

Antígone América: resistência e prefiguração da ditadura brasileira

Antígone América: resistance and prefiguration of the Brazilian dictatorship

Adriane da Silva Duarte

Universidade de São Paulo

asduarte@usp.br

ORCID: 0000-0002-7133-3115

Palavras-chave: *Antígone América*, Carlos Henrique Escobar, *Antígona*, Sófocles, Recepção dos Clássicos, Ditadura Brasileira.

Keywords: *Antígone América*, Carlos Henrique Escobar, *Antígona*, Sophocles, Classical Reception, Brazilian dictatorship.

Antígone América é uma peça pouco conhecida, que, embora publicada à época de sua encenação, não foi reeditada e praticamente não recebeu novas montagens para além da primeira temporada, em 1962, mas cujo título despertou meu interesse¹. Este “América” apostado, à maneira de um sobrenome, ao título da tragédia grega acendeu o desejo de resgatar a obra, buscando entendê-la no seu contexto de produção e estabelecer o sentido desse transplante de *Antígone* do velho para o novo continente, que contou com a colaboração de uma europeia imigrada para o Brasil.

Produtora e atriz encarregada de dar vida a *Antígone*, Ruth Escobar nasceu no Porto em 1935, tendo chegado ao Brasil aos dezesseis anos, onde fez carreira artística e política expressiva. Curiosamente, o autor da peça, o filósofo e escritor Carlos Henrique de Escobar, fez o caminho contrário. Nascido em São Paulo, passou os últimos vinte anos de vida na cidade portuguesa de Aveiro, vizinha

¹ Há registro de uma montagem amadora em 1999, no Rio de Janeiro, que contou com a participação de um remanescente do elenco de estreia. Antonio Abujamra, então o diretor do espetáculo, dessa vez foi o supervisor geral, tendo a direção ficado a cargo de Rose Abdallah. Para mais informações, consultar SÓFOCLES na Cinelândia. *Jornal do Brasil*, Revista Programa, Rio de Janeiro, ano CIX, n. 239, 03 dez. 1999, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/322078. Agradeço a Bárbara Siqueira Martins pela informação.

à do Porto, onde veio a falecer em 2023, segundo ele, praticamente incógnito². À época da montagem de *Antígone América*, Ruth e Carlos Henrique formavam um casal, daí ela ter adotado o sobrenome dele como assinatura artística para a vida toda – a união em si durou quatro anos e terminou ao fim da temporada de *Antígone América*.

Como visto, *Antígone América* não é produto dos anos da ditadura, mas do momento que a precedeu, até porque seria difícil levar à cena uma obra com o seu teor contestatório durante este período de exceção em que a censura aos espetáculos era a norma. Escrita em 1959, provavelmente sob o influxo da revolução cubana, a peça obteve o prestigioso prêmio Governador do Estado de São Paulo na categoria literatura em 1961³, tendo sido encenada no ano seguinte pela companhia Novo Teatro⁴, recém-fundada por Ruth Escobar e pelo diretor italiano Alberto D'Aversa. O texto foi publicado com baixa tiragem no mesmo ano por um selo amador e como o primeiro de uma série dedicada à dramaturgia, mas que não teve continuidade⁵. Além de ser a primeira incursão dramática de C. H. Escobar, *Antígone América* também foi o primeiro drama que o autor dedicou à releitura de tragédias gregas, que marcaram sua obra para o teatro, com destaque para *Ramon, o Filoteto Americano* (1977), *Ana Clitemnestra* (1986) e *José Medeia – Medeia masculina* (1998)⁶.

Em 1962, o Brasil passava por um momento de grande turbulência política que teve início com a renúncia do presidente eleito Jânio Quadros, em 1961, no que hoje é considerada uma tentativa de autogolpe fracassada. Em consequência disso e em vista da resistência imposta por parte da sociedade civil e da classe política à posse do então vice-presidente, João Goulart, tido como simpatizante de pautas da esquerda, apesar de oriundo de uma família de estancieiros do sul do país (Bandeira, 2010), a crise institucional estabeleceu-se no país. Contribuiu

² Cf. documentário de Maria Clara Escobar, *Os dias com ele* (2013), em que o filósofo diz estar “em absoluto anonimato em Aveiro e “não ter um amigo português”, apesar de residir há mais de dez anos no país. Quero crer que essa condição deriva mais de sua misantropia (cf. no mesmo documentário: “Detesto pessoas”), do que da afabilidade dos portugueses. O documentário está disponível no YouTube em <https://www.youtube.com/watch?v=LUj7moQhRrM>.

³ Segundo A. Machado (2020), Escobar venceu autores já consagrados, como o poeta concretista Haroldo de Campos, e outros iniciantes talentosos de sua geração como os Lupe Cotrin e Mario Chamie.

⁴ Sobre a companhia, o crítico Décio de Almeida Prado (1961) anota, ao comentar a sua montagem de *Os males da juventude*, de Bruchner: “A representação do Novo Teatro é a de um grupo que ainda está se formando: atores jovens em sua maioria pouco experientes, que necessitam para se firmar de um contato prolongado com o público”.

