



Universidade de Brasília

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Engrenagens Poéticas: do mito fundador a reescritas insurgentes de Antígona

Raíssa Palma de Araújo e Souza

Brasília

2026



Universidade de Brasília

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Engrenagens Poéticas: do mito fundador a reescritas insurgentes de Antígona

Raíssa Palma de Araújo e Souza

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGCEN), da Universidade de Brasília (UnB), como requisito parcial para aprovação no Doutorado em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a Luciana da Costa Dias

Área de Concentração: Cultura e Saberes em Artes Cênicas

Brasília

Março de 2026

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Raíssa Palma de Araújo e Souza

Engrenagens Poéticas: do mito fundador a reescritas insurgentes de Antígona

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de doutora.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a. Dr.^a. Luciana da Costa Dias
Instituição: Universidade de Brasília
Orientadora

Prof.^a. Dr.^a. Julia Guimarães Mendes
Instituição: Universidade de Brasília

Prof.^a. Dr.^a. Adélia Aparecida da Silva Carvalho
Instituição: Universidade Federal do Amapá

Prof. Dr. Wellington Júnio Costa
Instituição: Universidade Federal de Sergipe

Aprovado em: **27 de março de 2026**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

AA663ee Araújo e Souza, Raíssa Palma de
Engrenagens Poéticas: do mito fundador a reescritas
insurgentes de Antígona / Raíssa Palma de Araújo e Souza;
orientador Luciana da Costa Dias. Brasília, 2026.
207 p.

Tese(Doutorado em Artes Cênicas) Universidade de
Brasília, 2026.

1. Mito fundador. 2. Reescrita. 3. Tradução de teatro. 4.
Antígona. 5. Decolonialidade. I. Dias, Luciana da Costa,
orient. II. Título.

*Eu vejo o futuro repetir o passado
Eu vejo um museu de grandes novidades
O tempo não para
Não para, não, não para
Cazuza*

Dedicatória

*Para Aurora, Rufo e Flora
O segredo da minha vida*

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais, Guiomar e Paulão, por tudo aquilo que não cabe em currículo: apoio afetivo, financeiro, logístico, um bom tanto de aprendizados e muito colo. Que bom que é ser filha de vocês.

Maíra e Pedro, irmã e irmão, memória e futuro. Por vocês, eu faria ainda mais do que Antígona fez por Polinices. (Mas não morram!)

Aurora, Rufo e Flora, razão concreta da minha existência (e da minha insistência!): estudar é prazer e concluir é potência. Espero que o meu doutorado não tenha sido uma sombra sobre a infância de vocês. Concluo esse doutorado porque vaca não dá leite! É tudo por vocês, sempre foi, sempre será.

Júlia, primeiro ser a quem dediquei amor materno, e Jussara, irmã de alma, quanta generosidade em partilhar a maternidade comigo.

André, às vezes o impulso foi tão forte que j'ai failli tomber, você sabe. Mas também sabe que, se você não tivesse ido me puxar pela mão, eu teria me acomodado. Então: Toma, e não reclama!!! É para você.

Querida Professora Luciana da Costa Dias, minha orientadora, como me orgulho de ser sua aluna. Sem você, este trabalho não teria chegado ao seu termo. Sua escuta, seu rigor e, sobretudo, sua confiança redirecionaram este percurso quando ele ainda era uma hipótese desacreditada e fragilizada. Se esta tese existe, é porque, até mais do que eu em alguns momentos, você acreditou nela. Gratidão, Mulher!

A Vó Anna, Vó Nilza, Tias, Primas, Dane, Dani, Maria, Violeta, Aurora, Helena, Luciana, Ina, Narciza, Margareth, Luciene, Júlia, Ládía, Gracia, Rita, Mônica, a minhas amigas e minhas não-amigas também, mulheres tão “porretas” quanto Antígona, agradeço a todas que cruzaram meu caminho. Com cada uma, sigo seguindo e aprendendo. Idê... amo você.

Na pessoa do meu amigo Benoît, agradeço a todes que conhecem a angústia da página em branco e que, ainda assim, escolhem acordar a cada dia e enfrentá-la. Escrever é um combate silencioso e vencer uma frase já é uma pequena insurreição.

Daniel Massa, ativista, roteirista, poeta, professor, reescritor e... meu amigo! Vida longa à *Antígona Kuêgü*! E estou ansiosa para ler, estudar e escrever sobre a próxima obra!

Agradeço também às professoras Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e Anna Palma, pela virada de chave na minha trajetória acadêmica, e às professoras Adélia Carvalho e Júlia Mendes, bem como ao Professor Wellington Costa, pela leitura cuidadosa deste trabalho e poderosas contribuições desde a Qualificação.

Agradeço também aos professores Paulo Maciel (UFOP), Érico de Oliveira (UnB) e Orlando Araújo (UFC) pelos ensinamentos e trocas desde a gênese desta tese, e antes dela.

Não poderia deixar de agradecer a Doutorandes, com quem partilhei esse percurso, colegas de estudo e de vida acadêmica, a docentes e TAEs do PPGCEN-UnB, na pessoa da Jéssica, sempre atenta, perspicaz e ultrarrápida nas respostas.

