

O luto vaga os vãos do texto: *Antigonick* de Carson e a colaboração criativa do contemporâneo sobre o clássico

RESUMO

Gabriela de Souza
gabriela.2018@alunos.utfpr.edu.br
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
(UTFPR), Curitiba, Paraná, Brasil.

Jaqueline Bohn Donada
jaquelinodonada@professores.utfpr.edu.br
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
(UTFPR), Curitiba, Paraná, Brasil.

Sérgio Maciel Junior
sergiusmaciel@gmail.com
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
(UTFPR), Curitiba, Paraná, Brasil.

O presente artigo tem por objetivo desvendar a dialética entre os tempos clássico e contemporâneo na obra *Antigonick*, tradução de Anne Carson da peça de Sófocles, desde as escolhas teatrais aplicadas à peça, que aqui continuamente escapa da folha, até o alcance de um olhar que refaz o trágico contemporâneo. Para isso, é fundamental compreendermos a multiforma do teatro ateniense clássico: recuperada a reconhecimento que nos cabe, e o estranhamento que define relações contemporâneas sobre o clássico, podemos então enlaçar as perspectivas múltiplas que agem sobre a peça de Carson. Esse estudo é, então, uma oferta de reajuste do ângulo com o qual a visão moderna age sobre a tragédia, em tentativa de envolver o contemporâneo na colaboração teatral ateniense clássica.

PALAVRAS-CHAVE: Anne Carson. Antígona. Tragédia. Literatura clássica.

INTRODUÇÃO

Escrito por Anne Carson, *Antigonick* lida com a tradução do mito de Antígona através de Sófocles, enviesado e enrevesado por contextos modernos. Move-se entre tempos, recordando personagens antigas e religiosidades agora secularizadas, eventos que se repetem ao longo de milênios, ao passo que conversa com textos e autores contemporâneos à criação sofocliana. É possível observar na contemporaneidade um certo crescimento, ou ao menos uma constância, de criações, releituras, traduções, adaptações, de performances clássicas. Diversos exemplos vêm à mente, e, enquanto falamos aqui de uma obra internacional — Carson é classicista canadense, poeta, autora, uma miríade de termos que designam, de uma forma ou de outra, a criação criativa e acadêmica —, cabe voltarmos, também, à literatura brasileira. Para oferecer alguns exemplos, tratando ou não de tragédias e com diferentes graus de leitura-tradução-diálogo: *Mata teu pai*, de Grace Passô (2017); *Lícidas*, de Leonardo Antunes (2019); *título*, do Autor (2020); *De uma a outra ilha*, de Ana Martins Marques (2023); *Trilogia perversa*, de Ivo Bender (1988). O recorte da ação trágica contemporânea move-se entre tempos e fronteiras, e não se limita ao movimento de retorno.

Enquanto as veias tradutórias de *Antigonick* não pertencem ao escopo deste artigo, interessa-nos a posição de Carson como *tradutora e escritora*, o que, quanto aos clássicos, prescreve uma quebra com os autores majoritariamente masculinos da Antiguidade. Emily Wilson (2017), também classicista e escritora, apresenta em um artigo para o jornal *The Guardian* uma leitura vívida dos processos de criação junto ao clássico enquanto mulher: ela acusa uma certa alienação, um local de partida que difere de tradutores e escritores masculinos nessa tentativa de abarcar um mundo antigo que por muito não as ofereceu espaços. É a partir dessa alienação, do entre-lugar de Outra de suas tradutoras e escritoras, corroborado pelos próprios clássicos (no que ‘clássicos’ têm de ambíguo: textos, pesquisadores, tempos), que obras clássicas movimentam-se em construções polimorfos; ou seja, as representações de um clássico masculino perpassado por perspectivas femininas nos oferecem *algo além*. Justamente como Carson menciona no prefácio, carta-poema que ela dedica à personagem de Antígona: “it’s not that we want to understand everything / or even to understand anything / we want to understand *something else*”¹ (CARSON, 2015, p. 03, grifos da autora). Nota-se que *something else* é traduzido por Ivánova por “uma outra coisa” (IVÁNOVA, 2017), e compreender coisas outras é feito primeiro de pessoas Outras. A alteridade encontra-se em movimento nos processos criativos que dialogam com clássicos, principalmente quando refeita em diversidades sócio-culturais. Essa leitura faz sentido quando também voltamos a Nodari (2018), que sugere experiências literárias dentro e além do Eu: ele propõe que a leitura cria espaços de transição nos momentos de ocupação do leitor pelo texto, e do texto pelo leitor, movendo-se entre papéis ativos e passivos, sujeito e objeto da ação literária. Essa qualidade transicional da leitura propõe não apenas o molde interpretativo do leitor, mas que o texto marque também esse sujeito-objeto-literário, em um ato de criação de um “*entre-sujeito equívoco, a objetivação da intersubjetividade*” (Idem, p. 6, grifos do autor). O Eu, então, refaz-se em Outro; e o Outro do texto reflete um tanto do Eu em sua enunciação.

