



**O OLHAR DE ANTÍGONA ATRAVÉS DOS TEMPOS:  
*Tragédia*, by Quatroloscinco Teatro do Comum**

ANTIGONE'S GAZE THROUGH TIME:  
*Tragédia*, by Quatroloscinco Teatro do Comum

Flávia Almeida Vieira Resende

 <https://orcid.org/0009-0004-6991-7981>

 [doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.7674](https://doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.7674)

## O olhar de Antígona através dos tempos: *Tragédia*, de Quatroloscinco Teatro do Comum

**Resumo:** Ao longo de mais de dois mil e quinhentos anos, a personagem trágica Antígona nos lança o seu olhar sobre as leis positivas dos homens e sobre o direito fundamental de enterrar o cadáver de seu irmão. Cada nova aparição da personagem traz questionamentos sobre o seu papel e a sua insistência política frente ao contexto em que é reencenada. Este artigo apresenta uma leitura crítica da dramaturgia da peça *Tragédia*, de Quatroloscinco (2019), a partir sobretudo da teoria de Georges Didi-Huberman acerca da imagem crítica, com o objetivo de analisar de que forma o grupo relê essa personagem clássica e se insere em uma linhagem de reescritas do mito, relacionando-o ao contexto político do país. Para isso, propomos quatro questões centrais sobre a personagem na peça: de onde vem esse olhar de Antígona? O que ela observa? O que ela nos diz? A que nos leva esse olhar? A conclusão desta análise é de que o grupo, dessa forma, convoca o público a questionar o olhar e seus pontos de vista sobre o contexto político atual no Brasil, apresentando uma Antígona que insiste em aparecer, apesar de tantas vezes morta.

**Palavras-chave:** reescritas de Antígona; Didi-Huberman; teatro político; imagem crítica.

## Antigone's gaze through time: *Tragédia*, by Quatroloscinco Teatro do Comum

**Abstract:** For more than two thousand and five hundred years, the tragic character Antigone has cast her gaze upon the positive laws of men and the fundamental right to bury her brother's corpse. Each new appearance of the character raises questions about her role and her political insistence in the context in which she is reenacted. This article presents a critical reading of the dramaturgy of the play *Tragédia*, by Quatroloscinco (2019), based mainly on Georges Didi-Huberman's theory on the critical image, with the aim of analyzing how the group reads this classic character and inserts itself in a lineage of rewritings of the myth, relating it to the political context of the country. To this end, we propose four central questions about the character in the play: where does Antigone's gaze come from? What does she observe? What does she tell us? Where does this gaze lead us? The conclusion of this analysis is that the group, therefore, calls on the public to question their perspective and points of view on the current political context in Brazil, presenting an Antigone who insists on appearing, despite being dead so many times.

**Keywords:** rewritings of Antigone; Didi-Huberman; political theater; critical image.



“Abramos os olhos para experimentar o que não vemos”  
(Didi-Huberman, 2010).

## 1 Introdução

Em “O que vemos, o que nos olha”, Georges Didi-Huberman (2010) inicia suas reflexões sobre os modos de ver as imagens a partir de uma passagem de “Ulisses”, de Joyce. Revirando a formulação joyciana – “fecha os olhos e vê” – Didi-Huberman mergulha em direção a uma compreensão das formas de visibilidade que passam por uma não compreensão imediata dos sentidos: “quando ver é perder”, ou seja, quando o ato de ver não é um ato de apreensão do objeto, um ato de posse, mas sim de receber de volta um olhar que interroga ao leitor/espectador de determinada obra. Experimentar o que não vemos, abrir os olhos para aquilo que não está dado de imediato pela visão, receber o olhar que a obra nos devolve – este parece ser o convite de Didi-Huberman, que encontramos também na obra *Tragédia*, sétimo espetáculo da trajetória de Quatroloscinco Teatro do Comum<sup>1</sup>.

*Tragédia*, estreada em 2019, é uma peça que se propõe a tratar do contemporâneo a partir de deslocamentos temporais e ficcionais. Num cenário que remete a um bar, com mesa de sinuca e pilhas de engradados de cerveja (cuja distribuição espacial faz alusão às colunas gregas), a peça se inicia com uma cena que poderíamos pensar, a princípio, como ininteligível: uma discussão entre dois atores em língua Guarani, seguido de um canto lamurioso (“o lamento de Antígona”) proferido pelo terceiro ator e de uma projeção do rosto da atriz (única mulher) que compõe a peça: “É Antígona que nos observa através dos tempos” – nos conta a rubrica da dramaturgia publicada. Essa impossibilidade de apreensão do sentido inicial na primeira cena já nos sinaliza para esse estranhamento que o grupo parece propor em cena. Como em uma espécie de “prólogo”, o espectador entra em contato com elementos que voltarão ao longo do espetáculo e que pouco a pouco ganharão novos sentidos: a língua guarani, a discussão entre os dois atores/personagens, o canto e o olhar de Antígona. Entra em contato, ainda, com esses deslocamentos temporais e ficcionais, com elementos que remetem ao contemporâneo (como o cenário do bar), mas também a outros tempos/espacos (Grécia Antiga, língua guarani etc.).