E finalmente, eu gostaria de agradecer à CAPES, pelos períodos de bolsa concedidos, e à instituição pública brasileira, gratuita e de qualidade que é a Universidade de Brasília – UnB. Sinto-me honrada em saber que minha tese integrará o seu Repositório! Espero que esta instituição permaneça sempre sólida e firme, como tem sido nos mais de sessenta anos em que existe, permitindo a outres discentes contribuírem com a pesquisa científica, tão fundamental no Brasil.

RESUMO:

Essa tese investiga a reescrita teatral enquanto prática fundamental e inesgotável, sempre atravessada pela diferença, enquanto gesto de repetição para a atualização de textos dramáticos. Partindo das tragédias gregas e de seus desdobramentos ao longo do tempo, a pesquisa propõe a consolidação do conceito de “reescrita” em diálogo direto com os estudos da dramaturgia, substituindo a noção de “original” pela de “texto fundador” e oferece um glossário contendo sete operações possíveis de serem mobilizadas na passagem entre o texto fundador e a reescrita, quais sejam: ampliação, colagem, contração, deslocamento, dissolução, tradução-exu e transcrição. Diferentes reescritas da *Antígona* de Sófocles são analisadas, exemplificando as operações mapeadas através das obras de Jean Cocteau, Jean Anouilh, Bertold Brecht, Leopoldo Marechal, Griselda Gambaro, Millôr Fernandes, Anne Carson, Trajano Vieira, Slavoj Žižek, Renata Carvalho e Daniel Massa. Uma reflexão sobre epistemologias decoloniais é apresentada a partir da análise da obra *Antígona Kuêgü* (2025), de Daniel Massa, ambientada no Vale do Xingu, articulando questões indígenas, decoloniais e necropolíticas com o avanço predatório do agronegócio no Brasil. Ao valorizar a reescrita como engrenagem poética que move o teatro entre mito, texto e cena, esta pesquisa busca oferecer um modelo analítico que contribua para os estudos da dramaturgia e da tradução teatral, reconhecendo, no gesto de reescrever, para além de um exercício crítico fundamental, um espaço de invenção, de criação e de insurgência.

Palavras-chave:

Mito fundador; Reescrita; Tradução de teatro; Antígona; Decolonialidade; Necropolítica.

ABSTRACT:

This thesis investigates theatrical rewriting as a fundamental and inexhaustible practice, always traversed by difference, functioning as a gesture of repetition through which dramatic texts are updated. Beginning with Greek tragedies and their developments over time, the study proposes the consolidation of the concept of “rewriting” in direct dialogue with dramaturgical studies, replacing the notion of the “original” with that of the “foundational text.” It also offers a glossary comprising seven operations that may be mobilized in the passage from the foundational text to its rewriting: amplification, collage, contraction, displacement, dissolution, translation-exu, and transcreation. Different rewritings of Sophocles’ *Antigone* are analyzed, exemplifying the mapped operations through the works of Jean Cocteau, Jean Anouilh, Bertolt Brecht, Leopoldo Marechal, Griselda Gambaro, Millôr Fernandes, Anne Carson, Trajano Vieira, Slavoj Žižek, Renata Carvalho, and Daniel Massa. A reflection on decolonial epistemologies is developed through the analysis of *Antígona Kuêgü* (2025), by Daniel Massa, set in the Xingu Valley, articulating Indigenous, decolonial, and necropolitical questions in relation to the predatory advance of agribusiness in Brazil. By valuing rewriting as a poetic engine that moves theatre between myth, text, and performance, this research seeks to offer an analytical model that contributes to dramaturgical and theatrical translation studies, recognizing in the act of rewriting not only a fundamental critical exercise but also a space of invention, creation, and insurgency.

Keywords:

Founding myth; Rewriting; Theatre translation; Antigone; Decoloniality, Necropolitics.

RESUME :

Cette thèse examine la réécriture théâtrale en tant que pratique fondamentale et inépuisable, toujours traversée par la différence, fonctionnant comme un geste de répétition à travers lequel les textes dramatiques se trouvent actualisés. À partir des tragédies grecques et de leurs développements au fil du temps, l'étude propose la consolidation du concept de « réécriture » en dialogue direct avec les études dramaturgiques, en substituant à la notion d'« original » celle de « texte fondateur ». Elle offre également un glossaire composé de sept opérations susceptibles d'être mobilisées dans le passage du texte fondateur à sa réécriture : amplification, collage, contraction, déplacement, dissolution, traduction-exu et transcréation. Différentes réécritures de l'Antigone de Sophocle sont analysées, illustrant les opérations cartographiées à travers les œuvres de Jean Cocteau, Jean Anouilh, Bertolt Brecht, Leopoldo Marechal, Griselda Gambaro, Millôr Fernandes, Anne Carson, Trajano Vieira, Slavoj Žižek, Renata Carvalho et Daniel Massa. Une réflexion sur les épistémologies décoloniales est développée à partir de l'analyse d'*Antígona Kuégü* (2025), de Daniel Massa, située dans la vallée du Xingu, articulant des enjeux autochtones, décoloniaux et nécropolitiques en lien avec l'avancée prédatrice de l'agro-industrie au Brésil. En valorisant la réécriture comme un moteur poétique qui met le théâtre en mouvement entre mythe, texte et scène, cette recherche entend proposer un modèle analytique contribuant aux études dramaturgiques et à la traduction théâtrale, en reconnaissant dans l'acte de réécrire non seulement un exercice critique fondamental, mais aussi un espace d'invention, de création et d'insurgence.

