

# Tragédia e experiência na peça “Antígona na Amazônia” (Milo Rau/ NTGent & MST, 2023): um diálogo a partir da antropologia da performance<sup>1</sup>

Fernanda Marcon (USP/Brasil)

**Palavras-chave:** Tragédia. Antígona na Amazônia. Antropologia da Performance.

## Introdução

Este artigo apresenta os primeiros movimentos de reflexão do projeto de pesquisa intitulado “*Antigone in the Amazon* (Milo Rau/NTGent & MST, 2023): tragédia e ativismo político em diálogo com a antropologia da performance”, ensejado pelo estágio pós-doutoral que desenvolvo junto ao Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP). Tendo em vista a participação de militantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), ativistas indígenas e quilombolas no elenco e dramaturgia da peça, a pesquisa busca pensar a tragédia como enquanto forma teatral, mas também como experiência, em um delineamento relacional atravessado pelo ativismo político em suas particularidades amazônicas. Por que a tragédia “Antígona”, de Sófocles, é escolhida para performar a resistência política na Amazônia? Além disso, como as experiências de ativistas que vivenciam em seu cotidiano as consequências históricas do colonialismo e catástrofes como a do massacre de Eldorado do Carajás - são construídas pela dramaturgia e encenação da peça? Essas foram algumas das perguntas que me fiz ao saber da montagem de “Antígona na Amazônia” em 2023.

A produção da peça teve início ainda em 2018 com o encontro entre o diretor de teatro suíço Milo Rau e o Coletivo de Cultura do MST, especialmente Douglas Estevam, dramaturgo e militante do movimento. Com a pandemia, houve uma interrupção no cronograma de produção, sendo retomado em 2023 com os ensaios para a encenação – ou reencenação, termo utilizado pelo diretor em matéria divulgada no site do MST<sup>2</sup> - do massacre de Eldorado do Carajás no dia e local onde o mesmo ocorreu em 1996<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (2024).

<sup>2</sup> RODRIGUES, Nieves. Antígona ocupa a região Amazônica, no marco do Massacre de Eldorado do Carajás. Página do MST, 15 abr. 2023. Disponível em: <https://mst.org.br/2023/04/15/antigona-ocupa-regiao-amazonica-no-marco-do-massacre-de-eldorado-dos-carajas/>. Acesso em: 14 out. 2023.

<sup>3</sup> Além dos ensaios e da gravação da reencenação do massacre de Eldorado do Carajás, também foram realizadas no Brasil as gravações de outras cenas que aparecem projetadas durante a peça e que interagem

Milo Rau é conhecido por realizar um “teatro investigativo” (Valentim, 2021), pautado em pesquisas de campo entre grupos sociais ameaçados e vulnerabilizados por conflitos contemporâneos no contexto do neoliberalismo global. Além disso, a concepção de seus trabalhos está centrada na colaboração com sujeitos políticos em diferentes contextos conflituosos – como é o caso da Amazônia e Eldorado do Carajás, tematizados na peça. “Antígona na Amazônia” é a terceira produção da chamada “Trilogia de Mitos Antigos”, precedida pela peça “*Orestes in Mosul*” (2019), encenada nos escombros da antiga capital do Estado Islâmico, e pelo filme “*The New Gospel*” (2020), produzido em um campo de refugiados do sul da Itália.

Optei por uma metodologia de pesquisa voltada a análise do texto teatral e da encenação, com realização de algumas entrevistas com pessoas direta ou indiretamente envolvidas na produção<sup>4</sup>. Quando iniciei o projeto, ainda não havia me inteirado de que a peça faria uma longa turnê pela Europa em 2023, se estendendo por 2024, momento em que pretendia assisti-la no Brasil. Assim, a NTGent gentilmente me forneceu o acesso a uma gravação de qualidade da peça, bem como de seu *regieboek*, ou “livro de direção”, contendo a dramaturgia e as indicações da direção do espetáculo. Além disso, acompanhei toda a cobertura midiática da peça – reportagens, críticas, entrevistas, redes sociais – procurando dirimir a ausência de trabalho de campo durante o processo de produção da peça.

Uma particularidade de “Antígona na Amazônia” contribuiu, em especial, com a pesquisa: a peça performa sua própria feitura. Todo o processo de concepção do espetáculo é comentado em cena pelos atores, que intercalam seus personagens e suas experiências pessoais na construção do espetáculo. É interessante notar que o diretor Milo Rau define seu trabalho como uma “pesquisa antropológica”. Em *New Realism and the Contemporary World* (Rau, 2016), distingue o teatro praticado por ele de um teatro documental, definindo-se como um “antropólogo trabalhando com filme, teatro, mídia, política etc”<sup>5</sup>:

---

com os atores em cena, como o diálogo do prólogo entre Ismena e Antígona, a cena de anúncio do decreto de Creonte ao coro de anciãos, as libações realizadas por Antígona no corpo de Polinices, o diálogo entre Creonte e Hémon no pavilhão de uma aldeia do povo Akrätikatêjê-Gavião no Pará, e a profecia de Tirésias, às margens do rio Tocantins.

<sup>4</sup> Pretendo iniciar as entrevistas no segundo semestre de 2024, a partir dos contatos já realizados com a equipe da NTGent, na Bélgica, e com a direção de cultura do MST no Brasil.

<sup>5</sup> Tradução minha.

Let's start with "investigative anthropology." If I have to describe my work, I would state that I am an anthropologist working with film, theatre, media, politics and so on. This means that each re-enactment, theatrical trial or play entails long periods of intensive research, often supported by a team of collaborators. For The Congo Tribunal, for example, we spent about two years on doing research in the Democratic Republic of the Congo and other places. Such long research periods are not exceptional. They are informed by the work of researchers we engage and by interviews with specialists and testimonials by local witnesses. Importantly, our research is not only documentary: part of it is also the casting of actors, the development of the mise-en-scène, the writing of a script – all these I consider as research. It's difficult to distinguish between the different stages of research as they are all intertwined and inform each other (Rau, 2016, p.122).