É precisamente sobre o olhar de Antígona que atravessa a cena, essa personagem que “nos observa através dos tempos”, que gostaríamos de deter nossa atenção neste artigo, com o objetivo de analisar de que forma esse grupo tão significativo para o teatro brasileiro contemporâneo relê essa personagem clássica e se insere em uma linhagem de reescritas do mito, relacionando-o ao contexto político do país. Para isso, propomos quatro questões centrais sobre a personagem: de onde vem esse olhar de Antígona? O que ela observa? O que ela nos diz? A que nos leva esse olhar?

---

1 O grupo surgiu em 2007, em Belo Horizonte, Minas Gerais, e já esteve com seus espetáculos em 86 cidades de 21 estados brasileiros, além de Uruguai, Argentina e Cuba. Toda a dramaturgia do grupo está publicada em livros.



É válido ressaltar aqui que nossa análise partirá da dramaturgia publicada pelo grupo pela editora Javali e do que essa dramaturgia projeta para a cena, por meio das rubricas. Embora tenhamos assistido ao espetáculo – e, obviamente, o olhar de espectador influencia em nossa leitura –, propomos aqui uma análise que parte do texto e das escolhas que foram feitas quando da publicação<sup>2</sup>.

## 2 De onde nos mira, Antígona?

A Antígona que nos mira através dos séculos é a Antígona da tragédia homônima de Sófocles, escrita e encenada no século V a.C., em Atenas. É a Antígona filha de Édipo, das relações incestuosas, aquela que acompanha o pai no exílio após a cegueira trágica dele. É a Antígona que se levanta contra a ordem de Creonte, governante de Tebas, em nome de seu dever familiar de enterrar o irmão “traidor”, Polínices. É esta, aliás, a sua mitologia mais conhecida, veiculada a partir da obra *Antígona*, de Sófocles, escrita por volta do ano de 442 a.C.: a irmã que, após a guerra fratricida entre Etéocles e Polínices, se contrapõe ao decreto do rei a fim de fazer valer o seu dever familiar de dar a devida sepultura ao irmão morto.

A personagem clássica de Antígona tem uma longa história de reapropriações desde o século V a.C. até os dias atuais, como demonstra George Steiner em sua obra “Antígonas”<sup>3</sup>. Durante a Idade Média, a recepção da personagem Antígona se dá, sobretudo, pela epopeia de Stace, “Thebaide”, na qual Antígona e Ismene têm um papel pouco significativo. Posteriormente à descoberta das tragédias de Sófocles (século XVI), alguns textos recuperaram a personagem pela tragédia “*Édipo em Colono*”, pois ali o cuidado familiar da jovem poderia ser mais aproximado aos ideais cristãos (como ocorre em *Antigone ou la Piété*, poema de Robert Garnier, 1580)<sup>4</sup>. É principalmente a partir do século XIX que o conflito entre Antígona e Creonte ganha um papel central na imagem da personagem, principalmente a partir da leitura de Hegel. Em sua “Fenomenologia do espírito”, publicada pela primeira vez em 1807, o filósofo alemão entende que a substância do espírito se dividiria em duas essências éticas: a lei humana e a lei divina. Ambas estariam em contradição, mas também em relação de interdependência e complementariedade, no que poderíamos entender como um movimento dialético.

---

2 Por exemplo, no texto publicado temos acesso aos nomes dos atores (Assis, Ítalo, Marcos, Rejane), algo que na encenação não fica evidente, e que será importante para a nossa análise aqui.

3 Esse livro de Steiner (2008) traz um exaustivo mapeamento das aparições de Antígona na literatura, no teatro, na ópera, na pintura, na filosofia. Trata, porém, apenas do contexto europeu, embora traga como subtítulo do livro “A persistência da lenda de Antígona na literatura, arte e pensamento ocidentais”. No contexto latino-americano, Romulo Pianacci faz um mapeamento das reescrituras de Antígona na dramaturgia latino-americana em seu livro *Antígona: uma tragédia latino-americana* (2008), e mais recentemente, em 2022, foi publicado pela editora da Università degli Studi di Milano o livro *Antígonas de América Latina: políticas y políticas en diálogo*, com organização de Sandra Lorenzano y Karín Chirinos Bravo, que reúne tanto artigos críticos quanto dramaturgias baseadas em Antígona escritas na América Latina. Em todas essas obras citadas, o contexto brasileiro é total ou quase totalmente deixado de lado. No contexto brasileiro, recomendamos a leitura do artigo “Antigone’s Myth in Brazilian Theater: brief notes” (Silva; Araújo, 2023).