Faz-se crucial perceber que esse movimento da literatura clássica na contemporaneidade não se estabelece em pluralidades inexistentes no período clássico; pelo contrário. Como apresentaram Freitas e o Autor (2021), os certames frequentes da composição antiga em primeira instância perpassam a oralidade, que, por sua vez, prescreve uma certa mobilidade criativa que remonta e remata as possibilidades performáticas da poesia a cada enunciação. A autoria e autoridade, pelas veias da oralidade, são muitas vezes ambíguas, ou no mínimo difusas: Antígona pertencia tanto a Sófocles quanto a seu mito e tradições que lhe são anteriores. Isso torna-se claro quando pensamos nos diversos escritos que chegaram até nós dos três grandes *chorodidáskaloí*² trágicos atenienses que abarcam o mesmo mito, como, por exemplo, Electra, que nomeia e estrela tanto na peça de Sófocles quanto em Eurípides. Compete então lembrar que Carson, como tradutora e escritora, coloca-se nessa posição de colaboração junto a

Sófocles, partindo de seu próprio entendimento da trilogia tebana — como tantos tragediógrafos o fizeram antes dela. E enquanto não é de nosso interesse reduzir ou generalizar ao ponto de borrar o indivíduo e o individual da Antígona de Sófocles, ou mesmo de Carson, é significativo que essas criações diversas e de tantas origens, tanto na Antiguidade quanto na contemporaneidade, afetem o contexto de leitura e o ato de testemunhar ou assistir certa peça — ou mesmo durante a participação. É claro que tragediógrafos impactam nessas canções e mitos de diferentes maneiras, e essas diferenças merecem destaques e diversidade de interpretações; mas resta-nos delinear, então, que o *topos* criativo de Antígona não é aqui entendido como criado do zero, e Antígona não é ardósia em branco tanto para seus contemporâneos quanto para Sófocles. Dessa forma, a coisa coletiva que é o teatro Ateniese antigo perpassa tanto o Eu quanto o Outro; os *chorodidaskaloi* e públicos do teatro Antigo moviam-se também entre reconhecimentos e estranhamentos, nas diversas criações interpretativas que transformam mito em peça cantada, e então em artefatos de interpretação pública.

Compreendemos a literatura/composição clássica como principal e essencialmente uma performance sonora, e, no caso da tragédia, teatral, como também argumenta Dupont (2017). De fato, Dupont (2017) laça o teatro antigo nas suas instâncias de composição primárias³; não há, para ela, um sentido narrativo posterior à música, e, muitas vezes, a realidade histórica do teatro trágico clássico quanto a sua oralidade é ignorada. Como ela aponta, “Toda ruptura com uma tradição comum aos espectadores, que não seja um jogo com a tradição, faz o público cair do cavalo, impede a participação e impõe ao espectador que também seja um leitor dos diferentes sistemas semiológicos empregados pelo encenador.” (p. 209-10). Carson, em *Antigonick*, rompe e joga com as tradições clássicas, força a queda do leitor e do cavalo também, mas ativamente retoma o cavalgar contemporâneo e espera de seus espectadores uma participação em estranhamentos. As escolhas que desvendam o olhar para tradições teatrais ironizam a participação contemporânea — que busca refazer ou ao menos entender novamente os sistemas semiológicos da tragédia —, enquanto também não a nega.

Assim, ignorar os rastros e essências orais da composição literária antiga desmonta perspectivas contemporâneas nesse local de recepção; a primazia da música, quando ignorada, abre espaços em branco no texto, vãos nos quais transitam silêncios contrastantes ao lamento corporal e sonoro da tragédia antiga. Acometido por séculos de teoria filológica e filosófica, o estudo dos clássicos na contemporaneidade transformou o “teatro-evento” da Antiguidade em um certo “teatro-texto”, para usar os termos de Dupont (2017, p. 26), e, como público de tal teatro, o testemunho e o espetar contemporâneo muitas vezes parte adrede de nossa posição como *leitores*. É através da leitura que se dão os significados contemporâneos de um teatro musical, corporal, religioso. Nosso estudo faz o esforço, então, de reconhecer e captar os vãos no texto de *Antigonick*, para reformar uma leitura do mito de Antígona a partir do entrelaçamento dos fios do tempo que engendram a peça. É uma tentativa de cruzar a ponte que é formada em *Antigonick* entre aquilo que é da Antiguidade, estranho para seus contemporâneos, e o que nos é familiar, os textos que representam e dissecam Antígona e suas personagens parceiras, para então atar alguns fios nesse movimento que demonstram uma preocupação contemporânea com seus próprios silêncios, contrapostos à performance da Antiguidade. Isto é, o vigamento da tragédia em literaturas contemporâneas como *Antigonick*, como tentaremos mostrar, resgata uma auto-consciência a partir da alteridade que explora o distanciamento temporal e temático da literatura clássica.

O CONTEMPORÂNEO DO CLÁSSICO

Agamben (2009) entende o contemporâneo a partir da pessoa contemporânea e suas qualidades anacrônicas, características de um afastamento que, necessariamente, atinge um retorno ao próprio tempo. Isto é, o poeta contemporâneo — categoria a qual encasamos Carson — extravai-se nos tempos, e monta caminhos entre as sombras em

tentativas, irreconciliáveis à sua contemporaneidade, de “perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar” (AGAMBEN, 2009, p. 65). *Antigonick*, a partir de sua contemporaneidade, vira os olhos para os becos do mito de Antígona, e de lá retira significados e ironias que reorganizam tradições clássicas de performances trágicas. Com efeito, a fissura de tempos e o sangue do poeta contemporâneo primorosamente escrito por Agamben (2009) conversam indiretamente com o ensaio de T. S. Eliot (1989) sobre tradições literárias.

