

# UM CORAÇÃO QUE FERVE PELO QUE FAZ GELAR: HISTÓRIA E MITO NO ESPETÁCULO *MILAGRE BRASILEIRO*

Diógenes André Vieira Maciel<sup>1</sup>

**RESUMO:** Trata-se de uma leitura da dramaturgia do espetáculo *Milagre Brasileiro* (estreado em 2010), do Coletivo de Teatro Alfenim (João Pessoa - PB), com o objetivo de analisar sua construção no limiar de um escrita dramática frente às mutações que se operam contemporaneamente no paradigma do próprio drama. Toma-se esta peça como uma reflexão sobre o tempo histórico, tendo em vista a representação de um tema relacionado ao período de Ditadura, em que emerge a discussão sobre o desaparecido político em cruzamento com o mito de Antígona.

**Palavras-chave:** Drama contemporâneo. Mito. Teatro épico.

**ABSTRACT:** This is a reading of the Coletivo de Teatro Alfenim's play *Milagre Brasileiro* (Brazilian Miracle, 2010) and it aims to analyze the drama construction in the threshold of a contemporary dramaturgical writing facing the mutations operated in the paradigm of drama itself. Takes up this play as a reflection on the historical time, in view of the representation of motifs related on Brazilian dictatorship (1960's and 1970's), that emerges in the discussion about people disappeared in the political resistance crosses with the Antigone myth.

**Keywords:** Contemporary drama. Myth. Epic theater.

A proposta a que me lanço neste artigo é derivada da minha experiência enquanto espectador do trabalho do Coletivo de Teatro Alfenim, com sede em João Pessoa-PB, desde 2007. Até este momento, já me aventurei a escrever algumas análises sobre os trabalhos deste Coletivo, encarando uma reflexão que sempre me coloca em sentido de alerta, dada a multiplicidade de elementos que nos são

<sup>1</sup> Doutor em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal da Paraíba. Atualmente, é professor da Universidade Estadual da Paraíba, atuando junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, onde desenvolve pesquisas sobre a dramaturgia nordestina e os processos de rapsodização/epicização no teatro moderno e contemporâneo.



apresentados a cada novo espetáculo (MACIEL, 2010). É a partir deste alerta, que a minha proposta vai se apoiar sobre alguns pontos acerca dos quais eu gostaria de chamar a atenção, compreendendo uma maneira de conceber uma reflexão, *in progress*, sobre aspectos concernentes às mutações que atingem a dramaturgia contemporânea, com foco ajustado aos fenômenos em diálogo na cena que se desenvolve na Paraíba, conforme ela é formalizada por tais espetáculos. E, para isso, me serão caros os escritos de Jean-Pierre Sarrazac, trazendo à tona questionamentos que, mais adiante, poderei esclarecer, na medida em que darei ênfase ao espetáculo *Milagre Brasileiro*, de 2010, mas ainda em cartaz, nas temporadas de repertório.

Tratando deste caso em particular, pretendo traçar uma breve interpretação de como as articulações entre forma e conteúdo nesta peça dão-se a partir de ilações a aspectos que tomam o mito de Antígona enquanto gerador temático, ladeado à formalização estética de fatos concernentes ao período de ditadura militar no Brasil, ao passo em que a forma dramaturgic é posta em posição de mutabilidade, notadamente no que se refere ao *mythos*. No âmbito da fábula/enredo desta peça, tudo se dá muito mais pela ausência de um encadeamento de ações do que pelo seu contrário, instituindo uma reflexão mítico-histórica em torno de *possíveis* (SARRAZAC, 2009) que envolvem aspectos da história recente brasileira, a saber, o contexto pós-AI-5 (dezembro de 1968) e a discussão sobre o próprio teatro, sobre as possibilidades e impossibilidades de representação estética de um evento tomado enquanto trauma histórico, sintetizado na emergência discursiva e, ao mesmo tempo, fantasmática de uma (im)personagem: o desaparecido político, centro, então, deste espetáculo.