4 Cf. Fraisse, 1988; Steiner, 2008.



Para Hegel, a lei divina daria origem à lei humana, mas, em contrapartida, necessitaria desta para sua materialidade. A contradição entre essas duas potências podem ser lidas especificamente nas figuras de Antígona e Creonte. Antígona é a defensora das leis divinas, que estão representadas pela esfera da família, do *oikos*, enquanto Creonte defende as leis humanas, as leis da *polis*. Para Hegel, o grande problema da eticidade da ação de ambos é a radicalidade entre essas duas posições, conforme elas se colocam na tragédia de Sófocles:

Como vê o direito somente do seu lado, e do outro, o agravo, a consciência que pertence à lei divina enxerga, do outro lado, a *violência* humana contingente. Mas a consciência, que pertence à lei humana, vê no lado oposto a obstinação e a *desobediência* do ser-para-si interior. Os mandamentos do governo são, com efeito, o sentido público universal, exposto à luz do dia; mas a vontade da outra lei é o sentido subterrâneo, enclausurado no interior, que em seu ser-aí se manifesta como vontade da singularidade, e que, em contradição com a primeira lei, é o delito (HEGEL, 2008, p.321, §466, grifos no original.)

Na visão de Hegel, o problema é que Antígona e Creonte defendem posições opostas ao longo da tragédia e estão completamente envolvidos nas suas próprias concepções, não conseguindo mediar as relações um com o outro, daí a tragicidade da peça.

A centralidade do conflito entre Antígona e Creonte e a oposição entre uma lei do estado e alguém que se contrapõe a ela ganharam força nas reescritas do mito especialmente ao longo dos séculos XX e XXI. Nesse período, diversos dramaturgos imprimiram uma visão política ao texto, tornando Antígona uma figura de resistência frente aos contextos de estado de exceção, na Europa e na América Latina, como por exemplo Bertolt Brecht, Jean Anouilh, Griselda Gambaro, Yuyachkani. É nessa linhagem de releituras de Antígona que entendemos estar a peça *Tragédia*, de Quatroloscinco. Ao trazer para a cena uma Antígona que lança seu olhar através dos séculos, o grupo remonta não apenas a uma origem, mas também a um cansaço dessa personagem que voltaria sempre em momentos de conflito extremo.

Nesse sentido, e buscando responder à questão que nos colocamos sobre de onde vem o olhar de Antígona recuperado em *Tragédia*, interessa-nos pensar numa ideia de origem de Antígona no sentido benjaminiano do termo:

“Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. [...] O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado (Benjamin, 2013, p. 34).

Antígona é essa personagem que aparece e se transforma ao longo dos séculos, transformando as suas aparições anteriores e abrindo novas possibilidades de aparição. Se quisermos remontar a uma origem de Antígona, esbarraremos sempre no turbilhão que cada uma das novas aparições da personagem gerou na história de sua interpretação. Em “Antígonas: apropriações políticas do



imaginário mítico” (Resende, 2023), buscamos delinear o conceito de “imagem mítica de Antígona”, que condensaria em si uma “relação, sempre em movimento, entre a representação imagética, a história concreta, e o pensamento abstrato”, de modo que “a cada momento em que Antígona reaparece, cristaliza-se nela um tempo complexo; mas essa cristalização não pode ser pensada senão como momentânea, pois logo se dissolve e continua com sua existência fantasmática – resultado, porém, de suas diversas incorporações” (Resende, 2023, p. 72).

Essa existência fantasmática e anacrônica de Antígona parece-nos apropriada para pensar a personagem na obra de Quatroloscinco, pois, de fato, Antígona ali não está no mesmo tempo/ espaço dos demais personagens. Durante quase todo o espetáculo, Antígona é vista apenas por meio do vídeo (projeção simultânea de filmagens feitas pela câmera empunhada pelos demais atores) e em momento algum entra em relação direta com os atores no ambiente do bar. Seu único diálogo direto é com o personagem Tirésias (cuja voz é alternada entre os três atores), também este vindo do espaço/tempo da tragédia ática e presente em cena principalmente através do vídeo.

É a partir de uma posição anacrônica, portanto, que nos mira essa Antígona de *Tragédia*, criando tensões sobre a cena que está no contemporâneo e nos lembrando uma e outra vez dessa imagem mítica de resistência política que sobrevive ao longo dos séculos. E, para além disso, ela nos mira de um outro espaço, o espaço do vídeo, da projeção.

A incorporação do recurso do vídeo no palco não só como recurso pronto, mas como processo de filmagem (vale lembrar que são os atores em cena que empunham a câmera que origina as projeções) nos faz pensar que aqui também há um desejo de evidenciar o olhar como um ponto de vista, como uma tomada de posição, à maneira que concebe Didi-Huberman em “Quando as imagens tomam posição” (2017, p. 15):

Para saber, é preciso tomar posição. [...] Tomar posição é situar-se pelo menos duas vezes, em pelo menos duas frentes que toda posição comporta, pois toda posição é, fatalmente, relativa. Trata-se, por exemplo, de afrontar algo; diante disso, todavia, precisamos também contar com tudo aquilo de que nos afastamos, o fora de alcance que existe atrás de nós, que recusamos talvez, mas que, em grande parte, condiciona nosso próprio movimento, logo, nossa posição. Trata-se também de situar-se no tempo (Didi-Huberman, 2017, p. 15).

Assim, ao evidenciar o recurso do enquadramento da câmera nas projeções para mostrar aquilo que está *fora de cena*, o grupo assume que a arte apresenta pontos de vista, posicionamentos, sempre parciais. Considerar aquilo que é mostrado é possibilitar uma reflexão sobre o que é deixado de fora.