A ordem existente [de monumentos artísticos] é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. (ELIOT, 1989, p. 39)

As relações de *Antigonick* quanto a seu próprio tempo e o tempo com o qual conversa, a Antiguidade clássica, não apenas permitem esse trâmite paradoxal, como o estimulam. A proliferação de significações e interpretações nos atos de recepção de textos clássicos é exposta e explorada em *Antigonick*, e o reajuste das tradições literárias que abarcam Antígona não apenas se torna claro para o leitor-público, como também é comentado, a partir do viés tradutório-criativo de Carson. Como Martindale (1993) propõe, o poema, recebido por um público (de leitores ou espectadores), é perpassado por contextos e momentos de ação por vezes incabíveis, mas que se moldam na leitura ao ponto de criação de novos espaços e obliquações para que, então, tornem-se cabíveis. As lentes paradoxais do contemporâneo, removidas da historicidade de certa performance clássica, criam instâncias de cooperação que afetam sua legibilidade nas contingências históricas do momento da leitura. Assim, a atuação crítica e acadêmica propõe tentativas de estabelecer, segundo Martindale,

[...] terrenos estáveis para a interpretação em numerosas maneiras diferentes, incluindo intenção autoral, contexto histórico, ideologia, gênero, história literária, a natureza da linguagem e assim por diante. O controverso é que todos esses são tão problemáticos quanto o ‘texto’, dependentes de outros ‘textos’, e eles próprios suscetíveis a desestabilização. (MARTINDALE, 1993, p. 13, nossa tradução⁴)

Ler mitos de Antígona agora é, portanto, um ato de interpretação de diversas forquilhas, muitas vezes contraditórias ou no mínimo conflituosas. As tentativas de alcançar a historicidade de Sófocles na contemporaneidade são tão falhas — e ricas — quanto seria a tentativa do próprio de abarcar o mito de Antígona em uma só narrativa/performance/canção. A tradição mitológica da Antiguidade retém em si pluralidades de apresentações e criações (FLORES, 2022), na construção de um inventário cultural acerca do mito de Antígona que foi e é modificado continuamente, até a amalgamação de interpretações que encontramos agora.

Quando, então, fala-se de tragédia ateniense clássica, é importante manter em mente as pluralidades que são feitas e refeitas nas antigas encenações — o palco antigo era, em primeiro lugar, litúrgico e epidítico, como demonstra Dupont (2017); as encenações eram, primeiramente, sonoras, corporais. A canção, assim, cria o ritual e a expressão coletiva da audiência, cria o palco e as máscaras dos atores. É nesse contexto que o valor social do teatro clássico foi criado, esse contexto que devemos manter em mente: a cerimônia, o ritual, o homem (tanto ator como *chorodidaskalos*), a canção, eram assim julgados em conjunto. O texto-objeto, como agora é objetificado, é incapaz de desempenhar esses papéis que transbordam das palavras. O teatro antigo criava expressões de sentimento, em coletivo, que poderiam arrancar o público da racionalidade e equilíbrio tão valiosos aos contextos sociais e políticos à época.

Antes que Aristóteles impusesse à tragédia seu *mythos* silencioso, Platão havia dado uma definição unicamente coral da tragédia, que ele apresentava como uma coleção de cantos destinados a fazer chorar a cidade durante o sacrifício. A tragédia errava, segundo ele, ao se dirigir somente à parte emotiva da alma que se abandona com isso deliciosamente aos afetos, privando-se da razão e da moderação. Representando homens excessivos, de paixões tirânicas, a tragédia é, de acordo com ele, “um canto perverso e tiranófilo”. (DUPONT, 2017, p. 181-2)

Desde Aristóteles, a tragédia ateniense foi arrancada por seus contemporâneos de suas qualidades coletivas, e colocada, desajeitadamente, na questão do indivíduo. Esse processo pode ser uma consequência da teorização contínua da modernidade sobre o Eu, localizando-o no centro da civilização ocidental moderna, com valores cristãos que permeiam culturas e o modelo freudiano da psique que substitui ideologias e filosofias coletivas, como também aponta duBois (2014). Esse afunilamento não apenas parece minar a importância da criação e expressão coletiva para o trágico e a tragédia, como também demonstra servir para ignorar as relações dialéticas entre indivíduo e coletivo. A dupla face da tragédia contemporânea assume a dianteira, e rompe-se na criação de entre-espaços e não-pertencimentos. Dramaturgos, teóricos e poetas são direcionados para lá e para cá, em tentativas de devolver o clássico ao seu tempo e ainda assim encontrando filosofias sobre a ação trágica renovadas e metamorfoseadas em seu lugar, não totalmente fiel a si mesmas. O que nos interessa é justamente a deformidade do trágico com o qual nos deparamos — suas feridas abertas e o sangue que escoia e denuncia a modernidade, as características contemporâneas face ao clássico, que não se molda, mas se abre.

Antigonick, assim, lida não somente com a Antígona contemporânea e suas diversas e ricas facetas, mas constrói imagens afiadas e politizadas do que é receber esse mito a partir de Sófocles para a atualidade. As escolhas criativas de Carson arrematam a politização do texto-coisa: tanto em suas instâncias de leitura, como abrangemos brevemente na introdução e que neste capítulo descosturam-se, tanto em sua própria posição como texto coisa, como veremos a seguir. Também, se esse estudo virasse o olhar para as semânticas mais minuciosas do texto, para as personagens e as canções mais larga e detalhadamente, a linguagem e os significados de *Antigonick* politizam o mito de Antígona, como as teorias modernas tendem a fazer — mas esse estudo cabe a algum outro tempo, e algum outro lugar. Entender essa recepção pelas lentes de Agamben (2009), Martindale (1993), e Eliot (1989) não ignora a historicidade e a grandeza do mito clássico quando compreendemos a tragédia ateniense clássica como a amálgama colaborativa que de fato era: ritual religioso, competição poética, performance civil, teatro enlutado e de lamento (ver DUPONT, 2017; FINLEY, 1977; ROMILLY, 1988). O topos comum do teatro trágico antigo, através da musicalidade e oralidade, afunila-se na criação colaborativa entre *chorodidaskalos*, atores, e público.