E é justamente neste eixo temático-conteudístico, envolvendo, de um lado, corpos desaparecidos, insepultos, sem face e sem voz, e, de outro lado, as múltiplas referências a Antígonas constituídas na malha do texto, o que se erige como uma constelação de índices, todos apontando para imagens (textuais e visuais) da filha de Édipo, tornada uma síntese sobre a qual repousa um debate sobre a própria arte teatral, talvez quase morta, quase insepulta, diante de um palco vazio, onde não mais se

haveria o que se contar, ou, pior, pleno de mortes.<sup>2</sup> Por este espaço constelatório, o mito antigo se cruza com a busca pela forma adequada para representar um rito, ou, quiçá, a própria teatralidade, pois, ao final de tudo, ainda é o teatro, nesta plena concessão ao mito, que poderá cumprir o rito – aquele do punhado de terra sobre um corpo, desaparecido e sem sepultura – com vistas a harmonizar, mas não aliviar, a questão da memória do desaparecido, que se enuncia mediante fragmentos de possíveis narrativas identitárias, marcando a cisão da fábula, que, por descaminhos, se lança à representação deste tema incômodo ao Brasil.

São estes *possíveis* que dizem da dramaturgia contemporânea, neste ponto de inflexão, tomado neste caso em análise, em que a mimese de um possível-verossímil aristotélico passa a se tornar menos rígida, normalista ou idealista, mutando o ato teatral para uma dimensão que “não consistirá tanto em seleccionar [sic.] possíveis previamente existentes, mas muito mais em multiplicar e em fazer fugir à sua frente, sob o efeito de uma constante diferenciação, estes ‘possíveis virtuais’ que ele cria continuamente” (SARRAZAC, 2009, p. 77). Daí o espetáculo teatral passar a ser, ao contrário da organização *sintagmática* de uma ação, em esfera de consequência de cenas que se sucedem, uma possibilidade *paradigmática* fundada na descontinuidade da ação, conforme preconizou Brecht, em que cada cena praticamente se dá por si. Ou seja, ao invés da primazia de um *possível* fabular, conforme temos normatizado em Aristóteles, o que passamos a verificar é o caminho rumo a uma fragmen-

<sup>2</sup> São inúmeras as referências: tanto há uma atriz [que representa Antígona], enquanto figuração de um teatro aburguesado, em crise e em vias de problematização no âmbito metateatral; quanto Antígona é tornada representação do próprio “preso político”, que resiste à Ditadura, em oposição à figuração de Ismene, por seu turno, representação daquele que se deixa dobrar pela tortura. Também há a figuração de Antígona, enquanto formalização do próprio teatro, diante de uma perspectiva histórica que o toma enquanto espaço de correção de costumes, ampliando e questionando leituras deste mito, pois, esta dimensão (dentro da peça há uma representação de um teatro de marionetes), lê a Antígona enquanto subversiva. E, claro, a própria dimensão mítico-alegórica em que Antígona comparece enquanto figuração do ritual que responde à necessidade de se respeitar o corpo morto, dando-lhe sepultura, mesmo que simbólica.

tação deste elemento que começa a pluralizar *possíveis*. A fábula, então, não está dada a priori, e é este o caso do *Milagre Brasileiro*, sendo quase impossível recompô-la, pois que se apresenta em estado de “erosão”, voltando-se para o próprio drama, como uma “reprise” (SARRAZAC, 2011). Assim, a catástrofe que finaliza, por exemplo, a fábula na tragédia grega, passa, na contemporaneidade, a ser elemento inaugural, que instaura um testemunho, de ordem política ou íntima.