Milo Rau considera, portanto, que a pesquisa que realiza com relação ao tema de seus trabalhos o conduz a uma transformação dos fatos ao serem transpostos para a cena. Por isso enfatiza a noção de investigação e não o ato de documentar a realidade. Nesse sentido, Rau se preocupa em definir-se como herdeiro de um certo realismo, mas posicionando-se dentro de sua renovação:

For me, however, documentary theatre is a *contradictio in terminis*. There are documents and then there is theatre and to go from one to the other will always involve a transposition. The transposition of historical documents creates something different: not a documentary theatre but, what I would call, the theatre of the real or also new realist theatre. There is this sentence that we often repeat and that is loosely based on a quote of Jean-Luc Godard: realism in theatre doesn't mean that a reality is reproduced but that the reproduction itself becomes real in the moment of performance (Rau, 2016, p.122).

Para iniciar a reflexão, gostaria de colocar em diálogo a citação de Jean-Luc Godard feita por Milo Rau – "(...) o realismo no teatro não significa que uma realidade é reproduzida, mas que a própria reprodução se torna real no momento da performance"<sup>6</sup> - e a perspectiva da antropologia da performance, em particular as reflexões de Victor Turner (1986; 1982a) e Richard Schechner (2013). Para Turner, a performance completa uma experiência, no sentido de que é sua expressão. Quando comecei a refletir sobre "Antígona na Amazônia", me perguntei sobre o que a reencenação de um massacre de trabalhadores Sem Terra pelos próprios sobreviventes e na forma de uma tragédia poderia significar, em termos de experiência. Ao falar sobre seu trabalho, Milo Rau defende que a reencenação, no presente, de eventos do passado, contribuiria para a produção de novas imagens desses eventos no futuro. Dawsey (2005, p.165) nota que Turner teria sido perspicaz em compreender como diferentes sociedades podem produzir essas zonas de perigo e expressões de distanciamento e observação de si

---

<sup>6</sup> Tradução minha

mesmas capazes de “recriar universos sociais e simbólicos a partir de elementos do caos”. O teatro, a dança, os rituais e outras expressões ocupariam esse lugar, por exemplo. Ao definir performance, Schechner lembra que é antiga a reflexão filosófica sobre a relação entre a vida cotidiana, o teatro e o “realmente real” (Schechner, 2013, p.15). Assim, tomar a performance como perspectiva implica em compreender a realidade social como um *continuum* entre ação e representação, aparência e realidade, fato e ficção.

Nesse sentido, entendo que para responder à pergunta supracitada é preciso refletir sobre que teatro é esse, produzido por Milo Rau em colaboração com o MST. Em que implicam as produções contemporâneas, que envolvem ativistas indígenas e quilombolas? Como procuro demonstrar ao longo do texto, a antropologia e o teatro contemporâneos têm ambos refletido sobre os limites e desafios do trabalho colaborativo dentro de relações de poder historicamente assimétricas. Como pontuou Segato (2021), uma antropologia – e talvez um teatro – *por demanda*, implica em um movimento de se colocar à disposição dos interesses investigativos, estéticos e políticos das comunidades, ativistas, movimentos sociais etc. No entanto, esse não é um movimento ausente de contradições e o artigo procura abordá-las a partir da análise da dramaturgia e encenação de “Antígona na Amazônia”.

### **A Antígona de Sófocles**

Antígona foi apresentada pela primeira vez em Atenas, no teatro de Dioniso, entre 442 e 441 a.C e é a terceira obra de *A Trilogia Tebana*, conjunto de tragédias consagradas de Sófocles. Não me concentrarei sobre uma análise da estrutura da tragédia, tendo em vista o objetivo de refletir sobre uma montagem contemporânea e a maneira como articula a tragédia e o ativismo político na Amazônia. Ainda assim, considero importante apresentar de maneira breve o enredo da tragédia de Sófocles, a partir da tradução de Jaa Torrano (2022). Os personagens, pela ordem em que aparecem são: Antígona (protagonista, irmã de Polínicos, Etéocles e Ismena), sua irmã Ismena, o Coro de Anciãos Tebanos, Creonte (rei de Tebas e tio de Antígona), o Guarda, Hémon (filho de Creonte e noivo de Antígona), Tirésias (o adivinho), Primeiro Mensageiro, Eurídice (esposa de Creonte) e Segundo Mensageiro.

A tragédia inicia com o diálogo entre as irmãs Antígona e Ismena a respeito de um decreto de seu tio Creonte, que se torna rei após a morte dos herdeiros do trono de

Tebas, Etéocles e Polinices, irmãos de Antígona e Ismena. Os dois disputavam o trono de Tebas, quando acabam matando um ao outro durante a batalha. Polinices, que há algum tempo se refugiava em Argo, é considerado um traidor de Tebas. Assim, quando Creonte assume o trono, ordena que apenas Etéocles receba as libações e demais rituais fúnebres. O corpo de Polinices deveria permanecer insepulto, à mercê de abutres e cães. Além disso, o decreto de Creonte previa a morte por apedrejamento a quem o descumprisse. Assim, no prólogo, Antígona pergunta a Ismena se ela a ajudará a sepultar Polinices, ao que a irmã responde negativamente, justificando ser forçada a obedecer a lei, principalmente por ser mulher. Antígona argumenta que não cometerá desonra aos deuses nem ao irmão e despede-se de Ismena repelindo o lamento por sua sorte, já que se compraz em morrer lutando pelo que considera correto. Em seguida, entra em cena o Coro de Anciãos Tebanos, que narra a guerra civil ocorrida em Tebas e que ocasiona a morte de Polinices e Etéocles. Os anciãos são convocados por Creonte, que anuncia seu decreto, justificando que a lealdade à pátria deve vir antes da lealdade aos amigos.