A partir disso, Gonçalves e Nascimento (2019) apontam uma maravilhosa maneira de interagir com *Antigonick*:

Carson nos obriga a ter em mente tanto a tradição literária quanto [desse modo] a tradição teatral, composta pela confluência intersemiótica instaurada no espetáculo por elementos cênicos e pela presença de corpos ao vivo — do elenco de atores/atrizes e técnicos(as) e do público. A peça encenada é um caldeirão de referências que se materializam em cena e sempre de maneiras diferentes a cada dia de espetáculo. (GONÇALVES e NASCIMENTO, 2019, p. 83)

E enquanto aqui tomamos *Antigonick* majoritariamente através do texto (com o risco de tornar esse estudo excessivamente aristotélico e cair nos buracos dos quais alertou-nos Dupont (2017), mas sabendo que o escopo desse artigo permite-nos alguns aristotelismos cuidadosos, vampirizados), o próprio texto de *Antigonick* é uma espécie de texto-coisa, que move-se para além das palavras na página; tomemos em consideração, exemplificando

com o mais claro dos caminhos que Carson toma, os notáveis desenhos de Bianca Stone (CARSON e STONE, 2012), que ilustram criativamente os eventos narrados na página, e clamam pela participação um tanto mais ativa do leitor-espectador. De fato, durante a própria leitura, é difícil não ter em mente os sons das palavras escritas, ou ao menos que o texto foi feito para voz e garganta: a falta de pontuação, os aglomerados de palavras e falas, os espaços em branco, o uso incessante de palavras em maiúscula — ou, no caso da versão sem os desenhos de Stone, apenas de palavras em minúscula (CARSON, 2015) —, tudo indica uma preocupação com o espetáculo da peça.

É notável, aqui, que a performance da própria Carson faz-nos refletir sobre o espetáculo de *Antigonick*. Em *Anne Carson: Performing Antigonick*, Carson toma parte do grupo de atores, representando o coro de velhos tebanos, que poderia ser considerado, como visto em Dupont (2017), a parte mais essencial à tragédia ateniense. Assim, nessa performance Carson é escritora/tradutora, participante e testemunha, autora e plateia e atriz. Era através do coro que a plateia ateniense do teatro antigo se encontrava refletida no palco; Christiane Sourvinou-Inwood (2005) alega que a identidade do coro consistia em uma ação no presente, chamava a atenção para o ritual que estava ocorrendo enquanto a peça era encenada, e a adoração a Dionísio, ela demonstra, acontecia simultaneamente à representação no palco. Em *Antigonick*, também, Carson reconhece a função testemunhal e presente do coro, comparando-o com o papel (contemporâneo e estranho à Antiguidade do teatro ateniense trágico) de advogados, viajando entre os eventos da peça “para poder dizer / essa coisa terrível que testemunhamos *agora* / não é única” (CARSON, 2015, p. 33, nossa tradução⁵). O coro grego — para utilizar do termo que Carson utiliza, “Greek chorus” (CARSON, 2015, p. 33) —, assim, expõe os padrões que acompanham a tragédia ateniense. No entanto, a linguagem traz o leitor para seu próprio tempo — “[...] que testemunhamos agora” (Idem, nossa tradução, nosso grifo) —, relembRANDO-nos dos espaços que existem na movimentação da Antiguidade para a contemporaneidade. E a performance igualmente; Carson e seu elenco leem a peça para a audiência, permanecendo imóveis e com expressões inalteradas pelos conflitos que se desenrolam com — ou apesar de — sua ajuda. Inicialmente, ou para leigos do teatro antigo, essa performance pode parecer ser mais uma leitura do que qualquer outra coisa, silenciosa em canto, lamento, e expressões coletivas, assim como Dupont (2017) acredita que seria o teatro clássico aos olhos modernos. Dessa forma, sugerimos, é que Carson brinca com os limites do contemporâneo: através da ironia, expondo a própria modernidade e suas suturas e articulações, e, em seguida, acompanhando-as de volta ao clássico. Como a própria Dupont (2017) colocou: “Estranhamente, mas decerto por conta de Aristóteles, a música dos coros trágicos nunca interessou a ninguém, nem aos filólogos nem aos filósofos.” (p. 179). Assim como a ausência do ritual é pronunciada e enunciada na evocação aos deuses em reencenações do teatro clássico, o silêncio de *Antigonick* faz-nos aguçar os ouvidos e notar essa carência que é cavada na teoria contemporânea, força os olhos e a voz para fora do texto; essa pesquisa propõe que é assim que *Antigonick* reconfigura a pluralidade do pensamento trágico contemporâneo.

ANTIGONICK, O EU E O NOSSO

A experiência coletiva é instantaneamente reconhecível em *Antigonick*; é texto e performance e arte visual, e envolve seus espectadores em diversas facetas que se sobrepõem. Carson não aprisiona Antígona às palavras, mas explora seu mito por meio das variadas qualidades definidoras e definitivas que deformam mídia e veículo. Não obstante, o conteúdo da peça também pluraliza a experiência do leitor na criação de uma multivoz que, aos poucos, costura Antígona entre tempos, o familiar e o estranho.