Portanto, ainda seguindo as reflexões de Sarrazac, a partir do que postulou Brecht, podemos dizer que, de um lado,

[...] o objetivo da representação teatral é permitir aos espectadores ‘formar uma opinião’ a respeito dos acontecimentos constitutivos da fábula, é todo o movimento do teatro que se vê invertido. A marcha do teatro não se faz mais, segundo o princípio lógico e orgânico do ‘fluxo dramático’, das causas em direção às consequências, mas, ao contrário, inversamente, segundo um processo recorrente, num remontar dos acontecimentos a suas causas. É assim que o desenrolar da ação é incessantemente interrompido por seu próprio comentário. [...]. (SARRAZAC, 2013, p. 79-80)

Obviamente, nestes termos, a visada é política. De outro lado, a fábula pode comparecer como um testemunho de si mesma, como um discurso de um mártir, pois:

[...] quando um homem dá testemunho daquilo que ele próprio vivenciou, é sempre, uma espécie de duplicação, a um outro, diferente de si mesmo – ou a um outro de si mesmo – que ele se esforça para dar a palavra: aquele que, precisamente, conheceu a tal ponto o sofrimento que não seria capaz de verbalizá-lo e, por isso, permanece mudo. (SARRAZAC, 2013, p. 81)

Por estes caminhos, podemos analisar a dramaturgia do *Milagre...* não só como uma discussão estético-formal sobre aspectos que se acercam do período histórico conhecido como do “milagre econômico” (ou “anos de chumbo”) ou sobre o desaparecido político, mas como uma reflexão sobre o próprio teatro que se silencia/ou sobre o soterramento da memória histórica, até mesmo a mais

recente: pois, como já afirmou Kil Abreu ([2013]), as engrenagens estariam em movimento num “jogo com a História: o trabalho de interpretação do real intuí, no plano simbólico das formas, o trabalho de modificação do real, visto não como o resultado natural do processo, mas como o seu estágio possível, atual, modificável”. Esta seria, segundo o crítico, uma marca dos trabalhos do Coletivo, que, esteticamente, assume a tarefa de seguir “experimentando e descobrindo as relações possíveis entre assunto e forma, tomando como paradigma certos instrumentos inspirados na tradição do teatro crítico, mas repostos segundo a necessidade de um contexto histórico específico, o nosso mesmo, atual”. A fábula não se institui no fluxo do processo histórico, mas na sua contracorrente, fazendo uma cesura sobre a catástrofe, agora histórica e não mais metafísica, de modo a tematizá-la mediante um grande retorno, em que tudo se dá de trás pra frente.

Foi assim que, quando da estreia de *Milagre Brasileiro*, o segundo trabalho deste Coletivo, que deu sequência ao sucesso do *Quebra-Quilos*, muito se falou, em termos de crítica, sobre uma possível aproximação com o universo das propostas do teatro pós-dramático, na medida em que este espetáculo não se compunha de um universo ficcional identificável, no qual nem a ação era empurrada por uma esfera de consequência, nem se ancorava na tessitura de personagens que se constituíam psicologicamente ou pela tessitura de suas próprias ações. Mas o milagre (com o perdão pelo jogo de palavras) foi operado em não se entregar ao lugar-comum, ao jargão a que, me parece, hoje toca qualquer referência aos escritos de Lehmann (2007), cuja discussão nem sempre é pensada como contraposição histórica aos meios próprios dos produtos midiáticos da indústria cultural, mesmo que nele haja uma crítica severa ao teatro que prima pelo texto, portanto, pela esfera do dramático, para ele, ainda presente em Brecht, como resíduo da tradição que o precedeu. Aqui, ainda prefiro me aproximar de Jean-Pierre Sarrazac (2011), quando este estudioso afirma antes de tudo que, para além dos modismos, deveríamos estar abertos a compreender a mutação que se opera contemporaneamente no paradigma do drama, e não o seu aniquilamento, este instituidor, conforme se propunha, de um novo paradigma “pós”. Haveria, assim, uma focalização