Ainda no primeiro episódio, o Guarda informa ao rei Creonte que alguém havia descumprido o decreto e sepultado o morto sem que ninguém pudesse surpreendê-lo. No segundo episódio, surge o Guarda trazendo Antígona, surpreendida ao sepultar o irmão pela segunda vez. Creonte a questiona quanto à autoria do fato, ao que Antígona responde: “Afirmo que o fiz e não o nego”. O coro anuncia a entrada de Ismena, que tenta compartilhar da culpa com a irmã, mas é impedida por Antígona. Ismena questiona, então, se Creonte seria capaz de matar a noiva do próprio filho. Creonte responde que “há outras terras para serem lavradas” e que abomina “mulheres más para filhos”. Creonte pede que as duas sejam levadas pelos servos e presas. O Coro anuncia a entrada de Hémon, filho de Creonte e noivo de Antígona. Hémon tenta dissuadir o pai de sua decisão com relação à Antígona, mas Creonte está irredutível. Em seguida, o Coro anuncia a chegada de Tirésias, o adivinho cego, que chega conduzido por um guia. Tirésias informa Creonte que obteve sinais de que suas ações não teriam agradado aos deuses. O adivinho aconselha o rei a rever seus atos enquanto é tempo. Creonte faz uma série de ofensas a Tirésias e o Coro o adverte de que o adivinho nunca mentiu.

Creonte começa a se dar conta de sua desmedida e pede ajuda aos anciãos em como proceder. Os anciãos o aconselham a libertar Antígona e realizar o funeral de Polinices. Na cena que segue, o Primeiro Mensageiro chega ao palácio para trazer notícias ruins. Ao ouvir o mensageiro chegar e trazer notícias nefastas sobre sua família,

Eurídice, esposa de Creonte, sofre um mal súbito. Ao recompor-se, pede novamente ao mensageiro que apresente as notícias. O mensageiro narra que junto de seus servos, Creonte realizou, então, as libações de Polinices. Depois, ao se dirigirem à sepultura de Antígona, ouve-se a voz de Hémon lá dentro. Creonte ordena que os servos corram para a sepultura para confirmar que seu filho estava mesmo lá. Os servos encontram Hémon abraçado ao corpo de Antígona, que havia tirado a própria vida por enforcamento. Creonte encontra o filho, que ao vê-lo é tomado pela ira. Hémon tira a própria vida em frente ao pai. Antes que os anciãos pudessem perceber a reação de Eurídice, esta já havia se ausentado. No *Kommós* final, Creonte admite sua culpa pela morte do filho, a que o Coro o adverte ter sido tarde demais. Um Segundo Mensageiro lhe dará notícia ainda mais aterradora: sua esposa Eurídice também havia tirado a própria vida ao saber da morte do filho. Creonte se lamenta, clama por sua morte e pede para que os servos o levem para longe, pois se considera agora um ninguém. O Coro encerra a tragédia sugerindo a prudência como princípio de boa sorte. Por fim, aponta como causa dos infortúnios do rei a desonra aos deuses e a soberba frente a eles.

### **Antígona na Amazônia**

Como mencionado na introdução do artigo, o projeto da peça “Antígona na Amazônia” teve início em 2018 com o encontro em São Paulo entre o diretor suíço Milo Rau e militantes do setor de cultura do MST. Nesse primeiro encontro, o diretor visitou o acampamento Marielle Vive, em São Paulo, e cogitou utilizá-lo como um possível local de gravação para as encenações. Isso porque muitas produções de Milo Rau realizam um diálogo entre cinema e teatro, com atores contracenando ao vivo com as encenações gravadas. Como afirmei anteriormente, “Antígona na Amazônia” faz parte de uma trilogia de obras dirigidas por Rau e que se relacionam aos mitos antigos. Hall (2004 *apud* Motta, 2011) nota que a retomada das tragédias gregas por diretores/as teatrais contemporâneos/as se caracterizou pela abordagem política de problemas atuais. Motta (2011) também destaca que muitas dessas produções utilizam experimentos estéticos como a sonorização eletrônica e a projeção de vídeos, buscando amplificar os recursos formais do teatro antigo e sua atmosfera ritual.

A escolha definitiva do local para as gravações de Antígona foi o estado do Pará, no território Amazônico. O projeto do espetáculo se encaminhou, então, para uma reflexão sobre “quem são os mortos que não são enterrados na Amazônia?” - palavras

do ator brasileiro Frederico Araújo<sup>7</sup>, que na peça interpreta diferentes papéis: Antígona, Polínicos e um dos Guardas. Nesse sentido, a tragédia de Antígona, na Amazônia, se constrói a partir das experiências de luta pelo acesso à terra e ao direito sobre os territórios tradicionais, indígenas e quilombolas, em meio a uma das regiões com os maiores índices de violência no campo do Brasil. Além disso, o início do projeto da peça se dá no contexto pré-pandemia e início do governo de Jair Bolsonaro, quando cresce exponencialmente a ameaça à preservação da Amazônia e aos ativistas políticos no Brasil.

