que ele acreditava não terem sido evidenciadas por seus contemporâneos, justamente porque achava que estes, desconsideravam a força simbólica contida em algumas frases. Nunez lembra também, que o poeta se dedicava às partes líricas da peça, dando mais importância ao sentido metafórico que o racional, de que isto não modifica, pelo contrário, intensifica a narrativa trágica.

Hölderlin, se afasta de seus contemporâneos ao fugir ao modelo de repetição e reprodução laudatórias (a concepção da mímesis como

4 Aprender, concluir, reconhecer a forma: eis o esqueleto inteligível do prazer de da imitação. Ricoeur Paul. Tempo e Narrativa. Página 68.

5 Em Walter Benjamin. Magia e Técnica, Arte e Política. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Páginas: 165 a 171.

imitatio) ... O poeta dá ênfase ao lírico em ressonância ao texto racional. “As alterações de sua versão mostram o esforço de reproduzir o sistema de correspondências entre sons e imagens, a trama das relações que tornam o mito “mais demonstrável”. Desse ponto de vista, a mimesis para Holderlin se organiza como metáfora. (Nunez, 2003)

Observamos o sentido da mimese na construção poética uma desconstrução da condição pura da imitação. Luiz Fernando Ramos em *Hierarquias do Real na Mimesis Espetacular Contemporânea*, nos indica a condição própria da mimese como geradora de atualização. "O que cria atualização é a mimesis, que liga alguém a algo, provoca uma conexão que se efetiva como acontecimento, ainda que indeterminado e sem identificação". (Ramos, 2011, p. 71).

Voltando a Aristóteles, podemos dizer que a mimese esta contida no texto, de que não é necessário que haja representação. Nesta condição entre narrativa e a mimese na construção poética, é necessário ressaltar a diferença que Aristóteles estabelece entre o texto e a *opsis* (espetáculo), enfatizando que não é necessário que haja espetáculo para se chegar à função artística, poética e educacional do trágico, mas isto não significa que o filósofo tenha desmerecido o espetáculo, como nos faz lembrar Tânia Brandão: “Aristóteles teria antes argumentado a favor do reconhecimento da especificidade do texto dramático, isto é, sua definição enquanto obra poética dotada de vocação teatral” (Brandão, 2000, p. 10). Mas também o filósofo nos conduz a entender que a tragédia, como encenação, acabaria sempre por revelar-se inferior ao texto, quando criticou o exagero gestual do ator e sua impostação dramática. É como se o ator não tivesse entendimento da mimese dada ao espetáculo; como se a mimese do texto fosse anti-dramática e metafórica e a do espetáculo pudesse conduzir a uma imitação pejorativa da realidade do texto poético. É aí que se encontra a diferença: para ele, a mimese do enredo mítico é libertadora e criadora, e a do espetáculo pode conduzir uma ação dramática, poeticamente inferiorizada. Com sua percepção crítica da mimese do ator, ele também faz perceber que a questão dramática não está relacionada somente aos maus atores e seus exageros miméticos, e responsabiliza também o espectador.

Se é melhor e menos vulgar, a arte que a melhores espectadores se dirige, decerto que vulgar é aquela que tudo imita. Efetivamente, pela rudeza de um público que, sem mais, não entenderia a representação, entregam-se os atores a toda casta de movimentos, como o fazem os maus flautistas, que rodopiam, querendo imitar o lançamento do disco, ou arrastam o corifeu, quando representam a cila. (Aristóteles, 1993, p. 145)

Os mitos, são narrativas do imaginário popular, histórias mitológicas fruto da memória coletiva, que contado de forma oral, entre gerações, tornou-se base para as narrativas trágicas, onde se encontram uma complexidade de personagens e histórias que possibilitam analogias e dão sentidos aos costumes originários e a vida coletiva, e indicam questões que percorrem a vida privada e pública do homem grego. A tragédia convida o espectador, que já tem um conhecimento prévio das narrativas míticas, a se emocionar na construção do enredo feita pelo poeta que, com personalidade, constrói o enredo trágico, dando-lhe amplos sentidos sociais, existenciais e políticos. O poeta insere em sua composição trágica, em sua mimese poética, a sua virtualidade, situações humanas atualizadas, colocadas em debate.

Sófocles constrói a tragédia *Antígona* de forma diferenciada do que faz em suas outras composições, que se baseiam nas narrativas míticas. A narrativa de *Antígona* não vem de um mito originário, somente se pode encontrar a personagem inserida em outras composições trágicas ou em outras narrativas míticas, como em *Édipo Rei* e *Sete contra Tebas*. O trágico de *Antígona* é uma composição essencialmente trágica e que se insere na vida política da pólis⁶. Mas isto não a torna anti-mítica, já que sendo pertencente a família dos Labdácidas, *Antígona* herda sua essência mítica. Sua diferença não se encontra na relação poética e intrínseca entre mimese e *muthos*⁷.

A ação é o princípio e o sentido da trama, estabelece a junção do fato para um acontecimento que não tem volta, onde se verifica a falha trágica e onde se configura toda a tragédia. É pela ação que se desdobra o enredo, que modifica radicalmente a vida do herói, e que também apresenta seus caracteres e seus pensamentos, para a identificação e construção da identidade do personagem, mas é na ação que o herói se revela. O que faz a tragédia é a ação, como observamos em Aristóteles, seria impossível uma tragédia sem ação. “Sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres” (Aristóteles, 1993, p. 41).

A tragédia é a representação da ação, que a mimesis percorre enquanto fio de construção poética, e não dos agentes, o significado primordial da narrativa trágica está na ação, é a ação que faz o personagem determinando suas características. Aristóteles descreve que para uma melhor ação trágica, ação complexa, que vai do

6 Rezende, Flávia. *Antígona*, apresentações políticas do imaginário mítico.

7 *Muthos* significa mito que é o mesmo que narrativa.

terror ao reconhecimento. É preciso que as ações atribuídas aos heróis, devam ser ações possíveis de entendimento e reconhecimento, e que poderiam ser efetuadas por qualquer pessoa, porque contém motivos aceitáveis necessários. Essa naturalidade da ação é que possibilita o efeito do trágico, o engano e o reconhecimento do erro por todos os outros personagens, e principalmente pelo herói. Vemos, a partir de Aristóteles, que quanto maior for a distância entre as razões da ação e seu contrário, maior o efeito da catarse. A ação é fundamental no trágico à medida em que funciona como percepção das ações humanas; são elas que determinam as relações e a mudança de sentidos. Não é o caráter do herói que vai definir seu fim, mas sim, sua ação. O sentido primordial da ação do herói é revelar toda uma falta de medida para o distanciamento que ele pode ter de uma certa realidade. É nesse sentido que a tragédia faz entender que toda ação tem que ser calculada e pensada em suas possíveis consequências.

É pela ação que o herói cai em desgraça. Sua ação provoca uma situação irreversível e seu efeito é trágico. Faz demonstrar que o ser humano é vulnerável e que não depende somente de estar correto ou não. É com o erro que a ação do herói se torna necessária para o efeito da catarse, na consciência social do *metrón* (medida) do ser humano.

O reconhecimento dos fatos, dado aos personagens principais, provoca a inversão dos sentidos e a demonstração do erro do herói, que abre caminho para a sua desdita. Aristóteles afirma que o reconhecimento geralmente surge depois de uma revelação, ou de várias revelações⁸. É quando o herói percebe seu erro e demonstra uma grande surpresa, como se tivesse sido enganado por si mesmo, como se tirasse dos seus olhos um véu de obscuro que o impedisse de ver amplamente.

É somente depois de agir que o herói reconhece a desnecessária intensidade do seu ato. O herói tem que ser decidido e confiante em suas convicções, e neste sentido podemos dizer que sua ação é uma ação dionisíaca, sob a construção mimética da ação quando extrapola a medida de homem comum, que age com cautela, sempre em contenção, o herói age por sua razão e vontade. É essa desmedida que o qualifica como herói, mas também ela que o desconstrói. Na ação

⁸ Aristóteles, Poética. Páginas: 61, 62.

de Antígona há uma mudança de sentido, uma transgressão, que modifica a desventura do ato.

Se é a mimese, representação da ação, que tem função fundamental na narrativa trágica, e sendo a narrativa de Antígona uma mimese poética, independente do enredo de origem mítica, qual é a mimese ou a representação da ação que *Antígona* “imita”? Podemos afirmar de início que a mimese do trágico de *Antígona* não é a mimese de um personagem, nem de uma vida cotidiana, nem de um povo, mas é a mimese do poder de uma força individual, em relação, em confronto. É política na ação e desmedida da ação, como enfrentamento do poder político e como representação das contradições da vida política.

3 AÇÃO POLÍTICA E PODER DA PALAVRA

Essa é também a razão pela qual o teatro é a arte política por excelência; somente no teatro a esfera política da vida humana é transposta para a arte. Pelo mesmo motivo, é a única arte cujo assunto é, exclusivamente, o homem em sua relação com os outros homens. (Arendt, 2014, p. 235).

Podemos verificar, na origem e finalidade do teatro grego, a sua função educadora e sua afirmação política, estruturada na ação discursiva da palavra. A palavra que se encontrava na oratória, no discurso sofisticado e no teatro era, na sociedade grega antiga, uma palavra política. Jean Pierre Vernant⁹, em *As Origens do pensamento grego*, identifica que, para formação e fortalecimento da polis grega, houve duas condições primordiais: uma, o poder da palavra que se encontrava no plano intelectual, e a outra, na igualdade, isonomia, onde ele realça a ideia de semelhança entre os cidadãos.

Os que compõem a cidade, por mais diferentes que sejam por sua origem, sua classe, sua função, aparecem de uma certa maneira semelhantes uns aos outros. Essa semelhança cria a unidade da polis, porque para os gregos, só os semelhantes podem encontrar-se mutuamente unidos pela *philia*". (Vernant, 2018, p. 65).

O historiador descreve que o poder da palavra surge na polis como um instrumento político fundamental para a cidadania e união entre os iguais, e que se encontra na formulação das leis, na institucionalização do direito, na democratização do poder público e no discurso político. Vernant reconhece que é como ação política que a palavra também pode servir aos meios coercitivos de adequação social¹⁰. É na fala de convencimento racional e numa palavra bem elaborada dos personagens, que o trágico afirma sua ação política, seu poder comunicativo. Jacqueline de Romilly em *A tragédia grega*, lembra que não é por menos que Sófocles ganha a maioria dos concursos das tragédias, tanto por seus enredos e construções trágicas bem compostas quanto por sua narrativa política, comprometida com a vida pública. Sua ação política vai além de suas peças, ele se tornou efetivamente um homem do

9 Vernant descreve como o poder da palavra surge de forma determinante na formação da pólis junto a consolidação do direito, na força da poética, no poder de atuação e convencimento da oratória e da política, além da filosofia e da consolidação da isonomia sobre a palavra no ambiente da assembleia. páginas: 53 a 56

10 Vernant. *As Origens do pensamento grego*. Pág: 54.

poder público, sendo convidado a fazer parte da vida política de Atenas durante o governo de Péricles. “Sófocles conhece uma grandeza de bases sólidas, que deve ser bem administrada. Ele coloca, portanto, o homem no centro de tudo, e entremeia suas tragédias com obrigações conflitantes e debates sobre condutas”. (Romilly, 1998, p. 72).

Na peça *Antígona*, pode-se verificar que Sófocles faz do trágico um tribunal político, onde o espectador se envolve no difícil e complexo conflito de pesos e razões equivalentes e pertinentes, onde ora dá para estar a favor de um, ora a favor do outro. Tudo é racionalmente pensado, as palavras e o discurso dos heróis, as argumentações dos personagens que compõem a trama e as interferências do coro. O espectador vai delineando a consciência política e as razões divergentes dos personagens, em cada frase e no fortalecimento dos discursos dos personagens principais. Estes discursos têm suas origens na fronteira entre a vida privada, familiar e a pública, no poder individual e no poder público. Vernant, acentua a diferença da palavra quando esta passa da condição de ritual, de fácil entendimento, para o embate político, em todos os campos.

A palavra não é mais o termo ritual, a fórmula justa, mas o debate contraditório, a discussão e a argumentação. Supõe ao público ao qual ela se dirige como um juiz que decide em última instância, de mãos erguidas, entre os 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 o seu adversário. (Vernant, 2018, p.54)

A palavra é primordial para a consagração do direito e da oratória, sustentando a racionalidade dos fatos e a capacidade de convencimento. A dinâmica do poder da palavra integrava-se, como numa consciência coletiva, de comunidade e de medida, aos deveres e direitos cívicos na formação da sociedade democrática de Atenas, como pode-se perceber na palavra de ordem ética da frase que se encontrava no oráculo de Delfos, “conhece-te a ti mesmo”. Esta frase se encontrava presente na vida e na consciência social e política dos cidadãos atenienses. Vernant identifica essa preocupação tanto nas narrativas homéricas e trágicas, quanto incorpora no direito, sobre a igualdade de cidadania, mas principalmente de enquadramento social.

O novo estilo das relações humanas obedece às mesmas normas de controle de equilíbrio e de moderação que traduzem as sentenças como “conhece-te a ti mesmo” “nada em excesso”, “a justa medida é o melhor”. O papel dos sábios é ter, em suas máximas ou em seus poemas, destacado e expressado verbalmente os valores que ficavam mais ou menos implícitos nas condutas e na vida social do cidadão. (Vernant, 2018, p. 97).

Entretanto, vários historiadores e pesquisadores da Grécia antiga, estão de acordo que a igualdade se concentrava somente entre os cidadãos “realmente iguais”, os “semelhantes, que eram os cidadãos, homens. As mulheres e os não cidadãos, os estrangeiros, não eram incluídos nos iguais; estes possuíam um poder de ação muito restrito e não tinham participação política alguma. O poder da palavra, a ação pública e política do cidadão acabam por revelar a situação dos que não têm direito à fala, os que não participam da vida política.

Werner Jaeger, na *Paidéia*, observa que a palavra, em sua função poética e política, tem origem urbana, de reivindicação de igualdade social e jurídica da população. A palavra como ação de mudança social, no sentido de igualdade e na afirmação do direito, pode ser percebida desde a poesia de Sólon, com sua poesia política de ação social, que contribuiu fundamentalmente na formação da cidadania e do direito.

Enquanto o Estado ático e sua vida espiritual autônoma subsistiram, Sólon foi uma coluna fundamental do edifício da formação ática. Os seus versos imprimiram-se na alma da juventude e eram evocados por oradores nos tribunais de justiça e nas assembleias públicas, como expressão clássica do espírito da cidadania ática. (Jaeger, 1995, p. 173).

É na Atenas de Péricles, século Va.c, época da forma de governo democrático, e que ocorre um incentivo intenso à educação cívica e aos concursos das tragédias, e é com Sófocles, apoiador do governo de Péricles, que o trágico muda de sentido. O poeta passa a dar mais importância à consciência da conduta da ação humana. Com Sófocles, o homem se torna o centro da vontade e da ação. A ação humana é colocada em primeiro plano, a força do destino já não é predominante. “A arte com que Sófocles cria os seus caracteres é constantemente inspirada na conduta humana”. (Jaeger, 1995, p. 32). Jaeger lembra também que é com Sófocles que a medida do homem é vista com maior cuidado e entendimento para uma força educativa de vida em comunidade. “Não é sem razão que o coro das tragédias de Sófocles repete que a fonte de todo o mal é a ausência de medida” (Jaeger, 1995, p.

325). Para o historiador, a dor também é identificada em Sófocles como aprendizado, já que o herói sofocliano se modifica através do sofrimento com a desdita trágica da sua ação, através do entendimento de que a dor é o resultado da ação humana por sua falta de medida, pelo erro da ação. Jaeger, também realça que a humanização das tragédias de Sófocles trouxe para o lugar do humano pensar-se a condição e a ação da mulher.

É especialmente significativo que seja a primeira vez que a mulher aparece como representante do humano, ao lado do homem, com idêntica dignidade. As numerosas figuras femininas de Sófocles, como Antígona, Electra, Dejanira, Tecmesa, Jocasta, para não falar de outras secundárias, como Clitemnestra, Ismena e Crisótemis, iluminam com maior fulgor a elevação e amplitude da humanidade de Sófocles. (Jaeger, 1995, p. 328).

Já Judith Butler, em seu livro *A Reivindicação de Antígona*, verifica que o lugar do poder está associado à fala, ao discurso, no poder daquele que pode se pronunciar na vida pública e política. Uma das visões políticas do enredo de Antígona, se encontra naquilo do que não pode ser dito, o que não pode ser feito e de quem pode ou não dizer. Quando Creonte recebe a notícia que seu édito foi violado, ele automaticamente pensa ter sido um homem, o infrator, sujeito que pode agir. Butler verifica que a heroína assume o gênero masculino quando age e quando fala que fez o ato¹¹. Quando Ismena diz que não irá contar a ninguém sobre a ação da irmã, Antígona exige que ela não só conte, como espalhe para toda cidade sobre seu feito. Antígona se coloca no poder de ação política quando assume uma fala de enfrentamento e de afirmação de sua ação. Antígona é a heroína que sai do lugar familiar, mesmo quando defende sua família, para entrar na arena política. Ela sabe que vai morrer, não somente por proteger Polinices, mas principalmente por se adentrar num lugar que não lhe pertence, o lugar dos “iguais” dos “semelhantes”, cidadãos homens, que podem expressar suas opiniões publicamente, que têm o direito de participação política, também o lugar da lei, do Estado. “Antígona, assim, vem a agir de maneiras tidas como viris não por desafiar a lei, mas também por assumir a voz da lei ao cometer um ato contra a lei”. (Butler, 2022, p. 39).

11 Butler. *A Reivindicação de Antígona*. p. 35, 36.

As palavras dos personagens exercem uma função simbólica porque proporcionam sentidos essenciais na complexidade da trama, o que possibilita movimentos políticos mais amplos, não só referentes aos que governam, mas principalmente aos que têm lugar na construção da fala social e política. Como bem coloca Butler, o discurso político está nas relações cotidianas, nas imagens simbólicas, em situações impostas, de não aceitação, sobretudo naquele que não pode se pronunciar. “Que tipo de discurso político é esse que transgride os próprios limites do político, que põe em escandaloso movimento o limite pelo qual o discurso de Antígona deveria ser contido?” (Butler, 2022, p. 30). A linguagem de Antígona se torna política justamente por revelar uma impossibilidade, uma ausência de fala, e não a sua, porque como lembramos, Antígona fala, e além de falar exige ser ouvida, e é por isso que ela revela a incoerência social daqueles que não podem assumir a palavra na vida pública e daqueles que têm medo de dizer o que pensam. Ao mesmo tempo que a peça possibilita o discurso político de gênero, do parentesco, do poder feminino, revela que estes sentidos são evidenciados justamente por estarem ausentes na ação pública. A filósofa também evidencia que as palavras da peça são percebidas em sentidos políticos a partir de suas construções linguísticas, simbólicas e metafóricas. Observa, que, na peça, a palavra *sangue*, não é somente para afirmar a sua linhagem, mas também, pode significar “derramamento de sangue”. O que representa derramamento de sangue, no caso de Antígona, pode indicar as ações de governos totalitários quando usam do abuso de poder para tomada de poder ou para permanecer no poder. Pode também representar uma situação de guerra ou de uso da guerra para a representação da ação do herói no dever cívico de luta contra os inimigos, a favor da cidade.

A fala de Antígona é política quando afirma verbalmente sua ação, com isso também revela que outros poderiam ter feito o mesmo, e não fazem, deixando claro que os cidadãos são inviabilizados pelo medo de dizer. A falta de ação da sociedade em geral, de não poder ir contra às determinações do Estado, indica o medo e a coerção política. Com isto, a palavra não somente acentua uma situação política quando afirmada, mas também quando deixa de ser pronunciada.

Na verdade, o ato em si parece estar sempre à espreita na obra, ameaçando ser atribuído a possíveis responsáveis, apropriado por alguns

que não o teriam cometido, repudiado por outros que talvez tivessem. Em todo caso, a ação é mediada por atos de fala: o guarda informa que a viu; ela informa que o fez. (Butler, 2022, p. 33).

Quanto ao poder da palavra, na verbalização da ação política, podemos perceber que tanto Antígona quanto Creonte possuem iguais forças de discursos e de convencimento. O debate dos personagens, como numa arena política, põe em evidência questões de costumes antigos. Mesmo que a fala de Antígona seja a de proteção à família e às leis religiosas originárias e algumas vezes assuma o imaginário da fala materna, mesmo com esse lugar da afetividade, seu tom é político e sua ação não é intimidada. Podemos perceber que Antígona é a razão e a consciência da vontade individual, em seu debate de fala tanto com Creonte quanto com Ismena, e seu posicionamento é a sua desmedida. Para Butler, ela toma o lugar da desmedida masculina, que é a húbris, quando observa que a sua desmedida é uma desmedida fálica. Ela fala como homem, no poder de fala, lugar da fala masculina. O dramaturgo evoca nas palavras e ações da personagem, as razões mais profundas e intrínsecas do ser humano de querer agir conforme sua força de vontade pessoal. Esse domínio individual de agir e dizer, não importando como o que deveria ser seu comportamento feminino e sua intimidação no permanecer-se calada, se choca com o que esperava Creonte, como rei, detentor do poder de fala.