Além disso, podemos destacar uma cena específica que é significativa para pensarmos aquilo que está fora do espaço cênico como algo obscuro, assim como as cenas de morte violenta nas tragédias gregas. Em determinado momento, Marcos e Assis vão para o fundo e representam um diálogo entre Etéocles e Polínicos, que é filmado por Rejane e projetado nas portas do cenário do bar. Trata-se do diálogo em que Etéocles avisa Polínicos que não deixará o poder após seu ano de



governo e que já estão todos com ele “num grande acordo nacional”<sup>5</sup>. Embora seja um diálogo entre personagens da tragédia e, portanto, pertencentes a esse tempo/espço trágico do vídeo, acreditamos que o fato de ele ocorrer fora de cena evidencia uma relação de como os jogos de poder são construídos *fora de cena*. O recurso da câmera permite, portanto, enquadrar aquilo que está fora de cena e evidenciar as escolhas do olhar, as escolhas dos jogos de poder que permitem ver ou não determinadas negociações.

### 3 O que vemos com Antígona?

Existem três momentos específicos na peça em que Antígona aparece na projeção observando a cena. O primeiro, como já dissemos, é na cena inicial, espécie de “prólogo” da peça. Logo após a discussão entre os dois atores (Ítalo e Assis) em língua Guarani, temos a seguinte rubrica no texto dramaturgico:

Atrás da parede, Marcos inicia um canto lamurioso, é o lamento de Antígona. Assis e Ítalo desempilham os engradados e os distribuem pelo espaço. Constroem colunas e criam profundidade. Marcos é revelado. No centro do espaço, uma mesa de sinuca. Mais ao fundo, duas portas de metal onduladas suspensas. O rosto de Rejane é projetado nas portas. É Antígona que nos observa através dos tempos. Ítalo e Assis deitam sobre a mesa, como se estivessem mortos. Marcos chora os seus corpos. Ítalo e Assis levantam-se. Fim da projeção. Fim do canto. Mudança de clima. Agora são os três jogadores (Benevenuto; Coletta, 2019, p. 10-11, grifo nosso).

Nessa cena, o que Antígona (em vídeo) observa é a morte dos dois irmãos e a Antígona do lamento (Marcos) que chora seus corpos. Este é o único momento em que teremos um ator masculino representando de alguma forma Antígona<sup>6</sup> e a imagem dessa personagem mítica duplicada em cena (no rosto de Rejane projetado e no corpo de Marcos). É também o único momento em que teremos essa chave de leitura dos autores com relação ao papel de Antígona - o fato de ela “nos observar através dos tempos” (presente apenas no texto dramático publicado, em forma de rubrica).

A segunda vez em que a personagem aparece em projeção é marcada da seguinte forma no texto: “Eles decidem a ordem e começam o jogo. Rejane/Antígona volta a parecer na projeção e os observa jogar. Em certo momento, Ítalo interrompe o jogo com um grande urro animalesco. Os outros se desconcertam” (Benevenuto; Coletta, 2019, p. 30). Aqui, Antígona observa o jogo de

---

5 Essa cena faz referência a um contexto anterior à tragédia de Antígona: quando Édipo deixa Tebas e se exila, seus dois filhos homens, Etéocles e Polinices, deveriam se alternar no poder durante um ano cada. Ao final do primeiro ano, Etéocles não entrega o governo e Polinices, exilado em Argos, ataca Tebas com outros seis governantes. Essa guerra é narrada em “Sete Contra Tebas”, de Ésquilo, e “As Fenícias”, de Eurípedes. Aqui, a cena do “golpe” de Etéocles é aproximada ao contexto brasileiro, na época do *impeachment* de Dilma Rousseff (2016), em que Romero Jucá e Sérgio Machado falam em um “grande acordo nacional”, com STF inclusive, para colocar no poder o então vice-presidente Michel Temer, que foi o que de fato ocorreu.

6 Na cena final, Marcos volta a emitir o canto-lamento do início da peça, mas não assume explicitamente um papel de Antígona.



sinuca entre os atores. Única mulher, do lado de fora da cena, vê esses homens construindo seu jogo (na peça também uma analogia aos jogos de poder, muito pautados em um ambiente masculino).

A terceira e última aparição de Antígona na projeção como observadora vem logo após uma repetição da discussão dos atores em língua Guarani e logo antes da cena intitulada “O grande grito de Antígona”, de que trataremos mais adiante. Para compreendermos melhor essa aparição, é válido apresentar um panorama geral dessa cena, cuja discussão se repete três vezes seguidas: a primeira em português, a segunda em língua italiana e a terceira em Guarani.

O debate se inicia quando Assis afirma não se lembrar em quem havia votado nas últimas eleições, pois teria ido votar “virado de uma festa”, “louco, muito louco” (Benevenuto; Coletta, 2019, p.42). Ítalo reage indignado: “O país no momento mais dramático da sua história recente... você foi votar chapado e não lembra o que digitou na urna?”. A discussão vai se intensificando, com o som da ópera *O guarani*<sup>7</sup> tocando baixinho ao fundo, até que Marcos diz: “Gente, chega! Vamos continuar o jogo”. É a partir dessa fala de Marcos que começa a cena que se repetirá de forma idêntica nas três línguas.