“Antígona na Amazônia” parece se inserir, portanto, em um movimento teatral e político que encontra nas tragédias gregas uma poética propulsora para a performance de experiências trágicas no neoliberalismo global. Poderíamos argumentar se a tragédia grega, produzida e protagonizada pela nobreza ática, poderia corresponder a um projeto teatral como o de “Antígona na Amazônia”. Na perspectiva de Motta, alguns textos gregos exploraram personagens que foram deslocados de maneira forçada de suas terras, além da relação entre diferentes regimes políticos e suas consequências para o povo, o que teria propiciado uma leitura anticolonialista das tragédias gregas por encenadores/as contemporâneos. Em “Antígona na Amazônia”, a tragédia de Sófocles e a mitologia ocidental seriam “ocupadas” - como mencionou o diretor Milo Rau em uma entrevista à Rede Brasil Atual<sup>8</sup> em abril de 2023, utilizando uma metáfora importante para o MST. Isto é, tanto o diretor quanto os ativistas participantes do projeto da peça viram na tragédia de Antígona um texto aberto ao teatro político do século 21.

A produção no Brasil ocorreu em dois momentos. No primeiro, em fevereiro de 2020, a equipe da companhia NTGent, dirigida por Milo Rau, inicia um trabalho de imersão com os militantes do MST no assentamento “17 de abril”, localizado no município de Eldorado do Carajás-PA. Já estavam presentes, nesse momento, os atores da NTGent que iriam encenar a peça também ao vivo, no palco: Frederico Araujo, Pablo Casella, Sara De Bosschere e Arne De Tremerie. Com o agravamento da pandemia de Covid-19, os ensaios tiveram de ser interrompidos e só puderam ser retomados entre março e abril de 2023, com novos ensaios e gravações, realizadas no assentamento “17

---

<sup>7</sup>PAOSFERA. Frederico Araújo e Antígona na Amazônia. Youtube, 9 out. 2023. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=V2\\_RFDmQKfE](https://www.youtube.com/watch?v=V2_RFDmQKfE). Acesso em: 14 out.2023.

<sup>8</sup>NUZZI, Vitor. Encenação de ‘Antígona na Amazônia’ une tragédia grega e massacre de sem-terra. RBA, 16 abr. 2023. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/encenacao-antigona-amazonia-tragedia-grega-massacre-sem-terra/>. Acesso em: 14 out. 2023.

de abril”, na Terra Indígena Mãe Maria (do povo Gavião Akrãtikatêjê), além do local onde ocorreu o massacre de Eldorado do Carajás, a chamada “curva do S” na BR 155.

Sobre o elenco da tragédia no Brasil, o coro foi composto por integrantes da Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré e do coletivo de Teatro Banzeiros, além de sobreviventes do massacre de Eldorado do Carajás, como Laurindo Ferreira da Costa e Maria Zelzuita Oliveira de Araújo. Por indicação do diretor e ator José Celso Martinez, o filósofo e ativista indígena Ailton Krenak foi convidado a representar o papel de Tirésias, o adivinho cego. A gravação do texto de Tirésias ocorreu na beira do rio Tocantins, próximo à cidade de Marabá-PA. A atriz e diretora de cinema Célia Maracajá foi convidada para o papel de Eurídice, esposa de Creonte, e a militante do Movimento pela Soberania Popular na Mineração (MAM), Gracinha Donato, para o papel de Ismena.

A atriz Kay Sara, indígena dos povos Tariano do 3º clã Dyroá e Tukano, foi convidada ainda em 2019 para fazer o papel de Antígona, em vídeo e no palco. Ela participou das gravações no Brasil e chegou a ir para a Bélgica para os ensaios antes da estreia. No entanto, retornou ao Brasil e foi substituída no palco pelo ator Frederico Araújo. O motivo de seu retorno não é público, mas algumas matérias em blogs de teatro e postagens em redes sociais da atriz expõem um possível conflito entre a direção do espetáculo e Kay Sara<sup>9</sup>. A direção da peça decidiu adaptar a decisão da atriz em não mais participar do espetáculo para uma das cenas da peça. Em determinado momento, o ator Arne De Tremerie segura nas mãos um aparelho celular e dispara um áudio de Kay Sara em que a atriz narra uma parte do texto que ela apresentaria em uma de suas primeiras cenas na peça. Nele ela se apresenta, fala de seu povo, de sua ancestralidade e que, como a família de Antígona, a sua também pertence à realeza. Em seguida, Arne e a atriz Sara De Bosschere informam que a decisão da atriz em deixar a Bélgica viria de sua insatisfação com relação ao lugar ocupado pelos povos indígenas nestas produções e que ela agora iria representar apenas para seu povo.

Esta e outras contradições de uma produção europeia em colaboração com ativistas políticos, indígenas e quilombolas aparecem em outros momentos do espetáculo, o que também já foi alvo de críticas pela mídia especializada. A crítica de

---

<sup>9</sup> Duas matérias no blog Palco Clássico abordam o retorno de Kay Sara ao Brasil. PALCO CLÁSSICO. Kay Sara, atriz de “Antígona na Amazônia”, se diz “indignada”. 24.mai. 2023. Disponível em: <https://palcoclassico.blogspot.com/2023/05/kay-sara-atriz-de-antigona-na-amazonia.html>. Acesso em: 14 out.2023. PALCO CLÁSSICO. Kay Sara está voltando para o Brasil. 11 mai.2023. Disponível em: <https://palcoclassico.blogspot.com/2023/05/kay-sara-esta-voltando-para-o-brasil.html>. Acesso em: 14 out.2023.



teatro Laura Capelle, do The New York Times, avaliou que como em outras produções de Milo Rau, o diretor se coloca sob o risco de inclinar-se para a figura de um “salvador branco”, produzindo espetáculos em colaboração com sujeitos marginalizados que não conseguem acompanhar a circulação das produções na Europa<sup>10</sup>. Outra matéria do The New York Times<sup>11</sup> a respeito do trabalho de Rau relata o caso da peça “Lam Gods”, de 2018, onde Fatima Ezzarhouni, mãe de um combatente do Estado Islâmico – interpretando o papel de Maria, mãe de Jesus – conta a história de como perdeu seu filho para o extremismo religioso. Depois de algumas apresentações, a mulher decide não mais atuar no espetáculo devido às críticas da comunidade muçulmana na Bélgica, que não concordava com sua participação em um espetáculo que envolvia nudez e simulação de sexo. Curiosamente, a mesma estratégia de produção foi acionada: uma gravação de áudio com a voz de Ezzarhouni foi utilizada em cena, explicando sua saída.