Logo de entrada, na conversa entre as duas irmãs, Antígona cita Hegel, e o seguinte diálogo se segue: “Ismene: quem disse isso / Antígona: Hegel / Ismene: parece mais ser Beckett” (CARSON, 2015, p. 09, nossa tradução). Os leitores de *Antigonick* são de cara lançados no oceano de Antígona e seus ecos, reconhecendo os impactos da modernidade

no mito clássico. Além de Hegel e Beckett, o coro posteriormente cita Brecht, em conversa com Antígona: “lembra como Brecht te fez passar pela peça inteira / com uma porta amarrada nas costas” (Idem, p. 30, nossa tradução⁶). Retornamos, novamente, para a tradição teatral da qual não nos é permitido desgrudar os olhos. É notável que esses nomes parecem aflorar na peça apesar de Antígona, visto que, em resposta ao coro, ela reclama: “ai eu não quero falar sobre ele / ou ele / ou ele” (Idem, nossa tradução), e, logo depois, parece lembrar-nos de seus atuais caminhos criativos em *Antigonick*, ambíguo ao passo que pode também estar analisando as interações da modernidade com sua peça, “aquela lavração toda no escuro” (Idem, nossa tradução⁷). Agamben (2019) lembra-nos que lavar no escuro é tarefa do contemporâneo: seja Carson ou Brecht. Com todos esses espelhos voltados a ela, é passível que as costas de Antígona pesem com a diversidade de suas representações. Eurídice, posteriormente, cita Woolf em seu monólogo, que é carregado de ironias e impotências e que conversa diretamente com o público; ela refere-se a si mesma em terceira pessoa:

você talvez não saiba quem ela é

tudo bem

como a pobre da senhora Ramsay

que morre entre os colchetes

de Ao Farol

ela é a esposa do homem

cujos temperamentos tensionam

o mundo dessa história (CARSON, 2015, p. 39, nossa tradução⁸)

Aqui, ao mesmo tempo que Eurídice compara a si mesma com uma personagem que lhe é contemporânea, ela força-nos a participar da conversa quando se direciona a seus espectadores, quando guia a nossa interpretação ao colocar-se lado a lado com a senhora Ramsay. Essa parte de seu diálogo é também uma fenda que abre-se para visualizarmos o futuro: Eurídice também morre entre colchetes, fora do palco e longe de nós. De fato, ao final de seu monólogo, ela fala do mensageiro que chega com a notícia do suicídio de seu filho, reconstruindo as cenas seguintes da peça da maneira que ela gostaria que desembrulhassem: “eu digo que não falta ninguém” (Idem, p. 40, nossa tradução⁹). Reconhecemos o sofrimento de Eurídice ao mesmo tempo que ela interage com a própria personagem, autoconsciente, de olhos grudados na própria trama que se desenrola através dos séculos.

Antígona já é construída sobre multidões, teia entrelaçada de personagens, acontecimentos e moralidades; parece justo que parte dessa teia seja, agora, tecida a partir de criações e inter contemporâneas, do desterro do tempo. Segundo duBois (2014), as qualidades meta e cíclica, auto-consciente e referencial, de *Antigonick* permitem a compreensão da tragédia ateniense como evento coletivo. A coletividade do teatro antigo, a tragédia ateniense como um evento social e civil de lamento conjunto, é transportada para a contemporaneidade ao voltar-se para si mesma: exposta, a modernidade participa da construção criativa, ao invés de esconder-se sob pretensão de seguir certos princípios estabelecidos que também são “susceptíveis a desestabilização” (MARTINDALE, 1993, p. 13, nossa tradução¹⁰). A própria Carson, novamente, destaca essa escolha em uma entrevista para The Kenyon Review: “Coloquei Hegel e Brecht em *Antigonick* porque essas leituras fazem parte de como ela vive em nossas mentes. Coloquei Beckett porque Antígona teria gostado dele.” (CARSON e CURRIE, 2012, nossa tradução¹¹).

Antigonick está constantemente interagindo com os arredores da própria história, participando ativamente da própria criação. Como argumenta Butler (2012), a peça pode ser vista como uma esfera do clássico encravada entre a modernidade e a questão contínua, sempre em movimento, do luto, da perda, e da raiva. *Antigonick* convida seus leitores a uma estranheza que os desloca, e nesse desconfortável meio-termo constrói sua estória. Essa faceta das decisões criativas de Carson, que referencia e conversa com o moderno, pode ser considerada rebelde, ou talvez um ato quase herético contra a fidelidade sagrada ao original que alguns autores defendem para o processo de tradução. Para Steiner (2012, citado em MARTINS, 2018), a criação pulsante de uma Antígona vivendo e morrendo na atualidade através de *Antigonick* é vulgar, uma não-tradução, pois, segundo ele, não celebra a obra de origem. Para Stokes (2012), os resultados dessa auto-consciência e reapropriação são disparatados, mas advindos de um objetivo claro de explorar os limites da tragédia, daquilo que no trágico se torna insustentável: a própria existência, ou a cega necessidade que, de frente ao indivíduo, arranca-nos os olhos (STEINER, 2013). Aquilo que Stokes (2012) aponta como insustentável ou intolerável (unbearable) em *Antigonick* monta-se com ainda mais um pilar para abarcar o ciclo trágico do mito, ao tentar reconstruí-lo sobre suas (re)interpretações passadas, um movimento cíclico entre o moderno e o clássico. E essa movimentação não apenas renega a estagnação do teatro ateniense, como expõe o paradoxo de tentar lidar com o trágico de tal forma: vinculada sem mais a sua, por vezes fossilizada, realidade histórica, de qual maneira esperamos que a plateia ocidental contemporânea, por tanto distanciada do público ateniense antigo, receba a tragédia? A suposição de que as obras clássicas precisam necessariamente ser estacionárias e existir apenas na instância das ideias que devolvem seus espectadores ao tempo e reação clássicos priva ativamente as mentes contemporâneas da conversa; nesse caso, a coletividade existe apenas para um público que é compreendido por meio de ecos.