⁵ Escobar, Carlos Henrique. *Antígone América*. São Paulo: Decisão, 1962. Agradeço aqui a Renata Cazarini de Freitas por ter compartilhado o pdf da peça, além de um dossiê de imprensa e o processo que a Divisão de Censura moveu contra o espetáculo.

⁶ O teatro de Escobar ainda é pouco estudado, sendo o autor mais conhecido por sua obra filosófica, centrada no estudo da obra de Althusser. Recentemente, contudo, o volume *Recepção dos mitos gregos na dramaturgia brasileira* vol.2, organizado por Joseane Prezotto, Orlando Luiz de Araújo, Renato Cândido da Silva (Catu: Bordô-Grená, 2021) trouxe análises de *Ana Clitemnestra*, por Maria de Fátima Silva, e de *Ramon, o Filoteto Americano*, por Orlando Luiz de Araújo e Renato Cândido da Silva.

para tal o fato de que, no momento da renúncia, o vice estava fora do país, justamente em visita à China comunista. No Rio Grande do Sul, estado natal de Goulart, o governador Leonardo Brizola, seu conterrâneo e cunhado, deu início à Campanha da Legalidade, um movimento para garantir ao vice-presidente o direito de assumir a presidência. A iniciativa, que chegou a armar a população civil para resistir, ao lado das tropas do Estado, ao ataque das forças federais, por pouco não resultou em uma guerra civil.

Jango, como era popularmente conhecido Goulart, terminou por assumir a presidência em setembro de 1961, graças à adoção do parlamentarismo, que limitava os poderes constitucionais do presidente. Ainda assim, o clima político manteve-se quente, contrapondo-se a elite conservadora aos camponeses que reivindicavam a realização de uma ampla reforma agrária, com marcada atuação das Ligas Camponesas, associações de trabalhadores rurais sob a influência do Partido Comunista Brasileiro. Ou seja, em 1962 o país fervia, uma parte sonhava com a revolução socialista enquanto outra gestava o golpe militar que teria lugar dali a dois anos, com apoio dos Estados Unidos⁷.

A classe artística, notadamente a teatral, era porta-voz do anseio de mudança e justiça social, mesmo antes desses acontecimentos. Em São Paulo, em particular, se fazia um teatro engajado, que tinha por centro o Teatro de Arena, fundado em 1954 para fazer um contraponto ao teatro burguês praticado pelo Teatro Brasileiro de Comédia, o grupo mais conceituado e profissional então. Enquanto o TBC privilegiava a dramaturgia internacional, o Arena buscava um repertório de autores brasileiros ou de clássicos adaptados à realidade nacional, propondo-se a refletir sobre ela.

Em consonância com isso, por volta dos anos 1960, Brecht faz sua estreia nos palcos brasileiros, ou melhor dizendo, paulistanos. A primeira montagem de uma peça sua, *A Alma Boa de Set-Suan*, data de 1958 (Teatro Maria Della Costa, direção Flaminio Bollini); em 1960, o Novo Teatro, de Ruth Escobar, leva à cena *Mãe Coragem e Seus Filhos* (direção Alberto D'Aversa) e, em 1962, o Arena monta *Os Fuzis da Senhora Carrar* (com direção de José Renato).

O próprio projeto de *Antígone América* nasce da constatação da impossibilidade de montar a *Antígona* brechtiana, considerada muito difícil para o público brasileiro, como confessa Escobar, o dramaturgo, em entrevista da época. Como alternativa, preferiu-se “repor o mito para a realidade da América latina e fazê-lo inspirado diretamente em Sófocles” (VERSÃO, 1962, p. 9). A montagem ficou a cargo de Antonio Abujamra, um jovem diretor recém-chegado de um estágio no Berliner Ensemble, que nela imprimiu as digitais brechetianas. A direção foi um dos destaques da peça segundo a crítica não assinada em *O Estado de São Paulo*, mas que se atribui a Décio de Almeida Prado (1962, p. 10), o principal crítico de teatro então. Segundo ele, Antonio Abujamra é bem-sucedido ao fazer com

⁷ A participação do embaixador americano, Lincoln Gordon, e de seu adido militar, Vernon Walters, no golpe está bem estabelecida desde que os arquivos americanos foram abertos. Cf. E. Gaspari (2024a; 2024b).

que “peça e encenação caminhem ambas para o mesmo fim (que só poderia ser, naturalmente, o teatro épico de Brecht)”⁸.

De acordo com o espírito do tempo e a orientação teórica dada à montagem, a peça tinha forte teor político. Segundo C. H. Escobar (VERSÃO, 1962, p. 9):

Antígone América é uma peça política. Ela quer relatar uma revolução na América Latina. Os poderes primariamente centralizados em torno do caudilho, que dispõe deles sem justificações. A máquina estatal toda é submissa ao seu temperamento, reage ou deixa de reagir conforme o seu desejo.