na forma, mais do que na temática.<sup>3</sup>

O curioso coloca-se, no caso do *Milagre...*, pela combinação entre os elementos cênico-expressivos postos em função metacrítica, que os tensionam para que se coloquem à disposição, ainda, da atualidade das propostas brechtianas, que mais dizem da formação teórica do Coletivo do que deste espetáculo em si (entenda-se que o diretor e dramaturgo é Márcio Marciano, da Companhia do Latão/SP, anteriormente). Produtivamente, esta tensão serve, sem sombra de dúvidas, ao propósito da obra estética: unindo a dimensão da presença compartilhada do ator, com uma reflexão sobre o nosso tempo histórico, quando ainda resistem os tantos silenciamentos em torno de um tema relacionado ao contexto do milagre econômico, do AI-5 e do acirramento da Ditadura e de sua resistência: a emergência de uma discussão sobre o desaparecido político, mediante o cruzamento com o mito de Antígona, tão presente em nossa tradição ocidental, e com uma leitura em torno da “família brasileira”, ironicamente e farsescamente, trazida à cena em alusões ao “álbum de família” de Nelson Rodrigues, um outro mito erigido naquele período, pois:

Antígona e Nelson Rodrigues são referências tomadas para o confronto entre Estado e sujeito, em um espetáculo no qual grita o contraste entre a versão autoritária, mas funcional do capital (o crescimento econômico) e novamente as consequências no plano da vida comum, em que a fun-

<sup>3</sup> No texto já citado, que consta no programa da temporada de repertório do Coletivo, intitulado “Figurações Brasileiras”, escrito por Kil Abreu ([2013]), de alguma maneira se discute este tópico, pois tanto ao se lançar à representação de um movimento popular como o Quebra-Quilos, quanto para discutir aspectos da Ditadura, estes espetáculos não o fazem “através da tematização direta das questões do dia; mas, por via indireta, olhando para trás, para o passado histórico, recuperado como candeeiro a tentar iluminar a noite confusa dos tempos que correm. Junto a este artifício irmanam-se outros dois dispositivos importantes: o fragmento e a memória, recorrentes em todos os espetáculos e que por assim dizer constituem a um só tempo os instrumentos de trabalho e a ossatura com que as narrativas são levantadas, na sua dupla função de visitar o que foi, para olhar com maior repertório o que está sendo. É um teatro, então, que ao representar uma revolta popular ocorrida no século XIX ou a ditadura militar brasileira não tem nenhum interesse na História como registro, como acontecimento, mas, dialeticamente, como puro movimento”.

ção se ampara no aniquilamento da diferença, no assassinato oficial. (ABREU, [2013])

Não é de espantar, então, que, logo em seu prólogo, se centra a atenção sobre uma reflexão em torno da arte teatral – zelada no palco pela [atriz que representa] Antígona, e em um lócus onde não há ação, visto que não há mais vida para ser contada. Tais elementos se colocam como já dados, desde que, ao adentrarmos o espaço cênico, o restante do elenco, portando fotos suas e que trazem tarjas pretas com os dizeres “TERRORISTA PROCURADO. PARA SEU BEM ESTAR [sic.] E DOS SEUS FAMILIARES, DENUNCIEM”, declinam os nomes de inúmeros desaparecidos políticos brasileiros desde 1964, conforme constam no livro *Brasil: nunca mais* (de Paulo Evaristo Arns), emborcando, logo de entrada, o passado sobre o presente, e abrindo fendas radicais sobre a dimensão tempo. Estes nomes, no transcurso da ação, não mais retornarão, pois, antes de servirem para que se constituam possíveis individualidades, eles estão à disposição da construção de um painel coletivo, capaz de situar a esfera temática nesta dimensão de um espaço-tempo fissurado, também fantasmático. Por isso mesmo, a [atriz que representa] Antígona já recebe o público, diante de uma espécie de caixinha-sacrário, abrindo um questionamento que, de muitas maneiras, será replicado em outros momentos do espetáculo:

ATRIZ QUE REPRESENTA ANTÍGONA *ao público* – O que fazem aqui? O que pretendem? Neste lugar não há nada a não ser a Morte. Vão embora. Tudo foi destruído, aniquilado, não há indícios, não há lembranças. Nenhuma lição moral, nenhum alento, nenhuma esperança. [...] Vão embora. Prometo ficar em silêncio: jogarei cal nas valas, impedirei que se ergam altares, que se mantenha acesa a ínfima chama. Ameaço de morte as mães renitentes, os pais inconformados, os filhos incrédulos. Vão embora, eu repito, nenhuma lição moral. Estar aqui é um engano. Este lugar não tem lugar. Não percam seu tempo. Não me ouçam, não me vejam, me ignorem, vão embora. Não admitam lembranças. Os mortos não devem acordar entre os vivos. (MILAGRE BRASILEIRO, 2009, p. 2)<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Doravante, usaremos apenas a sigla MB, seguida da paginação.

Afinal, qual a função do teatro diante da impossibilidade de se representar um tema como a Morte? O teatro, assim, se torna um espaço que não tem lugar, em que apenas habitam mortos – a própria tradição e, por conseguinte, a própria memória histórica, que, por ser imoral, não garante esperanças ou, ainda, qualquer possibilidade de representação? Em verdade, esta é a posição muitas vezes defendida pelos atores que se colocam no plano metateatral e, ao mesmo tempo, meta-histórico, que se estabelece após o Prólogo. Por exemplo, há uma cena em que a [atriz que representa] Antígona clama pelo funeral do irmão insepulto e desrespeitado, enquanto os outros atores zombam de sua idade e de suas mitologias. Instaura-se, entre estes planos citados, um outro plano, a que chamarei de teatral, em que o elenco empresta, como um jogo de possibilidades, os seus corpos àqueles cujos corpos transitam entre as esferas da memória, única possibilidade de reconstrução, mas prestes a ser apagada, pela diluição e pelo desfazimento.

No *Caderno de Apontamentos* do espetáculo, o dramaturgo/diretor deixa bastante claro que, tematizando os “anos de chumbo”, o foco se volta ao “desaparecido político”, personagem este que “assombra o trágico dia-a-dia daqueles, familiares e amigos, que ainda hoje perseveram em obter das autoridades uma resposta satisfatória sobre seu paradeiro”, diante de sua “existência imaterial”, visto ter sido subtraído inclusive do registro histórico (MARCIANO, 2010, p. 11). É assim que a dramaturgia no *Milagre...* é moldada por tais liames, abrindo-se mão da “fábula” – só para reafirmar, palavras do dramaturgo – e lançando aos atores o desafio de emprestar seu “corpo expressivo” a tal “virtualidade”, que “somente pode se constituir em personagem como ausência” (MARCIANO, 2010, p. 12). Estas duas questões – a crise da fábula (em torno do que já tratamos anteriormente) e a presença/ausência da personagem – acabam por se tornar eixos sobre os quais convergem dimensões de amplo interesse nas discussões de Sarrazac, na medida em que, nesse espetáculo, o que temos no palco são, antes, presenças fantasmáticas da [atriz que representa] Antígona, da família burguesa – projetadas dos álbuns de fotos empoeirados do passado –, dos atores que emprestam seus corpos e faces aos desaparecidos políticos, em vigência de morte/vida.