De forma resumida, a discussão se dá principalmente entre Ítalo e Assis e está pautada no tema do voto indefinido de Assis nas últimas eleições – lembrando que a peça tem sua estreia em 2019, ano seguinte às eleições presidenciais que elegeu Jair Bolsonaro, e quando no país se intensificava um cenário de dualidade e radicalismos<sup>8</sup>. Com a revolta de Ítalo, Assis sentencia: “Você é igualzinho a eles. Radical, intolerante. Você é igual àquilo que você acha ser o contrário de você. É por isso que a gente chegou aqui”. Essa fala nos parece bastante arriscada do ponto de vista da posição política da peça, sobretudo se pensarmos na principal alteração ao longo das três versões da cena: quem atira em quem ao final da discussão<sup>9</sup>. Na primeira cena, em português, é Ítalo que atira em Assis; da segunda vez, em italiano, Assis atira em Ítalo; e da terceira e última vez, em Guarani, os dois atiram simultaneamente, em uma alusão à batalha entre Etéocles e Polinices, em que os dois irmãos se matam mutuamente. Se pensarmos na fala de Assis e na suposta equivalência das posições projetadas em cena, corremos o risco de cairmos em interpretações históricas semelhantes à da teoria dos “dois demônios”<sup>10</sup>, em que uma suposta violência de um lado se equipara a uma

---

7 A ópera *O Guarani*, composta por Carlos Gomes em 1870, é baseada no romance homônimo de José de Alencar (1857). A ópera foi consagrada e se tornou popularmente conhecida por ser tema de abertura do programa de rádio A voz do Brasil, transmissão oficial dos principais assuntos ligados ao governo nacional criada em 1935, durante o governo de Getúlio Vargas, e que é transmitido ainda hoje (com várias transformações de formato ao longo dos anos, como título do programa, horário, etc.). Nessa cena específica, o som da ópera vai se intensificando ao longo da discussão entre os atores, criando mais uma camada de sentidos.

8 É válido observar aqui que, embora a peça tenha referências muito fortes ao contexto brasileiro do momento em que foi escrita/encenada (2019), é possível pensá-la também de uma forma não datada, em qualquer contexto de radicalismos políticos ou de opiniões.

9 Esse questionamento foi levantado por Guilherme Diniz na crítica “Desventuras do olhar”, publicada no portal Horizonte da Cena (2023).

10 A teoria dos dois demônios ficou conhecida a partir do relatório Nunca Más, da CONADEP, na Argentina, que, logo após o término do regime militar, afirma que a força terrorista existente no país teria sido a causa da violência estatal.



violência extrema de outro lado. O possível contraponto interpretativo aqui é justamente a figura de Antígona, que aparece projetada no vídeo no final da discussão, e que logo na sequência entra em cena para “o grande grito de Antígona”, como veremos mais adiante. Nessa terceira e última aparição de Antígona no vídeo, temos a seguinte rubrica no texto dramático:

Assis e Ítalo, exaltados, sobem em cima da mesa e ambos fazem o gesto de que vão atirar um no outro. Dois tiros. Rejane volta à projeção. É Antígona que vê aqueles dois homens se matarem como aconteceu com seus dois irmãos. Ítalo, Assis e Marcos olham para o rosto projetado de Antígona (Benevenuto; Coletta, 2019, p. 57).

Antígona, desse espaço mítico do vídeo, cria um contraponto à cena da discussão, pois abre as possibilidades de interpretação da cena como uma repetição da tragédia ática e de todas as questões que ela suscita: a ideia de um dos mortos como sendo um traidor, a diferenciação do tratamento pós-morte, a relação entre espaço público e privado, a relação de Antígona com os irmãos mortos etc. Todas essas questões ganham espaço quando Antígona mira o ambiente do bar através dos séculos e sobretudo nesta cena em que os demais atores olham para ela e a enxergam no vídeo. No entanto, a interpretação sobre a cena permanece em aberto, sem uma tomada de posição clara (e é preciso se posicionar claramente?).

O solo movedição de interpretação sobre o qual o público é lançado é intensificado ao longo da discussão que culminará no tiro entre os dois. Dela, destacamos o seguinte trecho:

Assis – Cada um tá aqui por um motivo.  
Ítalo – Ah, e qual é o seu motivo?  
Assis – Discutir ideias reais num pano de fundo ficcional que joga com a realidade.  
Ítalo – “Pano de fundo ficcional”?  
Assis – Olha, eu sei que pra você sempre foi difícil distinguir os conceitos de real e ficcional, mas/  
Ítalo – Pra mim?? Eu sei muito bem o que é real e o que é ficcional.  
Assis – Esse jogo. É real ou ficcional?  
Ítalo – Real.  
Assis – Essa discussão?  
Ítalo – Real.  
Assis – Eu dizer que não me lembro em quem votei nas últimas eleições.  
Ítalo – Real.  
Assis – Tá vendo, não consegue. Mas eu te entendo, está cada vez mais difícil. As pessoas acabam tomando por real uma coisa inventada. Pronto, chegamos no mesmo assunto. Vamos voltar pro jogo.  
(Benevenuto; Coletta, 2019, p. 47).