Na fórmula concisa de Ruth Escobar (1999, p. 113): “Creon ditador da América Latina, Antígone, a Passionária, libertadora do povo”. Segundo Sérgio Mamberti (2021, loc. 768), um dos atores, tratava-se da “adaptação da tragédia grega *Antígona*, de Sófocles, para um país hipotético da América do Sul que, na verdade, era o Brasil”. Há também alguns ecos da *Antígone* de Anouilh, que Ruth Escobar havia protagonizado para um exame no curso de atuação que fizera pouco antes em Paris (Machado, 2020, loc 1335). Segundo Carlos Henrique Escobar, se sua peça não está alheia à Antígone francesa, é porque buscava ser “o seu oposto, apondo o épico ao teatro de fundo psicológico daquele texto” (Anônimo, 1962, p. 9). Ou seja, cita-a para renegá-la.

Em relação à tragédia grega, *Antígone América* retém alguns elementos centrais, afastando-se da trama sofocliana em outros. Não se trata, portanto, de uma mera atualização e nem de adaptação. Em comum com a grega, a Antígone americana se caracteriza pelo caráter decidido, pela disposição de sacrificar-se pelo que considera ser justo, pela solidão com que age, uma vez que não encontra apoio em nenhum dos outros personagens. Assim, ela procede ao sepultamento de Polínicos, a despeito da proibição explícita de Creonte (Creon, na peça de Escobar), que quer torná-lo um exemplo para os rebeldes. Ismênia também mantém sua característica de base, recusando-se a participar do ato ousado da irmã por temor e respeito ao tio governante, mas oferecendo-se a partilhar da punição imposta a ela, no que é rechaçada.

A peça brasileira se distingue da grega no que se refere ao fratricídio, ato cometido tão somente por Polínicos. Este é capturado e fuzilado em cena pelos soldados de Creon, em vista de suas atitudes revolucionárias (Escobar, 1962, p. 10), no que configura uma extensão da temporalidade da tragédia grega, que se inicia com os irmãos já mortos. Difere também a motivação de Antígone para sepultar o irmão. Não a move o dever religioso para com os parentes consanguíneos, mas, o desejo de incitar o povo à luta, sinalizando que esta não deve ter fim com a morte de seu líder. Por fim, a heroína é condenada por um relutante Creon, não a ser encerrada viva em uma caverna, mas a ser exposta ao sol e à chuva, dia e noite, em praça pública, também com o propósito de dissuasão dos rebelados.

⁸ Sobre a formação brechtiana de Abujamra e seu pioneirismo na adoção de uma práxis teatral baseada nos ensinamentos do autor alemão no Brasil, cf. Campos (2021), e também o depoimento de Sérgio Mamberti, que atuou em *Antígone América*, em Mamberti; Alves Jr (2021, ebook loc. 774).

Sua morte, contudo, advém das mãos do coro, fortemente identificado com a burguesia e temeroso de perder seus privilégios caso a revolução prosperasse⁹. E é esse o maior desvio do texto brasileiro em relação à tragédia de Sófocles.

O Creon de Escobar resulta da fusão do governante grego, figura autoritária, que coloca a ordem social acima de tudo, com o de Anouilh, que está disposto a encobrir o ato de desobediência da sobrinha e perdoá-la, salvando as aparências. Assim, o *agon* entre eles gira em torno das tentativas de Creon para persuadir Antígone a renunciar à rebeldia, como se nota no seguinte diálogo (Escobar, 1962, pp. 32-33):

[A.]: É inútil. Não pode impedir-me de ser este desejo de justiça. Creon, é preciso que os tempos mudem. Polínicos era o chefe do povo e meu irmão. Tenho de enterrá-lo.
[C.]: Cale-se, Antígone. Meu deus, será esta mesma a minha sobrinha? Não posso acreditar mais no que ouço. Reflita... Se esquece quem eu sou? Eu a perdoo se você me prometer...

[A.]: (CORTANDO) Não, não me perdoe. O que todos esperam do meu destino depende também de sua ira.

[C.]: Antígone, você é uma criança.

[A.]: Não sou.

[Coro]: Nem o amor, nem a idade. Antígone, reflita.

[C.]: Não quero condenar o que é meu. Perdoarei em você o meu sangue; e o faço com raiva... Farei desaparecer aquele maldito soldado. Mas precisa jurar que não enterrará mais o seu irmão.

[A.]: É inútil Creon. Eu não posso jurar o que não posso cumprir. [...] Meu irmão é agora bem mais que meu irmão. Ele é o símbolo de todo o povo. Minhas mãos são as mãos de todas as mulheres do povo, de todos que querem vê-lo enterrado.

Se, por um lado, Creon é o “antipovo”, como ele mesmo se denomina (Escobar, 1962, p. 58), Antígone torna-se um símbolo de rebeldia e luta (Escobar, 1962, p. 48): “Pense o que pense de Antígone, só tenho uma coisa a defender, é a minha rebeldia” (Escobar, 1962, p. 31). O final da tragédia é marcado pelas mortes de Antígone, Hemon, Megaro (o outro filho de Creon, que morre combatendo o povo, um acréscimo de Escobar) enquanto a revolução avança vitoriosa sobre o palácio.