Por isso, teríamos neste espetáculo a construção de *impersonagens*, conforme define Sarrazac (2009, p. 88), tendo em vista que o objeto da representação não seria mais uma fábula mas um comentário: daí este teórico preferir chamar tais personagens de *impersonagens*, pois que elas se tornam *recitantes*, habitando mais o tempo que o espaço, “porque, encostados à sua própria morte, produzem solilóquios contínuos sobre os percursos erráticos, sobre os cruzamentos, as alternativas antigas, enfim, sobre os possíveis das suas próprias vidas, percorrendo-os continuamente [...]”. Ou seja, ao contrário do que teríamos na tradição dramática, em que personagens funcionam como “vetor da ação”, “suporte da fábula”, “condutor da identificação” e garantia da “mimese”, na dramaturgia contemporânea, a personagem aparece muito próxima de sua supressão “por sua concentração num suporte tênue e enigmático”, mas, ainda, ela é capaz de “falar” (RYNGAERT apud SARRAZAC, 2012, p. 137). Desta feita, revelada ainda pela fala, que não é mais plenamente dramática, a *impersonagem* é “presença de um ausente” ou “ausência tornada presente”, também conforme os termos de Sarrazac. É assim que:

[...] se redefina e talvez se reconstrua, no devão entre a voz que fala e os discursos que ela pronuncia, na dialética cada vez mais complexa entre uma identidade que vem a faltar e falas de origens diversas, no seio de um teatro que decerto não é mais narrativo, mas que participa do comentário, da autobiografia, do fluxo de vozes que se cruzam na encenação da fala. (RYNGAERT apud SARRAZAC, 2012, p. 137)

Tanto o é que, na segunda imersão no plano metateatral, os atores cantam, em coro, uma canção intitulada “Continente do nada”, que afirma a dimensão – o pacto teatral – do que se verá:

Uma voz falará por mim  
 Voz humana  
 Que tomo de empréstimo  
 Corpo que dança  
 Enquanto me pensa  
 Memória, minha memória  
 Continente  
 Do nada  
 Memória  
 Turva, una, plural. (MB, p. 3)



Muito próximo ao fim do espetáculo, novamente, os atores, no plano metateatral, dirigem-se à plateia, com produtos de maquiagem cênica nas mãos, solicitando, já numa dimensão plenamente imersiva e virtual, tendo em vista a conjuração memorialista e ritualista dos desaparecidos na canção a que acabamos de citar, que o público interfira nelas, dando-lhes um rosto teatral, mediante o qual se poderá, agora, se conjurar não mais a memória do desaparecido, mas a própria materialidade dos cadáveres:

Vê o rosto à sua frente?  
 Não se aborreça se é um rosto comum  
 Um rosto banal  
 Por favor, eu peço:  
 Tome o lápis, o batom, a pasta branca dos palhaços,  
 Pinte nele um traço qualquer  
 Na face o branco da morte  
 Nos lábios a cor cinza do medo,  
 Permita que eu mantenha nos olhos  
 Injetados a cor vermelha  
 Preciso deste rosto.  
 Um rosto teatral  
 Que eu possa tomar de empréstimo  
 Nesta hora em que conjuro meu cadáver  
 Nesta hora em que conjuro meus iguais  
 A dançar um dueto  
 O dueto da vida com a morte. (MB, p. 17).

Esta relação vida-morte marca, então, as múltiplas conexões com o mito grego de Antígona, aproveitando, ricamente, suas dimensões mais intrigantes, como já destacou Kathrin H. Rosenfield (2002): a grandeza moral dessa personagem recheada de matizes curiosas, visto ela ser portadora de todos os ímpetos de seu guénos, o que é, ao mesmo tempo, digno de elogio e reprovação, em seus embates com o tirano Creonte. E, nestes caminhos, seja na dramaturgia, seja nesta reflexão metateatral, tudo aponta e converge para o fundo grego do mito, em que a filha de Édipo torna-se espécie de símbolo daqueles que, a despeito do que possa se abater sobre seu destino, não temem desafiar as leis tiranas, menores (sim, bem menores) do que as leis de sangue e dos ritos, leis daqueles que tiveram coragem: e Antígona e Ismene são postas na sala de tortura ou no centro da pecinha com bonecos representada pelas meninas da família Araújo – e

a primeira sempre, aos olhos do poder estabelecido, é tida como má, subversiva, desobediente. É também a [atriz que representa] Antígona que está no centro da cena quando, sob acompanhamento marcial, é recitado o texto do AI-5 pelos atores que a circundam, culminando, simbolicamente, em seu amordaçamento.