A racionalidade de Creonte, sobre o pertencimento das ações de cidadania e suas próprias obrigações para com a segurança e o bem comum, refletidas na organização da cidade, que se encontram a todo momento em suas palavras, revelam que o agir, como promulgar um édito poder vir antes do pronunciar sobre a intenção da lei, da convocação dos anciãos em assembleia. Somente ele, pode dizer o que fez, e como deve ser respeitado. Sua palavra tem o peso da condição de poder agir. Percebe-se também que mesmo agindo sem restrição, ele se preocupa em possui convencimento, quando declara que possui a sabedoria de agir pelo bem da cidade e dos cidadãos. No sentido de se afirmar, sua fala busca imagem persuasivas, como a do inimigo da cidade. Ser inimigo da pólis tem um peso, um sentido simbólico que extrapola o erro cometido, ou as regras da cidade, significa ser inimigo de todos os cidadãos, ser uma ameaça social.

É no embate das palavras, do início ao fim da peça, que as convicções, razões e diferenças dos dois personagens são evidenciadas. Somente no epílogo é que as

palavras mudam de tom, e é na fala de Creonte que a mudança de sentido tem um impacto mais radical, pois todo seu discurso de bom governante, de exímio condutor da cidade, não se sustenta no final. Suas certezas vão por água abaixo e no fim da peça suas palavras se tornam vazias, porque delas se reconhece o distanciamento que o personagem tinha com a complexidade da cidade e realidade da vida. Já Antígona não muda radicalmente sua fala, e nem no final da peça ela contradiz suas razões e convicções. Em suas lamentações, ao ser levada para o “túmulo de morte”, ela critica justamente os varões da cidade, possuidores da liberdade da fala, como a voz masculina que a condenou. O poder simbólico e social da palavra é masculino e sua desdita também o é, o que reforça as ações que precisam ser repensadas, e de que há outras vozes a serem ouvidas. Butler, como Jaeger e Vernant, também fazem lembrar que entre os iguais se encontram somente os homens, agentes e senhores da palavra. Entretanto, em Antígona esta é uma questão que se revela em dupla forma, pois na própria imagem da heroína, quando a força da sua fala está no centro da cena trágica, sua fala de superioridade poética e ética, muitas vezes é afirmada contra a fala agressiva de Creonte. Como quando Antígona observa e diz à Creonte, sobre o buso de poder dos que governam. "Mas é que a realeza, entre muitos outros privilégios, goza o de fazer e dizer o que lhe apraz". (Sófocles, 2007, p. 69).

A Palavra na narrativa trágica é elaborada na voz do imaginário mítico, ficcional, mas é sob esse diálogo entre os personagens que ela se apresenta também como debate, embate sofisticado, dialético. Ela percorre o sentido da oratória, da voz política. Faz da cena trágica e do espectador uma consciência de si e do jogo cênico, apresentado como promessa de conciliação coletiva e cívica. É nesse sentido que a tragédia grega se aproxima da voz política e muitas vezes se apropria da ação política.

O surgimento da democracia enquanto forma de governo que surge no entendimento de que a aristocracia e a tirania não correspondem mais aos anseios da pólis, e que é no fortalecimento da democratização popular, na participação das decisões políticas do direito a fala, que faz com que a palavra esteja novamente como centro do debate político. Um debate que surge com a força de pensamento de que a cidade vai além de uma construção edificada, organizada sob hierarquias

religiosas ou de domínio territorial, a cidade é feita de pessoas que pensam e que em comunidade defendem seus interesses, é em assembleia política que a palavra se amplia deixando também de ser um tabu, para tornar-se ação, participação efetiva da vida em comunidade, ela passa a ser resultado do pensamento, da experiência, das necessidades. Como observa Vernant em *A Travessia das Fronteiras*¹².

Depositar o poder no centro, colocá-lo em comum, é também despojá-lo do mistério, arrancá-lo ao secreto para fazer dele um objeto de pensamento e de debate público. A palavra politeia vai aplicar-se às diversas formas de constituição que se deve definir, classificar, comparar, entre si, que se pode também imaginar, refazer mentalmente, construindo o quadro de uma constituição ideal. O político por conseguinte, já não se contenta em existir na prática institucional: ele tornou consciência de si, da vida em grupo, aos indivíduos reunidos numa mesma comunidade, seu caráter propriamente humano. (Vernant, 2009, p. 163).

Podemos perceber em Antígona, que a palavra abrange e reforça a estrutura do debate político, ela é provocadora e persuasiva. Um jogo de convencimento pela exaltação da razão e dos direitos, do convencimento e da verdade dos fatos.

12 Vernant. Pierre. *A Travessia das Fronteiras*. Nascimento do Político. Páginas: 162,163.

4 MORTE, MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

Na morte encontra-se a irreversibilidade da ação: para a morte não há retorno. Nem o arrependimento e o reconhecimento dos fatos resolvem a consequência da ação que resultou na morte do herói ou dos seus. A morte trágica é o castigo do herói e sua pior desdita, e neste caso o pior não é a sua própria morte, mas dos seus familiares. Com a morte de um parente próximo por culpa do herói, tanto ele quanto todo o gênos é prejudicado, o infortúnio passa a ser de todos os familiares como prolongamento para outras gerações. Neste sentido, e em vários outros, é que a morte é um ponto essencial no trágico, pois ela demonstra a fragilidade do homem e a partir dela se verifica o que ficará como memória ou quem e o quê se tornará esquecimento. A memória é sempre presente e simbólica, ela personifica o passado de alguém, de uma comunidade, de um povo. A memória para os gregos antigos representava a continuidade do que tem que ser repassado e afirmado por gerações. Uma das tensões no enredo de Antígona sobre a morte é a importância e o valor de honrar a memória daquele que morreu, e a perda deste sentido. "A memória não é reconstrução do passado, mas exploração do invisível". (Vernant, 2009, p. 143).

Um ponto fundamental da morte em Antígona é que ela demonstra ser o destino do gênos dos Labdácidas, o de morrer sem dignidade, sem honra. Na peça, há uma intensificação da morte na forma trágica. A peça não tem apenas uma representação trágica da morte: são cinco da mesma família, uma após a outra. Judith Butler relaciona a morte de Antígona e dos irmãos Polínicos e Etéocles como a continuidade da maldição de Édipo. Na fala da própria heroína, sua vida é uma morte em vida, não somente em suas ações, mas também pela própria maldição do pai. Butler também relembra que Antígona revela que, mesmo mortos, mãe e pai, e um pai que também é irmão, destruíram sua vida pela maldição do incesto, e que com a morte ela reencontraria não só seus pais como seu matrimônio¹³. Butler, reconhece que a heroína tanto afirma quanto destrói as condições simbólicas do parentesco por ser ela a própria distorção do parentesco, sendo filha de pais incestuosos. O dramaturgo, nas falas da heroína ainda realça a sua condição

13 Butler, Judith. A Reivindicação de Antígona.

incestuosa, quando diz que vai encontrar o irmão na morte, e esse irmão, pela fala da heroína, poderia ser tanto Polinices quanto Édipo.

A morte em Antígona indica a ligação entre memória, origem e destino familiar. Nos mitos gregos há quase sempre uma vingança da morte entre famílias, os que têm que pagar pela perda de um dos parentes, reforçando o princípio do destino e da maldição familiar. Nas relações familiares, da Grécia Antiga, antes do fortalecimento do Estado, o assassinato era vingado pelas famílias, da mesma forma, da mesma medida. Logo após o assassinato de um parente, as famílias faziam justiça com as próprias mãos. Junito Brandão, observa que esta relação desordenada, sem medidas, sem lei ou justiça pública, ocasionava uma guerra desenfreada e sem fim, entre as famílias.

Qualquer crime, qualquer hamartia cometido por um guénos contra o outro tinha que ser religiosa e obrigatoriamente vingados. Se a falta é dentro do próprio guénos, o parente mais próximo está igualmente obrigado a vingar o seu "sangue coniunctus". Afinal, no sangue derramado está uma parcela do sangue e, por conseguinte, da alma do guénos inteiro. Foi assim que, historicamente falando, até a reforma de Drácon ou de Sólon, famílias inteiras se exterminaram na Hélade. (Brandão, 1985, p. 37).

Vernant¹⁴ observa que a morte, ao mesmo tempo que mantém o prestígio e a honra, pela memória da glória, poderia significar também vergonha, reforçada pela desonra. Nas narrativas míticas ou nas tragédias, a morte é também representada na forma da condição honrosa ou vergonhosa do herói. Como honra, ela se apresenta como ação de coragem do jovem que arrisca sua vida para salvar alguém, ou uma família, um governo e até uma cidade, como no caso da guerra. Nesse sentido, a morte heróica revela a grandiosidade do herói. Já a morte em desonra degrada a condição do que foi o herói em vida, e exalta sua falha para com os familiares ou a vida pública.

As mortes nas narrativas e enredos trágicos demonstram a preocupação que os gregos antigos tinham com o além da vida, e o quanto significava para a imagem do morto e para os familiares uma passagem que fosse honrosa. Vernant descreve que, nas epopeias e em muitas composições trágicas, pode-se averiguar como era importante morrer de forma gloriosa, sob o imaginário de passagem para o além, com honrarias e um digno sepultamento, o que conjugaria na boa aceitação do

14 Vernant, Pierre. Mortalidade, Imortalidade. Págs: 407 a 435. In: Mito e Política.

morto ao Hades. A morte ultrajada é uma vergonha, uma desumanização, um castigo destinado ao esquecimento, ao abandono dos deuses, é vista como mancha da identidade pessoal. Desde as narrativas homéricas se percebe que é melhor morrer com honra, mesmo jovem, do que morrer na velhice sem ter tido nenhuma ação gloriosa.

Assim como existem duas formas de vida, uma, breve, e gloriosa do herói, outra, longa, declinante e sem glória, do comum dos mortais; assim como existem duas honras, a de Aquiles e a de Agamêmnon, existem também duas formas de morrer na guerra: a “bela morte”, que confere seu esplendor ao valor do jovem, e a morte feia, degradante e vergonhosa do velho. (Vernant, 2009, p. 411).

Em *A Visão dionisíaca do mundo*, Nietzsche discorre sobre um outro sentido da morte, que tem origem nos festejos de sacrifício do bode, nas comemorações dionisíacas, o bode expiatório¹⁵, que caracterizava também como uma espécie de condenação aos indivíduos impuros, marginalizados, para servir de exemplo a todos aqueles que poderiam ser considerados perigosos à sociedade ou ao Estado.

Kathrin Rosenfield, em seu livro, *Sófocles e Antígona*, também fala sobre esse sentido, quando lembra que Creonte teria transformado o corpo de Polinices em “bode expiatório”¹⁶ ao decretar o édito contra o seu enterro determinando-o como indigno ao guerrear contra a cidade. O bode expiatório se reverbera como imagem da ação de autoridade da lei e desmedida do poder político dos que condenam e reforçam que o ser condenado representa, uma maldição ou um mau exemplo, que deve ser extirpado do meio social. Vernant¹⁷, acentua que, com o advento das leis escritas, o assassinato deixa de ser somente questão privada, um mero ajuste de contas entre famílias, e passa a ser entendido como um objeto de impureza pertencente à cidade.

Em *Antígona*, todas as mortes se dão através do suicídio. O suicídio também indica culpa e castigo destinado àquele que o provocou. O herói que comete a falha trágica recebe como castigo a morte dos entes queridos: Creonte viu seu filho e sua esposa se suicidarem no mesmo dia, em decorrência de sua ação.

Primeiro foram Eteocles e Polinices que praticaram o fratricídio, matando-se um ao outro. Esta ação, revelada no início da peça, equivale ao ato correspondente

¹⁵ Nietzsche pág: 09

¹⁶ Rosenfield. *Sófocles e Antígona*. Pág, 31.

¹⁷ Vernant, Pierre. *As Origens do Pensamento Grego*. Págs: 79,80.

ao suicídio, porque ambos vão ao encontro de suas próprias mortes atacando um ao outro. No final da peça há mais três suicídios, primeiro o de Antígona, que presa em uma caverna, se enforca com o pano do seu próprio vestido. Mas nenhuma destas três mortes atinge Creonte, que ao mandar prender Antígona, demonstra que nada vale a vida da sobrinha para ele, entretanto a morte dela atinge seu filho Hemon, que ao tentar salvar sua noiva da prisão a encontra morta, e depois suicida-se com sua própria espada e aos olhos do pai, configurando duas mortes de jovens e entre família. Após Hemon, é a vez de sua mãe Eurídice, que também se mata logo depois de saber da morte do filho. A morte, para se tornar no trágico uma mácula, como lembra Vernant, acontece entre famílias e pela ação de algum dos familiares. As mortes que atingem Creonte são as do seu filho Hemon e de sua esposa Eurídice, na intensificação do seu castigo e da sua desdita.

Apesar de Creonte achar que estava fazendo o certo, em relação aos deveres de governante à cidade, por outro lado, passando por cima dos costumes e das leis originárias, não consegue perceber a morte como algo mais complexo que a lei e os deveres do Estado e que, em detrimento de qualquer fato político ou em qualquer ação que prejudique a própria cidade, a morte nunca deixaria de ser um costume sagrado, pertencente aos sentimentos em poder da família. Obedecer à lei sagrada, de costume, é reconhecer que, com a morte, o morto volta a pertencer à família, ao poder feminino da mãe, da mulher, que é o poder simbólico do *génos* e não somente às leis e ao Estado.

Mesmo em suas razões, Creonte demonstra degustar tanto a morte de Polinices quanto a condenação de Antígona. Como castigo, reforça a condenação do inimigo a ser absorvida socialmente pela imagem do bode expiatório. Creonte poderia ter deixado que Polinices fosse enterrado fora dos muros da cidade, sendo esta uma ação que era aceita perante a lei dos costumes, o inimigo da cidade poderia não receber as honras dos civis, membros da cidade, mas fora dela seu corpo não pertenceria mais as ordens do Estado, voltando a pertencer somente à família.

Antígona, à medida em que foi condenada a ser presa numa caverna, sem comida e sem água, sem que pudesse ver a luz do sol, para que tivesse longos dias de sofrimento, teria de fato uma morte em vida. Creonte faz com que Antígona se

torne o segundo bode expiatório, depois de Polinices. Ele coloca a desdita do pai, dos irmãos, e de toda uma geração familiar a estar condenada à “impureza do sangue” pela herança dos erros de cada um. Com isto, faz com que tanto Polinices quanto Antígona sirvam como mal exemplo à educação cívica e social da cidade.

As leis escritas fazem com que o julgamento e o julgado se tornem parte do poder público, passando a julgar e condenar os assassinatos e retirando a forma de vingança das famílias. O que o trágico de Antígona aborda, entre outras coisas, seria essa emergência do poder de ação do governo e das leis contra as desmedidas das ações pessoais. É necessário institucionalizar e regulamentar a ação, mediada pelo surgimento das leis escritas. Com isto, as divergências entre as comunidades passam a ser resolvidas no domínio da justiça pública. O erro do herói não vem da deformidade do seu caráter, mas sim da falha da sua ação. Por empatia, no efeito da catarse e de um acontecimento que possa refletir e atingir a todos, a ação trágica se torna mais eficaz se efetuada entre parentes, porque todo ser humano é pertencente a uma família, a família está associada ao princípio regulador do corpo social. Na forma aristotélica, um mito bem-sucedido, o acontecimento trágico se efetua entre parentes. Édipo mata o pai, Medéia mata os filhos, Antígona é condenada pelo tio.

A questão da família e a condição jurídica da morte faz com que a peça estabeleça dois problemas reais numa só condição trágica: pensar uma sociedade em conformidade com o poder público e revelar os problemas que extrapolam a ação do estado perante os costumes. Ser herói trágico é reconhecer o trágico na sua própria ação, mas esse reconhecimento se torna maior quando ele percebe que sua ação provocou uma contra-ação, na ação de morte de algum dos seus, quando o reconhecimento surge após o terror da morte. Uma ação requer outra ação, na mesma medida, morte se paga com morte, e geralmente não com a morte do herói, mas com a dos parentes próximos. É pela morte que o herói descobre o erro da sua precipitação, quando ele percebe tragicamente que é tarde demais.

Não há, em Antígona, a “bela morte”, identificada nas epopeias e em alguns trágicos, a morte grandiosa do herói. Por mais que as duas primeiras mortes sejam de jovens, estes não morrem por uma ação heróica, nem numa batalha para salvar um povo, uma cidade ou um governo, nem por seus familiares, pelo contrário, os

irmãos, Etéocles e Polinices lutam um contra o outro, por uma questão pessoal, pelo poder do governo de Tebas. Já a morte de Antígona poderia ser caracterizada de alguma forma como uma bela morte por causa fidelidade ao irmão, à família, mas ela também não salva a família ou o irmão em favor da vida. Dar sepultura e lamentar a morte do irmão é um ato que diz respeito somente a ela, neste sentido, não se trata de um ato exatamente heróico. “A ele, eu lhe darei sepultura, para mim é belo morrer por executar esse acto” (Sófocles, 2007, p. 50). E mesmo sendo um ato que ela mesma diz ser honroso, “Eu para mim, não creio que haja outro mal tão grande como morrer sem honra”, (Sófocles, p. 52, 2007), o que é fundamental nas mortes da peça e na própria morte de Antígona não é o heroísmo, mas a complexidade das ações divergentes, é muito mais a desmedida das razões e o distanciamento da realidade do querer de ambos os personagens, do que o heroísmo da ação.

As mortes em Antígona foram mortes causadas pela falta de entendimento em resolver ou dar solução a um fato pertencente à família e a ação de um governo. A ação perante o morto poderia se dar de outra forma, determinada por ambas as partes, de outra maneira. Não há bela morte, não há heroísmo de um que seja benéfico ao coletivo. Já a morte ultrajada, como é vista nas narrativas heróicas gregas, identificada também por Vernant, é a que melhor se apresenta em Antígona, configurada na ação de Creonte contra Polinices, que morto em batalha contra Tebas é tido como inimigo da cidade. Se ele iria atear fogo na cidade, fica fácil reconhecê-lo um traidor e, portanto, inimigo. Creonte, em sua ação de governante, pretende ultrajar o inimigo, já morto, denegrindo sua imagem e memória. Para isto determina que seu corpo não seja enterrado e que não sejam feitas as devidas honras de costume aos mortos, e que seja largado no chão como um corpo impuro, para ser devorado pelos animais selvagens. Esse gesto faz com que o corpo de Polinices seja desumanizado. No ultraje, a morte atinge o imaginário coletivo. Aquilo que deveria ser sagrado se dá nas condições propositais de enfraquecimento da identidade do sujeito ultrajado, ao mesmo tempo em que afirma e possibilita a condição do bode expiatório, entendida como condenação mitificada e política do sacrifício.

Essa agressividade do corpo largado como um animal, para que seja devorado por outros animais, serve como exemplo para que ninguém, igualmente, queira agir contra a cidade, ou um governo, uma imagem a ser lembrada e reconhecida na forma de espetáculo como poder coercitivo, ameaçador a qualquer infrator do poder cívico. Nas palavras do próprio Creonte, podemos perceber a importância política do poder coercitivo que é o ultraje ao inimigo e como bode expiatório.

Quanto a esse, proclamou-se nesta cidade que não seria sepultado, nem pessoa alguma o lamentaria, mas se deixaria insepulto, e que o seu corpo, dado a comer aos cães e às aves de rapina, se havia de tornar um espetáculo vergonhoso. (Sófocles, 2007, p. 56).

Antígona e sua irmã Ismene são os últimos laços da herança familiar dos Labdácidas, uma família cujo destino da morte trágica representa desonra, castigo e injúria. Antígona já esperava pela continuidade da desdita familiar. Ela reconhece a morte dos irmãos e o édito como maldição e decide que seja ela mesma a tomar conta de seu próprio infortúnio, vai de encontro à sua morte. Não nega o dever de enterrar o irmão e honrar sua família que já não possui memória digna de se orgulhar. Contudo, Antígona quer ser reconhecida, se não mais pelos homens, pelo Hades, como aquela que não abandonou o irmão no cumprimento do sagrado, aquela que com sua ação e morte possa quebrar a maldição familiar. Mas o herói é mesmo aquele sujeito que não consegue atingir a boa ação por falta de entendimento. Este é o infortúnio que o drama trágico elabora com perfeição, pois o terror da morte não diz respeito somente ao morto, e sim aos que ficam. Creonte se vê culpado pela morte de seu filho e de sua esposa e nada pode fazer, não há maior desdita que a própria condenação, de reconhecer a própria culpa, na certeza de que poderia ter agido de forma diferente. O reconhecimento da má ação através do castigo obtido com a perda dos familiares mais próximos faz da morte do parente o maior testemunho dos erros do herói, que no fim da tragédia confirma sua total responsabilidade da ação. Creonte afirma ser ele, somente ele, o culpado.

A morte como castigo é o exemplo da desmedida do herói, que faz da potência a impotência, da certeza o engano, da audácia o medo. A dor do reconhecimento da ação e de sua irreversibilidade é a causa última da ação trágica, com a finalidade de provocar memória emocional e educacional para afirmar a ordem e medida cívica.