Em entrevista ao canal “Paposfera”<sup>12</sup> em 23 de outubro de 2023, o ator Frederico Araújo comentou sobre o interesse de Milo Rau pela catarse. Ao falar sobre a gravação da reencenação do massacre de Eldorado do Carajás, Araújo diz que Milo Rau frequentemente faz menção à ideia de que “revisitar o trauma, cura o trauma”. O massacre tirou a vida de 21 trabalhadores rurais que estavam acampados à beira da rodovia, no local conhecido como “curva do S”, em Eldorado do Carajás, sudeste do estado do Pará. Cerca de 1,5 mil trabalhadores participavam de uma marcha até a cidade de Belém havia 7 dias quando foram surpreendidos pela polícia militar, que atirou contra os trabalhadores a sangue frio no dia 17 de abril de 1996. Rau e o MST decidiram retomar o massacre na peça, reencenando-o no dia 17 de abril de 2023 no mesmo local, tendo a participação de atores do NTGent, ativistas indígenas e cerca de 300 militantes do MST – entre eles, sobreviventes do massacre. Todos os anos, o MST realiza no local o “acampamento pedagógico da juventude Oziel Alves”, uma ação do coletivo de juventude do movimento para relembrar a data e a luta por reforma agrária e justiça. Oziel Alves foi um dos trabalhadores assassinados em 1996 e o ator Frederico Araújo o interpreta na reencenação do massacre.

---

<sup>10</sup> CAPELLE, Laura. ‘Antigone in the Amazon’ Review: The Drama Is Brazil’s Land War. The New York Times, 15 mai.2023. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2023/05/15/theater/antigone-in-the-amazon-review.html>. Acesso em 14 out. 2023.

<sup>11</sup> MARSHALL, Alex. Is Milo Rau Really the Most Controversial Director in Theater? The New York Times, 3 out. 2018. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/10/03/theater/milo-rau-ntgent-controversy.html?pgtype=Article&action=click&module=RelatedLinks>. Acesso em 14 out. 2023.

<sup>12</sup> PAPOSFERA. Frederico Araújo e Antígona na Amazônia. Youtube, 9 out. 2023. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=V2\\_RFDmQKfE](https://www.youtube.com/watch?v=V2_RFDmQKfE). Acesso em: 14 out.2023.

A reencenação do massacre foi realizada como mística e gravação para a peça. Em outro trabalho (Marcon, 2023), discuto a relação do MST com as místicas, sobretudo a juventude, tentando refletir sobre sua centralidade nos eventos político-rituais do MST e como uma *pedagogia cênica* com relação à experiência militante. As místicas são performances rituais realizadas pelos militantes do movimento para marcar a abertura de reuniões, encontros e celebrações e que retomam a história do MST e suas bandeiras de luta, no sentido de reforçar o pertencimento ao movimento. A mística realizada em 2023, em meio ao contexto da gravação para a peça, acaba descortinando um real inesperado, conforme o relato de Araújo: a polícia militar acompanha de perto a gravação em que “outros” policiais performam um massacre. O fato também é relatado na peça, quando o ator Pablo Casella conta como Maria Raimunda César de Souza, liderança do MST no Pará, negociou com a polícia para que a pista permanecesse interditada para a gravação.

Para Araújo, a participação dos sobreviventes, mas a sua própria, representando um dos símbolos do massacre - o jovem Oziel Alves – parece ter sido sentida de forma catártica. Algumas estratégias da direção, inclusive, parecem ser utilizadas com esse propósito, como a construção de uma maquete do local da tragédia para ser manipulada pelos sobreviventes enquanto narram os momentos de fuga e tensão durante o episódio, de modo a contribuir com a movimentação dos atores na reencenação. No palco, Araújo contracena com o vídeo da reencenação do massacre e explora o tema das mortes de pessoas negras e LGBTQIA+ no Brasil. Como jovem negro e homossexual, Araújo protesta em cena contra a fragilidade de sua vida e a de tantas outras no Brasil.

O sentido de catarse apropriado por Milo Rau em “Antígona na Amazônia” se relaciona diretamente ao sentido da *khátarsis* presente na *Poética* de Aristóteles (2002). De acordo com Mostaço (2020, p. 202), o termo catarse aparece na definição aristotélica com relação ao objetivo da tragédia, onde por meio da imitação da compaixão e do temor, seria capaz de provocar uma depuração destas emoções. O sentido aristotélico da catarse, no entanto, já foi tomado como reacionário, entendendo que seu objetivo último na tragédia seria o de apaziguamento das paixões, conciliação de contraditórios. Em “Antígona na Amazônia”, o texto de Araújo no papel de Oziel Alves convoca: “A violência nos tornou loucos/A resistência pode nos curar”. Assim, embora o sentido aristotélico para a catarse tenha sido interpretado como imobilizador, também há uma apropriação ativa da catarse e da tragédia pelas encenações contemporâneas, apontando muito mais para seu caráter dialético.