O viés ideológico é reforçado pela canção final, praticamente um hino comunista que incita operários e camponeses à luta e cujo refrão “esquerda, esquerda, bandeiras vermelhas”, atraiu a atenção da Divisão de censura, não só pela apologia política, mas por ser de autoria de Damiano Cozzella, membro do proscrito Partido Comunista Brasileiro. O teatro no Brasil sempre esteve sujeito à censura estatal, porém naquele momento os artistas começaram a se rebelar contra esse controle que, muitas vezes, mutilava as obras. Apesar de Escobar, o dramaturgo, ter declarado que *Antígone América*, mais do que outras peças suas, sofreu com a censura da parte dos “militares” (*sic*)¹⁰, a proibição ficou restrita a

⁹ A caracterização do coro se dá no prólogo da peça (Escobar, 1962, p. 10): “Somos o coro. Pequenos burgueses de testículos de ouro. [...] Pequenos burgueses com bons cargos, funcionários, deputados, contínuos servis e cuidadosos, plenos ao redor do Estado”.

¹⁰ Cf. Fonseca, Rodrigo. Carlos Henrique Escobar ressurgue no documentário ‘Os dias com ele’; *O Globo*, 02/02/2013. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/carlos-henrique-escobar-res->

partes do prólogo, à canção final e a alguns termos de baixo calão¹¹. A produção denunciou a ação censória à imprensa, ao que tudo indica não só como forma de pressionar a repartição, mas também como estratégia de propaganda para a peça. Ao mesmo tempo adotou-se o procedimento de entoar a melodia da canção proibida nas apresentações, enquanto os atores exibiam um cartaz em que se lia “Letra Censurada”, arrancando aplausos do público¹². Para fazer justiça a Ruth Escobar, devo registrar que a partir desse momento ela se engajou na luta contra a censura, promovendo junto ao meio teatral protestos organizados, que se multiplicaram durante a ditadura, quando seu teatro se converteu em sede de inúmeras atividades de resistência da classe artística contra esse e outros arbítrios.

No que se refere a *Antígone América*, além dos inúmeros recursos impetrados para liberação das passagens suprimidas e da batalha movida na imprensa, que obrigou a Divisão de Diversões Públicas a se justificar publicamente (mas não a revisar seu parecer), a atriz protestou junto ao secretário de Segurança, levando ao seu gabinete uma delegação de artistas e políticos, no que consistiu, segundo seu biógrafo, uma “inérita reação organizada à censura, com aliança de críticos teatrais e outros jornalistas” (Machado, 2020, loc 1973). Tanto Machado quanto Sérgio Mamberti atribuem a Ruth a uma rebeldia que é característica da sua personalidade¹³. Era também dotada da sua determinação. Uma anedota demonstra bem essa faceta da atriz e produtora, para quem nada era impossível. O pintor Darcy Penteado, que assinou cenários e figurinos da peça, pediu três metralhadoras de tripé verdadeiras a serem instaladas no palco, mirando diretamente a plateia. Segundo Machado (2020, loc 1962), “Ruth conseguiu-as emprestadas de um quartel próximo ao TAIB¹⁴, e, assim, todas as noites quatro soldados transportavam-nas até o palco, recolhendo-as ao regimento após a canção proibida do final, sem suspeitar da colaboração prestada à propaganda revolucionária”.

surge-no-documentario-os-dias-com-ele-7469676; acesso em 7/2/24. Nesse caso a censura não foi militar, mas coube à Divisão de Diversões Públicas na pessoa do censor Mário Russomano. Cf. Machado, A. (2020, loc 1971) e processo n. 5202 da DDP.

¹¹ O prólogo foi reapresentado com ajustes e liberado. Em comparação com o texto publicado, as alterações são de pouca monta e quase imperceptíveis. Não sei dizer se, quando da publicação, Escobar optou por resgatar o prólogo modificado, por ter sido este que fez parte da encenação, ou o original, uma vez que só conheço a peça por seu texto. A canção final, totalmente censurada, foi, no entanto, publicada na íntegra.

¹² Esse é o único indício de recepção da peça pelo público. Se a crítica especializada desaprovou a montagem, o crítico reconhece que o espetáculo foi saudado de forma entusiasmada pela plateia, embora ele atribua essa reação ao teor político explícito ou à manifestação contra a censura. Cf. Machado, A. (2020, loc 1953); Prado, D. A. (1962, p. 10).

¹³ Segundo Mamberti (Pompermaier, 2017): “Ela tinha esse espírito de rebeldia de Antígona, sempre foi muito inconformista”. Note-se que a atriz também protagonizou *Lisístrata*, outra inconformista grega, em célebre montagem de 1968.

¹⁴ O Taib, Teatro de Arte Israelita Brasileiro, foi fundado em 1960, instalando-se na Casa do Povo, centro cultural judaico paulistano. O propósito era acolher, sobretudo, manifestações da comunidade israelita da cidade de São Paulo, com apresentações em ídiche. Aos poucos foi se diversificando e adotando repertório brasileiro e internacional e atraindo os mais diversos atores e diretores de São Paulo.