Nicole Loraux¹⁸, diferencia duas formas comuns do suicídio nas tragédias, a efetuada por meio de uma lança, a qual identifica como sendo própria do herói masculino e o enforcamento, destinado as personagens femininas. Loraux lembra que a lança é um objeto viril, emblemático, seu aparecimento se dá em lutas e batalhas, num ato de coragem e heroísmo contra o inimigo. A imagem do derramamento de sangue pela espada enfatiza a ação heróica e masculina do ato. Já às mulheres, o suicídio se dá por enforcamento. O enforcamento representa a posição de invisibilidade e distanciamento da mulher da vida pública, no ambiente familiar, elas se enforcam com objetos caseiros, cordas, panos, e geralmente com o próprio tecido de suas vestes. Neste caso, a morte efetuada com o tecido da própria roupa, ainda se esta for do matrimônio, também representa a sexualidade feminina e a submissão da mulher como esposa, devidamente sujeita ao marido e ao casamento. Percebemos que, em *Antígona*, as duas mulheres que suicidam se enforcam. Eurídice é a esposa e mãe que não aguenta a dor. Ao saber da morte do filho entra para os seus aposentos, longe dos olhos de todos, para se matar. Antígona também se enforca, e com partes dos tecidos do seu vestido de noiva. Loraux acentua que a morte, tanto de Antígona quanto de Eurídice, não é visível à cena, são apenas anunciadas para os outros personagens e espectadores, e os empregados do palácio que dão a notícia. A morte de Antígona não é descrita nem encenada, mesmo sendo a heroína, ela se enforca solitariamente na escuridão de uma caverna, longe dos olhos de todos e da cena. Loraux entende que as mortes femininas são invisíveis, não são heroicas como as masculinas e representam a submissão ao poder masculino.

Entretanto, sejam elas femininas ou viris, há para as mulheres um modo de morrer segundo o qual elas permanecem plenamente mulheres. É sua maneira, fora do teatro, de encenar seu suicídio: encenação minuciosa escondida do olhar do espectador e no essencial narrada; encenação que, em Sófocles, obedece mesmo a uma estrutura regida por fórmulas: uma saída silenciosa, um canto do coro e depois o anúncio por um mensageiro de que a mulher se matou longe dos olhares. (Loraux, 1988, p. 47, 48).

Entretanto, podemos ir além no trágico de Antígona. Sua ação trágica também é uma ação política, diferencia-se das mulheres que se recuam diante da morte e sua escolha não é frágil. Na caverna sem outro objeto que lhe seja útil, suas vestes

18 Loraux, Nicole. Maneiras trágicas de matar uma mulher. Págs: 21 a 47.

representam a sexualidade do feminino diante do casamento, sendo o casamento com Hemon, justamente o que não desejava. Suas vestes matrimoniais a matam como o poder masculino a matou. Antígona nega o casamento e, com ele, a função esmagadora da mulher submissa. É Hemon que, com a lança, objeto masculino, se mata ao seu lado. A morte de Antígona sugere não uma morte heróica, mas a visibilidade da ação feminina contra o costume e adequação social da mulher. Sua roupa usada para o suicídio não representa um pano feminino caseiro e sexual apenas, mas antes, uma vestimenta de opressão, de sufocamento.

Podemos constatar que a peça Antígona é uma tragédia onde a morte é predominante e que leva a significados de diferentes propósitos. São ao todo cinco mortes, e a cada morte pertence um conjunto de sentidos. As mortes de Antígona e Polinices representam o infortúnio da conspiração, a condição de bode expiatório e do destino familiar, a morte como causa e terror da ação. A morte de Hemon representa a ação equivocada do pai, a eterna memória da má deliberação de Creonte, que tem como origem mítica as desavenças de pai a filho. A morte de Hemon também não é uma morte heroica de um jovem em luta. Como Antígona, Hemon suicida-se, Eurídice também tira sua vida, o que faz da morte um ato trágico que mancha o destino da vida em família.

Antígona possibilita pensar na morte como ação e interferência do poder público sobre as condutas, os sentimentos e os afetos. Em nome da moral cívica e da justiça social sobre medida e a contenção, a morte em Antígona é também, reveladora sobre estes aspectos, porque ela caracteriza quem deve ou não morrer, quem possui dignidade para uma morte pública no corpo da sociedade.

O sentido das mortes em Antígona propõe indicar relações de valores e de justiça social, relacionar o homem individual à sua moral e civilidade, sua medida de ação e seu lugar entre os iguais. A condenação de morte da própria heroína é o indicativo dos desvios das ações do poder público, da complexidade da comunidade e urbanidade, coloca em evidência a perturbação humana diante da afirmação do direito e da justiça, e acentua a usurpação do poder público pelas individualidades, nos afetos e memórias e pela marginalização do ser humano pela distinção de quem é acolhido ou extirpado pelo Estado.

5 SENTIDO TRÁGICO, SABEDORIA PRÁTICA E DESMEDIDA DA VONTADE

A palavra é assim, bem adequada para ser central em um drama que investigará a relação entre beleza e desarmonia, entre valor e exposição, excelência e surpresa. Podemos ver a peça como investigação do *deinón* em toda a sua alusiva multilateralidade”. (Nussbaum, 2014, p. 44)

Na segunda ode de Antígona, o coro descreve as potencialidades e grandiosidades do ser humano, mas no final alerta para as vulnerabilidades da ação e suas terríveis consequências. A potencialidade humana é identificada como *deinón*, para destacar tanto sua grandeza quanto sua fragilidade. “Há muitas coisas *deinón*, mas nenhuma delas é tão *deinón* quanto o ser humano”. (Nussbaum, p. 45, 2009) Nussbaum, em seu livro, *A fragilidade da bondade*, observa que é próprio do ser humano esta dualidade que a palavra traduz, e que pode ser atribuída tanto para indicar uma ação surpreendente ou exemplar, como também pode indicar uma ação intolerável, além do poder do destino.

De um modo geral, ela é usada para designar o que inspira admiração e fascínio. Mas em diferentes contextos pode ser usada para designar o brilhantismo ofuscante do intelecto humano, a monstruosidade de um mal, o terrível poder do destino. (Nussbaum, 2009, p. 45)

O herói é um personagem que representa esta potencialidade *deinón* da natureza humana. Sua ação indica a necessidade de superação de si mesmo, com sua determinação e persistência na ação. É numa situação surpreendente e que exige cuidado que o herói se mostra capaz de agir de forma diferente do esperado. Com uma atitude segura de si, confiante em suas razões e vontades, é que sua ação se torna perigosa.

Martha Nussbaum, observa que a peça Antígona é um ensinamento sobre sabedoria prática. “Antígona é uma peça sobre a sabedoria prática e as maneiras como a razão ordena ou vê o mundo”. (Nussbaum, 2009, p. 44). O herói é um personagem que demonstra ter sabedoria, possui uma ética e normalmente tenta resolver um acontecimento inesperado, e é por um único erro que ele se destrói. A potencialidade humana muitas vezes esconde sua real vulnerabilidade, o ato precipitado do herói, e revela a fragilidade que tem uma ação quando feita de forma radical ou impensada. Nussbaum identifica como causa da má ação do herói uma falta de sabedoria da razão prática. Chama de razão prática as coisas essenciais,

necessárias do cotidiano, que resultam e refletem na vida comunitária e que tem que ser feitas de forma consciente para que se tornem eficazes. Uma ação prática pode ser recorrente na vida de uma comunidade, devendo, portanto, ser racional, objetiva e inteligente, ou seja, com sabedoria. Isto porque as ações práticas se encontram na complexidade das coisas que envolvem a vida comum e pública. O sentido dessa razão deve ir além de um achar e pensar sobre um fato, deve estar acima das opiniões e das vontades próprias, para adquirir um contexto mais amplo que resulte na origem e finalidade dos fatos, para que o entendimento das razões divergentes seja resolvido. Entretanto, os heróis, como representantes de uma mimesis da potencialidade humana, não temem ao agir, porque pensam possuir melhor entendimento sobre seu ato e as coisas que o envolvem. Suas convicções partem da certeza de saber dar a melhor solução para um problema, que geralmente interfere em um grupo ou uma cidade, como pode ser observado na ação de Creonte e de Antígona. Entretanto a sabedoria prática requer amplitude de visão e maior percepção sobre os acontecimentos, e é justamente aí que o herói se perde.

Para Nussbaum, nem Creonte, nem Antígona conseguem obter sabedoria prática. No início da peça, Creonte demonstra saber sobre o melhor a ser feito. Ele afirma que um governante deve possuir coragem e poder de decisão no que julga correto, mas é justamente o contrário que é demonstrado no decorrer da peça. Ambos os personagens principais têm confiança e segurança naquilo que acreditam e não ouvem ninguém.

Cada um dos protagonistas tem uma visão do mundo da escolha que nos faz prever sérios conflitos práticos; cada um tem um padrão deliberativo simples e um conjunto de preocupações nitidamente ordenadas em razão desse padrão. Cada um, por conseguinte, aborda problemas de escolha com confiança e estabilidade incomuns; cada um parece incomumente seguro contra os danos da fortuna. (Nussbaum, 2009, p. 45).

Entretanto, devemos considerar também que a hamartia (falha) do herói, além de ser a causa de uma ação enganosa, de uma falta de entendimento sobre a razão prática, é também o resultado da sua hybris, (desmedida). A falta de medida não diz respeito somente à falta de sabedoria da ação, mas pela vontade da ação. O herói em Antígona, não ouve ninguém, ele age em favor de sua consciência individual. Ele afirma essa consciência como a única correta, e é justamente aí que está a sua maior desmedida. Não se trata somente da falta de visão dos personagens Creonte

e Antígona, diante de uma ação prática, embora ambos julgam desnecessário refletir sobre os razões um do outro e dos outros personagens, mas há entre os heróis uma tomada de poder da ação, de afirmar sua razão e sua vontade. Tanto Creonte como Antígona não ouvem os conselhos dos demais personagens e não é somente por arrogância ou interesse próprio, mas sim porque demonstram uma atitude de afirmação da consciência individual, deinón, que, como diz o coro, é própria do ser humano. Principalmente na heroína Antígona verifica-se que sua vontade não é de ter razão apenas, mas de demonstrar e afirmar sua atitude individual.

Albin Lesky em *A tragédia Grega*, observa que tanto o personagem Ajax quanto Antígona, de Sófocles, colocam-se numa linha de conduta que ele chama de inquebrantável, firme e determinada. O poder político da ação dos heróis se apoia na força do poder do indivíduo. “Sófocles renuncia a trilogia porque a importância da sua obra não é a linhagem mas a personalidade do indivíduo”. (Lesky, 1996, p. 168).

Ao falar do contraste entre a ação e a consciência individual das irmãs, Antígona e Ismena, Lesky não faz uma crítica à conduta de Ismena, mas reforça a capacidade de Antígona para uma ação de um querer individual e grandioso, de uma força que diz ser a peculiaridade dos heróis de Sófocles.

Desse contraste surge para nós a imagem do herói sofocliano, a incondicionalidade do seu querer, para o qual o condicionado, o ponderado, o cômodo parecem não só loucura, como também uma tentação a ser evitada. E quando, no curso da cena, Ismena se afasta da irmã, sendo Antígona obrigada a praticar seu feito inteiramente só, então se nos revela com clareza a solidão com que se encontram as grandes personagens de Sófocles e, em geral, todos os grandes deste mundo. (Lesky, 1996, p. 153)

O herói que não conhece a medida, vai da grandiosidade à desdita, por uma única forma de agir. Jean Beaufret, em *Sófocles e Antígona*, atribui essa consciência individual à diferença que é dada ao herói quando este, em sua vontade, certo da sua ação, parece querer se aproximar dos deuses. A grandiosidade do ato serve para tudo que se cria e se transforma, e por isto mesmo, pode ser a causa de uma derrota. É ressaltado, no trágico de Antígona, a importância de ter-se cautela, ter-se amplitude de visão e sabedoria para a ação, mas também pode-se notar, na mesma proporção, que a impetuosidade do ato se complica, devido à condição humana de ter que agir e nem sempre saber agir. Mesmo que o homem deva adquirir sabedoria, para o herói isto não representa sua total eficácia, pois um erro apenas já possibilita

sua derrota. Como é apresentado no trágico, quando um único ato determina sua desventura.

A ação trágica é a história do retorno à ordem que a violação do limite torna necessária. Em Sófocles, ao contrário, é o próprio limite que se furta, e o herói se aventura perigosamente no hiato (*béance*) de um entre-dois, de onde finalmente advém sua perda. (Beaufret, 2008, p. 17)

A *hybris*, característica da ação do herói trágico, não está inserida somente na sua falta de sabedoria prática, o herói é um ser de pouca contenção, sua imagem pessoal não guarda cautela, em todo seu discurso e temperamento não há lugar para dúvidas. Se os demais personagens estão o tempo todo presos a pensamentos e ações deliberativas, os heróis, ao contrário, não deliberam. Nem Antígona nem Creonte vislumbram alguma incerteza sobre suas ações. Se falta-lhes razão prática, falta-lhes também medo de errar. Ambos revelam uma total falta de medida na ação e nos pensamentos. Não é por acaso que, na ode do coro, já se pode perceber a desgraça do herói. O herói é convidado a reconhecer suas impossibilidades, mas ele persegue somente o ato de sua vontade. Não é uma vontade de querer apenas, mas uma vontade de que sua ação seja afirmada, reconhecida, concretizada.

Embora os heróis mostrem-se convictos de que estão certos em suas ações, é nas falas de convencimento dos demais personagens, nos discursos e diálogos divergentes e nas interrupções do coro que o enredo leva o espectador a se mergulhar em diversas indagações e perguntas sobre as razões e ações humanas para perceber a facilidade dos erros humanos e o perigo da ação. Que o herói vai agir, é certo; que ele será precipitado, também, porque sua ação e vontade é trágica.

De fato, a peça ensina ao espectador a necessidade de se ter e obter uma ação com sabedoria em um ato prático, mas também é sobre a perda da convicção, a perplexidade do engano e ao mesmo tempo a fluidez de se entender que nada é rigidamente fixo, seguro e pronto, que o enredo trágico de Antígona se faz. Como confirma Nussbaum,

É também uma peça sobre ensinamento e aprendizado, sobre a mudança pessoal de visão de mundo, sobre a perda do domínio daquilo que se afigurava como verdade segura e o aprendizado de uma sabedoria mais etérea e fugidia” (Nussbaum, 2009, p. 44, 45).

O homem prudente é um homem que sabe ser justo ao tentar encontrar os meios de possuir sabedoria prática sobre as coisas que o cerca, principalmente no

ato de uma função pública, mas é também um ser que se opõe constantemente à sua própria medida. Os gregos antigos pensavam nas possibilidades humanas, nas tragédias, no pensamento filosófico, na cidadania. Se para os deuses tudo é possível, para os homens existe a medida, a contenção, o que também não impede de haver o infortúnio, como no caso de Ismena. Ela pede para ser reconhecida no ato de Antígona, pois entendeu que a sua não ação, à contenção dos atos, nada lhe daria, nem felicidade, nem segurança.

A sabedoria prática fica como aprendizado do espectador, que reconhece, por empatia, na ação e na falha dos heróis, suas possibilidades de falha, suas desmedidas e a necessidade de uma ação com sabedoria. A cena trágica de Antígona, transborda para a vida do cidadão comum, um reflexo da cidade que se modifica e que se encontra em movimento, diluindo costumes antigos e passando da condição familiar aos problemas de uma recente democracia que se baseia em leis, em direitos e deveres mais amplos. O espectador de Antígona é convidado a ser juiz de si mesmo e de uma sociedade em movimento, com seus novos sentidos e percepções, e a reconhecer-se nos perigos e inconsistências da ação humana em comunidade.

Já a heroína, Antígona, como coloca Lesky, representa a consciência individual, cerceada por memórias, sentimentos, costumes, religião e família. A ação da personagem Antígona propositadamente revela uma desmedida necessária a todo ser humano, uma “desmedida” da força de si mesmo enquanto positividade de toda a ação. Uma tomada de poder, vinda da grandiosidade humana de se afirmar. Como a heroína revela em suas palavras, “A ele não lhe é dado separar-me dos meus” (Sófocles, 2007, p. 49). Sua ação é tanto social quanto metafórica, o que é seu é seu, e ninguém tem poder sobre isso. A ação de Antígona carrega a força da vontade, uma vontade de tomar para si o que lhe pertence, o que é justo e pessoal. Sua ação desvia-se do esperado, do aceitável, do igual e do corriqueiro, e devolve ao entendimento humano a eterna desconfiança e o desconforto da conformidade, da medida para tudo o que pode. A inquietação própria para a mudança, para transformação, o além da catarse.

Albin Lesky, faz lembrar que, no trágico de Sófocles, como nos exemplos de Édipo, Ajax, Electra e Antígona, há na vontade do herói o que se encontra na

distância entre a vontade humana e o destino e na distância entre o homem e os deuses, e mesmo assim é próprio e fundamental no homem essa vontade individual de superação. A vontade é a potencialidade do herói, que nem diante da iminência de morte, como acontece em Antígona, essa vontade, é desfeita.

O mundo dos que se resignam, dos que se esquivam à escolha decisiva, constitui o fundo diante do qual se ergue o herói trágico, que opõe sua vontade inquebrantável à prepotência do todo, e, inclusive na morte, conserva íntegra a dignidade da grandeza humana. (Lesky, 1996, p. 165).

Para Nietzsche¹⁹ o fundamental no trágico não é sua racionalidade educacional e moral, que se encontra na racionalidade socrática e platônica, e que surge também no trágico de Sófocles, mas principalmente em Eurípides. Para o filósofo, o trágico não se resume na purificação dos atos, nem da vontade. Deleuze²⁰ observa, a partir de Nietzsche, que pelo contrário, o trágico é transformação plástica, vai da contenção para a ação da vontade e da mudança. A racionalidade aprisionada nas certezas, nas polaridades, na dialética, reduz o trágico à funcionalidade educacional e moral dos problemas cotidianos. Em outros termos, é o poder da vontade que faz da ação do herói a diferença. Mas essa vontade não se limita a um querer egoísta, individual, ela se universaliza para o entendimento do que é a força da vontade do ser humano na figura do herói. Sua imagem é dionisíaca, representa a multiplicidade, a força transformadora e a impetuosidade de se lançar, de se arriscar ao novo. Nietzsche, entende que o trágico além de fazer parte do pensamento do homem grego, da vida em sociedade, para o entendimento de suas possibilidades, a tragédia também recompõe a vivacidade do espírito livre, naquilo que o faz esquecer e agir, o que possibilita sua transformação. Só o homem, com sua inconformidade e sua capacidade de mudança, poderia querer entregar-se ao desconhecido.

O que define o trágico é a alegria do múltiplo, a alegria plural. Esta alegria não é resultado de uma sublimação, de uma purgação, de uma compensação, de uma resignação, de uma reconciliação: em todas as teorias do trágico Nietzsche pode denunciar um desconhecimento essencial. O da tragédia como fenômeno estético. Trágico designa a forma estética da alegria, não uma fórmula médica, nem uma solução moral da dor, do medo ou da piedade, o que é trágico é a alegria. (Deleuze, 1973, p. 14).

19 Nietzsche. a visão dionisíaca de mundo.

20 Deleuze, Gilles. O trágico. In: Nietzsche e a filosofia. Págs: 02 a 30

O que se encontra na ação e na palavra dos heróis não é somente uma falha da razão, mas o poder de exercer sua afirmação e vontade, o poder da vontade, como potencialidade humana, como coloca Nietzsche, ou como sentido diferencial no trágico de Sófocles. Antígona é a vontade do ser transformador que é traída pelo aprisionamento da medida dada à condição humana e à vida em comunidade. Entretanto, mesmo sucumbida ao efeito trágico da desdita, sua ação é afirmativa. A vontade da consciência individual é o poder da desmedida da ação.

6 ANTÍGONA, AÇÃO E DESTINO

A personagem Antígona, em sua razão e ação trágica é uma personagem singular. Sua ação não representa propriamente uma falha de caráter, mas é uma ação pessoal que ao mesmo tempo se dá pelo segmento do destino dos laços familiares. Ela mesma reconhece a força implacável da moira à qual, como ela mesma diz, nem ela nem Ismena podem fugir. Logo no início da peça, na sua primeira fala, Antígona lembra a irmã sobre a herança trágica que as espera. Ismene também reconhece seus destinos e teme qualquer ação que possa trazer o infortúnio familiar. Podemos verificar, no início da peça, na fala de Antígona e de Ismena, essa referência da responsabilidade dos membros familiares ao destino de todo o géno, em relação às antigas leis sobre as consequências da ação na maldição familiar.

Antígona

Ismena, minha irmã, minha querida irmã, por ventura conheces na linhagem de Édipo algum mal que Zeus ainda não fizesse cair sobre nós duas, sobre as nossas vidas? Não há dor, não há desgraça, não há vergonha, não há desonra que eu não tenha visto no número das minhas e tuas penas. (Sófocles, 2007, p. 47).

Ismena

Pensa, ó minha irmã, no nosso pai, como ele pereceu odioso e sem glória, ferindo os olhos por suas próprias mãos, assim que descobriu os seus crimes. Depois, a mãe e esposa dele – que de ambas tinha o nome – destrói a sua vida no laço de uma corda. Em terceiro lugar, os nossos dois irmãos, num só dia, morreram às mãos um do outro, cumprindo, desgraçados, um destino fatal. E agora, que só restamos nós duas, vê lá de que maneira ainda pior acabaremos. (Sófocles, 2007, p. 49).

Verifica-se que do destino ninguém se livra, principalmente quando se trata de uma falha que transforma-se em dívida para toda a família. Podemos perceber que não é só na fala das filhas de Édipo que se pode verificar o temor e a representação do terror do destino familiar. A ode do coro, em vários momentos, faz referências às narrativas míticas sobre a moira de Antígona, que desde Laio a Édipo se conserva. “Dos Labdácidas as velhas maldições eu vejo acumular-se, uma sobre as outras.

Nenhuma geração a outra livra, antes algum deus a derruba, sem remissão” (Sófocles, 2007, p. 77).