Em outro momento do espetáculo, uma projeção de vídeo leva o espectador de barco até uma aldeia do povo Gavião Akrãtikatêjê. A produção da peça combinou uma espécie de troca artística com os moradores da aldeia, que apresentaram um canto ritual enquanto os atores Sara De Bosschere e Arne De Tremerie performaram para eles a cena do confronto entre Creonte (interpretado por Sara) e seu filho Hémon (interpretado por Arne)<sup>13</sup>. Ao final do diálogo, no palco, Arne tira o traje grego que veste para as cenas como Hémon e faz um longo monólogo reflexivo a respeito de sua posição como “filho da burguesia europeia” que nos encontros com pessoas como os Gavião Akrãtikatêjê parece estar sempre atualizando um “complexo de culpa disfarçado de ativismo”. Ele reflete sobre não conseguir dizer o “não” enfático de Antígona e dos povos indígenas na Amazônia, lutando contra os grandes empreendimentos estatais em suas terras, talvez por ter crescido rodeado de privilégios. Schechner (2011) avalia que movimentos de antropologização do teatro ou de teatralização da antropologia têm ocorrido com alguma frequência. Do lado antropológico, esse movimento teria representado um crescente comprometimento do/a antropólogo/a com a experimentação da vida social - com o “como se” -, a exemplo da realização das “etnografias performatizadas” propostas por Victor e Edith Turner (1982b). De sua parte, as artes performativas ocidentais também acompanharam de perto as reflexões antropológicas. Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, entre outros, teriam promovido intercâmbios artísticos muito parecidos com o apresentado por Milo Rau, buscando realizar observações participantes em contextos culturais diversos. Por vezes, como nota Schechner, esses experimentos foram acusados de “imperialistas”, por deixarem de expor a assimetria das relações construídas no processo investigativo e colaborativo. O monólogo do ator Arne De Tremerie sobre a experiência com o povo Gavião e a impossibilidade de um “intercâmbio artístico” neutro acaba antecipando a peça de críticas nesse sentido, o que Milo Rau já experimentou em outros trabalhos.

A teoria antropológica se constituiu em diálogo (in)tenso com os mundos que o ocidente esquadrinhou e que a ordem capitalista mundial buscou desintegrar, comprometendo-se, inclusive, nesse projeto. No entanto, o interesse pelos valores e significados singulares à experiência humana, como notou Sahlins (1997), reconstituiu um lugar para a antropologia longe dos “apanágios” do positivismo, aproximando-a de campos como as artes e os diferentes ativismos - gêneros *liminoides* da ação simbólica,

---

<sup>13</sup> Os Gavião Akrãtikatêjê realizaram o canto em sua língua e os atores belgas, da mesma forma, performaram a cena no dialeto flamengo (neerlandês), uma das línguas faladas na Bélgica.

como sugeriu Turner (1982a). Nesse sentido, entendo que produções como “Antígona na Amazônia” e outras que tomem como objeto os efeitos trágicos do colonialismo e do neoliberalismo global podem sugerir uma nova reflexão sobre os lugares do conhecimento antropológico, teatral e do ativismo político diante da emergência climática e de um mundo que corre rapidamente ao encontro do fim, como profetizou Ailton Krenak, enquanto Tirésias, na peça.

### **A poética e a experiência da tragédia**

Antígona surge em um período de ascensão da democracia em Atenas, quando os festivais trágicos tinham muita importância enquanto instituição no debate público. Conforme notaram Vernant e Vidal-Naquet (2005), o gênero tragédia “floresceu e degenerou” em Atenas no espaço de um mesmo século, o que contribuiu para o questionamento sobre sua origem e sobre o próprio sentido do trágico. De acordo com os autores, os estudos de Louis Gernet – também conhecidos como uma “antropologia da Grécia antiga” – demonstraram a relação entre a matéria dos tragediógrafos e o complexo campo jurídico em elaboração na Atenas do século 5. Nesse sentido, as tragédias parecem ter representado uma instância crucial para o debate público sobre a *polis* e sobre a justiça em um momento de profundas transformações no mundo grego, o que pode ter contribuído tanto para sua restrita delimitação histórica quanto para sua permanência, tomada como experiência humana e linguagem universal.

Uma questão relevante a respeito da tragédia enquanto poética e enquanto experiência se refere a seu vasto universo de reflexão, incluindo diferentes campos do conhecimento e perspectivas. De acordo com Bornheim (2007, p.70-71), por vezes essa literatura se mostrou confusa e povoada de interpretações díspares e corroboradas, ainda, por um uso esvaziado das palavras tragédia e trágico. Para o autor, a dimensão trágica seria inerente à realidade humana, tornando possível sua realização em uma obra de arte. No entanto, o trágico está sempre preso a valores e, nesse sentido, seria equivocado tomar o fenômeno trágico como “universal e necessário”.

Sobre Antígona, Resende (2017) aponta que boa parte da literatura sobre as tragédias áticas concorda que é o próprio fenômeno trágico que irá constituir uma “imagem mítica” da personagem (Resende, 2017, p.25). Embora ela já tivesse aparecido em textos trágicos anteriores ao de Sófocles, é nele que sua história adquire centralidade. Isto é, diferente de outras tragédias que se apropriaram de figuras míticas

já presentes na tradição oral da Grécia antiga, Sófocles estabelece o caminho inverso, colaborando para a construção do mito de Antígona *pela* tragédia. Voltando às considerações de Vernant e Vidal-Naquet, as tragédias gregas constituíram uma experiência e uma consciência do trágico que se entrelaçava à sua forma, à sua poética. Além disso, estavam enraizadas em uma “estrutura de sentimento” (Williams, 2002, p.36) que articulava mitos, crenças, práticas religiosas e instituições. Williams questiona, nesse sentido, uma tentativa de abstrair princípios ou necessidades – uma filosofia trágica – de uma forma que se define por uma experiência coletiva genuína. Ele está fundamentalmente preocupado com as apropriações modernas da tragédia grega e em discutir suas discontinuidades e continuidades no âmbito do que foi tomado como “tradição greco-cristã” e que teria originado uma “civilização ocidental”. Para o autor, a apropriação das tragédias gregas ao longo da história esteve amparada em certas interpretações do passado – como a continuidade com a cultura grega -, mas também acionadas de acordo com o contexto político e experiências limites que foram denominadas como tragédias.