Desse modo, *Antigonick* reclama o espaço da modernidade, e, ao mesmo tempo, reacende o tumulto de vozes que definiram a tragédia ateniense para seu público original, até mesmo através da ironização dos silêncios contemporâneos na performance previamente exemplificada. Não necessariamente essas vozes devem sufocar os espaços do clássico, mas nosso argumento é que elas devem ser, e os atos de recepção indicam que de qualquer maneira são, ouvidas na cacofonia. As personagens e os eventos do mito de Antígona são, em *Antigonick*, reanimados: quando Creonte chora por tudo que perdeu, ele chora agora, em meio a seus testemunhos contemporâneos. A própria Antígona pede pelo nosso testemunho (“witness me” (CARSON, 2015, p. 30)), e assim fazemos.

Livre das amarras da mídia veicular e algumas das fidelidades quase que ignóbeis quanto a seus conteúdos, argumentamos que o palco trágico contemporâneo é criado justamente a partir, ou por causa, da realidade histórica da tragédia ateniense. Os entre-espaços, agora expostos, tomam luz para a ocupação do leitor. Somos então lançados de papéis passivos para testemunhas ativas à medida que reconhecemos que um nós — leitor, teórico — é capaz de moldar ativamente a narrativa, convidados a mediar infinitamente o ciclo trágico que move-se ao longo do tempo. Como leitores contemporâneos, como Agamben (2009) lucidamente racionalizou, navegamos por camadas de narrativas intermináveis, passadas e presentes, interpretando cada uma delas, e umas em relação às outras. Esse papel é também reconhecido em *Antigonick* através da personagem — completamente contemporânea ao mito sofocliano — de Nick, que dá à peça seu nome. Ele é apresentado como um papel mudo, mas que está sempre presente no palco, medindo tudo; quando se lê, o que ele mede está aberto a interpretação, também. Na performance da qual Carson fez parte (LOUISIANA CHANNEL, 2013), ele mede os espaços do palco e a altura dos atores — por vezes interagindo com os corpos em cena —, muitas vezes fora dos holofotes; ele é também o único personagem ao qual é permitido caminhar livremente sobre o palco, ao invés de permanecer, plantado, frente ao microfone, ou voltar-se às sombras quando sua parte termina.

Dessa forma, Nick pode representar a ação formativa do leitor, que vaga os espaços do texto e do palco, e cuidadosamente os mede, não vinculado à Antígona e seu tempo, não vinculado à Carson e seu tempo, mas algum outro tempo, entre colchetes, nos espaços em branco do texto e performance. Como Alonso (2016) coloca, ele é um corte, uma brecha que representa o entalhe de tempo onde guarda-se a narrativa de *Antigonick*. O próprio coro canta (ou, na voz de Carson, fala, inexpressivo): “we’re standing / in the nick of time” (CARSON, 2015, p. 37), indicando o momento crítico e intolerável da narrativa, localizado entre tempos, ela própria uma sala de espera e um entre-lugar. Nick é também ferida aberta, um cissura nas fronteiras do tempo que somos incapazes de ignorar, à medida que o próprio tempo hesita e corre, manca e tropeça adiante. Alonso (2016) alega que,

há uma fixidez no tempo que se desfaz em *Antigonick* e permite ao leitor ver, bem como ler, o colapso do tempo por meio dos monólogos autoconscientes de Antígona. É também essa realização culminante que torna o tempo um ponto focal da própria tradução de Carson. (p. 23)

Assim, a relevância do mito é renovada ao passo que puxa para si as contradições dos tempos, na criação de uma nova tradição trágica, politizada. Se Nick é personagem e testemunha, se ele é o *logo antes* que vira o *agora* do tempo e sua cissura natural, o tempo de *Antigonick* não é fixo, mas vagueia livremente e não pertence a limitações. É passado, presente e futuro, pois é aí que as histórias estão destinadas a acontecer: em todos os lugares, ao mesmo tempo. A voz poética de Antígona fala ao longo da história, e seu presente existe em um corte — de tempo, de carne. Quando todas as personagens deixam o palco e a história termina, resta-nos Nick, ainda medindo. Ele existe antes, durante e depois da história, e mede todos os tempos que lhe chegam contemporâneos. É essa a qualidade, que não é conformidade ou melhoria do antigo, mas uma espécie de metacoscência, que cria a poesia do agora, e refaz as tradições do logo antes.