Aqui o espetáculo coloca em pauta a dificuldade de se distinguir entre os conceitos de real e ficcional, debate tão presente no campo político atual, bem como no campo artístico. O público é então convocado, juntamente com Ítalo, a pensar sobre o que acontece em cena: aquilo é real ou ficcional? É possível distinguir? Os atores, com suas atuações num campo quase performático – ali, na cotidianidade da mesa de sinuca, do ambiente do bar, e nomeados no texto dramático com seus próprios nomes –, colocam o público numa situação instável, para que o movimento provocado em cena provoque também reflexões sobre a vida “real” e os jogos da política das *fake news*.



Sobre esse duplo movimento entre real e ficcional, a teórica canadense Josette Féral afirma que

A teatralidade vem da divisão entre o espaço cotidiano e o espaço da cena. Dentro do espaço cênico também tem uma divisão, sobre o que é real material e o que é criado na cena. E o olhar do espectador sempre faz ida e volta – como uma agulha – entre o real e a ficção. Ou o espaço cotidiano e o espaço cênico. O olhar é sempre duplo. [...] A experiência teatral é você ver no ator tanto a experiência do real quanto a da criação, ao mesmo tempo. Quando você olha um ator, você vê, ao mesmo tempo, que ele é de carne e osso e que está numa ficção. (Guimarães; Acácio, 2011, p. 183).

Ainda segundo Féral, esse movimento duplo do olhar do espectador é fundamental para que ele possa refletir sobre a cena, “fazê-lo reagir de forma inteligente”. Na peça de Quatroloscinco, embora o que vemos não seja exatamente a inserção do real em cena (não há citações específicas de acontecimentos reais, tampouco a inserção de notícias, imagens ou fatos jornalísticos), há sim uma referencialidade ao contexto de produção da obra (pós eleições de 2018) e a esse jogo entre real e ficcional, a fim de provocar o espectador a refletir sobre a própria realidade. Essa cena traz também o que seria um dos objetivos do grupo com o espetáculo: “discutir ideias reais num pano de fundo ficcional que joga com a realidade”. A frase, dita na cena por Assis, é também afirmada na apresentação que o grupo faz da dramaturgia na publicação do livro (Benevenuto; Coletta, 2019, p.7). Não se trata apenas de “discutir ideias reais num pano de fundo ficcional”, mas isso de uma forma “que jogue com a realidade”, ou seja, há um movimento de ida e volta, como afirma Féral, em que o espectador é convocado a pensar sobre a cena, sobre a realidade e sobre os próprios conceitos de real e ficcional. Nessa trama complexa, se entrelaçam as referências ao mito grego de Antígona e ao contexto brasileiro, os atores com seus nomes próprios, além de outras discussões presentes na peça (sobre a história do Brasil e da América Latina, a ópera Guarani que ecoa o romance de Alencar com a ideia romântica da formação de uma nação, a linguagem audiovisual, etc.).

O próprio título da peça, *Tragédia*, já nos aponta algumas questões interessantes para pensarmos nesta relação entre o pano de fundo ficcional e a realidade, a relação entre a tragédia e o contexto contemporâneo. Diferentemente de diversas versões de Antígona ao longo dos anos, a peça de Quatroloscinco não traz o nome da personagem no título. Em vez disso, intitula-se *Tragédia*, que pode ser entendida como um gênero clássico (que é, aliás, o gênero que consagra Antígona), ou também como um conceito filosófico<sup>11</sup>, ou em um senso comum (um acontecimento trágico). Raymond Williams, em “*Tragédia Moderna*”, busca trabalhar na interseção entre esses conceitos, reafirmando a experiência trágica contemporânea em relação a toda uma tradição do pensamento e da arte trágica. Se contrapondo a uma ideia abstrata e universal de tragédia, Williams (2002, p. 76-77) afirma que “novos tipos de relação e novos tipos de lei, que estabeleçam vínculos com o nosso sofrimento presente e o interpretem, são as condições da tragédia contemporânea”, uma

---

11 Nesse sentido, caberia melhor falar de “trágico”, e não de tragédia. No entanto, é importante marcarmos essa possível acepção do termo, pois também está presente nos debates sobre as possibilidades da tragédia no contemporâneo. Cf. SZONDI, 2004; STEINER, 2006; WILLIAMS, 2002.



vez que compreendemos que “o sentido trágico é sempre cultural e historicamente condicionado”. Aproximando, por fim, o sentido contemporâneo de tragédia ao teatro político de Bertolt Brecht, Williams (2002, p. 262) afirma que “temos que enxergar não apenas que o sofrimento pode ser evitado, mas também que ele não é evitado. E não apenas que o sofrimento nos esmaga, mas também que ele não tem, necessariamente, de nos esmagar”.