A crítica reconheceu virtudes da direção e qualidade em parte do elenco, que mesclava atores experientes com outros estreantes, como a própria Ruth Escobar em seu primeiro papel de monta, mas não poupou o texto, marcado pela previsibilidade do enredo, verborragia (“acabamos soterrados por uma tonelada de palavras”, Prado, 1962, p. 10) e esquematismo político (Prado *apud* Magaldi e Vargas, 2001, p. 294)¹⁵. Quanto a esse último aspecto, Prado (1962), valendo-se de tom sarcástico, não deixa dúvida: “Antígone, que se revolta contra sua própria família, é de resto um excelente símbolo deste teatro que a burguesia oferece periodicamente à burguesia para provar o horror de ser burguês”. Apesar da mordacidade, tendo a concordar com o crítico, mas observo que a peça tem um valor histórico por documentar muito bem o momento político que o país atravessava e ter contribuído para tornar Antígone um símbolo de resistência no período da ditadura militar. E mais, o desfecho proposto por Carlos Escobar para a heroína grega, que morre apunhalada pelas mãos do coro de burgueses temerosos de perder seus privilégios caso a revolução popular vencesse, prenuncia uma triste característica da ditadura que viria a se instalar no Brasil quase que exatamente dois anos depois da estreia dessa Antígone americana: o apoio de setores conservadores da sociedade brasileira, especialmente da elite empresarial, contrários as Reformas de Base que o governo Goulart queria implementar (reforma agrária, tributária, eleitoral, bancária, urbana e educacional).

Duas Antígonas da ditadura

O Brasil assistiu a algumas montagens da tragédia nos vinte e um anos que durou o regime de exceção. Trato aqui rapidamente de duas, que se inserem na luta pela liberdade, ambas encenadas em 1969, no Rio de Janeiro e em São Paulo, por diretores engajados politicamente. Que tenham sido encenadas quase que concomitantemente no segundo semestre desde ano aziago não é coincidência, mas antes consequência do recrudescimento da repressão aos dissidentes do regime.

Com a promulgação do Ato Institucional de número 5, conhecido por AI-5, em dezembro de 1968, que determinou, entre outras medidas, o fechamento do Congresso, suspensão de direitos políticos, das liberdades de expressão e de reunião, além da garantia do *habeas corpus*, teve início o período mais duro da ditadura brasileira, marcado por prisões arbitrárias e generalização da tortura¹⁶. Intelectuais e artistas estavam na mira dos agentes da repressão e precisavam

¹⁵ Magaldi cita balanço de Prado para o ano dramático de 1962: “A voga de autores nacionais, que subira tão alto em 1960 e 1961, recuou nitidamente. Não mais de três peças brasileiras foram estreadas em São Paulo em 1962. *A revolução dos beatos* (de Dias Gomes), *Antígone América* (de Carlos Henrique Escobar) e *O sorriso de pedra* (de Pedro Bloch) - e nenhuma conseguiu destacar-se. Parece que o nosso público se cansou com determinadas constantes da dramaturgia nacional dos últimos anos - populismo, esquematismo político - e que a consciência desse fato refletiu-se inclusive sobre os empresários. (1/1/1963)”. Décio de Almeida Prado (1962) pondera, na crítica à peça: “O defeito fundamental de *Antígone América* é a sua previsibilidade. Conhecendo-se por um lado Sófocles, e, por outro, Karl Marx, é só deduzir o conceito como nas charadas enigmáticas”.

¹⁶ Sobre o Ato Institucional n.5 e suas consequências, cf. Gaspari (2002, p. 340 e ss.).

redobrar a cautela. A censura ganhou uma nova dimensão e os censores, recrutados na polícia e atuando dentro de redações de jornal e emissoras de televisão, já não podiam mais ser intimidados como nos tempos de *Antígone América*. Isso para não mencionar a atuação de grupos paramilitares, como o Comando de Caça aos Comunistas, que em 1968 depredou o Teatro Ruth Escobar e espancou atores e funcionários após uma sessão de *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda. Estava criado um clima de terror que afastava as pessoas do teatro. Como de costume nessas circunstâncias, o recurso aos textos clássicos foi uma forma eficaz de protestar discretamente contra o estado de coisas.

Em agosto de 1969, José Renato encena *Ato sem perdão* em São Paulo, com Eva Wilma e Leonardo Villar nos papéis principais.¹⁷ Apesar do título, trata-se da *Antígona* sofocliana, com tradução encomendada a Millôr Fernandes, tradutor requisitado de teatro. Dois anos antes, ele vertera *Lisístrata*, de Aristófanes, a pedido de Ruth Escobar, a quem coube o papel principal¹⁸.