CONCLUSÕES E REINÍCIOS

Nos níveis de criação que escoltamos e escutamos nesse estudo, o fio que percorre a trama, a força por trás do ato de conexão que atravessa a peça e agarra e colide seus opostos, é a memória; refeitos os espaços contemporâneo e clássico, a dialética forma-se na recordação, até então desfeita, nas costuras e quebras da memória. *Antigonick* cria pontes em entre-lugares e força a lembrança, deslocada tanto quanto a tragédia que capenga (e corre) até nós. A memória do clássico sob o contemporâneo, sobre o contemporâneo, age simultaneamente em dois níveis de consciência do sujeito ou coletivo perpassados pelo tempo, não pertence a uma linguagem ou a um tempo específico, mas é estabelecida em um ponto não-fixo — Carson permite que, através de *Antigonick*, o mito de Antígona rasgue o tempo e exista como uma memória. O tempo da leitura, como entendemos o tempo da memória, é aquele que “não se confunde com o tempo presente, pois que implica, justamente, que nos percamos do nosso tempo — o seu tempo se dá quando nos ocupamos dele, quando ele nos ocupa.” (NODARI, 2018, p. 14).

Antigonick está repleta de silêncios, visto que Carson permite que a contemporaneidade fale por si mesma: os lutos impassíveis e a longa e contínua remodelagem do que é o mito de Antígona, incabíveis no palco original, são em *Antigonick* quase que socados nos buracos da trama, e, paradoxalmente, retornam-nos ao clássico. À vista disso, *Antigonick* permite entrever no branco da página a criação de um trágico contemporâneo, que fala não somente dos processos clássicos de entendimento do teatro trágico, mas também do reajuste de tradições que seguem esse movimento até a contemporaneidade. O texto, coisificado, lembra-nos do além-palavra que vigora no teatro ateniense clássico, a cerimônia plural de reencenações e os corpos que movimentam-se no palco: ator, autor, máscara; que quer que seja. O branco da página e a exposição da narrativa, em paralelo com o silêncio da performance, expõe e desmonta o olhar

contemporâneo sobre o clássico, lembrando-nos das veias que percorremos e dos caminhos — muitas vezes por nós mesmos, leitores-espectadores, forçados, certamente alguns por Carson criados — que seguimos ao tentar alcançar o palco clássico. É a partir do estranhamento único que desdobra-se sobre os tempos em ação no palco-texto, que age na linguagem e no entre-lugar criado pelo texto-coisa, que o moderno se movimenta. A tragédia em palco contemporâneo, então, age sobre pluralidades midiática e sócio-culturais, ao ponto de, laçando contradições, entrar em conversa com o clássico. O Eu refaz-se no Outro, ressignifica seus próprios silêncios e ironias, e compreende-se mais plenamente no reajuste do tempo, nas cicatrizes da história. Agora, cabe somente que dos silêncios do mito encontremos suas vozes no contemporâneo.

Grief wanders the alleymays of the text: Carson's *Antigonick* and the creative collaboration of the contemporary upon the classical

ABSTRACT

The present article shall be concerned with untangling the dialectic between classical and contemporary times in *Antigonick*, Anne Carson's translation of Sophokles, though the theatrical choices applied to the play, which here continuously escapes from the written word, landing on perspectives which reorganizes the contemporary tragic. To do so, it is necessary to understand the multi-faceted qualities of classical Athenian theater: once whatever possible recognition is retrieved, and thus is the estrangement that bounds contemporary action upon the classical, it is then attainable to ensnare the multiple perspectives that act upon Carson's play. This study, then, offers to rearrange the standpoint of modern thought upon tragedy, as it tries to embrace the contemporary in the classical Athenian theatrical collaboration.

KEYWORDS: Anne Carson. Antigone. Tragedy. Classical literature.

NOTAS

1 - Em tentativas de diversos tradutores organizadas pelo Autor, Adelaide Ivánova enlaça o prefácio, e traduz esse trecho da seguinte maneira “não que a gente queira entender tudo / ou mesmo entender alguma coisa / a gente quer entender uma outra coisa” (IVÁNOVA, 2017).

2 - Termo usado por Dupont (2017); aqueles que ensinavam ao coro, instância primeira da tragédia ateniense. Entre eles, Sófocles.

3 - Quanto à origem do teatro trágico, não há concordância teórica. Dupont (2017) remonta à canção do *aulos*, instrumento de sopro que acompanha lamentações; Romilly (1998) abarca, etimologicamente, a palavra em grego antigo *τράγος*, *trágos*, em suas relações com o bode, oferecendo “o canto do bode” (p. 17) como uma possibilidade. Jane E. Harrison disputa essa razão etimológica, relacionando *trágos* com o grão de espelta, postulando que tragédia seria, então, um “*harvest-song*” (p. 420), um canto de colheita. Assim, o que cabe apontar é que, seja qual for a instância originária do teatro trágico, ainda retornamos à canção.

4 - Original: “[...] stable grounds for interpretation in a number of different ways, including authorial intention, historical context, ideology, genre, literary history, the nature of language and so on. The catch is that all these are as problematic as the 'text', dependent on other 'texts', and susceptible themselves to destabilization.

5 - Original: “so as to be able to say / this terrible thing we’re witnessing now is / not unique [...]” (CARSON, 2015, p. 33).

6 - Original: “remember how Brecht had you do the whole play / with a door strapped to your back” (CARSON, 2015, p. 30)

7 - Original: “all that plowing in the dark” (CARSON, 2015, p. 30)

8 - Original: “you may not know who she is / that’s okay / like poor Mrs. Ramsay / who died in a bracket / of *To the Lighthouse* / she’s the wife of the man / whose moods tensify / the world of this story” (CARSON, 2015, p. 39).