A referência à Antígona, então, multiplica sentidos para este des-enredo (permitam-me o uso pelo negativo), apresentado no palco: se antes ela defendia o direito ao rito fúnebre como propiciador de uma passagem do sensível para o metafísico, numa obra (a tragédia de Sofócles) que revolve o tema do corpo insepulto – já presente, por exemplo, na *Iliada* –, a discussão sobre o respeito à tradição e, ao mesmo tempo, sobre a consagração da tirania, que, a despeito das máculas sociais e/ou divinas, não admitia questionamento, agora, a [atriz que representa] Antígona defende um lugar de silêncio, o palco vazio, sem mais lições de moral – base do teatro de correção de costumes, como vimos no Realismo/Naturalismo – e, ainda mais, denuncia a arte teatral como sendo incapaz de comunicar-se com o público, quando da “morte” (ou seria melhor “desaparecimento”?) da personagem. Tratando-se, pois, desta ausência, nada mais instigante do que recorrer a Antígona, o que nos reconecta, prontamente, à tradição teatral ocidental – em diversas visadas, por exemplo, à dimensão trágica grega, em que rito e espetáculo, de muitas maneiras, ainda se cruzam, ou a perspectiva neoclássica burguesa, aquela em torno da relação passiva entre palco e plateia – de modo a que tudo isso seja problematizado, dessacralizado...

Mas uma dimensão que se torna especialmente interessante para a análise que estou empreendendo é aquela que diz respeito à “necrofilia” – e óbvio, estamos usando esta palavra sem o seu peso da linguagem comum –, que comparece como necessidade de se atribuir certo peso “erótico” entre a morte e [a atriz que representa] Antígona, visto a ressignificação do texto clássico, ao afirmar que seu “coração ferve pelo que faz gelar”, trecho sempre discutido do texto de Sófocles,<sup>5</sup> o que ganha vulto

5 Vale citar o que discute Rosenfield (2002, p. 26): “[...] A própria heroína adivinha o perigo da sua disposição, como

quando ela se transfigura na prostituta afrancesada Mme. Ronsard, que inicia o filho da família Araújo na arte da subversão, abrindo um novo lugar interpretativo. Na medida em que o teatro morrera, só resta a prostituição como modo de sobrevivência – para a atriz/teatro, síntese histórica do caminho comercial que o teatro trilha em nossos tempos, desde sua concepção burguesa. Para o teatro, portanto, restaria abrir a porta para seu antigo ritualismo, em que um hipócrita – no sentido grego – empresta seu corpo e sua voz à representação de outro: aquele cujo corpo não só ficara insepulto, mas desaparecera. Caberia ao teatro, assim, dar voz – ritualistamente e, ao mesmo tempo, no teatro que se expõe como teatro, para enunciar, refletir, expor o que repousa sobre escombros e poeira.

Se o corpo insepulto, em Sófocles, representava, conforme as regras de Creonte, a possibilidade de purificação do miasma acionado pelo fratri-suicídio, apontando para a construção de uma nova linhagem sobre a qual não pesassem os males da de Édipo, daí, se tratar o cadáver exposto como espécie de bode expiatório dos males que assolavam a pólis (ROSENFELD, 2002), expediente contrariado pelo gesto de Antígona (que com um punhado de pó, cumpre os rituais do irmão morto), no *Milagre Brasileiro*, ao fim da ação, é esta mesma dimensão que é trazida à tona, quando, depois de os atores receberem o rosto teatral da plateia, eles ganham a possibilidade de cumprirem o caminho contrário àquele de Antígona (da morte para a vida, portanto), pois, ao depositarem no centro do palco as fotos inicialmente apresentadas, eles se desfazem