Entretanto, este não é necessariamente o sentido principal de Antígona. A heroína sabe do seu destino, assim como de seus irmãos que morreram assassinados um pelo outro; sabe que o infortúnio pode chegar a ela. Entretanto, mesmo certa de sua morte, prefere se entregar à sua ação. Com sua ação, há uma mudança de sentido em sua força pessoal, mesmo que nada mude quanto ao seu infortúnio. Há uma diferença que é própria de sua ação, que é primordial. Antígona prefere se entregar aos deuses do Hades, assumindo seu ato, certa de sua razão e verdade. Primeiro, a heroína não aceita que seu irmão seja tratado como um animal ou um ser sem família, sem honra, que seu corpo seja exposto para servir de alimento aos animais selvagens. Isto significaria entregar-se à pior maldição dada a uma pessoa e uma família, que é a desonra simbólica e religiosa. Segundo o enfrentamento da vontade do Estado e do rei, contra o que lhe pertence, é a sobrevivência do que é próprio, individual, irrestrito, único.

Os mitos que dão composição às tragédias já eram de conhecimento dos gregos antigos, já se sabia sobre os antecedentes dos personagens, de Antígona a Édipo. Uma composição trágica pode refletir em outras, fazendo da trama, mesmo que completa, sem necessidade da trilogia, conter uma certa associação ao personagem e suas ligações familiares. A maldição familiar, como a dos *Labdácidas*, está inserida no enredo e torna-se relevante para a trama, à medida em que relaciona as ações dos heróis aos sentidos éticos, religiosos, familiares, sociais e políticos. É extremamente grave não ser sepultado, não receber as honras de morte, tanto para o morto quanto para seus familiares. O enredo mítico atribui à heroína a dignidade da ação, ao mesmo tempo que lhe confere o seu sentido trágico. Podemos perceber que mesmo, se por amor e fidelidade ao irmão e a família, se trata também de uma ação de justiça para com o que lhe é íntimo, o que não é público e pertence a vida familiar, o que se estende à toda comunidade, a vida familiar que todos possuem. Sabemos que, antes da formação do Estado e da *Dike*, as intrigas e decisões eram acertadas entre famílias. É com a criação das leis escritas, que passam a servir a todos e ter domínio sobre os acontecimentos de

justiça, que todos os desentendimentos e vinganças entre famílias passam a pertencer ao poder político.

Antígona é a personagem principal de uma ação de justiça familiar. Sua ação, entretanto, não é entendida como uma falha de caráter. É unânime entre os estudiosos de Antígona o entendimento de que seu ato não prejudicaria ninguém, a não ser ela mesma. Como reconhecimento, também do seu ato, podemos encontrar no decorrer da peça indagações que fazem dele um ato pertinente e heroico, o que faz entender que mesmo o édito sendo desrespeitado, sua ação não causaria danos a qualquer outro cidadão. O ato de Antígona diz respeito a ela e à sua família. Por outro lado, é correto também pensar que as leis são feitas de regras e que devem servir e permanecer coerentes a todos os cidadãos. Deve ser dado à justiça o direito de determinar e empreender castigo aos que agem contra a cidade, mas também, o enredo nos põe a perceber e faz pensar que o castigo já não seria mais necessário ao inimigo da cidade, que já se encontrava morto. O castigo não foi dado ao morto e sim aos vivos, a quem o concedesse as honras de morte. Uma das motivações do ato da heroína teria sido a preservação da família? De qualquer modo o castigo poderia ter sido dado, mas não necessariamente de forma fatal. Também, não há na ação de Antígona nenhuma contestação política, pois seu ato não foi simplesmente para confrontar com as ordens do rei, mas sim por uma razão particular e familiar. Nesse sentido, Nussbaum nos dá a melhor definição das ações dos heróis, e mostra que a ação de Antígona é coerente e possui maior compreensão de justiça.

A busca de Antígona pela virtude é somente dela. Não envolve ninguém mais e não a compromete a injuriar nenhuma outra pessoa. Governo deve ser governo de alguma coisa; as pias ações de Antígona se executam sozinhas, em razão de um comprometimento solitário. Ela pode estar estranhamente distante do mundo; mas não comete nenhuma violência contra ele. (Nussbaum, 2009, p. 57).

Esta é uma forte razão que a heroína possui a seu favor, a convicção de honrar o irmão e sua lealdade de um certo sentido ao que julga sagrado. Entretanto, sua ação pode ser entendida pelo poder público como algo a ser eliminado, para que não sirva de exemplo a ser seguido, para não abrir caminhos em que a população possa igualmente desobedecer a outros éditos ou serem contrários a outros comandos do rei. O governante, em qualquer forma de governo, pode se valer de um acontecimento e punição que sirva de exemplo para outros possíveis

desacordos. Numa atitude radical, um governo tirânico deve eliminar todo tipo de rebeldia, para que as menores não sirvam de motivos para as maiores. Por outro lado, a peça confirma a determinação das leis, que depois de criadas, tem que ser respeitadas por todos irrestritamente, o que consagra e afirma as regras de poder e de cidadania. A partir delas, se compreende que desrespeitar uma lei é abrir caminho para a desordem. Mas a peça trata também justamente da intolerância que é a de criar leis arbitrárias e regras que atingem radicalmente os costumes e sentimentos. No primeiro embate de Antígona com Creonte, percebe-se que o enredo é elaborado para que, inicialmente, a heroína consiga a empatia do leitor ou espectador em sua afirmação convicta e positiva de justificar seu ato. Quando Antígona fala de leis que passam por cima dos costumes, reafirma a verdadeira forma de ver as coisas que são próprias da vida de uma comunidade, como as religiosas.

É que essas não foi Zeus que as promulgou, nem a justiça, que coabita com os deuses infernais, estabeleceu tais leis para os homens. E eu entendi que os teus éditos não tinham tal poder, que um mortal pudesse sobrelevar os preceitos, não escritos, mas imutáveis dos deuses. Porque esses não são de agora, nem de ontem, mas vigoram sempre, e ninguém sabe como surgiram (Sófocles, 2007, p. 67).

Além do argumento de que em seu ato se encontra a irrestrita verdade dos deuses, há um outro sentido ainda mais forte que o enredo propõe em razão da família, de que é do pai, da mãe ou de um irmão, o direito e o dever de resolver não somente sobre a vida, mas sobre a morte dos seus familiares. Um sentido sagrado sobre a origem da vida é o respeito à memória dos parentes. Numa simples frase, a personagem afirma esse sentido, para que ele seja fortemente acrescido em sua razão, quando o enredo prepara a discussão sobre o conflito. Antígona diz a Ismena, “A ele não lhe é dado separar-me dos meus”. (Sófocles, p. 49, 2007). As razões familiares, de amor e afetividade, são afirmadas no decorrer da história através de pequenos detalhes e na fala de outros personagens, como o guarda do palácio quando conta a Creonte como Antígona foi vista em seu rebelde ato de sepultar o irmão. Sua fala metafórica converte-se em respeito e admiração ao ato da heroína, ao invés do testemunho de um crime: “Vê-se a donzela, que solta um gemido amargurado, um som agudo de ave que olhasse para o ninho vazio, órfão dos seus filhos. (Sófocles, 2007, p. 66). Um relato que simboliza o amor materno, uma visão

do amor de uma mãe em desespero. Da mesma maneira, o enredo discorre sobre a força da família quando a coloca digna do merecimento religioso sobre a justiça dos deuses e enfatiza que as leis religiosas estão acima das leis humanas, pois são afirmadas pelos antigos costumes sagrados e protegem o próprio homem dos outros homens. Podemos verificar na fala do coro de anciãos, ao tentar abrir os olhos de Creonte, a importância e o valor sagrado do sepultamento. “Senhor, a muito que meu espírito pondera, se acaso não será obra dos deuses” (Sófocles, 2007, p. 59).

A desdita do sangue derramado tem origem nas antigas vinganças entre famílias, cuja leis não escritas davam a cada um o direito de vingar-se dos outros, na ação de vingança pelo sangue derramado ou por uma injustiça cometida, que se prolonga por gerações. Este modo arbitrário de agir termina com o fortalecimento das cidades e a criação das leis escritas.

A ação de Antígona se apresenta em duas formas. Por um lado, sua determinação quanto a proteção familiar, do outro sua ação política ao permitir-se ir contra o governante, afirmando suas razões pessoais e de justiça. Ela afirma à sua irmã Ismene e a Creonte que não pretende fugir ou agir sorrateiramente. Coloca-se, a todo momento como responsável por seu ato, e com isso, diante de sua coragem, ela orgulha-se de sua ação.

A ação de Antígona é uma ação totalmente contrária do que seria a reação da mulher frente ao poder do governante. A heroína não enfraquece em nenhum momento e suas falas são de quem pretende validar sua atitude. Sua fala é também política quando ela responde com segurança ao afirmar que o povo de Tebas se sente coagido perante o poder público e que por medo e covardia, não podem ir em sua defesa. “Todos que aqui estão, diriam também como aprovam este ato, se o medo não lhe travasse a língua. Mas é que a realeza, entre outros privilégios, goza o de fazer e dizer o que lhe apraz” (Sófocles, 2007, p. 69).

Como advogada de sua própria sentença, ela responde criticamente e com sabedoria todas as perguntas de Creonte. No diálogo entre os dois heróis, a simplificação e unilateralidade da fala de Creonte faz com que respostas simples da condenada sejam mais pertinentes ao valor da vida em respeito aos mortos, ao verificar que todos, por amor ou justiça, fariam a mesma coisa por um parente. Com isto, fica claro a afinidade e empatia que o leitor ou espectador poderiam ter pela

heroína. Neste rápido diálogo com Creonte, podemos verificar que, com firmeza, Antígona reforça sua razão.

Antígona: Não foi um escravo que morreu, foi meu irmão.
Creonte: Que ia assaltar essa terra; e o outro tomou armas por ela.
Antígona: Hades deseja, contudo, que o ritual seja o mesmo.
Creonte: Mas ao honesto não compete o mesmo que ao malvado.
Antígona: Quem sabe se por debaixo da terra isso não era exacto.
(Sófocles, 2007, p. 71).

Antígona é também a voz do feminino. Antígona por ser mulher, ao violar uma lei determinada por um homem e, ao mesmo tempo, por um governante, sua ação se torna duplamente grave. Muitas são as menções no enredo sobre o dilema da ação feminina ao se posicionar contra o poder masculino. Ismena, no primeiro ato da peça, adverte Antígona sobre o perigo que pode haver quanto às vontades e ações de uma mulher. “É preciso lembrarmo-nos de que nascemos para ser mulheres, e não para combater com os homens” (Sófocles, 2007, p. 49).

Já Creonte em nenhum momento pensou que aquele ato corajoso e irreverente, poderia ser realizado por uma mulher. Informa a todos, como sendo uma ação masculina, ao dizer que nenhum varão poderá transgredir seu édito, e que espera encontrar o varão, que teria cometido tal ato. Em nenhum momento passaria por sua mente que as mais interessadas em realizar o ato seriam as irmãs daquele que morreu. Para ele, só os homens poderiam ter coragem e serem capazes de ir contra uma lei e contra um governo. Creonte humilha Antígona por sua ação, não somente pelo desrespeito a ele, mas por ser ela uma mulher e ter tido uma arrogante desmedida ao enfrentá-lo. Em vários momentos, Creonte faz questão de reforçar que a heroína, por ser mulher, é inferior, e que deveria se contentar em seu lugar na sociedade, o de respeito aos homens.

Das palavras de Creonte, pode-se perceber a questão de que a ação contra o governo passa a ser mais condenável vindo de uma mulher. “É ela que será um homem e não eu, se lhe deixo esta vitória impunemente”. (Sófocles, 2007, p. 68). “Tem de ser mulheres, em vez de andarem livremente” (Sófocles, 2007, p. 76). Com mais veemência, insulta o próprio filho Hemon para demonstrar seu desprezo pelas mulheres, “Ó caráter vil! Vales menos que uma mulher”. (Sófocles, 2007, p. 84).

Antígona situa as diferenças do pensamento do rei ao seu, quando realça que não nasceu para odiar e sim para amar. Mesmo sendo esse o único momento em

que a heroína fala de amor, mas este amor está no sentimento de tudo que seja contrário a injustiça. Mesmo que a frase seja dada no contexto do irmão, é também um grito de lucidez, um chamado para a razão, a vida e o sentimento.

A peça nos leva à mimesis de um enredo e de um espetáculo na forma de um julgamento, e como em todo julgamento ganha quem pronuncia a melhor palavra, quem faz o melhor discurso, cada um dos heróis fala em favor da sua própria razão. É nesse discurso que se encontra o debate político de Antígona e Creonte. Nesse debate fica claro que muitas vezes ela ganha, pois tanto o coro, como Hemon e Tirésias vão em defesa da heroína, que é reconhecida como vítima de sua própria ação. São duas as razões que levam estes personagens a terem maior afinidade com Antígona: uma é a sua fidelidade à família, aos deuses, as leis da justiça originária; outra é a força da personagem como mulher, irmã ou mãe, quando se apropria do afeto materno e do respeito aos seus. Sua presença feminina reverbera sentidos de mudanças contra a condição da mulher no cotidiano masculino e machista, percebidas nas falas de Creonte e muitas vezes no temor de Ismene e do coro como foi relatado. É sabido o lugar das mulheres na Grécia antiga e os poucos direitos que tinham de demonstrar pensamentos e de terem ações próprias. É neste sentido também que sua ação pode ser atualizada como presença da ação de coragem e razão da imagem feminina. Mesmo que Antígona, como mulher, tenha enfrentado o rei, seu enfrentamento, mesmo que vindo de uma vontade pessoal e não política, reflete-se em diversos sentidos políticos.

7 CREONTE, PODER E RAZÃO CÍVICA

Creonte é um dos personagens principais de *Antígona*, considerado por muitos pesquisadores como um herói. Nele se encontram elaborados dois elementos próprios da composição trágica: o reconhecimento do herói e a falha trágica. Como observa Nussbaum, a trama diz mais respeito à tragédia da ação de Creonte do que de *Antígona*. “A peça é sobre a falha de Creonte. Termina com seu abandono dessa estratégia e o seu reconhecimento de um mundo deliberativo mais complicado” (Nussbaum, 2009, p. 52)

Creonte toma o poder de Tebas porque os governantes, seus sobrinhos, que se alternavam no poder, assassinaram um ao outro, e como não havia sucessores, Creonte, como tio, era o único que poderia ficar no lugar dos herdeiros de Édipo, já que também, as filhas, *Antígona* e *Ismene*, não poderiam assumir o poder por serem mulheres. Creonte, já no início de governo, logo após a morte dos sobrinhos, cria um édito que estabelece, que aquele que lutou a favor da cidade é amigo do Estado, e o outro que veio lutar contra o irmão e a cidade é tido como seu inimigo. Ao amigo da cidade, permitiu todas as honras de morte com sepultamento e celebrações, mas ao outro não permitiu que fossem feitos nem o sepultamento nem a benção de morte. Até aí, esse governante que age pelo bem da cidade pode ser visto, já no prólogo, como um grande estadista, por respeitar às leis humanas, a cidadania e por defender a cidade. É facilmente percebida uma ação de bom governante, na positividade do caráter desse herói, já que no trágico o herói é sempre trabalhado para que não seja tão mau, nem muito bondoso, para que sua razão seja aceita e compreendida como aceitável. Mas, logo depois, em sua razão há um descompasso e a ação do personagem toma um sentido contrário, passa de coerente para absurda. É neste ponto que sua persistência faz revelar a falha do caráter e da ação. É na ação que se concretiza a grandeza ou pequenez do agente, revelando um pensamento intransigente, que pode, no caso deste herói, denunciar uma falta de visão e uma grande falha. Por outro lado, tanto *Antígona* quanto Creonte compartilham a mesma estreiteza de visão, a falta de percepção do todo, voltados em suas razões particulares, mas Creonte vai além: ele representa a fala e ação do

poder, que vai de uma simples necessidade de acertar até o ato autoritário. É no diálogo com outros personagens que seu caráter se configura na revelação de um governante despreparado para lidar com o novo. Este novo é tanto o acontecimento inesperado, em decorrência da morte de um inimigo da cidade, como também a revelação das relações familiares existentes, que impediam sua total tomada de poder.

Creonte, no seu primeiro aparecimento na peça, anuncia à assembleia de anciãos, representada pelo coro, sobre o seu édito e se afirma como um bom e corajoso governante perante o acontecimento inesperado. Creonte enfatiza que é dever do rei ser seguro em suas determinações e não temer diante das decisões mais exigentes, como a de punir àqueles que se mostrarem inimigos da cidade. O governante deve ser fiel à cidade e aos que lutam por ela; a cidade é um navio que o governante guia: qualquer um que seja contra as regras de segurança deste navio é um inimigo, assim como são amigos aqueles que ajudam o fortalecimento, a ordem e o crescimento da cidade.

Com este raciocínio, Creonte se mostra um excelente governante. Ele parece cumprir o dever de bem governar, de querer zelar pela cidade e de ter coragem suficiente para impor as condições necessárias e dar punições aos que forem contrários a segurança da comunidade que comanda. Mas, a cidade é composta de um emaranhado de situações que não são eliminadas por determinações arbitrárias, decretos para serem cumpridos e punições. A cidade guarda um passado, uma lógica social e vários sentidos originários a serem considerados. Essa é a principal falha de Creonte.

Suas regras não reconhecem os conflitos, as diferenças e acontecimentos inesperados, que são próprios da complexidade de uma cidade e de um governo. Sua forma radical de agir, reflete sobre todas suas outras virtudes, de um agente, só é reconhecido como bom, o que serve a cidade e é mal o que a prejudica; só é justo o bom cidadão. A "piedade", virtude considerável, restringe-se a vínculo cívico, e os deuses são intimados a só honrarem os cidadãos mortos pela pátria. É essa visão empobrecida e simplificada de sua própria cidade que leva Creonte à perdição. (Ricoeur, 2014, p. 281).

Contraditório em suas razões, ele mesmo realça que é impossível conhecer a verdadeira forma de agir e de perceber as reais decisões de um homem antes que ele tenha nas mãos o poder da cidade. De fato, o poder revela o que pode o homem, o poder de decisão requer melhor determinação daquele que governa, como único

detentor de decisões, sob as instituições e ações públicas, mas algumas destas geralmente estão vinculadas à vida privada de cada um ou de cada família. No caso de Creonte, percebe-se que ele faz uso de seu poder, tornando-se autoritário no começo da peça, quando passa por cima da assembleia e não consulta os anciãos sobre as determinações a serem tomadas, limitando-se a comunicá-los sobre o édito.

No momento em que faz um discurso sobre seu ato aos conselheiros, percebemos que sua falha não é somente um estreitamento de visão e ocorre pela forma de conceber o poder. Ela revela que basta ter coragem, e que sua razão de governante se encontra superior a qualquer outra. Sua falta de visão não é a falta de visão de um homem comum, mas é a falta de entendimento do outro, quando detém o poder supremo. O irrestrito poder de decisão que lhe veda os olhos.

É impossível conhecer o espírito, pensamento e determinação de qualquer homem, antes de ele ter exercitado o poder e as leis. Eu, por mim entendo que todo aquele que, sendo supremo senhor de um Estado, não se mantiver firme nas melhores decisões, mas por medo entravar a sua língua, é e foi sempre um grande celerado. E quem quer que tenha mais amor a outrem do que à sua pátria, por esse não tenho a menor consideração (Sófocles, 2007, p. 55)

Podemos perceber que o guarda do palácio delibera ao ter que dizer a Creonte que o édito foi desrespeitado. As deliberações dos personagens, o pavor e o medo de agir se dá pela certeza do castigo, por apenas levar a notícia, mesmo sem provas ele sabe que será condenado caso não se descubra o verdadeiro dono da ação. “Desgraçado, para que vais com tanta pressa onde à tua chegada serás castigado? (Sófocles, 2007, p. 57). Esse medo se confirma na fala de outros personagens da peça. Primeiro é Ismene, no primeiro ato, que tenta abrir os olhos de Antígona de como é perigoso e impossível agir contra as ordens do rei. Ao estar diante de um fato novo e perigoso, sobre uma ação incerta, na certeza de que é do rei a única decisão sobre qualquer acontecimento, faz com que todos os personagens envolvidos se vejam confusos, incertos, com medo, sem saber o que fazer. Creonte dá apenas um prazo para que o guarda pudesse achar o culpado para assim, retirar-lhe a culpa, caso contrário seria reconhecido como culpado, sem que fosse preciso comprovação alguma. Também Antígona tem certeza de que Creonte está determinado em cumprir seu édito. Ela sabe que Creonte não lhe perdoará, que não

voltará atrás e que vai agir de forma autoritária. Ela afirma que Creonte não está com a razão, dizendo que toda a cidade e a assembleia estão a seu favor, mas que se calam por medo.

Em vários momentos, Creonte ressalta a força de um outro poder, o poder do dinheiro. Ele afirma que é este o pior mal que já foi inventado e faz referência à corrupção que o dinheiro possibilita, quando menciona o ganho fácil e a recompensa por um malfeito. Entretanto, é uma fala de acusação aos outros, sem prova e por antecipação, gerada apenas pela desconfiança. A exemplo disto, ele fala para os anciãos, na assembleia, para não se juntarem aos inimigos por recompensa do ganho.

Entre os mortais não germinou ainda instituição tão perversa como o dinheiro. É ele quem destrói cidades, ele que arranca os homens do seu lar; ele que ensina e alicia um caráter honesto a cometer ações vergonhosas. Mostrou aos homens como praticar vilezas e deu-lhes conhecimento a toda espécie de impiedade. (...) O Hades não será suficiente para vós, antes que, suspensos com vida, aclareis este ultraje, para que de futuro fiqueis a saber extrair o ganho donde ele deve obter-se, e aprendais que não se deve querer tirar lucro de toda e qualquer origem. (Sófocles, 2007, p. 60).