José Renato foi um dos fundadores do Teatro de Arena e, quando da montagem de *Antígone América*, estava em cartaz em São Paulo com *Os fuzis da Senhora Carrar*, de Brecht. Assim, é bem provável que ele tenha assistido à peça de Escobar e imprimido a sua *Antígona* algo daquela. É certo que a coloração política não é tão forte quanto na releitura de Escobar, até porque os tempos eram outros, mas ainda assim se faz notar. Para o jornal *O Estado de São Paulo* o diretor declara que sua pretensão é fazer com que a plateia possa “captar a simbologia e a validade contemporânea da *Antígona* de Sófocles” (TEATRO, 1969, p. 11). Chama minha atenção a observação de que “o coro representa a aristocracia dominante, e o tirano Creonte não deixa de ser também uma vítima do regime que a aristocracia o obriga a manter”, algo que está em sintonia com a representação do coro em Escobar, mas não em Sófocles. O próprio título dado à peça, com sua ênfase no perdão, ou na falta dele, remete ao *agon* de *Antígone América*, em que a heroína recusa o perdão que Creonte lhe oferta. O cenário de Flávio Império também contribui para passar a mensagem. Os atores atuavam sob uma estrutura ocular encimada por um crânio em que estava pintado um alvo, o conjunto resultando bastante impressionante¹⁹.

Quanto à tradução, Millôr Fernandes, que buscou se manter próximo ao texto da tragédia, empresta a Creonte traços tirânicos mais fortes do que os que ostenta o rei em Sófocles, acentuando seu caráter despótico. Da mesma forma, apresenta Polínicos como um rebelde, morto em revolta contra o governo tebano, e *Antígona*, como subversiva. Diz ela: “O povo fala. Por mais que os tiranos apreciem um povo mudo, o povo fala. Aos sussurros, a medo, na semiescuridão, mas fala” (Fernandes, 2021, p. 40). Segundo Eva Wilma, a quem coube o papel prin-

¹⁷ ATO Sem Perdão. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento403831/ato-sem-perdao>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2024. Verbete da Enciclopédia.

¹⁸ Sobre essa montagem de *Lisístrata*, cf. Duarte (2016). Para a tradução de Millôr Fernandes, cf. Duarte (2021, pp. 5-11).

¹⁹ É possível encontrar uma imagem deste cenário na página dedicada à cronologia de Flávio Império, buscando o ano de 1969, em <http://www.flavioimperio.com.br/projeto/510007>.

cial, “o texto era atual demais para o momento político”, afastando o público temeroso das consequências²⁰.

Millôr Fernandes era um tradutor de teatro reconhecido, mas era igualmente conhecido pelo ativismo político. Fundador da revista *Pif Paf* (1964), embrião do *Pasquim*, semanário de oposição à ditadura militar, sempre sofreu com a censura. Em 1965, ao lado de Flávio Rangel, assinou o espetáculo musical *Liberdade, liberdade*, uma produção conjunta do Teatro Opinião e do Arena, duas companhias que se destacavam pela contestação ao regime.

O ponto mais explícito de crítica política está no prólogo que o tradutor acresceu à peça. Nele, além de buscar situar o espectador, apresentando um resumo da trama, ele o convida a apreciar essa velha história com olhos novos e como um ato de resistência, como se pode depreender do trecho citado abaixo²¹:

Há sempre duas faces na mesma moeda. Cara: um herói. Coroa: um tirano. Algo mudou, bem sei. A ambição mudou de traje, a guerra, de veículo, o poder, de método. O mundo girou muito, mas o homem mudou pouco.

Porém repetir uma história é nossa profissão, e nossa forma de luta. Assim, vamos contar de novo de maneira bem clara. E eis nossa razão: ainda não acreditamos que no final o bem sempre triunfa. Mas já começamos a crer, emocionados, que, no fim, o mal nem sempre vence. O mais difícil da luta é descobrir o lado em que lutar.

Poucos meses depois da estreia de *Ato sem perdão*, em São Paulo, João das Neves dirige no Rio de Janeiro a sua versão da tragédia de Sófocles²² com o Grupo Opinião, fundado em 1964, a partir do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes, fato que, por si só, evidência seu comprometimento político. Trata-se, segundo o crítico Yan Michalski (1969), da primeira montagem profissional desta peça no Rio de Janeiro. Segundo Paranhos (2021):

O grupo Opinião focalizava suas ações no teatro de protesto, de resistência, e também se caracterizava por ser um centro de estudos e de difusão da dramaturgia nacional e popular. Afinado com essas propostas artísticas e ideológicas, o diretor João das Neves privilegiava a montagem de textos, tanto nacionais quanto estrangeiros, que servissem de enfoque para a situação política do Brasil nos anos da ditadura.

João das Neves (1987, p. 19) justificou a escolha por *Antígona* em vista do propósito de “representar, naquela ocasião, a desobediência civil ao regime então instalado”. A atriz Renata Sorah, que inicialmente interpretou Ismênia e, num segundo momento, Antígona, declara que na visão do grupo a tragédia falava sobre insubordinação, sobre fazer oposição ao governo estabelecido, respon-

²⁰ Cf. van Steen (2006, p. 91).

²¹ O prólogo foi composto para o palco e não foi publicado junto com a tradução da peça, mas está reproduzido em Beltrão (2023).