---

mostra o estranho verso 74: “Amada/amante deitarei como o amado, após fazer/não sei o que [de vil e escandaloso] com um gesto sagrado”. Nessa expressão, o termo grego (*bosia pournourgeasa*) associa, de modo paradoxal (e intraduzível), o gesto sagrado com uma transgressão escandalosa. Sófocles dá uma dimensão inqualificável e imprevisível à ação da heroína. Haveria nessa conotação inquietante uma alusão à paixão excessiva de Antígona pelo seu irmão morto ou apenas a consciência da prevaricação de ‘enterrar um traidor em solo pátrio’? O grego permite ambas interpretações. Assim, por exemplo, Ismene se assusta com o fervor da irmã que já se vê ‘deitando com o amado’, e alfineta retrucando as conotações quase necrófilas: ‘No peito há um fogo que é todo para os frios’ (literalmente: Tu estás quente com os frios, v. 88). A ação da heroína está sempre no fio da navalha entre o louvável e o repreensível. [...]”.

da sua condição de corpos desaparecidos, comparecendo ao palco, tornando-se, também, corpos insepultos, portanto, dispostos ao ritual de Antígona. E, da caixinha-sacrário, um leve punhado de areia é retirado pela atriz/Antígona que, portanto, cumpre, pelo teatro, o rito que a história ainda não conseguiu cumprir – o sepultamento que é, então, capaz de afastar o miasma, cobrindo, finalmente, os corpos dos antes desaparecidos da memória nacional. Será? Não.

De muitas maneiras, estes bodes expiatórios ainda permanecem nos assombrando, pois quando “a História é subtraída, o que resta ao Teatro, narrar-se a si mesmo?” (MB, p. 16) O exercício com o fragmento da memória, do retorno ao ritual, da busca pela metateatralidade, antes expõe, esteticamente, a fragilidade do teatro em seu estágio atual, quando se depara com o silêncio da história que, dialeticamente, é posto em movimento pelo próprio fazer-se, pelo processo exposto na cena, e no qual a fábula é, antes de tudo, desviante dos seus sentidos *a priori*, abrindo a necessidade de atenção aos processos que não mais apontam para um fim, mas para tudo aquilo o que não é definitivo, como já bem pontuou Sarrazac (2013).

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Kil. O Coletivo Alfenim e a teia de relações em que estamos. In: \_\_\_\_\_. COLETIVO DE TEATRO ALFENIM. *Figurações brasileiras* (Repertório do Coletivo Alfenim). [João Pessoa, PB]: Petrobrás, [2013]. Prospecto.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MACIEL, Diógenes André Vieira. Quebra-Quilos: entre dramático e não-dramático. In: MACIEL, D. A. V. (Org.). *Pesquisa em dramaturgia: exercícios de análise*. João Pessoa: Ideia, 2010. p. 11-38.
- MARCIANO, Márcio. Milagre Brasileiro, a longa procissão de nossas misérias. In: LÚCIO, Ana Cristina Marinho; SOUSA, Adriano Cabral de. (Orgs.). *Milagre Brasileiro – Teatro Alfenim: Caderno de Apontamentos*. Campina Grande: Bagagem, 2010. p. 11-12.
- MILAGRE BRASILEIRO (primeira versão do roteiro: XI/2009). Inédito. Mimeo, 2009. 18 f.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. Personagem (crise do).



In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 136-140.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A "reprise" (resposta ao pós-dramático). In:\_\_\_\_. *O outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de Luís Varela. Évora: Editora Licorne, 2011. p. 33-50.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *A invenção da teatralidade seguido de Brecht em processo e O jogo dos possíveis*. Porto: Deriva, 2009.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Fábula, processo, paixão. In:\_\_\_\_. *Sobre a fábula e o desvio*. Organização e tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013. p. 73-92.