Por outro lado, enfatiza suas convicções e sua razão acima de qualquer outra, para reafirmar que sua função é preservar a cidade e os cidadãos, no entendimento de que a cidade fosse a extensão da família ou mais importante que a família, o que de fato era a ideia da educação cívica grega: a de que a cidade fosse vista como um grande géno. Mas Creonte não considera os seus familiares próximos, e só compreende o valor da cidade. É claro que não se pode beneficiar aos familiares, estes são membros da cidade como qualquer um, e se o édito foi estabelecido, deve servir para todos. Mas é também neste ponto que a peça demonstra a complexidade da vida, que por vezes desequilibra as funções que englobam todos os casos e todas as ações numa só. Percebemos a fala de Creonte, como se mostra correta, “Porque na verdade, se eu educar os meus parentes por nascimento a serem desordeiros, mais ainda o serão os de fora”. (Sófocles, 2007, p. 79, 80).

É com essa engenhosidade do discurso da razão que o enredo trabalha para que o espectador não dê razão somente à heroína. Creonte argumenta bem sobre a razão e a ação de governar, entende que o que serve para um serve para todos.

Também Hemon, filho de Creonte, coloca-se humilde perante o pai para que as razões possam surgir. Diz ser leal ao pai, mais do que a qualquer outra pessoa, e

que é este o dever dos filhos, mas com sabedoria irá tentar convencê-lo de que a ação de Antígona não deve ser vista como algo a ser reprovado, e sim admirado, justamente pelo valor que tem para todos os seres humanos a fidelidade pelos familiares, e afirma que isto é o que a população quer.

Ora, tu não estás em condições de vigiar quanto dizem ou fazem ou têm de censurar, porque o teu aspecto é terrível para o homem do povo, ante aquele género de palavras que te não apraz ouvir. Mas a mim é-me dado escutar na sombra como a cidade lamenta essa rapariga, porque, depois de ter praticado ações tão gloriosas, era quem menos o merecia. Ela que não consentiu que o próprio irmão caído em combate ficasse insepulto, e fosse destruído por cães vorazes ou por alguma ave de rapina. Não é ela digna de receber honras gloriosas? Tais são os murmúrios obscuros que em silêncio se difundem. (Sófocles, 2007, p. 80)

Logo depois, o coro afirma que as palavras de ambos foram sensatas, mas reforça, dizendo que o jovem, Hemon, tinha falado com propriedade, e que ouvir os filhos é bom e natural. As palavras de Hemon representam a forma de um pensamento plural, que identifica razões e condições diversas, porque falam sobre amor e parcimônia. Hemon afirma que a voz de Creonte é de intimidação e coerção a Antígona, da qual o povo também é vítima. E revela que o povo não reconhece Antígona como inimiga, e que portanto o castigo não passa de uma radicalização, para impor o poder e provocar medo. Vendo que seu pai não compreende sua argumentação, se coloca com mais firmeza e razão, apelando por uma crítica à ação de poder do pai, “Não há estado algum que seja pertença de um só homem. (...) Mandarias muito bem sozinho numa terra que fosse deserta”. (Sófocles, 2007, p. 83).

Em sua visão hermética, Creonte não quer entender ou levar em conta uma só argumentação do filho, não vê fundamento em suas palavras. Creonte acha que Hemon quer apenas salvar a mulher que ama, como se o amor não fosse também um motivo que devesse ser considerado, e se o filho o enfrenta é porque está sendo arrogante, ao desrespeitar de uma só vez, pai e governante. Mesmo quando Hemon fala na perda de uma outra vida, além de Antígona, nem assim Creonte muda a rigidez da fala. Se o filho se posicionou contrário às argumentações dele, vê o próprio filho também como inimigo. Num ato de crueldade, manda chamar Antígona para que seja assassinada na frente do filho: “Tragam essa objeta criatura, para que

morra imediatamente diante dos olhos do noivo, e ao lado dele” (Sófocles, 2007, p. 85).

Se agir contra a cidade é ser inimigo da cidade, isto serviria para Polinices, mas não para Antígona. Ela infringe uma determinação do governante, mas isso não quer dizer que ela tenha agido contra a cidade. Seu castigo é por não ter respeitado o édito, mas Creonte age como se todos os que tentaram argumentar contra suas razões, inclusive Antígona, estivessem agindo contra a cidade. A cidade tem suas leis próprias, seus costumes, seus elementos originários, os quais são fortalecidos e institucionalizados, e neles estão fundamentados princípios antigos e familiares. Um governante não pode apenas querer impor uma lei, ele tem que ouvir e entender a cidade. O castigo é dado como exemplo do infortúnio que aguarda a todos os que quiserem ou tentarem ser contra os comandos do governante. Fica evidente, nas últimas palavras de Creonte, que o castigo é uma forma de aterrorizar.

Levá-la-ei para onde o caminho estiver deserto de pegadas humanas, e ocultá-la-ei viva numa caverna escavada na rocha, dando-lhe de alimento só o necessário para fugir ao sacrilégio, a fim de que a cidade tenha qualquer contaminação. (Sófocles, 2007, p. 86).

Com Tirésias, Creonte também se mostra de forma autoritária e com desconfiança, simplesmente por ter sido contrariado. Trata com desprezo o adivinho, que outrora era amigo, e que em suas próprias palavras disse que sempre foi fiel e verdadeiro, mas rapidamente faz desse amigo um inimigo, acusando-o de mentiroso e de corromper-se por dinheiro.

Ó ancião, todos vós sois como archeiros que atiram para esse homem como para um alvo, e a vossa arte de adivinhar não me deixou incólume. A raça dessa gente já me vendeu e exportou há muito, como uma mera mercadoria. (...) E caem de uma maneira vergonhosa, ó velho Tirésias, mesmo aqueles dentre os mortais que são mais sábios, quando dizem com arte palavras baixas, com a mira na ganância. (...) gananciosa é toda raça de adivinhos. (Sófocles, 2007, p. 98, 99).

É somente quando Tirésias revela o que irá acontecer, que mais mortes virão e que estas o afetarão diretamente, é que Creonte começa a reconhecer que suas palavras podem ser verdadeiras. Neste momento há o reconhecimento de sua falha trágica, e ocorre a tentativa do herói de desfazer sua ação. É claro que esta tentativa será frustrada. O herói não escapa do terrível infortúnio, pois não há na tragédia grega um desfecho contrário à desdita do herói, nem um final feliz.

Creonte, não acredita no guarda do palácio, não acredita na sobrinha Ismene, nem acredita no próprio filho e por fim, não acredita no amigo e adivinho Tirésias. Não acredita naqueles que deveriam ser de sua confiança, como se todos tivessem tramando contra ele, e os trata como inimigos. Para quem fala tanto em combater os inimigos da cidade, não hesita em fazer dos amigos inimigos, somente porque pensam de forma contrária a dele. A atitude de Creonte demonstra mais do que uma falta de visão: revela uma desconfiança exagerada, sem medida, sendo injusto com todos os que o cercam. Se é a sua autoridade de governante que o cega, se sua imprudência o faz ser arrogante com todos que estão à sua volta, algo a mais que a sua determinação se revela. Sua atitude resulta da autoridade que o poder lhe oferece para garantir sua razão e sua falta de medida.

Parcimônia, contenção, prudência, são estas as palavras que aparecem constantemente no decorrer do enredo, determinando medida e sabedoria na ação. Tirésias afirma: "Perante a calamidades, ó rei, o senso que era inato não permanece, mas afasta-se" (Sófocles, 2007, p. 74). Verificamos também o pedido de parcimônia e contenção nas palavras de Hemon dirigidas ao pai:

Não tenhas pois um só modo de ver: nem só o que tu dizes está certo, e o resto não. Porque quem julga que é o único que pensa bem, ou que tem uma língua ou um espírito como mais ninguém, esse, quando posto a nu, vê-se que é oco. Mas não é vergonha que um homem, ainda que seja sábio, aprenda muita coisa e não distenda demasiado a corda. Bem vê que, nas torrentes invernais, quando as árvores cedem, os ramos se salvam: quem oferece resistência, perde-se com as raízes. (Sófocles, 2007, p. 81).

Creonte é um herói trágico e político, e contém todas as características de um governante que deixa de manter as condições de contenção e prudência, medidas necessárias à sabedoria da ação. Ele demonstra usar o poder para impor sua razão sobre todos e rapidamente extrapola suas condutas. Se não há na peça o discurso político em si, ao menos, Creonte sendo um personagem fundamental na trama, é a imagem de excesso de ação e de abuso do poder político. Ele é o possuidor da hamartia e tem o reconhecimento como trágico. Creonte antecipa o destino de Antígona sem saber que está cavando o seu destino. Esse é um traço fundamental do herói, aristotélico e definidor da dor e da purificação da catarse. Suas características, o que o faz um como segundo herói. "A peça é sobre a falha de Creonte. Termina com seu abandono dessa estratégia e seu reconhecimento de um

mundo deliberativo mais complicado. O coro o comparará a um animal punido com golpes atrozes". (Nussbaum, 2009, p. 52).

8 A CONDIÇÃO HUMANA E SUAS RELAÇÕES INTRÍNSECAS

Nesta seção iremos permear as relações contrárias percebidas na peça, que reforçam as relações de poder e que demandam regras sociais e civis. Pela percepção de Steiner²¹, são elas forças próprias da condição humana e que estão bem elaboradas no enredo, como questionamentos a serem pensados em suas diferenças e igualdades.

Podemos verificar que homem e mulher, vida e morte, jovens e velhos, amigo e inimigo, justiça humana e justiça religiosa, delineiam ao mesmo tempo antagonismos e convergências e propiciam relações discursivas, sociais e políticas que estão presentes na peça, reforçando as complexidades das ações e das relações humanas, condicionadas aos deveres sociais, aos costumes e, ao mesmo tempo, às tradições e pensamentos originários.

Se pensarmos na relação entre homem e mulher apresentada na peça, veremos uma representação que começa com a diferença de poder e de ação entre os gêneros, que se estabelece já na primeira cena. Ismena diz à irmã que seu ato de desobedecer ao édito é uma loucura e que mulheres não podem jamais desrespeitar um governo. Sabemos que, na Grécia antiga, os gêneros são diferenciados desde a infância no meio familiar em obrigações e deveres que não se misturam, é dado ao sexo masculino um poder de ação que começa no ambiente familiar para colocá-lo como ser ativo também na comunidade, com direito a cidadania. Já a mulher lhe é conservado a restrição do ambiente familiar. Mesmo neste ambiente que lhe é próprio, a mulher tinha uma posição de subserviência, sua ação deveria respeitar e dar continuidade as escolhas e as regras regidas pelo marido ou do pai. Enquanto o homem assumia uma posição de comando na vida familiar e pública, a mulher não tinha função ativa na vida social. A ação de preponderância masculina expande-se para além do ambiente familiar, onde se encontra a origem da ação masculina de poder, na qual o pai sempre tem a última palavra. Ao homem estava garantida a sua condição de superioridade estendida na participação civil, religiosa e política. Sua masculinidade lhe garantia que além de fazer parte da vida pública como cidadão, poderia almejar os comandos da cidade. Esta propriedade cívica masculina não

²¹ Steiner: As Antígonas. 2006.

mudou através das sucessivas formas de governo, mantendo-se desde a aristocracia até a democracia. As leis, as regras de comunidade, a educação e os poderes são divididos entre os homens, inclusive nas festas dionisíacas urbanas, nas representações das tragédias, em que só os homens podiam representar. Em todos os sentidos, a mulher permanece no seu antigo ambiente familiar, aos cuidados com os filhos, marido, da casa e a religiosidade familiar.

Não queremos de forma alguma tornar as diferenças entre os gêneros na Grécia Antiga como sendo um propósito para a imagem de nossa interpretação de Antígona, mas é certo que a personagem feminina que enfrenta o rei, impondo sua ação, extrapola não somente o imaginário feminino grego, como sua posição ativa e consciente de si, é devastadora e revolucionária para a realidade feminina do patriarcalismo grego antigo.

Com vista no patriarcalismo e sabendo que a ação de poder político, o ato de governar é para os homens, é certo que a tirania, entendida como uma ação de abuso político, só poderá ser atribuído, exclusivamente, pela ação de desmedida masculina. Entretanto, é na democracia que começam a surgir algumas mudanças, quando se faz necessário repensar a igualdade entre os cidadãos. Mesmo a mulher não sendo cidadã, pensar a ações no ambiente da democracia, acaba por introduzir a ação feminina em sua pauta pública e política, em sua ação discursiva. Não sabemos se Sófocles tinha exatamente essa intenção, mas Antígona é uma tragédia que introduz a posição da mulher nas ações de conflito social e político. Pode-se pensar que o imaginário da mulher Antígona representa uma força de desmascaramento de ações masculinas de poder e uma urgente afirmação e tomada de ação da mulher perante o poder público.

Se a tragédia é a mimese da ação e da vida, como concebe Aristóteles, a ação de Antígona revela, entre outras questões, que o discurso da ação da mulher se encontrava desligado da complexa e dinâmica estrutura da cidade. Reconhecer essa realidade da gritante diferença de ação de cidadania, entre homem e mulher é aprofundar-se nas relações e nas instituições de poder da cidade. Pode-se entender porque Antígona clama por sua ação e com ela a vontade feminina de atuação no ambiente público e político.

Neste contexto também se encontra o conflito das diferenças entre os jovens e os velhos. Aqui, o termo diferença cabe bem como sentidos que se chocam pelos deslocamentos de pensamento e de tempo, pela conservação da tradição patriarcal dos mais velhos também por sobre o jovem seja ele masculino ou feminino.

Em Antígona, são os mais velhos que preferem a permanência às inovações, sendo justamente a permanência que garante suas ações no poder. Nos choques de pensamentos entre Antígona e seu tio Creonte e, principalmente, entre Creonte e seu filho Hemon, estão subtendidas as forças de permanência do poder pai e de comando do poder público. A razão e a convicção do pai Creonte, não acolhe o pensamento e a fluidez dos mais jovens, Hemon e Antígona. Entretanto, com base em Aristóteles, se podemos dizer que se a tragédia é a mimese da ação e da vida, e não de personagens, neste sentido podemos trocar a dicotomia dos personagens, entre velho e jovem, para a forma de se conceber a vida sob o antigo e o novo, contido no sentido político do discurso dos personagens. Um como imagem da conservação e o outro da irreverência. Isto também não quer dizer que a conservação dos modelos e costumes antigos não sejam eficazes e vantajosos para a cidade e para o bem comum. Mas é bom ressaltar como essa diferença permeia a narrativa de Antígona e se mostra de forma contundente no enredo da peça.

A democracia exige uma nova forma de pensar o cidadão, a cidade e as leis, e também a família, a mulher, o homem, a justiça, e tudo que necessite de constantes reflexões e reformulações. O caráter paternalista e ao mesmo tempo tirânico de Creonte estaria na contramão de uma Atenas que se fortalece como cidade democrática, mediante as questões de Estado, de direitos, leis escritas e mutáveis, onde as velhas ações podem não se sustentar diante das mudanças. Será por isto que a peça se passa em Tebas? A Atenas de Sófocles não comportava mais ser representada num governo tirânico. A imagem e a ação de Creonte revela um homem patriarcalista, onde as ideias do jovem Hemon não são se quer levadas em consideração e sua ação radical para com aquela que é sua parente, reafirma sua arbitrariedade. É certo que Creonte tem uma visão acertada da forma de garantir a tranquilidade da cidade e dos cidadãos. Essa é a sua fala constante, a de um bom condutor da pólis.

No diálogo de Hemon com seu pai, na tentativa de convencê-lo a tomar uma atitude menos drástica com sua noiva Antígona, ele reclama por um diálogo mais afetuoso e democrático, em que demonstra a necessidade de ser ouvido. Suas idéias não são apaixonadas e o jovem coloca suas razões frente a um posicionamento humano, de cautela, de responsabilidade para como o outro. Hemon obriga seu pai a colocar-se em seu lugar e no lugar daqueles que estão olhando os acontecimentos à distância. Demonstrando respeito, em sua primeira fala, Hemon elogia o pai como governante e como patriarca, colocando-o como a razão e a voz que tem que ser ouvida e atendida. Mas Creonte logo percebe que seu filho vai lhe questionar, e, de forma agressiva, não aceita uma só colocação, como se o jovem fosse ingênuo e romântico demais; como se lhe faltassem experiência e sabedoria política e estivesse apenas cego de amor. Mas há, nas palavras de Hemon, uma sabedoria que ecoa na voz do coro e de Tirésias, ao dar sentido e coerência à ação de Antígona e ao se sentir agredido pela dureza de seu pai.

Aquele pensamento reacionário de permanência, de impossibilidade de aceitação ao novo, do irreconhecível e do surpreendente não faz parte da imagem que Creonte representa, ele carrega as correntes do patriarcado e da necessidade de segurança do poder permanente, de alguns, resquício da aristocracia.

Do individual ao social, do público ao privado, podemos encontrar na peça as decisões pessoais da heroína ao defender a vida familiar perante intervenções do poder público. Em Atenas, as leis escritas estabelecem a ampliação política dos cidadãos, como colaboradores e integrantes do poder público, como na assembleia de anciãos e nas festividades urbanas que provocam, no indivíduo, o pertencimento às ações democráticas. A fronteira entre o público e o privado se esbarra nos costumes, nas memórias, nas simbologias e na prática da vida em comunidade. O privado e o público se juntam constantemente na formação da democracia. O que servia a alguns, torna-se comum a todos. Esta sensação de cidadania, de bem comum, é afirmada nos campos jurídico, educacional e religioso. O que antes pertencia apenas ao âmbito familiar e religioso passa, a partir do século VI a.C, a firmar-se como função jurídica, sob o domínio e institucionalização das leis escritas. A Dike na cidade de Atenas, era mais que uma conquista de cidadania: revelava a fronteira entre a fragilidade do poder público e a força da cidade e da cidadania,

entre o poder de fato e de direito ao poder desenfreado e anárquico das antigas relações entre o genos. Se antes a palavra religiosa determinava pensamentos e ações na atribuição do comando divino sobre as coisas humanas, a realidade institucional da cidade-estado traz consigo a emergência da afirmação social e jurídica das relações urbanas e políticas.

Estas aparentes dicotomias constituem parte fundamental do enredo em *Antígona*. Seu contexto político atravessa as mudanças de relações que vão do ambiente familiar ao público, da família à formação da cidade. Entre todas estas formas contrárias, mas equivalentes de entendimento das diferenças sociais e humanas, verifica-se que a diferenciação entre amigo e inimigo é uma das imagens mais representativas na peça. É com mais atenção que nos colocamos na percepção simbólica e política entre o que é ser amigo ou inimigo no campo das relações de pertencimento de cidadania, que a peça apresenta.

A palavra grega *Philia*, que quer dizer amizade e amor, apresenta-se justamente como amizade a afirmação da lealdade e o pertencimento de igualdade. Para Creonte, é amigo da cidade aquele cidadão que respeita as leis de cidadania, do Estado e a segurança da cidade e inimigo aquele que age contra o bem estar da cidade e mais que isto quando entra em guerra contra seu povo. É com razão que Polinices foi considerado por Creonte como inimigo da cidade, dos cidadãos e, portanto, do poder público. Polinices luta contra a cidade e, portanto, afronta o poder do Estado, desvia a vida em comunidade, quebra as relações entre cidadãos e o pertencimento entre os iguais.

É apresentando um inimigo que a peça contempla aprovação do seu contrário, o amigo e o amor, no duplo sentido da *philia*. Não há amizade sem amor, nem amor sem amizade. *Antígona* se mostra amiga do irmão, como irmã, não abandona o irmão demonstrando toda lealdade que a amizade de irmão deve conservar, na preservação da amizade como lealdade de pertencimento familiar, de sangue. Mas a mesma amizade revelada em sua ação ao irmão não se apresenta em relação à irmã. A heroína é rígida com Ismena e lhe confere inimizade por uma atitude contrária a sua. Além disso, *Antígona* não se importa com as regras e conceitos de amizade para com a cidade. Da mesma maneira faz Creonte que, com razões pertinentes, julga Polinices inimigo, mas logo se torna incoerente fazendo-se inimigo

do seu próprio filho Hemon somente porque este não o dá razão. Percebemos que não é só com Hemon que Creonte adquire inimizade. O governante, possuído de sua cegueira, desconsidera sua antiga amizade por Tirésias, sendo-lhe radical , acusando-o de traição.

Ambos os heróis são radicais em atribuir inimizade aos próximos, os familiares. Entretanto, o inimigo do Estado não fica somente na imagem desleal de Polinices, pois Antígona também é considerada como inimiga do poder público por Creonte. Neste caso, ele se torna imprudente e radical. Antígona, apesar do seu descumprimento para com a lei, não se tornaria inimiga, se Creonte assim não quisesse. Ele demonstra que todos os que se punham contrários não somente a sua lei, mas a sua fala, tornava-se seu inimigo. Mais do que a amizade pelo amor e conservação da amizade no parentesco, a peça indica que a philia se encontra na preservação da vida em comunidade.

A cidadania é a amizade entre os iguais, aqueles cujas ações não se distanciam da condição de responsabilidade para com a cidade e com a força reguladora do Estado. Por amizade, se preserva a segurança, contra ações fora da lei ou das regras do poder público, da vida em cidadania, da organização da cidade.