Não é objetivo deste artigo recuperar o debate filosófico a respeito de Antígona ou das tragédias gregas de modo geral, algo que demandaria um espaço maior e que eu não teria fôlego para fazer neste momento. No entanto, é possível apontar, de maneira breve, uma das interpretações sobre a tragédia de Antígona que parece ter pautado certas reflexões sobre a experiência do trágico e também grande parte das encenações contemporâneas. Algumas interpretações de Antígona partiram da dicotomia público x privado, ou ainda, da oposição entre as leis do Estado x as leis do parentesco, sugerindo que Antígona representaria o atraso, o pré-político, frente ao avanço civilizatório e democrático da Grécia do século 5. Gosto da leitura crítica de Judith Butler (2022), que ao mencionar a interpretação de Hegel, reivindica um novo lugar para Antígona. Dentre as perguntas de Butler, temos a seguinte: na tragédia de Antígona, o Estado estaria, de fato, separado do parentesco? Para Butler, a interpretação de Hegel – que influenciou boa parte da apropriação da peça pela teoria literária e filosofia modernas - define a personagem como “emblema do parentesco e de sua dissolução” e Creonte como representante de uma “ordem ética emergente e a autoridade do Estado, fundada nos princípios da universalidade” (Butler, 2022, p.27). Butler considera que tal separação não estava colocada no contexto de Sófocles e continua não estando no mundo contemporâneo. Isto é, o parentesco e o Estado seguem implicados um no outro. Ao mesmo tempo, Antígona não representaria o parentesco de forma paradigmática, já que

ela mesma é filha de uma relação incestuosa e apresenta um amor ambíguo pelo irmão Polinices. Butler, nesse sentido, vê Antígona como alguém que fere as leis do parentesco ao mesmo tempo em que fere as leis do Estado e da dominação masculina a partir de seus próprios códigos, desobedecendo o decreto do rei Creonte e assumindo o ato publicamente. Antígona assumiria, portanto, um lugar limítrofe, ainda não nomeado, ocupado por sujeitos condenados a uma espécie de “morte social” por sua condição desumanizada.

Sobre as leituras modernas e contemporâneas de Antígona no campo teatral, Motta (2011) cita o trabalho de Edith Hall (2004), que discute a especificidade da retomada das tragédias gregas a partir da metade do século 20. Segundo a autora, o contexto político do final dos anos 1960 teria propiciado a valorização das figuras femininas dos mitos gregos em sua releitura pelos tragediógrafos. Assim, o questionamento da dominação masculina é explorado em encenações nos anos 70 e 80 tendo como contexto o fortalecimento e diversificação das pautas feministas e de gênero<sup>14</sup>. Curiosamente, a partir desse período crescem as experimentações cênicas vinculadas justamente às tragédias gregas:

Os mitos gregos reelaborados por Ésquilo, Sófocles e Eurípedes teriam se tornado alguns dos mais importantes prismas culturais e estéticos através dos quais o mundo real disfuncional e conflituoso do final do século XX refletiu sobre sua própria imagem (Motta, 2011, p.4).

Com efeito, as profundas transformações dos séculos 20 e 21 parecem ter propiciado um novo olhar sobre os mitos antigos e sobre as tragédias, tomando-os como lugares privilegiados de reflexão sobre a monstrosidade humana, *deinós*. Seguindo a perspectiva de Williams, embora as tragédias antigas tenham sido associadas a ações protagonizadas por “homens nobres”, como sistematizou a *Poética* de Aristóteles, e o sentido do trágico possa também estar associado a determinada parcela da humanidade, Antígona já apareceria como esse não-lugar de heroína trágica, o que descortinaria outras possibilidades de compreensão do trágico, como experiência humana não de um sujeito em particular, mas coletiva. O sofrimento seria, portanto, evitável e objeto de resistência e busca por reparação. Para alguns, a tragédia assim configurada estaria se

---

<sup>14</sup> Resende (2017, p.31), por sua vez, nota que embora a leitura da potência subversiva de Antígona enquanto símbolo político seja bastante tentadora, o texto e o contexto da tragédia apresentam diversas nuances e por vezes contradizem essa perspectiva. A autora defende que, na leitura das tragédias gregas a partir do herói trágico, do sujeito, e não da ação, perde-se a dimensão das tragédias enquanto um fenômeno coletivo e, portanto, que não diz respeito a um sujeito particular no drama, mas às relações e ações encadeadas no drama.

contrapondo à forma grega. Parte do teatro político dos séculos 20 e 21, no entanto, não pareceu estar interessado na poética aristotélica, mas na desconstrução da forma em favor de pensar as experiências trágicas que cercam os sujeitos no contemporâneo. Resende cita o caso do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, e do Teatro Épico, de Bertolt Brecht, onde o espectador é convocado a participar da ação (Resende, 2017: p.36-37). Para Brecht, o teatro precisa se sobrepor ao efeito catártico, conscientizando o espectador pelo discurso pedagógico. Entendo que “Antígona na Amazônia” investe tanto na recuperação da ferramenta da catarse como experiência da tragédia quanto em uma construção poética que convoca o espectador para o processo de construção da encenação, incluindo suas contradições e desafios éticos.