A peça *Tragédia*, ao convocar a personagem trágica de Antígona para refletir sobre o contexto atual, reafirma a irreparabilidade de acontecimentos trágicos contemporâneos (mortes e violências banalizadas em um acirramento de opiniões), mas também reconstrói um sentido histórico por trás dessa violência, convocando o público para a reflexão.

#### 4 O grande grito de Antígona

Logo após a cena da discussão e troca de tiros entre Ítalo e Assis, Antígona irrompe a cena, saindo pela primeira vez do espaço da projeção. Ainda antes de entrar em cena, no espaço do vídeo, ela diz:

Há séculos tenho percorrido o mesmo caminho, o primeiro e último caminho. Posto o corpo diante da dor, diante do Sol que ilumina e também queima. Posto o corpo diante da Lei, daquilo que não se sabe porque foi dado como certo, mas que assim se impôs. Posto o corpo diante de homens e mulheres, principalmente de homens, que de tantas formas me fizeram derramar libações e lágrimas. Posto o corpo diante do túmulo, de todos os túmulos do mundo. Posto o MEU corpo diante de outros corpos: consumidos, derrotados, mas nunca esquecidos. Olhe para mim. Olhe para mim.

*Antígona empurra a câmera e entra na área de cena* (Benevenuto; Coletta, 2019, p. 58).

“O grande grito de Antígona” é a presença de Rejane, uma mulher negra, em uma cena que até então tinha sido ocupada por três homens brancos. É o momento em que ela sai do espaço/tempo mítico e se relaciona com o aqui/agora do teatro. A sua presença em cena e o seu discurso clamam pelo olhar do espectador, para que ele “penetre todas as camadas” de sua pele, seus “ossos milenares” (Benevenuto; Coletta, 2019, p.59), sua história de resistência e persistência pela memória. Em seu discurso, Antígona insiste na repetição de sua história, indefinidamente, sempre percorrendo o mesmo caminho por justiça. Em determinado momento, ela derruba as colunas feitas de engradados (uma forma de desestruturar a construção do ambiente masculino do bar? uma proposta de desconstrução do espaço da tragédia grega?).

Para a câmera, empunhada por Ítalo, Antígona se dirige diretamente para Creonte - “venha me buscar!” (Benevenuto; Coletta, 2019, p.61). Ela agora ocupa o espaço/tempo do teatro, o mesmo em que se encontram os espectadores, por isso pode se dirigir de forma distanciada ao espaço mítico do vídeo e também pode se dirigir diretamente ao espectador:



É aqui, não é? Onde as palavras já não valem? Onde não há mais nada a ser feito? Mas eu vou falar, eu vou falar, eu vou falar, eu vou falar com minhas palavras sem valor. E continuarei a repetir o meu texto que há tantos séculos vem sendo dito em todas as línguas por todas as Antígonas do mundo! (Benevenuto; Coletta, 2019, p.61-2).

O que Antígona nos diz é de um caminho de repetição, de sua existência fantasmática que ressurgir e ganha novos contornos a cada aparição, e que, mesmo que a sua força de representatividade esteja fragilizada com toda a crise de representatividade, segue e seguirá falando com suas “palavras sem valor”.

A Antígona de *Tragédia* nos passa a impressão de uma Antígona cansada, ainda que consciente de que seguirá cumprindo seu papel eternamente, como fica evidente na cena seguinte ao seu grande grito, quando ela se encontra com o personagem Tirésias. Essa cena, a última do espetáculo, é emblemática porque aqui se encontram dois personagens muito marcados por uma visão temporal: Antígona, ligada ao passado e à memória, “a que está diante da origem” (como a etimologia de seu nome sugere), e Tirésias, o adivinho cego da mitologia clássica, capaz de ler os sinais da natureza e predizer o futuro. Ao colocar em cena essas duas temporalidades, o grupo Quatroloscinco traz uma perspectiva anacrônica para o presente. Ali, no tempo/espaço do presente no palco, passado e presente mítico se confrontam para pensar a sobrevivência fantasmática da personagem de Antígona, a sua luta constante, a sua cooptação pelo poder ao transformá-la num clássico e as possibilidades que podem surgir a partir de então.

Podemos pensar, então, que Antígona apresenta um tempo complexo, à maneira como Didi-Huberman (2015, p. 46, grifo no original) entende os objetos históricos: “*em cada objeto histórico todos os tempos se encontram*, entram em colisão, ou ainda se fundem uns com os outros”. E, na sequência de seu pensamento, o filósofo francês afirma: “o que é um sintoma senão precisamente a estranha conjunção da diferença e da repetição?” (Didi-Huberman, 2015, p. 46). Antígona seria então esse sintoma, essa personagem que “segue viva, apesar de tantas vezes morta” (Benevenuto; Coletta, 2019, p. 66), que reaparece insistentemente na história de violência entre os homens. Nesse sentido, vale perguntar: que diferença ainda pode aparecer nas infinitas repetições de Antígona?

Na cena, os personagens conversam sobre o futuro e a necessidade ou validade da ação repetida de Antígona de enterrar os mortos, “se tudo continuará como sempre”, como diz a própria personagem. Antígona então indica que sua luta será sobretudo pela memória, pois “a memória exposta é eterna” (Benevenuto; Coletta, 2019, p. 70). Desenterrar memórias, como uma “atividade de escavação arqueológica”, que “modifica a própria terra, o solo sedimentado”, como nos lembra Didi-Huberman (2015, p. 174-5).