Mas o que se pode encontrar de necessário e essencial na narrativa de Antígona com o reconhecimento destas diferenças e dualidades?

Antígona é uma peça que permite performatividade no campo do debate político, neste debate estão inseridas relações sociais em virtualidade, em constantes transformações ou que ao menos tendem a se modificar por exigirem mudanças. As relações de gênero, de transitoriedade, entre velho e novo, coletivo e individual e tantas outras que estão inseridas com o funcionamento da vida em comunidade e que fazem parte da vida humana. Estas diferenças, que parecem dicotômicas, mas que se interferem e se relacionam constantemente estão inseridos no processo e da eficácia e da manutenção política.

9 DISCURSOS DE PODER EM ANTÍGONA

Pensar em discursos de poder me faz pensar em ações políticas, sejam elas históricas, estéticas, sociais, individuais ou pedagógicas. Geralmente os discursos de poder ajudam a confirmar uma forma de poder dominante ou em perspectiva oposta, afirmando razões e verdades contrárias às noções permanentes e confortáveis, como podemos perceber na função discursiva do teatro épico brechtiano, que entre outras coisas, consiste em afirmar um modelo estético e político que vai no sentido contrário da estética dominante burguesa capitalista, a fim de provocar formas de consciência política.

Em Antígona é evidenciado um emaranhado de conceitos que possibilitam discursos de pensamento e de ação política. Alguns deles estão bem claros no enredo, como tirania, ética, cidadania, isonomia, leis naturais e humanas, e amigo ou inimigo do Estado. Junto a estes sentidos, podemos evidenciar outros que são amplamente discursivos e que faziam parte da ação política da Grécia antiga, sentidos que historicamente e periodicamente ganham maior sentido e visibilidade. Podemos também pensar em conceitos como autoritarismo, patriarcalismo, verdade, poder de fala, visibilidade feminina, igualdade e diferença, entre outros tantos. A narrativa de Antígona pode permear imagens que se comunicam a governos totalitaristas, antidemocráticos, em estado de exceção. Como podemos verificar em governos de ditadura, na América Latina, em que houve diversas encenações correspondentes ao trágico de Antígona²². Já na visão mais contemporânea, estética e filosófica nos revela a força da ação discursiva de poder pela percepção da diferença, mais ligados aos conceitos que se encontram entremeados na peça. Será essa a atualidade de Antígona? Abarcar conceitos e visões que estão em constante relação de forças?

A fala de Creonte revela, em muitos momentos, é imagem de um governante que se preocupa com os cidadãos e o funcionamento da cidade da melhor forma possível, mas que logo se transforma, com ação autoritária e do abuso de poder, próprios da tirania. Sua ação inicia-se de forma pertinente a um governante que se preocupa com o bem-estar da cidade, ao determinar a condenação do inimigo que agiu contra a cidade, mas logo seu ato revela uma ambiguidade, ao ser

22 Bárbara Cristina Figueira. Antígona e a Ditadura Militar. Págs: 25 a 39.

extremamente radical em condenar não somente aquele que lutou contra a cidade e os cidadãos, mas também, contra aquela que apenas tenta garantir os direitos de pertencimento e de afeto aos familiares. É pela sua segunda condenação que se pode desmascarar a fragilidade da consistência e da arbitrariedade da lei imposta. O ato de Creonte revela que, para ele, não só Polinices é o inimigo a ser extirpado, mas há um outro que lhe é mais ameaçador: a ação e a permanência de Antígona em seu governo. É no ato de justiça de Antígona para com seu irmão que o termo inimigo se torna contraditório, fazendo-se meio de ação coercitiva do governante. Embora seu ato não seja exatamente de luta, mas que tenha sido motivado por anseios particulares, Antígona acaba por conferir, em sua ação de fala, o fato de que o termo amizade deveria se estender a todos os cidadãos, sob igualdade de direitos, garantindo a preservação de poderes e costumes comuns a todos. O que ela acaba trazendo para o possível debate, entre outras coisas, é que a injustiça de um recai sobre todos, e aqueles que querem viver sob justiça devem reconhecer como erro o édito de Creonte. Como ela mesma pronuncia, sua voz é a voz que pode estar escondida, engasgada em outras vozes. Diz em relação aos anciãos: "Estes também, mas refreiam a boca na tua presença". (Sófocles, 2007, p. 70).

Hemon também revela essa possibilidade quando enfrenta o pai dizendo que o povo apoia Antígona, e que não dão razão ao seu ato. Podemos dizer que a peça faz uma referência ao temor e à falta de liberdade, quando tanto Antígona quanto Hemon, afirmam que o povo reconhece o erro do governante e lamentam o destino da heroína, mas que por medo, não podem fazer nada. A irmã, Ismena, reconhece o valor da razão e da vontade de justiça quando se arrepende do erro de não enfrentar Creonte e com isto tenta fazer parte do ato de Antígona. Creonte em nenhum momento reconhece que, em comunidade, o que é bom para um é bom para todos, e sua razão diz apenas que o que é bom para o Estado é bom para todos. A tirania está próxima à democracia; o ato tirânico precisa apenas de uma motivação. Esse debate é reconhecido na ação de Antígona, que tem ao mesmo tempo o reconhecimento e o silêncio do povo, porque estes temem a fúria do governante.

Se Brecht recorre à imagem de Creonte, é em sua representatividade como de um autêntico tirano. Ao fazer um paralelo ao governo nazista de Hitler que também

inicia seu governo em promessas embelezadas pela autoridade e pela força política, mas que logo se converte em ações do mais alto grau do terror.

A performance discursiva de um Creonte está entremeada na ambiguidade da ação de quem tem acesso irrestrito ao poder, e quando pode fazer uso desse poder de forma abusiva, contradizendo a liberdade, o direito e a democracia.

Poderia Creonte ser a imagem desse discurso do poder autoritário e tirânico? Isto é controverso entre os estudiosos de Antígona, mas o fato é que sua fala obstinada e a cegueira da razão e a imprudência da sua ação, da qual ele mesmo reconhece no seu último momento, ao afirmar ser ele o único responsável pelas mortes dos seus familiares e por seu fim trágico, é um fato que confirma sua ação autoritária e abusiva. Na Antígona de Sófocles há o reconhecimento do herói como merecedor do infortúnio, mas este ato purificador, enquanto catarse, não é preponderante na dialética discursiva da cena moderna e contemporânea na imagem da ação de poder. Sob a concepção anti-catártica é que se encontra, por exemplo, o teatro épico e a Antígona de Brecht.

Com o discurso contra o autoritarismo e da perda da razão, para a ação consciente e libertadora, é que a Antígona do grande dramaturgo Bertolt Brecht, revela o lugar da força de ação política social, a ser posta em debate, como mudança de força da ação discursiva para o enfrentamento da ação.

Em Antígona também se encontra a ação discursiva do poder da fala das minorias, enquanto força política. Essa gênese pode ser encontrada na criação grega de Sófocles, que se distancia da imagem patriarcal e normativa do parentesco, como nos anuncia Judith Butler. Essa heroína, que toma a ação discursiva em seu poder de fala, pode ser a imagem das tantas lutas em torno da diferença e que revelam sentidos contemporâneos e urgentes, como de uma Antígona, mulher, trans e mãe, que confirma a fragilidade da origem da cidadania isonômica, ao vislumbrar uma ação de poder político da qual lhe é negada. É preciso lembrar que essa Antígona, quando afirma sua voz, é sempre de forma penosa, com muita luta, sujeita à agressividade que denota sua origem no costume do poder masculino de ação e da aceitação da palavra no ambiente público e político. Sua razão estabelece conexão a um universo de pensamentos que clamam pela diferença e pela igualdade de direitos, de ação, de participação política e de fala.

Essa Antígona, que reivindica em seu único ato na afirmação de suas palavras e pensamentos, é o grito de resistência, é a lógica discursiva da desigualdade da ação de poderes, quando o poder se mostra restritivo, dado a um só lado da sociedade, que é esteticamente e hierarquicamente masculina.

Com base na imagem de uma Antígona que se instala no discurso dos poderes autoritários de governo ou no abuso do poder, que faz do seu poder condição para que o Estado se valide da coerção e do terror, sob a usurpação das leis e a eliminação das diferenças. A seção que se segue tenta refletir sobre esta forma de discurso de Antígona e procura penetrar no formato político do teatro de Bertolt Brecht, na encenação e no pensamento crítico da política do seu tempo como fonte discursiva de ação e consciência política.

Outra forma discursiva da imagem de Antígona é a do poder de fala que a voz da heroína toma para si. Esse poder reforça uma verdade que desmistifica a verdade do poder público e autárquico do governante. A voz de Antígona evidencia os costumes de uma sociedade hierarquizada, patriarcal, que mantém o poder masculino e evidencia a desigualdade da isonomia como condição democrática de cidadania. Como exemplo de outras ações discursivas da qual Antígona possibilita abrangência, temos a imagem daquelas cujo poder em Estado de Exceção toma controle do sujeito tido como inimigo, a fim de desaparecer com sua vida desaparece com seu corpo, eliminando e causando terror para que o próprio terror possa servir de exemplo em manter o medo e o controle da sociedade.

Para uma imagem mais contemporânea que a ação discursiva de Antígona pode provocar, se encontram nas abordagens políticas e sociais, associadas aos desafios de luta das desigualdades identitárias, identificadas nas sociedades minoritárias que buscam por direitos igualitários, por reconhecimento, por respeito à fala e ao seu modo de vida e suas escolhas.

10 ANTÍGONA DE BERTOLT BRECHT

Bertolt Brecht encena *Antígona*, logo no fim da segunda guerra e do poder nazista de Hitler. Sua versão é retratada e atualizada conforme a crítica social e política da sua época. Os fracassos e a exaustão da guerra, junto à crítica aos poderes totalitaristas, não poderiam ser deixados de lado, em um contexto urgente e no qual *Antígona* possibilita sua representação. Apesar de trágica, a peça parece encaixar-se ao teatro épico e, como tal, o dramaturgo reserva para seu estudo sobre épico e *Antígona* um esquema que nomeou como *Antigonmodell*²³, um modelo político e épico para elaboração de uma tragédia igualmente política.

O dramaturgo elabora sua *Antígona* ainda no exílio. Seu deslocamento físico, longe de sua terra natal, se associa com o seu modelo técnico do teatro épico, entendido como distanciamento. Distanciado do horror da guerra e das ações nazifascistas, sem o enfrentamento direto, Brecht consegue visualizar melhor as questões que abrangem poder e dor. O deslocamento da ação teatral, próprio da ideia de distanciamento do seu modelo épico, refletem numa *Antígona* de consciência política, e não só de um Creonte como espelho de Hitler, mas também uma consciência profunda da possibilidade da guerra, das perdas humanas, na falta do luto e na condição de ter que agir. A *Antígona* de Brecht não gera o conflito em sua ação, ela se encontra aprisionada no conflito, mas nem por isso renuncia a uma ação que possa fazer diferença. Uma das condições do teatro épico é de não aceitação e não conformismo, de sempre pensar uma saída, enfrentar o problema, aprender com ele e não para fugir da realidade, mas provocar outras realidades possíveis. No prólogo da *Antígona* de Brecht estão presentes as duas irmãs, tal qual o início da *Antígona* de Sófocles, nitidamente representadas em *Antígona* e *Ismena*. Entretanto, Brecht não nomeia as personagens, ao que parece, para aproximá-las do momento histórico e de serem percebidas como qualquer pessoa, não como filhas de um rei, e sim pessoas comuns situadas na lógica do nazismo e da guerra. As irmãs se encontram num dilema dentro de sua própria casa, que não é um palácio, como na *Antígona* de Sófocles, é uma casa comum, aonde elas chegam e

²³ *Antigonmodell*, Alessandra Vannucci. *Antígona e a coragem de dizer a verdade. Reivindicações de Foucault*. pág: 5. Rio de Janeiro Lamparina. 2017.

verificam que as coisas estão fora do lugar, tudo está remexido como se alguém estivesse estado ali no pequeno momento em que estiveram fora, numa típica apreensão de tempos de guerra ou de governos totalitários. Por um momento, uma das irmãs acredita ser o irmão que estava na guerra. Felizes por alguns segundos, elas ouvem gritos, e reconhecem nos gritos a voz do irmão. Atônitas, mas de forma decidida, uma delas quer sair e tentar salvar o irmão. Ao verificar que o irmão foi enforcado e que ainda poderia estar vivo, a irmã, associada com Antígona, quer retirar o irmão da forca mesmo sabendo que os guardas podem vê-la, e com isto certamente ela também seria morta. A dúvida e os questionamentos, próprios do pensar e da comunicação do teatro épico, fazem esta Antígona convidar a plateia a participar juntamente dessa aflição, e sem jogar para o drama de profundas emoções, já que o sentido do teatro épico é de pensar na ação e ter consciência da realidade, e não ser hipnotizado por ela, a fim de que possa haver formas de pensar na saída dos problemas, ou de reconhecer a questão a ser resolvida. Depois desse prólogo é que Brecht se volta à peça trágica com os nomes dos personagens, no contexto grego, mas sem perder de vista a relação com a política do seu momento atual.

Brecht compõe *Antígona* a partir da tradução interpretativa de Holderlin, na estética crítica e no método de distanciamento do seu teatro épico, e faz com que o discurso de distorção do poder e da repressão sejam postos em cena sem perder as imagens metafóricas da performance do ator e da própria plasticidade cenográfica da opressão, que é composta de forma metafórica sobre o diálogo, com palavras denunciativas dos personagens e através da performance dos atores, com suas gestualidades ao estilo do teatro épico. Como coloca Luciano Gatti, em *Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto*:

De maneira segmentada e na forma de estrofes, o objetivo não era envolver o espectador na contradição do discurso dramático, mas, como diz Brecht, afastar o espectador do texto, um efeito de distanciamento alcançado com a apropriação da noção de censura de Holderlin, cuja função não era a de ressaltar as representações no verso, mas o próprio trabalho poético de representação. (Gatti, 2008, p. 60).

Imagens circulares, cabeças de boi, arreio nas costas da personagem Antígona: toda uma cena trágica do momento histórico revelava um cenário nada óbvio, nada naturalista, provocador de espantos e crítico, para que o clareamento

pudesse se dar na ação do teatro épico de reconhecimento dos fatos e o raciocínio imediato deles, de forma dialética e que provoque o debate político. Sua Antígona grita as contradições para evidenciar a necessidade de forças e ações que estejam em ressonância com a realidade.

Sabemos que o teatro épico de Brecht é anti aristotélico, assume forma contrária ao modelo trágico que Aristóteles elabora na Poética, na qual o efeito da catarse é a a função primordial do trágico ao possibilitar a purificação das emoções e das ações. Para Brecht, a catarse destrói a função política e libertadora do teatro, da arte que justamente deve fazer com que o espectador compreenda e participe da vida e da ação política do seu tempo. Mas isto não quer dizer que Brecht condenava as emoções; para ele as emoções são necessárias e inquestionáveis. Mas essas emoções não deveriam vir por uma empatia, uma identificação neutralizadora, e sim por uma emoção que leve a agir, em tentativas outras e necessárias a mudanças.

Brecht também era crítico do teatro naturalista, pois tanto o teatro aristotélico como o teatro naturalista visavam a emoção do espectador por meio da empatia e da ilusão. Para ele, essa ilusão afirmava o poder da burguesia, que se tornava acomodada e permanente. A ilusão provoca o sentimento de conformidade, não cria desavenças nem revoltas, sendo própria para deixar-se levar pela beleza ou pela condição única e unilateral de perceber os fatos. Na velha ideia do pão e circo, era proveitoso que a realidade fosse vista de forma ilusória, para não se questionar sobre as diferenças e superficialidade da burguesia. Então, para Brecht, a ilusão estética provocava ilusão. Isto não quer dizer que Brecht não quisesse um teatro alegre e divertido, pois para ele o teatro pode educar e ser divertido ao mesmo tempo. Aliás, Brecht percebia na diversão uma função grandiosa do teatro.

Tanto o ilusionismo como a identificação eram, para Brecht, um meio claro de permanência da classe dominante. Por isso, Brecht acreditava que o espectador deveria estar bem desperto à realidade que a narrativa do teatro épico contempla, a forma de narrar os acontecimentos de modo que possam levar a emoção necessária para levar o espectador a se questionar, a refletir e perceber de várias formas possíveis a realidade e de revelar o incômodo e as dores sem escondê-las, mas de motivar o espectador a pensar em soluções, ao contrário da forma aristotélica em que o espectador tende a se purificar das ações por meio da mimese do herói,

imitando o personagem pela reação ao terror do engano, do trágico, do medo. Para Brecht emoção não deve estar presa à empatia: a emoção que se aplica ao teatro épico é a emoção que leva à razão e ao reconhecimento ativo dos fatos.

A emoção que o teatro épico brechtiano possibilita é a que permite sentimentos, mas que levem à reflexão e conduzam para a ação. A crítica de Brecht ao aristotelismo vai de encontro ao sentido de identificação emocional do espectador ao personagem, por uma empatia que não faz pensar, nem questionar. A identificação é um perigo que fecha e derruba o pensamento. É preciso que o teatro participe de uma pedagogia que não seja a da moral, da ação cívica, mas de uma pedagogia educadora da ação política. O espectador brechtiano é interessado, crítico, um indagador²⁴. Ele vai ao teatro para contribuir com a narrativa e pensar o debate proposto; ele aprende a não se contentar com a emoção ilusória.

Brecht também se distancia do herói aristotélico que é condicionado pelo destino. Não há esta força do destino no teatro épico, a ponto de destruir o herói, que carregue também a culpa de seu ato para o efeito da catarse da ação.

O teatro épico brechtiano é racional, mas isso não o faz menos artístico. Brecht visava, com seu método pedagógico teatral e político, que o ator revelasse as contradições da realidade. O modelo de Brecht compreende um debate entre ator e personagem, personagens e espectadores, num jogo racional e político. Na sua perspectiva de distanciamento, o ator deveria colocar-se duplamente na dialética do ator produtor e personagem narrador para atingir a técnica do distanciamento; era necessário fazer uso dos gestos pois, com eles, o ator para a cena e enfatiza uma idéia, mostrando o que vai fazer ou o que deve ser feito; retira-se do personagem, coloca o personagem na terceira pessoa sempre que necessário e, nesse sentido, não se concretiza a ilusão unicamente empática dada ao personagem tradicional ou na própria ação ficcional. O ator também quebra a quarta parede, sempre se comunicando e indo ao encontro do espectador, ao mesmo tempo que consegue deixar com que este permaneça no seu lugar de observador, mas como um observador de uma ação consciente, de uma mente inquieta, atenta. O ator

²⁴ Walter Benjamin em, *Que é o teatro épico?* In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Observa que o espectador brechtiano é consciente e interessado, porque ele consegue encontrar no teatro político épico de Brecht uma emoção e uma alegria que não o livra de pensar e de participar da vida real. Ele não precisa do esvaziamento da alegria ou da empatia conformista que geralmente se baseava o teatro moderno, para garantir o envolvimento com a peça. Mas este envolvimento se dava por uma consciência ativa, crítica e por isso, satisfeita. Págs: 79

brechtiano faz do palco cênico um debate atual, onde brinca com seu próprio personagem, onde dialoga com sua ação e sua vontade. A função do teatro épico é de vivenciar a realidade de seu tempo; é um teatro político por natureza: nele não cabem as vontades ilusórias, as futilidades cotidianas nem o desejo heróico e a vontade tranquilizadora do final feliz, próprios da concepção dramática da arte burguesa.

Para o teatro épico brechtiano, nada é mais absurdo do que distanciar-se da função que a arte tem, e principalmente o teatro, de motivar o pensamento e a ação política. O teatro dramático burguês coloca um véu de invisibilidade da realidade que demandam injustiças sociais e pensamento crítico. O teatro, como instrumento de ação política, tem o dever de mostrar e conduzir à verdade, colocada como única forma de entendimento possível e síntese do poder do oprimido contra o opressor.

A verdade de Antígona contra a intolerância de Creonte se estende para a do oprimido, na luta contra o nazismo e o poder ditatorial de Hitler. A heroína enfrenta não somente uma ação opressora, mas impõe sua verdade contra a intolerância de Creonte; a coragem vence o medo. Essa é a alegria do teatro épico, uma imagem da possibilidade de ação. Que catarse poderia purificar a ferida larga e profunda das perdas humanas, dos corpos sobre tortura, dos gritos ecoados de dentro e de fora dos campos de concentração e dos silêncios em repressão?

A Antígona de Brecht teria um objetivo não purificador, ao contrário, evidenciava as injustiças para provocar uma emoção que gerasse mudança. Brecht não negava a emoção, ele entendia que a emoção é natural e necessária; sem emoção não há mudança de sentido, mas a emoção provocada no teatro épico é uma emoção consciente, e não se resigna ao fato consumado. Antígona possibilita pensar a mudança, porque sua ação já é contrária à imaginada: ela firma uma outra atitude ao se dirigir contra o medo. Antígona abrange a potencialidade do teatro épico, como modelo de narrativa e de discurso de poder e ação política. A ação coercitiva do poder político do governante é combatida pela força do ato de Antígona na confirmação de um abuso político que deve ser modificado para não que não haja retorno. Não pode haver na Antígona de Brecht uma equivalência de potencialidades dos heróis como a que Hegel apresentou. Há, sim, uma distância

ética entre os heróis, na qual Antígona é detentora de uma ação ética e Creonte de um ato desumano, bem determinado aos seus interesses tirânicos.