9 - Original: “I tell him nobody’s missing” (CARSON, 2015, p. 40)

10 - Original: “susceptible to destabilization” (MARTINDALE, 1993, p. 13)

11 - Original: “I put Hegel and Brecht into Antigone because those readings of her are part of how she lives in our minds. I put Beckett in because Antigone would have liked him.” (CARSON e CURRIE, 2012).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. pp. 55-73.

ALONSO, Michelle. We are standing in the nick of time: translative relevance in Anne Carson's "Antigonick". Orientador: Dr. Nathaniel Cadle. 2016. 85 p. Tese – Mestrado de Arts in English, Florida International University. Miami, 2016. Disponível em: <http://digitalcommons.fiu.edu/etd/2509>. Acesso em: 17 jan. 2024.

ANTUNES, Leonardo. Lícidas. Porto Alegre: Zouk, 2019.

BENDER, Ivo. Trilogia perversa. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1988.

BOEDEKER, Deborah; RAAFLAUB, Kurt. Tragedy and city. In: BUSHNELL, Rebecca. A companion to tragedy. Malden: Blackwell Publishing, 2005. pp. 109-127.

BUTLER, Judith. Can't stop screaming. Public Books, 2012. Disponível em: <https://www.publicbooks.org/cant-stop-screaming/>. Acesso em: 17 jan. 2024.

ELIOT, Thomas. S. Tradição e talento individual. In: _____. Ensaios. São Paulo: Art Editora, 1989. pp. 37-48.

CARSON, Anne. Antigonick. New York: New Directions, 2015.

CARSON, Anne; CURRIE, Robert. Unwriting the books of the dead: Anne Carson and Robert Currie on translation, collaboration, and history. Andrew David King. Kenyon Review, Gambier, 2012. Disponível em: <https://kenyonreview.org/2012/10/anne-carson-robert-currie-interview/>. Acesso em: 17 jan. 2024.

CARSON, Anne; STONE, Bianca. Antigonick. New York: New Directions, 2012.

DUBOIS, Page. The death of the character. Springer Science+Business Media. San Diego, pp. 301-308. 2014.

DUPONT, Florence. Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

ESTEVAM, Douglas. Antígona na Amazônia contra a monstruosidade do homem: clássica tragédia grega tem versão brasileira em parceria do MST e o grupo de teatro NTGent. 2023. Disponível em: <https://mst.org.br/2023/04/23/antigona-na-amazonia-contr-a-mosntruosidade-do-homem/>. Acesso em: 21 out. 2023.

FINLEY, Moses I. The Ancient Greeks. London: Penguin Books, 1977.

FLORES, Guilherme Gontijo. Que sabe de si: o híbrido, a memória, a fúria. Curitiba: Editora UFPR, 2022.

FREITAS, André Luiz de Dias; Autor. Título. FronteiraZ: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, v. 27, pp. 65-78, dez. 2021.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu; NASCIMENTO, Julia. A tradutora e o diálogo intermediático em Antigonick de Anne Carson. Clássica: Revista Brasileira De Estudos Clássicos, [S. l], v. 32, n. 1, pp. 79-91, ago. 2019.

IVÁNOVA, Adelaide. a tarefa do tradutor de antígona (tradução buana). In: Autor. 3 traduções para o “task of the translator” da Antigonick de Anne Carson. 2017. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2017/01/13/3-traducoes-para-o-task-of-the-translator-da-antigonick-de-anne-carson/>. Acesso em: 12 nov. 2023.

LOUISIANA CHANNEL. Anne Carson: performing Antigonick. Youtube, 3 fev. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BEfJKjOg3ZU&t=810s>. Acesso em: 16 out. 2023.

Autor. Título. Juiz de Fora: Macondo, 2020.

MARQUES, Ana Martins. De uma outra ilha. São Paulo: Círculo de Poemas, 2023.

MARTINDALE, Charles. Redeeming the text: Latin poetry and the hermeneutics of reception. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

MARTINS, Helena Franco. Escrever de volta: Anne Carson, Emily Dickinson. Remate de Males, Campinas, SP, v. 38, n. 2, pp. 703–725, 2018.

NODARI, Alexandre. Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, v. 57, pp. 1-17, ago. 2018.

PASSÔ, Grace. Mata teu pai. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

ROMILLY, Jacqueline. A tragédia grega. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1998.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane. Greek tragedy and ritual. In: BUSHNELL, Rebecca (org.). A Companion to Tragedy. Malden: Blackwell Publishing, 2005. pp. 7-24.

STEINER, George. The death of tragedy. New York: Open Road Integrated Media, 2013.

STOKES, Emily. Antigonic by Anne Carson. The Guardian. London, Jun. 2012. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2012/jun/08/antigonic-anne-carson-review>. Acesso em: 17 jan. 2024.

WILSON, Emily. Found in translation: how women are making the classics their own. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2017/jul/07/women-classics-translation-female-scholars-translators>. Acesso em: 13 dez. 2023.

Recebido: 23 out. 2025

Aprovado: 29 out. 2025

DOI: 10.3895/rl.v27n50.21044

Como citar: SOUZA, G.; DONADA, J.B.; MACIEL JUNIOR, S. O luto vaga os vãos do texto: Antigonic e a colaboração criativa do contemporâneo sobre o clássico. R. Letras, Curitiba, v. 27, n. 50, p. 139-153, jan./jul. 2025. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>>. Acesso em: XXX.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