²² Cf. ANTÍGONA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento397964/antigona>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2024. Verbete da Enciclopédia.

dendo assim a um anseio da juventude²³. O cenógrafo, Hélio Eichbauer, projetou um palco arrojado, como uma ilha sobre um leito de areia em que jazia o corpo de Polinices e ao redor do qual atuavam os personagens quase que em meio ao público, a maneira de um teatro de arena²⁴. Dessa forma o corpo estava sempre à vista de todos, o que tinha forte apelo em um momento de máxima repressão, cuja consequência mais funesta eram os mortos e desaparecidos políticos.

Assina a tradução o poeta Ferreira Gullar, então ligado ao proscrito Partido Comunista, e bastante engajado politicamente. Infelizmente a tradução nunca foi publicada, mas o depoimento de Renata Sorrah atesta que Gullar não ofereceu uma versão literal da tragédia grega. Segundo a atriz, ao final da peça *Ismênia* abandona a passividade que lhe é característica e assume o lugar da irmã, disposta a continuar a sua luta – o que evoca a peça de Escobar, em que *Antígone* se coloca como substituta de Polinices na liderança da revolta popular. Há uma fotografia que mostra uma Sorrah como *Ismênia*, de braços erguidos numa postura afirmativa, diante dos corpos sem vida de *Antígona* e Polinices, uma outra liberdade com o enredo sofocliano, em que o cadáver do irmão nunca surge em cena. Outro dado é a presença de Etéocles, o irmão que morre defendendo Tebas, na lista de personagens.

Apesar de as duas montagens nascerem de um mesmo propósito, sedimentando a imagem de *Antígona* como uma figura de resistência, a carioca parece ter tido mais sucesso por estar associada abertamente a um projeto de teatro político²⁵. Já a paulistana sofreu com a falta de público. Eva Wilma lembra que tiveram de vender ingressos a grupos de escolares, que não tinham maturidade para compreender a obra e nem a proposta estética arrojada – José Renato atribuía a cada ator vários papéis de modo a produzir o distanciamento no público (TEATRO, 1969). Ambas, contudo, cumpriram o papel de denunciar os desmandos do poder autoritário. Do sonho revolucionário de *Antígone América* restou a esperança de um dia poder voltar a sonhar.

Referências Bibliográficas

- ANTÍGONA. (2024). In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. Verbete da Enciclopédia. São Paulo: Itaú Cultural.
Retrieved from <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento397964/antigona>
- ATO Sem Perdão. (2024). In *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural. Verbete da Enciclopédia.
Retrieved from <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento403831/ato-sem-perdao>

²³ *Antígona*: tragédia clássica nos anos de chumbo, depoimento gravado para a Ocupação João das Neves, em julho de 2015, em Rio de Janeiro/RJ. Disponível em <https://www.itaucultural.org.br/renata-sorrah-antigona-tragedia-classica-nos-anos-de-chumbo-ocupacao-joao-das-neves>. Acessado em 15/02/2024.

²⁴ Para o depoimento de Eichbauer, que traz os esboços do cenário projetado para a peça, cf. <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/engajado/>. Acessado em 15/02/2024.

²⁵ Apesar de Yan Michalski (1969), crítico do *Jornal do Brasil*, recomendar a peça “com restrições e reservas”, anotando que se trata de um grande texto “numa montagem de insuficiente impacto”.