Walter Benjamin²⁵, em suas observações sobre o teatro épico, confirma que na técnica de distanciamento e interrupção, conduzida pelo ator, obtém-se a atitude um espectador interessado e crítico.

O conceito de luta de classe é, para Benjamin e Brecht, conceito da ação política da qual o teatro é parte importante, que deve conduzir a prática. Para esse fim, o teatro deveria ser entendido como forma de ação pedagógica, um teatro didático, mas que para isto, não deveria nem poderia distanciar-se da alegria, do divertimento. A forma didática impunha uma técnica de ação e de ressonância para que tanto o ator como o espectador pudessem ter uma atitude de desconfiança. O ator deveria provocar questionamentos, e o espectador deveria receber e refazer com crítica na percepção de sentidos diversos em um fato aparente. Para Benjamin, o teatro épico brechtiano é a imagem do palco que se modificou e tornou-se tribuna, aproximado do espectador; não é mais o lugar de encantamento, afim de provocar o ilusório.

O palco naturalista, longe de ser tribuna, é totalmente ilusionístico. Sua consciência de ser teatro não pode frutificar, ela deve ser reprimida., como é inevitável em todo palco dinâmico, para que ele possa dedicar-se, sem qualquer desvio, a seu objetivo central: retratar a realidade. Em contraste, o teatro épico conserva o fato de ser teatro, uma consciência incessante, viva e produtiva. (Benjamin, 1994, p. 81).

O espectador deixa de ser um fantoche para se tornar uma mente interessada e crítica. Esse interesse é ativado pelo que Benjamin identifica como a técnica do espanto e da revelação. Mas essa revelação não é dada na forma do drama naturalista, linearmente, sob causa e efeito. "Ou seja, o teatro épico, não reproduz situações; antes, as revela. A revelação das situações acontece por meio da interrupção dos processos". (Benjamin, 2017, p. 14).

Junto à técnica de interrupção, em que o ator com gestos corta a cena ou a narrativa e pontua situações a serem colocadas em evidência, e que se obtém o jogo do distanciamento, tão necessário para o afastamento da identificação. Benjamin reconhece também a singularidade do teatro épico brechtiano, sob a condição ativa do espectador como ser questionador na diferença do olhar atribuído

²⁵ Walter Benjamin em: Ensaios sobre Brecht.

à narrativa. Esse espectador se encontra no teatro de forma tranquila, o que Benjamin descreveu como um espectador que se encontra no teatro de forma relaxada, interessado e ativo. Seu divertimento é atribuído a este relaxamento, que independe das grandes emoções. É nessa perspectiva que o espectador do teatro épico também não se regozija com a ilusória afetividade do herói dramático, de ações reconhecíveis e esperadas, diferente do herói trágico.

Benjamin compreende a forma didática e política do teatro épico na mesma condição em que reflete sobre a perspectiva do conhecimento da história, na qual deve-se afastar a narrativa dos vencedores e adentrar na verdade dos vencidos. Podemos dizer que o teatro épico de Brecht convida a verificação da realidade enquanto discurso da verdade, como condição de ação política, quando ele se distancia da narrativa burguesa que conserva o estado de segurança econômica e de permanência de poder da sociedade capitalista. O teatro do palco brechtiano da luta de classes afirma-se no debate da realidade para uma verdade histórica e converte o público em agente ativo, inteligente, reflexivo e não mais em um espectador passivo, purificado.

Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de tábuas que significam o mundo (ou seja como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembléia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. (Benjamin, 1994, p. 79).

A Antígona de Brecht se encaixa no teatro épico ao afirmar o enredo de ação política sem precisar recorrer ao trágico aristotélico, já que a narrativa de tragédia de Antígona contém em si a possibilidade de distanciamento da finalidade trágica de catarse. Na Antígona de Brecht não há purificação do espectador por via da hamartia do herói, que nas tragédias clássicas gregas dava-se como intransponível. Sua Antígona não se resume à contenção nem ao temor. O modelo épico, antidramático e antiaristotélico confirma uma forma política que afirma uma ação discursiva de poder com base nas questões historicamente recorrentes de tomada de poder pela força irrestrita do Estado. Sua Antígona épica resulta na democratização da política pela arte, pelo ato reflexivo e consciente do espectador e afirma as diferenças de pensamentos e ações. A Antígona de Brecht faz da poética catártica do trágico o seu modelo contrário, adaptada ao jogo da cena do teatro

épico que se propõe essencialmente crítico, político, pedagógico e não menos metafórico e alegre, onde o homem e a sociedade são objetos de análise e de mudança histórica, na medida em que o primordial do modelo da arte política de Brecht é de não desviar o olhar sobre a realidade, a fim de se pensar e vislumbrar outras realidades possíveis.

11 PODER E VERDADE NA VOZ DE ANTÍGONA

Até aqui estivemos ligados ao texto e à imagem original da Antígona de Sófocles, cujo desenvolvimento das questões de representação da peça está preso aos personagens e ao debate entre Antígona e Creonte, no jogo de representatividade entre suas diferentes visões e razões. Podemos perceber que mesmo a Antígona de Brecht, em seu teatro épico, atualizado para a condição histórica e política da época, ainda que ousado esteticamente e na proposta do seu modelo não ilusório, educacional e crítico, percorreu uma Antígona onde se mantiveram presentes, em posições contrapostas, o poder do governante e os demais personagens contrários a Creonte, em que o totalitarismo e o poder de enfrentamento de Antígona marcava a distância entre os heróis.

Para esta seção, Antígona será vista em outros parâmetros, num olhar mais contemporâneo, ressaltando as ideias que se encontram nas entrelinhas, nas intersecções do drama, as idéias que reforçam a ação da heroína e não sua reação perante um fato. Propõe-se uma visão em que a imagem de Antígona possa responder com maior vigor sua presença de atualidade. Nesse exercício, a interpretação e o entendimento da performatividade filosófica de Judith Butler²⁶, nos foi essencial. Sua Antígona amplia os sentidos e nos leva a inquietações que vão das relações de desigualdade, de violência e injustiça, próprias da vida contemporânea, até alcançar uma visão globalizante de poder. É a partir da ampliação de suas relações que achei necessário trocar o uso da palavra atualização para performance, já que a filósofa nos convida a entendermos performativo como toda a ação de corpo, fala, palavras, gesto, interpretação, tomada e ação de poder, o que provoca processos constantes de mudanças de sentidos.

Talvez ainda possamos chamar de performativo tanto esse exercício de gênero quanto a reivindicação política de igualdade corporificada, a proteção contra a violência e a habilidade de se mover junto e dentro dessa categoria social no espaço público. (Butler, 2019, p. 59).

26 Corpos em Aliança e a Política das Ruas. Páginas: 34 a 59.

Judith Butler enfatiza a ação de se impor, a necessidade de transgredir. O que possibilita mudanças de comportamento e de pensamento social e político e se concretiza na forma de performatividade do sujeito ou dos sujeitos da cena política. Em *A Reivindicação de Antígona*, Butler busca questões da peça que corroboram suas várias investigações e pensamentos sobre intolerância, desigualdade e violência social presentes em outras de suas obras ²⁷. Para sua leitura, dois sentidos são evidenciados como fundamentais: um deles está na ação determinada da heroína, que reivindica seu poder de voz e sua verdade, e o outro, que se afirma como justiça, pelo direito de luta e de luto.

A Antígona de Butler nos convida a pensar uma heroína além da divergência entre família e Estado, Antígona e Creonte, tal que do lado da heroína esteja puramente a ação de força a favor do parentesco, e do lado de um Creonte a ação irrestrita do governante e do poder do Estado. Primeiramente, para a filósofa, a personagem Antígona não compõe os códigos familiares que sustentam a vida normativa do parentesco, por ela ser fruto de uma de uma união incestuosa, pois seu pai Édipo é também seu irmão. Além disso, Butler evidencia que ela mesma tivesse dando continuidade do destino do pai na herança do incesto, quando sua afetividade por Polinices parece ultrapassar a ligação entre irmãos. Em algumas passagens da peça, sua fala revela um sentimento duvidoso pelo irmão Polinices e Butler identifica que este sentimento pode ser estendido a seu pai, também irmão, Édipo. Portanto, com esta herança incestuosa, Antígona jamais poderia ser a representação do parentesco na condição moral e normativas das relações familiares. Entretanto, é justamente a representação do incesto em Antígona de Sófocles, que possibilita performar outras formas de exclusão mantidas pelas sociedades contemporâneas, que permeiam a condição social das relações hierárquicas e colonizadoras de poder que vão do racismo à marginalização das culturas e à não normatividade da diversidade de gênero.

Outra imagem onde Antígona pode ser performada diz respeito a sua posição da mulher na sociedade. Embora Antígona não seja a imagem da representação do feminino como representatividade da mulher na Grécia Antiga, mesmo que ela não aja na intenção de promover uma mudança pela condição da mulher, é certo que a

²⁷ Butler Judith: *Corpos em Aliança e Política das Ruas, A força da não Violência e Problemas de Gênero*, a autora identifica as várias relações de ação de luta e de desigualdades sociais e de poder.

personagem reclama por um direito que julga ser seu e que afirma, irrestrito à família, que é o direito ao luto do irmão. Mesmo que seja este seu ato primordial, ele passa a se ligar à força da imagem ao direito a fala, e dele surge outra ramificação da força de ação. Ao assumir seu ato, ela não só assume uma voz, mas ela confirma uma desmedida e uma ação ainda mais perturbadora, que é a de colocar-se no lugar da voz masculina, enfrentando o poder patriarcal e o poder hegemônico e irrestrito do governante.

Butler ainda nos convida a performar uma outra questão que é primordial na interpretação de Antígona, onde se torna contemporâneo o texto sem perder a presença do trágico. Encontra-se na ação do poder político e na imagem afetiva, que diz respeito ao luto. Sentido fundamental da narrativa.

A filósofa identifica o lugar de pertencimento do direito e o não direito ao luto, e não somente quem pode ou não morrer, mas também quem pode ou não viver. Aquele que possui direito ao luto é a representação do sujeito aceito na sociedade, que deve possuir dignidade e fazer parte dos direitos e da cidadania, de possuir visibilidade e de poder contar com a ação da justiça. Contrário a este, o sujeito não enlutado é aquele que é tido como marginalizado e sua vida se encontra na esfera do não pertencimento social, não é efetivamente reconhecido pelo meio social, e muito menos para o Estado.

Na *Reivindicação de Antígona*, a autora nos faz lembrar, a exemplo da imagem de Polínicos, e da negação do luto à família. Uma referência de como se dava a revelação e o luto dos mortos pela AIDS, nos primórdios da descoberta da doença: tinha-se como doença transmitida pelos homossexuais, por serem grupos de risco, com mais possibilidade de adquiri-la. A sociedade responsabilizava a vida sexual dos homossexuais pelo alastramento da doença, o que aguçava o preconceito e, com isto, quem a contraísse tinha medo de se declarar como doente. Esse auto afastamento da própria realidade possibilitava ainda mais a condição do preconceito. Isto tudo se agravava com a morte, desde a não declaração da causa da morte até a invisibilidade do luto.

Outra questão que a imagem da ação de Antígona faz referência e que Butler não deixa de enfatizar, envolve os desvios dos corpos e do não enlutamento dos sujeitos ativistas em lutas políticas, por liberdade e contra os governos opressivos,

notoriamente vistos durante as ditaduras militares. A ausência do corpo e a perda do direito ao luto, também trazem forte correspondência a uma Antígona que não aceita o não enlutamento pela morte do irmão.

Em *A força da não violência*²⁸, Butler demonstra como a desigualdade e violência revelam aqueles que são socialmente identificados como viventes que tem lugar garantido na vida privada e pública e que são socialmente e politicamente reconhecidos como beneficiados pelo direito à vida, pela garantia de poder viver, de ter o direito de valoração da própria vida. Em oposição a estes é que são identificados os ditos dispensáveis, de forma restritiva e excludente: os que na realidade cívica, não possuem a garantia do direito à vida e, por meio de várias formas de discriminação, a muitos não é dado o direito ao luto, porque já são tidos como seres não enlutáveis, tanto pelo corpo social como pelo poder público, na ação do Estado. Butler reconhece que, de forma global, os não enlutáveis são os presidiários, os negros, os homossexuais, as pessoas que vivem na rua, os estrangeiros, os refugiados, e assim por diante. O não enlutado é aquele a quem não é dado o direito de viver, portanto não importa como ele viva, pois, sua vida não tem importância para a sociedade, e tampouco o valor do luto.

Todas essas formas de tirar uma vida ou deixar uma vida morrer não são apenas exemplos concretos do modo como funciona a métrica do direito ao luto, elas tem o poder de determinar e distribuir o direito ao luto e o valor da vida. (Butler, 2021, p. 101).

Essa Antígona que reivindica o direito ao luto é a imagem performativa dos poderes coercitivos contemporâneos nos mais abrangentes e diversos meios de degradação daquele sujeito que a sociedade e o Estado buscam eliminar e que, de forma abrupta ou velada, direta ou sorrateira, torna-se recorrente. É uma imagem que percorre as ações de intolerância, de degradação e que também vai além das ações dos poderes políticos, vindo a permear o cotidiano da vida comum e a se tornar, por vezes, corriqueira e banalizada. Podemos lembrar que, há pouco tempo, tivemos notícia de uma cena incomensurável e absurda em um supermercado no Brasil, do corpo de um homem morto, caído no seu ambiente de trabalho, sendo deixado por horas debaixo de um pano, como lixo, para que não seja visto, e para que o cotidiano da loja não viesse a ser modificado. O não enlutamento deste

28 Butler. *A Força da não Violência*. Páginas 54 a 59.

sujeito, convertido e descartado como coisa, demonstra as relações de desigualdade e invisibilidade que provou seu não direito a vida, lhe restando, já no ambiente do qual trabalhava, o não direito a morte.

A ação de luto de Antígona pelo seu irmão performa todos aqueles que não tem direito ao luto; vaga por todos os corpos que não puderam ser enlutados. Corpos sujeitos ao esquecimento que a imagem de Polinices e o encarceramento de Antígona representam.

E m *Corpos em Aliança e a Política das Ruas*²⁹, Butler identifica a ação performada do corpo em sua visibilidade pública, no modo como o sujeito deve permitir-se e reivindicar o próprio direito de aparecer. A partir do momento em que ele se possibilita afirmar, seja por uma ação independente, ou em grupo, como em assembléia e nas ruas, sua presença pública e política de fala e de ação, ou ainda a afirmação apenas como presença pública do que é dito como diferente. O direito de aparecer e de se afirmar publicamente, é um simples ato de se impor contra a exclusão do corpo social normativo e excludente. O direito de aparecer também ressoa no direito de viver e no direito ao luto. Não é exagero lembrar dos transgêneros que são encontrados mortos ou até não encontrados, dados por sumidos, sendo vítimas de intolerância sexual. Para Butler, é extremamente importante que aqueles a que lhes são impedidos o direito de aparecer não sejam intimidados, e que sua presença, dita diferente, seja efetivamente corriqueira, para que este sintoma do desaparecimento, possa ser desviado pela ação. A recorrência do ato da presença faz com que o costume possibilite mudança de pensamento e atitude.

É também o direito à fala, à voz permanente e pública, que faz com que uma ação, mesmo que individual, seja permitida, porque o direito à fala performa o direito isonômico, dado a todos. Ao reivindicar os direitos que não se tem por impossibilidade de aceitação, estes só podem ser afirmados por uma ação permanente de visibilidade de presença de corpo e de fala, para que seja estabelecido o costume e para que seja provocado o reconhecimento social.

Como a população sem fala pode falar e fazer as suas reivindicações? Que tipo de rompimento é esse no campo do poder? E como essas populações podem reivindicar aquilo de que necessitam para persistir? Não é apenas

29 Butler. *Corpos em Aliança e a Política das Ruas*. Págs 64 a 66.

uma questão de precisar vivermos para podermos agir, mas de termos que agir, e agir politicamente, a fim de garantir a condição a existência. (Butler, 2019, p. 65).

Em *Problemas de Gênero*, Butler reforça as ideias do direito à fala, da ação feminista e do costume da ação para luta contra o patriarcalismo, o machismo e a favor da igualdade de direitos, ressaltando que há falhas e contradições no modo de ação e do discurso feminista na luta por igualdade. Como estas ideias se relacionam com Antígona? Antígona é o poder da fala e do direito que lhe é negado. Como mulher e como pertencente ao incesto, sua inviabilidade de ação estaria garantida. Mas Antígona age e exige que seja pública sua ação. A personagem não se intimida, e com o aparecimento, a presença de seu ato e de sua própria imagem, Antígona é reconhecida nos corpos e ações que reclamam e afirmam sua aparição e seu modo de agir.

Por meio destes quatro livros, correspondentes entre si, acredito que Butler, apresenta-nos as diversas imagens de Antígonas, entremeadas no corpo social e político dos modos de vidas e das relações contemporâneas. Podermos verificar como a filósofa diagnostica e revela um posicionamento para o enfrentamento contra a injustiça e a brutal diferença daqueles que possuem o direito a vida, e o direito à morte, diferentes, aos que não os possuem. Mas onde Antígona se encontra nesta performatividade? Onde sua ação se relaciona como ação de justiça social, de visibilidade, do direito de aparecer? Se, para Butler, Antígona em sua ação adquire o poder da fala, e em sua fala, como visibilidade do corpo presente, ela tanto afirma sua ação pessoal e imediata como afirma as ações possíveis, tanto das mulheres, quanto das vidas que não tem direito à vida e os que não tem direito ao luto. Antígona não só é um corpo que recusa o lugar da invisibilidade para a visibilidade da fala feminina, como impõe o luto de um corpo marginalizado, um corpo incestuoso, como pertencimento de cidadania e visibilidade de aceitação pública.

O ato de Antígona apesar de pessoal, não é uma ação individual, ela representa um corpo maior que é o lugar de fala e o enfrentamento do poder institucionalizado. Ela não está só, não acontece sem precedentes, ou sem um apoio. Para toda ação existem sempre um antes e um depois, que se confirmam na afirmação do ato e em sua constante performatividade. Segundo Butler, a ação é

performatizada e se afirma quando há condições propícias para que ela aconteça³⁰. Toda ação se efetua no momento em que pode, onde todas as relações e tensões sociais e históricas antecedem o ato.

A ação de Antígona também pode ser entendida e interpretada como uma ação da vontade de afirmação de uma verdade e poder que não é apenas individual, mas é sentida e afirmada enquanto ação que reverbera o grito e a vontade do poder de agir. A ação é performática, se entendermos que ela está em constante devir, e que sua potencialidade é de se afirmar para que haja mudança de perspectiva e de sentidos ou de verdades. Sob esta perspectiva, Butler dialoga com as questões referentes ao gênero, afirmando que o gênero não é nem binário nem natural, e sim que deve se afirmar em sua diferença de transitoriedade e performatividade que lhe é própria. Para isto é preciso se afirmar não somente por força de uma vontade, mas na constância do ato. O ato, para ser afirmado e naturalizado, deve ser repetido até que se perca de vista quem e como foi introduzido. Mas para isso é necessária uma ação de poder e de vontade, e esta ação se afirma num poder cujo ato seja o de afirmar uma verdade.

Segundo Foucault³¹, a verdade se afirma sob as condições de poder, onde ela se encontra amparada, fortificada pelos poderes político, social, intelectual, religioso, sob qualquer forma suficientemente sólida para se afirmar. Mas a verdade também se afirma naquele que toma para si o ato da verdade e na repetição do ato. Butler entende que a ação que se afirma deve ser representada, imitada, repetida, para se afirmar e ser reconhecida.

O ato de Antígona pode bem ser entendido numa ação da vontade que determina um corte na normalidade do poder e das verdades masculinas e ao mesmo tempo, uma afirmação de uma vontade de poder, que é a vontade de se afirmar no reconhecimento do ato e de si. Na própria narrativa de Antígona de Sófocles, a heroína e os demais personagens, Hemon, Tirésias e o coro, reverberam o que pode ser entendido como formas e tentativas de reconhecimento e convencimento na necessidade de afirmar razões e verdades contrárias às vislumbradas por Creonte.

30 Butler. *Corpos em Aliança e a Política das Ruas*. Pagina 35

31 Foucault *Verdade e Poder*. In: *Microfísica do Poder*. Págs: 04, 05

Considero oportuno para pensar como poder e vontade de verdade a ação de Antígona, como performance do texto naquilo que se apresenta como ação individual, mas que performa todo um corpo social correspondente. A ação da personagem como reivindicação da verdade se encontra justamente na necessidade de agir mediante a afirmação, na ausência absoluta de poder cívico da mulher, na ausência de poder nos espaços de poder político e na ausência social, mantida nas relações de costumes.

O poder de ação de Antígona representa um poder marginalizado que se afirma sob uma força de ruptura à qual pode-se atribuir uma ação individual da personagem, mas também uma ação que tem como força uma vontade histórica, como ruptura e força da ação feminina, politicamente e historicamente reprimida, destituída de voz ativa e de voz política.

A verdade da heroína performa a voz dos excluídos, desarticula a voz dos vencedores no desmascaramento das desigualdades. Aquilo que Walter Benjamin metaforiza ao descrever o olhar perplexo do anjo da história quando olha para trás e só vê ruínas no que a modernidade entende como progresso. A verdade daquilo que clama por reconhecimento. A voz de Antígona, revela um costume patriarcal, que se afirma na fragilidade do poder e da justiça. Aquilo que pode ser verificado quando se assume outras verdades. Como na fala impetuosa de Hemon a seu pai: "Mandarias muito bem sozinho numa terra que fosse deserta". (Antígona, 2007, p. 83). A cidade, revelada e edificada no encobrimento de suas ruínas, nos enganos, nos escombros, para que não possa ressurgir e revelar a fragilidade da pólis.