## 5 A que nos leva o olhar de Antígona?

Ao final dessa cena, ao confrontar Tirésias afirmando a necessidade de se mudar as regras desse jogo terrível pelo qual “se mata e se morre a troco de nada”, Antígona realiza um último gesto, que será o gesto final do espetáculo: um gesto de olhar, de propor “uma nova mirada”:

Antígona – [...] Podemos começar assim: olhando o que nos olha.

Antígona/Rejane se curva sobre a mesa e olha firmemente para a lente da câmera. Os outros três se juntam ao redor dela, colocam a mão sobre o tapete e também miram o olho da câmera. O público vê duas imagens sobrepostas: os atores projetados que olham diretamente para a plateia e os mesmos atores no teatro encarando a câmera à sua frente (Benevenuto; Coletta, 2019, p. 71).

Essa cena nos remete imediatamente à teoria de Georges Didi-Huberman, no livro “O que vemos, o que nos olha”:

Uma imagem autêntica deveria se apresentar como uma imagem crítica: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem - capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos -, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente (Didi-Huberman, 2010, p. 171-2).

Não é uma mera coincidência que o texto do desfecho de *Tragédia* seja muito semelhante à teoria do filósofo francês. Marcos Coletta<sup>12</sup> e Assis Benevenuto<sup>13</sup>, ambos vindos da academia, certamente conhecem o teórico francês. Porém, mais importante do que evidenciar essa relação é compreender a proposta prática que o grupo Quatroloscinco apresenta a partir da teoria.

Ao longo deste artigo, evidenciamos que a peça tematiza de diferentes maneiras a questão do olhar, do ponto de vista, do enquadramento. Ao voltar esse olhar para a plateia, “olhar o que nos olha”, Quatroloscinco convoca o espectador a uma mirada crítica. O que o espectador vai fazer com essa imagem de Antígona vinda do espaço/tempo da mitologia e convocada nos dias atuais? O que fará com as previsões de Tirésias, com os corpos insepultos, com o acirramento das discussões políticas nas eleições? O que é possível fazer com o sofrimento trágico que nos esmaga?

O público, que até então olhava as imagens enquadradas pela cena, agora recebe de volta esse olhar. A prática do grupo busca estabelecer em cena uma imagem dialética, no sentido que postula Didi-Huberman a partir de Walter Benjamin, uma imagem capaz de reconfigurar o seu entorno. Convocar o público a questionar o olhar e seus pontos de vista – talvez seja essa a maior contribuição que Antígona de Quatroloscinco nos deixa, a partir de sua mirada milenar, nessa era de uma proliferação de imagens, de *fakenews* e de acirramento de polaridades políticas.

---

12 Marcos Coletta é Doutor em Artes pela UFMG.

13 Assis Benevenuto é Doutor em Estudos Literários pela UFMG.



## Referências

- BENEVENUTO, Assis; COLETTA, Marcos. *Tragédia*. Belo Horizonte: Javali, 2020.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: ed. 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.
- FRAISSE, Simone. Antigone. In: BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Éditions du Rocher, 1988.
- GUIMARÃES, Júlia; ACÁCIO, Leandro Silva. Entrevista com Josette Féral - Professora e pesquisadora teatral. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 16, p. 179–185, 2011. DOI: 10.5965/1414573101162011179. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101162011179> . Acesso em: 15 out. 2024.
- LORENZANO, Sandra; BRAVO, Karín Chirinos (org.). *Antígonas de América Latina: poléticas y políticas en diálogo*. Milão: Milano University Press, 2022.
- PIANACCI, Rómulo E. *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Irvine: Ediciones de Gestos, 2008.
- RESENDE, Flávia Almeida V. *Antígonas: apropriações políticas do imaginário mítico*. Belo Horizonte: Incipit, 2023.
- SILVA, Renato Cândido da; ARAÚJO, Orlando Luiz de. “Antigone’s Myth in Brazilian Theater: brief notes”. In: MORAIS et. al. *Greek Mythic Heroines in Brazilian Literature and Performance.*, ed.1. v. 23. Leiden: Brill, 2023. p. 43-75.
- STEINER, George. *Antígonas*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2008.
- STEINER, George. *A morte da tragédia*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.



**Biografia acadêmica**

Flávia Almeida Vieira Resende - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Pós-doutoranda, Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (Pós-Lit), Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: [flaviaskene@gmail.com](mailto:flaviaskene@gmail.com)

**Financiamento**

FAPEMIG

**Aprovação em comitê de ética**

Não se aplica

**Conflito de interesse**

Nenhum conflito de interesse declarado

**Contexto da pesquisa**

Não declarado

**Direitos autorais**

Flávia Almeida Vieira Resende

**Contribuição de autoria (CRediT)**

Não se aplica

**Licenciamento**

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

**Editor responsável**

Éden Peretta

**Histórico de avaliação**

Data de submissão: 31 out. 2024

Data de aprovação: 15 mar. 2025