- Bandeira, L. A. M. (2010). *O governo João Goulart. As lutas sociais no Brasil – 1961-1964*. São Paulo: Editora da Unesp.
- Campos, L. (2021). A chegada de Bertolt Brecht no Brasil através de Antonio Abujamra e o Grupo Decisão. *ouvrouver*, 17 (1), 11-21.
Retrieved from <https://seer.ufu.br/index.php/ouvrouver/article/view/56804/32512>
- Duarte, A. S. (2016). “Operação Lisístrata”: do teatro ao ato. A recepção da comédia de Aristófanes nos anos de chumbo da ditadura brasileira. *Phaos: Revista de Estudos Clássicos*, 15, 65-79.
Retrieved from <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/phaos/article/view/9453>.
- Duarte, A. S. (2021). A permanência de Antígona. In Sófocles, *Antígona* (pp. 5-11). Tradução Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Paz & Terra.
- Beltrão, A. (2023). *Antígona. Ela está entre nós*. Rio de Janeiro: Paz & Terra.
- Escobar, C. H. (1962). *Antígone América*. São Paulo: Decisão.
- Escobar, R. (1999). *Maria Ruth. Uma autobiografia*. São Paulo: Mandarim.
- Fernandes, M. (trad.). (2021). Sófocles. *Antígona*. Tradução Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Paz & Terra.
- Fonseca, R. (2013). Carlos Henrique Escobar ressurgue no documentário ‘Os dias com ele’. *O Globo*, 02/02/2013. Retrieved from <https://oglobo.globo.com/cultura/carlos-henrique-escobar-ressurgue-no-documentario-os-dias-com-ele-7469676>
- Gaspari, E. (2002). *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gaspari, E. (2024a). Dois diplomatas americanos tiveram papel relevante em 1964. *Folha de S. Paulo*, 23/03/2024. Retrieved from <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/eliogaspari/2024/03/dois-diplomatas-americanos-tiveram-papel-relevante-em-1964.shtml>
- Gaspari, E. (2024b). Walters, o americano que esteve em todas. *Folha de S. Paulo*, 30/03/2024. Retrieved from <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/eliogaspari/2024/03/walters-o-americano-que-esteve-em-todas.shtml>.
- Machado, A. (2020). *Metade é verdade: Ruth Escobar*. São Paulo: Edições Sesc.
- Mamberti, S., & Alves Jr., D. (2021). *O senhor do meu tempo*. São Paulo: Edições Sesc.
- Magaldi, S., & Vargas, M. T. (2001). *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Senac.
- Michalski, Y. (1969). Grupo Opinião, de Opinião a Antígona. *Jornal do Brasil*, 17/11/1969. Retrieved from http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=144260.
- Neves, J. (1987). *Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Minc/Inacem.
- Paranhos, K. R. (2021). João das Neves e o Grupo Opinião: cenas, política e teatro no Brasil pós1964. In F. A. Almeida (Org.), *História do Brasil: uma compreensão antropológica, social, filosófica e política* (pp. 161-181). Guarujá: Científica Digital.
- Pompermaier, P. H. (2017). Ruth Escobar simbolizou a resistência da cultura brasileira, diz Sérgio Mamberti. *Revista Cult*, 06/10/2017. Retrieved from <https://revistacult.uol.com.br/home/ruth-escobar-sergio-mamberti/>
- Prado, D. A. (1961). Uma peça violenta. (Os males da juventude). In *O Estado de S. Paulo*, 06/07/1961. Retrieved from <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19610706-26441-nac-0009-999-9-not/busca/Escobar>
- Prado, D. A. (1962). *Antígone América. O Estado de S. Paulo*, 06/04/1962, 10.
- Sófocles. (2022). *Antígona*. Edição bilingue (Tradução Jaa Torrano; estudos Beatriz de Paoli, Jaa Torrano). Cotia, SP: Ateliê Editorial; Araçoiaba da Serra, SP: Editora Mnema.
- van Steen, E. (2006). *Arte e Vida*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- TEATRO Itália leva Ato sem perdão. (1969). *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20/08/1969, 11.
- VERSÃO brasileira de Antígone estreia no Taib. (1962). *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04/04/1962, 9.

Resumo

Ao longo do século XX, Antígona se tornou um símbolo de resistência das minorias contra a opressão e a injustiça, da força do indivíduo contra o Estado. Desde então, a tragédia de Sófocles recebeu inúmeras adaptações e releituras em que sua heroína catalisa a reflexão sobre os dilemas da contemporaneidade. No Brasil não foi diferente e, dentre as reconfigurações da filha de Édipo no continente americano, darei destaque a *Antígone América* (1962), peça que

marca a estreia de Carlos Henrique Escobar (São Paulo, Brasil, 1933 – Aveiro, Portugal, 2023) enquanto dramaturgo. Embora tenha sido gestada e produzida antes da ditadura militar que se instalou no país por duas décadas (1964-1985), *Antígone América* apresenta um diagnóstico das tensões sociais e políticas que levaram ao golpe militar. Interessa discutir a transposição da personagem sofocliana para o contexto brasileiro de então e como a peça de Escobar contribuiu para tornar Antígona uma voz crítica da ditadura, visto que a tragédia grega será reenxada em mais de uma ocasião durante esse período. Duas montagens foram especialmente significativas, ambas de 1969, ano que marcou o recrudescimento da ditadura, manifesto na censura generalizada, tortura e prisões arbitrárias: *Ato sem Perdão*, dirigida por José Renato, e *Antígona*, por João das Neves, respectivamente em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Abstract

Throughout the 20th century, Antigone became a symbol of resistance against oppression and injustice, of the strength of the individual against the State. Since then, Sophocles' tragedy has received countless adaptations and re-readings in which its heroine catalyzes reflection on contemporary dilemmas. In Brazil it was no different and, among the reconfigurations of Oedipus' daughter on the American continent, I will highlight *Antígone América* (1962), a play that marks the debut of Carlos Henrique Escobar (São Paulo, Brazil, 1933 – Aveiro, Portugal, 2023) as a playwright. Although it was conceived and produced before the military dictatorship that was installed in the country for two decades (1964-1985), *Antígone América* presents a diagnosis of the social and political tensions that led to the military coup. It is interesting to discuss the transposition of the Sophoclean character to the Brazilian context at the time and how Escobar's play contributed to making Antigone a critical voice of the dictatorship, given that the Greek tragedy will be reenacted on more than one occasion during this period. Two productions were especially significant, both from 1969, the year that marked the intensification of the dictatorship, manifested in widespread censorship, torture, and arbitrary arrests, *Ato sem Perdão*, directed by José Renato, and *Antígona*, by João das Neves, respectively in São Paulo and Rio de Janeiro.