Enquanto Creonte se encontra no lugar reconhecido da verdade do poder público, Antígona, como mulher, deveria se ater ao ambiente privado que é o lugar da retenção e passividade. Enquanto Creonte representa a voz e ação de poder institucionalizado, daquele que pode exercer o poder masculino, patriarcal, político, jurídico e normativo, Antígona só pode afirmar uma ação de poder marginalizado, da mulher, não cidadã, fora da ação política, sem o direito de participação nas assembleias, à margem da ação do poder público. É por isso que Antígona, em sua vontade de ação, extrapola o ambiente privado e público ao mesmo tempo, quando desafia tanto o poder do governante quanto o poder das leis ao revelar, como ação coercitiva pode ser desmistificada como verdade.

É neste ímpeto que a personagem de Antígona se diferencia, demonstrando uma outra voz, daqueles que não têm coragem de agir e falar, os cidadãos homens e as mulheres que, sem condições de agir, tornam-se sufocadas nas verdades duramente escondidas, inviabilizadas, historicamente ressentidas. Estes sujeitos que não se dão ao ato, os personagens da peça, revelam outros sujeitos, é como se atingisse num tempo maior, que extrapola o próprio texto e a peça, o tempo histórico e real do qual o espectador faz parte.

Ao findar da peça, quando a personagem fala que ela não nasceu para o ódio e sim para o amor, podemos também entender que ela não está se referindo a Eros, pois o entendimento é geral, entre os pesquisadores, de que Antígona não contempla o amor. Verifica-se que em nenhum momento a heroína fala sobre o seu amor por aquele com quem está prestes a se casar. Sua fala sobre o amor representa não o amor em si, mas indica sentido contrário ao ódio de Creonte, um ódio pertencente a ação de autonomia e de coercitividade, que pode ser próprio do poder político e que se afirma no modo de governar. Sua ação é aquela contrária à ação de ódio. O amor que diz possuir é o amor que visa amizade e compaixão, justiça e verdade, aquele que deveria pertencer ao ambiente da justiça e da igualdade de cidadania.

Aquilo que demanda ação performativa de poder, que possa quebrar o costumeiramente aceitável e que por poder normativo e de costume, repudia o que é novo, o que demanda multiplicidade e que se reconhece na transitoriedade. Entendendo que os corpos e as ações são transitórias, estão entre tantas performances do imaginário de Antígona.

Como afirmação da verdade, Antígona afirma em sua ação discursiva e de forma contundente sua razão. O lugar da razão requer confiabilidade da realidade enquanto presença da verdade. A dissimulação, o desvio de palavras, não podem ser percebidas na fala de Antígona, até mesmo para se opor à sua irmã Ismena. Ela aceita o desafio de se prejudicar e se endurecer ao máximo naquilo que acredita. Podemos verificar em suas frases que acentuam bem aquilo que acredita e a veracidade de seu ato. Para Creonte diz: "Afirmo que pratiquei, e não nego que o fizesse" (Sófocles, 2007, p. 67).

Enquanto representação de uma ação cuja vontade se expressa na verdade e no poder de agir sobre o enfrentamento da justiça e do governante, Antígona reivindica a verdade atribuída ao morto, como podemos identificar, na imagem do corpo de Polinices, contra ausência do corpo. Na ação de Antígona há uma outra verdade a ser afirmada, de que não é pertencimento do Estado, nem do governante o direito ao luto: ele pertence à família. Não sendo assim, a heroína impõe sua ação: ela performa um ato de justiça. A não aceitação de Antígona é um *sim* para afirmar uma visão que extrapola as intenções pessoais da personagem: a visão de que são muitos os corpos que historicamente foram e serão injustamente eliminados, ausentados daqueles os quais tem pertencimento.

12 ANTÍGONA-SE

Chamo aqui de Antígona-se um entendimento do ato da heroína para as possibilidades de performances artísticas e de pesquisas que buscam na narrativa e no imaginário de Antígona, discursos sobre poder e justiça, que contemplam direitos igualitários e ações afirmativas, identitárias e de gênero. Ainda, como imagem de ações individuais e coletivas do direito de ser e de se posicionar contra políticas institucionalizadas que buscam discriminar formas e modos diferentes de vida, para o aprofundamento da intolerância social, cultural e de classe. Além do próprio ato do luto como poder de ação.

Antígona possui uma narrativa que convida o espectador a aproximar-se da ação da heroína, num chamado para que se identifique e se relacione aos sintomas e situações da realidade atual. Se há um efeito catártico a se constatar, e que liga a Antígona de Sófocles às potencialidades da Antígona contemporânea, esse efeito é o de conscientização e de motivação política num sentido libertador, no distanciamento da conformidade e do medo para os desafios da ação e não da sua purificação. Verificamos, na representação consciente e política do modelo épico brechtiano, que não afasta o espectador da realidade e o aproxima da ação, como imagem de ações possíveis ligadas aos sentidos sociais e políticos de sua época. Era preciso, para sua Antígona, o esvaziamento da catarse aristotélica, retirando da ação a purificação das emoções.

Em todos os sentidos performativos de Antígona, seu convite é de que seja necessário agir não somente por meio de uma individualidade, mas por um tornar-se ativo como agente de um corpo social, agente de uma potencialidade plural, em sintonia e empatia com a própria ação. O imaginário de Antígona pode abranger sentidos perceptíveis historicamente, que dialogam com problemas e sentidos atuais, sobre a ênfase das ações silenciosas do poder público.

Para uma performance atualizada de Antígona, é preciso considerar a força de pertencimento que a narrativa conduz a personagem, trata-se de colocarmo-nos no lugar do outro da ação, uma empatia advinda do entendimento e da necessidade de mudança que toda ação adquire quando afetada pela coletividade. Como a que se

percebe na forma brechtiana do entendimento consciente da ação ao ser identificada na realidade política, ou, como observa Butler, quando se é performatizada, posta em evidência e repetida, até que seja assimilada, reconhecida, incorporada pelo coletivo. Será este o motivo pelo qual Antígona é recorrente? Devemos entender, discutir, discursar, reconhecer e assimilar sua ação? Ela se torna fonte de debate filosófico, fonte de representação e performance tanto no imaginário mítico da sua narrativa, quanto pela imagem da mulher, presente nas condições discursivas da potencialidade e afirmação da ação feminina, ou em questões de abuso do poder público.

Diante desse movimento das Antígonas, a que fizemos referência, da narrativa sofocliana ou brechtiniana e nas identificações performativas de Butler, como imagem viva da heroína para a sociedade atual, é que pretendemos identificar nossa Antígona política. Como reconhecimento do processo de entendimento para o de conscientização da necessidade do ato político dos sujeitos em afirmações sociais.

Antígona-se seria um ato de aparecer, de estar em luta, em coletividade, em discussão, de se posicionar coletivamente mesmo que individualmente, mas promovendo a interação e afirmação do corpo coletivo, afirmando um sim ou direcionando um não contra a um tipo discriminativo e normativo de vida pública, no modo de pensar a diferença ou contra uma subordinação silenciosa e autoritária e discriminatória do poder público. Um olhar virtuoso do ato de Antígona torna-se uma contingência, um aclamar-se, um tornar-se. Na apropriação do trágico para a cena da tragédia humana é que Antígona detecta, vislumbra, avança, corporifica.

A exposição do corpo de Polínicos também incorpora imagens conhecidas historicamente, seja nas narrativas ficcionais ou em tantas ações políticas da nossa realidade de corpos esquartejados e expostos em praça pública, assim como foram as torturas, mortes e sumiço de corpos pela ditadura brasileira e outras da América Latina, e dos regimes totalitários do continente europeu, sem falar nas imagens cotidianas de sumiços de pessoas nas periferias e nas ruas das grandes cidades, de corpos de toda forma que não interessam às ações de apoio do poder público, ou que pelo contrário, podem intensificar os processos de desigualdade, pelo não acolhimento necessário ou o simples reconhecimento das desigualdades.

O que queremos enfatizar nessa seção, não se trata da mimese da ilegalidade da ação, do desvio da lei, da incapacidade cívica, nem da marginalização do ato, mas pelo contrário, a ação performativa do olhar de atualização da narrativa de Antígona consiste em realçar o ato pela vida, pelo direito de fala, do ato de consciência política que ressoa na consciência coletiva, que se afirma nos grupos e nas ruas, a liberdade e os direitos.

Antígona contempla experimentações da performance social contemporânea, ao trazer para o centro trágico a crítica do poder coercitivo e das relações de dominação, as situações e relações humanas de poder, que podem ser identificadas como núcleos centrais da trama, para o entendimento do ato da personagem, de que este ato possa ser reconhecido em situações do cotidiano e nas formas e relações de poder, na potencialidade da força da ação para transformação coletiva.

O eu é assim ao mesmo tempo o nós, sem estar fundido em uma unidade de agir em termos de igualdade impossível. Ser um ator político é uma função, uma característica de agir em termos de igualdade com outros humanos - essa importante formulação arendtiana permanece relevante para as lutas democráticas contemporâneas. A igualdade é uma condição e uma característica da ação política em si, ao mesmo tempo que é o seu objetivo. (Butler, 2019, p. 59).

O poder político da heroína se encontra em sua ação e na consciência do seu ato, enquanto força afirmativa do que o indivíduo pode, interfere na vida em comunidade e altera o sentido daqueles que o reconhece. Antígona-se é tanto o entendimento do ato, por parte dos demais personagens: Hemon, Tiresias, Ismena, que no último momento tenta ter participação do ato da irmã, do coro, como também do leitor ou espectador, que se identifica e atualiza o ato da heroína no reconhecimento de sua potencialidade.

Considerando que a mimese trágica seja como elaborou Aristóteles, na *Poética*, um enredo que tem a função fundamental de provocar um sentimento de contenção, advindo com o efeito da catarse, para que os heróis em suas ações se tornam exemplo e meio purificador de medida e de educação cívica, mas é nesse sentido, da catarse que a narrativa de Antígona contradiz o trágico, e isto se dá porque a própria heroína não provoca exatamente, em sua ação, a tão reconhecida purificação aristotélica, mas sim, um sentimento peculiar de força e de conquista da

ação. Um sentido de purificação das emoções no efeito da alegria e do prazer que se tem com o representado.

A discussão de Lacan sobre Antígona no Seminário VII se desdobra em formas metonímicas, identificando primeiro o modo pelo qual a peça força uma revisão da teoria aristotélica da catarse. Lacan sugere que Antígona de fato envolve uma purgação ou uma expiação, mas não se trata daquela que levaria ao restabelecimento da calma, e sim a continuação da irresolução. (Butler, 2022, p. 91).

A personagem parece ter sido composta para movimentar o traço narrativo da forma trágica. Como um modelo experimental e provocador que convida à refutar uma narrativa educacional, em seu sentido único de demonstrar e afirmar o erro para que ele não venha a acontecer, mas para um outro sentido educativo, o que revela a diversidade de percepções.

A personagem responde a seu ato de forma consciente, outro diferencial em relação ao modelo trágico, mas não com uma consciência da ação como a de uma Medéia, que não se arrepende do ato, mas purifica o espectador através do horror da ação. Antígona, pelo contrário, pode ajudar a elucidar a afirmação da ação individual e consciente como uma ação esclarecedora que desfaz a contradição do erro e provoca a afirmação da vontade, e mesmo que isso não venha modificar a destruição do herói, resulta num leve movimentar sob um olhar que confunde e modifica o paradigma modelador da ação no trágico. É no deslocamento da função trágica, de contenção para a potencialidade da ação, que a narrativa de Antígona nos faz, e na virtualidade das realidades social e política.

O que podemos entender como sendo a mimese de Antígona, onde constantemente se performa e se revigora sua imagem e ação? Que tipo de ameaça, contra a cidade ou o governante Antígona representa?

Em seus modos e possibilidades de atualizações, reiteramos uma performatividade, que nos é indicada por Butler, a de que é a imagem dos irmãos Antígona e Polinices que, por si só, deixa de colaborar para a harmonia da cidade. Suas existências, como filhos de uma relação incestuosa, fazem parte de modos de vida indesejáveis na sociedade, que devem ser eliminados, porque se aceitos podem possibilitar desvios do corpo social e cívico da pólis. Além disso, Antígona, em sua ação, mostra-se mais que uma herança indesejável, seu ato contra a lei do governante e sua fala afirmativa, que não demonstra arrependimento, pode ainda

mais corromper a vida em comunidade e contradizer a ação de cidadania. Além de sua ação contra uma determinação do governante, como mulher e pertencente a uma família que desvirtua a medida e moral do parentesco, Antígona também representa aquela que ao falar já descumpriu um modo de existir fundamental nas relações de pertencimento da pólis, que é o lugar patriarcal e político de ação e de fala, pertencente apenas aos cidadãos homens.

Antígona, ao descumprir seu lugar na sociedade, colabora para a contradição de um campo que permeia toda poesia trágica grega que é a purificação das ações, para a não contenção das ações. Mas há ainda em Antígona uma condição do modo da poética aristotélica que lhe cabe com perfeição, pois se o trágico não é a imitação de um personagem, mas a imitação da vida, como enunciou Aristóteles, em Antígona a mimese é a imitação da ação política, que revela as contradições do poder e da vida pública e dá o lugar ao personagem destituído de cidadania, força e poder de ação.

É para sair desse lugar de forças contrárias que o nosso olhar sobre Antígona, contempla a mimese de um outro fator do político, aquele que Butler averigua ao identificar como clamor ou como reivindicação o ato da heroína, na própria condição performática da personagem para a vida e os sujeitos contemporâneos, cuja a existência e ação implicam em constantes manobras do lado do poder público para o enfraquecimento e esvaziamento destes sujeitos. Ao abordarmos a tragédia Antígona sobre a ênfase da sua ação política podemos compreender a sua narrativa mimética como o espaço de debate político e não apenas como a representação de personagens em sua falha da ação.

Uma outra questão que percebemos na Poética e que pôde guiar nosso olhar sobre o trágico e sobre a ação de Antígona é a que se refere ao sentido prático da poesia aristotélica, no sentido de ação em seu modo prático. É sob esse sentido que entendemos a ação como prática política da peça e que percorre temporalidades, possibilitando um debate atual e performático da personagem principal. É neste sentido que se compreende que Antígona é uma poética política, que vislumbra o discurso político e consegue uma fluidez de imagem que perfaz e atualiza esse debate. Embora a ação da vida seja um debate político em Antígona, a personagem também realiza uma mimese da ação individual que se firma no coletivo à medida

em que revela problemas próprios da pólis e que, por isso, amplia a narrativa como um todo e não como um fato individual, pessoal, íntimo, garantindo ao agir político um movimento mais amplo, como se estabelecem na narrativa da peça as condições da lei, do Estado e a politização do luto.

Percebe-se o discurso político de Antígona na cena de um debate mais contemporâneo, como uma imagem do debate político além das épocas de Estados de exceção ou em regimes totalitários. No campo do pensamento histórico, político e filosófico, percebemos também uma Antígona que afirma o debate político e individual como performance revolucionária da ação do corpo político sob enfrentamento do luto e na presença afirmativa da sua fala e do imaginário feminino. A imagem performática política e filosófica da personagem e do trágico de Antígona, apresentada por Butler, nos ajudou a pensar a ação da heroína enquanto forma de poder do agente ou dos agentes para a transformação, sabendo-se que mesmo uma ação individual se desloca e se afirma no coletivo.

A composição dialética do diálogo nas palavras pronunciadas entre os personagens também revela pensamentos discursivos sobre vários aspectos da vida em comunidade, que vão do poder do Estado à justiça, da veracidade das leis às ações democráticas. Tanto a narrativa da peça quanto a ação da personagem principal, que personifica a ação do herói, fazem da tessitura trágica de Sófocles na composição e imagem de Antígona uma afirmação política. É importante lembrar que essa peça não foi escrita com base numa origem mítica, embora Antígona seja um personagem existente em outras tragédias. Sua narrativa é uma composição própria de Sófocles, que era um homem político que viveu num sistema de uma recente democracia, forma de governo que surge sob entre direitos e ações sociais, e de que nele há um distanciamento da tirania, em um momento que, com o fortalecimento da democracia, também se tenta ampliar a assembleia, com maior participação prática e maior isonomia entre os cidadãos.

Sob todos os aspectos narrativos que a peça possibilita, podemos verificar que sua condição performática de atualização se encontra nos discursos e ações do debate político. Nela se observa as contradições do poder público, as ações coercitivas passíveis de validação de manipulação das leis, a imposição e diferenciação da vida em comunidade e o direito daqueles que possuem o poder,

contra os que são destituídos de direitos e poder. Antígona é a heroína que toma para si, o direito da ação contra um poder, a favor dos seus. Como uma mãe que procura o corpo do filho, tão visível em muitas histórias reais, como as mães que nas ditaduras lutam pelo direito ao luto dos filhos assassinados, uma realidade ao modo de Antígona, pois só terão o corpo de um filho, de um irmão, ou de um parente de volta, se for permitido pelo Estado ou pela lei. Antígona diz a Ismena: "A ele não lhe é dado separar-me dos meus". (Sófocles, 2007, p. 45,49). Essa fala poderia ser encontrada na memória de muitos dramas sociais e familiares, históricos ou atuais, sabendo-se que não são raras as notícias de mães que procuram seus filhos homossexuais e transexuais desaparecidos, lidando com a demora e a fragilidade da ação por parte do poder público.

A degradação do sujeito, a deturpação da fala e da memória, o apelo ao luto, tudo isso nos leva à narrativa e à ação trágica de Antígona. O imaginário de Antígona bate à nossa porta, performa nossas ações, confirma nossas histórias, retira do ilusório o real e revela a realidade como elemento trágico, próprios da condição humana em sentidos social e político.

13 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. R. Raposo. Rev. Téc. A Correia. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

BEAUFRET, Jean. **Hölderlin e Sófocles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: tragédia e comédia**. Petrópolis: Vozes, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad: Rouanet, Sergio Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1994.

----- **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017.

BRANDÃO, Tania. **Metodologia nas pesquisas em artes cênicas no Brasil**. Rio de Janeiro (UNIRIO). Urdimento, 2000.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Ed 34, 1971.

BUTLER, Judith. **A reivindicação de Antígona**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

----- **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

----- **Corpos em aliança e a política das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

----- **A força da não violência: um vínculo ético.** São Paulo: Boitempo, 2021.

CORREIA, Adriano. **Sobre o trágico da ação: Arendt (e Nietzsche).** Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio – O Que nos Faz Pensar, {S.I.}, v.20, n. 29, p. 59-74, maio, 2011.

COSTA, Lígia, M. **A poética de Aristóteles.** São Paulo: Ática, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia.** Rio de Janeiro: Rio, 1976.

FOUCAULT, Michel. **A microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FIGUEIRA, Cristina, Barbara dos Santos. **Antígona e a ditadura militar.** Dissertação do programa de pós-graduação em licenciatura. Instituto de Letras. UNB Brasília, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin.** Unesp, Perspectivas, 1993.

GATTI, Luciano. **Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto.** Cadernos de Filosofia Alemã XII. USP, 2008.

LESKY, Albin. **A tragédia grega.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade.** Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LORAUX, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

MOREAL, Francisco Torres. **El Teatro y lo sagrado, de M. de Ghelderodea F. Arrabal.** Murcia: Universidade de Murcia, 2001.

MOSSE, Claude. **Atenas, a história de uma democracia**. Brasília: UNB, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

----- **O Nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

----- **Sobre verdade e mentira no sentido extra moral**. In: Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

NUSSBAUM, Martha. **A fragilidade da bondade**. Trad. Ana Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

NUNES, Alexandre Silva. **Dioniso como método: teatro, mito e ritual no espetáculo NIJILAS – dance e esqueça as dores**. Urdimento, 2016.

NUNES, Carlinda. **Hölderlin e a experiência do abismo**. 2003.

OLIVEIRA, Natássia Garcia Leite. **Teatro Dialético em Terras Estranhas - A (In)Diferenciação Entre Sujeito e Objeto Na Formação Cultural**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2013

RAMOS, Luiz Fernando. **Hierarquias do real na mimesis espetacular. Contemporânea**. Porto Alegre: R.bras. 2011.

REZENDE, Flávia Almeida, V. **Antígonas: apresentações políticas do imaginário mítico**. Belo Horizonte: Tese. UFMG, 2017.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa. Tomo I**. São Paulo: Papyrus, 1995.

----- **O si-mesmo como outro**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo, Martins Fontes, 20014.

ROSENFELD, Kathrin H. **Sófocles e Antígona**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

----- **Sófocles a Hölderlin**. Porto Alegre: LeM, 2000.

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Brasília: UNB, 1998.

SÓFOCLES. **Antígona**. trad: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007

STEINER, George. **Antígonas**. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VANNUCCI, Alessandra. **Antígona e a coragem de dizer a verdade**. In: Reivindicações de Foucault. Rio de Janeiro: Lamparina, 2017.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na grécia antiga**. Trad. Joana Angélica Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

----- **As origens do pensamento grego**. Trad. Isis Borges. Rio de Janeiro: Difel, 2018.

----- **A travessia das fronteiras: *Entre mito e política***. Trad. Mary Barros. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

----- **Entre mito e política**. Trad. Cristina Machado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

WERNER, Jaeger. **Paidéia**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

WHITE, Hayden. **Nietzsche: a defesa poética da história no modo metafórico**. In: *Meta-História: A Imaginação Histórica do Século XIX*. São Paulo: USP, 1992.