### **Breves considerações finais**

Embora a pesquisa esteja em andamento, considero que as reflexões até aqui contribuem para pensar o cenário atual do diálogo entre a antropologia e o teatro, tendo em vista as produções contemporâneas colaborativas com ativistas políticos. Como analisou Resende, a imagem mítica de Antígona contribuiu para a apropriação política da tragédia, algo que em si não constitui novidade, haja vista a relação estreita da tragédia grega com a política e o debate público sobre o destino da *polis*. É pela simbologia do “não” de Antígona - representando a ordem dos deuses e as leis ancestrais - contra o Estado e o projeto colonial, que a tragédia é ocupada pelas experiências de ativistas políticos na Amazônia. A colaboração com um diretor de teatro suíço, conhecido por sua atuação política e por trabalhos polêmicos envolvendo não-atores, constrói uma performance que procurei analisar a partir da reflexão sobre a poética e a experiência da tragédia.

“Antígona na Amazônia” parece realizar uma espécie de metatragédia, portanto, refletindo sobre o lugar dos elementos trágicos na encenação ao mesmo tempo em que explora o trágico nas experiências ativistas na Amazônia. Não estando livre de críticas, o projeto da peça aponta para a construção de diálogos estéticos e políticos tensos entre sujeitos que experimentam inúmeras violências - e que como Antígona, não têm direito nem ao luto - e a produção de conhecimento dentro do campo antropológico e teatral, estabelecendo uma demanda por reconhecimento e justiça.

## Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. de Salvador Mas. 2ª Ed. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2002.
- BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BUTLER, Judith. **A reivindicação de Antígona: o parentesco entre a vida e a morte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.
- CAPELLE, Laura. 'Antigone in the Amazon' Review: The Drama Is Brazil's Land War. The New York Times, 15 mai.2023. Disponível em:  
<https://www.nytimes.com/2023/05/15/theater/antigone-in-the-amazon-review.html>. Acesso em: 14 out. 2023.
- DAWSEY, John C. Victor Turner e a antropologia da experiência. **Cadernos de Campo**, n. 13, ano 14, p. 163- 176, 2005.
- HALL, Edith; MACINTOSH, Fiona; WRIGLEY, Amanda. **Dionysus since 1969: Greek Tragedy at the Dawn of he Third Millenium**. Oxford, NY: Oxford University Press, 2004.
- MARCON, Fernanda. A juventude como experiência *liminoide*: uma reflexão a partir das performances políticas de estudantes Sem Terra no Paraná. **Revista Antropolítica**, v. 55, n. 1, 2023.
- MARSHALL, Alex. Is Milo Rau Really the Most Controversial Director in Theater? The New York Times, 3 out. 2018. Disponível em:  
<https://www.nytimes.com/2018/10/03/theater/milo-rau-ntgent-controversy.html?pgtype=Article&action=click&module=RelatedLinks>. Acesso em 14 out. 2023.
- MOTTA, Gilson. **O espaço da tragédia**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: Fapemig; Brasília, DF: CNPq, 2011.
- MOSTAÇO, Edélcio. **Cena e Ficção em Aristóteles: uma leitura da Poética**. Curitiba: Appris, 2020.
- NUZZI, Vitor. Encenação de 'Antígona na Amazônia' une tragédia grega e massacre de sem-terra. RBA, 16 abr. 2023. Disponível em:  
<https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/encenacao-antigona-amazonia-tragedia-grega-massacre-sem-terra/>. Acesso em: 14 out. 2023.



PALCO CLÁSSICO. Kay Sara, atriz de “Antígona na Amazônia”, se diz “indignada”. 24.mai. 2023. Disponível em: <https://palcoclassico.blogspot.com/2023/05/kay-sara-atriz-de-antigona-na-amazonia.html>. Acesso em: 14 out.2023.

PALCO CLÁSSICO. Kay Sara está voltando para o Brasil. 11 mai.2023. Disponível em: <https://palcoclassico.blogspot.com/2023/05/kay-sara-esta-voltando-para-o-brasil.html>. Acesso em: 14 out.2023.

PAPOSFERA. Frederico Araújo e Antígona na Amazônia. Youtube, 9 out. 2023. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=V2\\_RFDmQKfE](https://www.youtube.com/watch?v=V2_RFDmQKfE). Acesso em: 14 out.2023.

RAU, Milo. New Realism and the Contemporary World. The Re-enactments and Tribunals of the International Institute of Political Murder. **Documenta** 34(2), 2016, p.121-137. Doi: <https://doi.org/10.21825/doc.v34i2.16389>

RESENDE, Flávia Almeida Vieira. **Antígonas**: apropriações políticas do imaginário mítico. 2017. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

RODRIGUES, Nieves. Antígona ocupa a região Amazônica, no marco do Massacre de Eldorado do Carajás. Página do MST, 15 abr. 2023. Disponível em: <https://mst.org.br/2023/04/15/antigona-ocupa-regiao-amazonica-no-marco-do-massacre-de-eldorado-dos-carajas/> . Acesso em: 14 out. 2023.

SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte I). **Mana**, v. 3, n.1, p.41-73, 1997.

SEGATO, Rita. **Crítica da colonialidade e oito ensaios: e uma antropologia por demanda**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. **Cadernos de Campo**, v.20, n.20, p.213-236, 2011.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an introduction**. 3ª Ed. London: Routledge, 2013.

SÓFOCLES. **Antígona**. Trad. de Jaa Torrano. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Araçoiaba da Serra, SP: Editora Mnema, 2022.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre: the human seriousness of play**. Nova York: PAJ Publications, 1982a.

TURNER, Victor; TURNER, Edith. Performing Ethnography. **Drama Review**. New York, vol. 26, n. 2, 1982b, p. 33-50.

TURNER, Victor. Dewey, Dilthey, and drama: an essay in the Anthropology of

experience. *In*: TURNER, Victor; BRUNER, Edward (Org.). **The Anthropology of experience**. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1986. p. 33-44.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALENTIM, Felipe Vieira. **A cena em documentos: estudos sobre a poética de Milo Rau**. 2021. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.