Mots-clés :

Mythe fondateur ; réécriture ; traduction théâtrale ; Antigone ; décolonialité ; nécropolitique.

RESUMEN:

Esta tesis investiga la reescritura teatral como una práctica fundamental e inagotable, siempre atravesada por la diferencia, que funciona como un gesto de repetición mediante el cual los textos dramáticos se actualizan. Partiendo de las tragedias griegas y de sus desarrollos a lo largo del tiempo, el estudio propone la consolidación del concepto de «reescrita» en diálogo directo con los estudios de dramaturgia, sustituyendo la noción de «original» por la de «texto fundador». Asimismo, ofrece un glosario compuesto por siete operaciones que pueden movilizarse en el tránsito del texto fundador a su reescrita: ampliación, collage, contracción, desplazamiento, disolución, traducción-exu y transcreación. Se analizan diferentes reescrituras de la *Antígona* de Sófocles, ejemplificando las operaciones cartografiadas a través de las obras de Jean Cocteau, Jean Anouilh, Bertolt Brecht, Leopoldo Marechal, Griselda Gambaro, Millôr Fernandes, Anne Carson, Trajano Vieira, Slavoj Žižek, Renata Carvalho y Daniel Massa. Se desarrolla una reflexión sobre epistemologías decoloniales a partir del análisis de *Antígona Kuêgü* (2025), de Daniel Massa, situada en el Valle del Xingu, articulando problemáticas indígenas, decoloniales y necropolíticas en relación con el avance depredador del agronegocio en Brasil. Al valorar la reescritura como un motor poético que pone en movimiento el teatro entre mito, texto y escena, esta investigación busca ofrecer un modelo analítico que contribuya a los estudios de dramaturgia y de traducción teatral, reconociendo en el acto de reescribir no solo un ejercicio crítico fundamental, sino también un espacio de invención, creación e insurgencia.

Palabras clave:

Mito fundador; reescritura; traducción teatral; Antígona; decolonialidad; necropolítica.

LISTA DE QUADROS COMPARATIVOS E FIGURAS:

Quadro 1: Prólogo em Anouilh, Marechal e Brecht - Ampliação -----	104
Quadro 2: Cena do Guarda em Anouilh – Ampliação -----	106
Quadro 3: Cena do Guarda em Marechal – Ampliação -----	108
Quadro 4: Primeiro estásimo (versos 332 e 333) em Carson – Ampliação -----	110
Quadro 5 – Prólogo em Cocteau – Contração -----	117
Quadro 6: Cena do Guarda em Cocteau, Carson e Zizek – Contração -----	119
Quadro 7: Cena do Guarda em Sófocles e Daniel Massa -----	131
Quadro 8: Primeiro estásimo completo em Sófocles e em Cocteau -----	151
Quadro 9: Deslocamento do Primeiro Estásimo, em Zizek, promovendo, a cada finalização da “ode à humanidade”, um efeito de flashback na ação dramática. -----	154
Quadro 10: Primeiro Estásimo, em <i>Antigonick</i> de Carson -----	156
Figura 1: Quadro que relaciona os elementos formais das tragédias de Sófocles e de Hölderlin- -----	89
Figura 2: Imagem de satélite mostrando os arredores do Parque do Xingu, no estado do Mato Grosso, Brasil -----	141
Figura 3: Ficha técnica de <i>Antígona Kuêgü</i> , de Daniel Massa (2025) -----	145

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
------------	----

CAPÍTULO 1

1 Tradução e reescrita para o teatro: conceitos e fronteiras	24
1.1 Conceitos e borramento de fronteiras	34
1.1.1 Reescrita como <i>Palimpsesto</i> , em diálogo com Genette	40
1.1.2 Reescrita como <i>Reécriture</i> , em diálogo com Barthes	42
1.1.3 Reescrita como <i>Profanação</i> , em diálogo com Agamben	44
1.1.4 Reescrita como <i>Acontecimento</i> , em diálogo com Dupont e Dubatti	47
1.1.5 Reescrita como <i>Pós-produção</i> , em diálogo com Bourriaud	49
1.2 Peça da engrenagem poética teatral	53
1.2.1 Feita para o palco?	55
1.2.2 Feita com intenção de cena?	58
1.3 A questão do trágico na contemporaneidade	59
1.4 <i>Yo no creo en las fronteras, pero que las hay, las hay...</i>	62
1.5 Glossário de operações	65
1.6 Limites da reescrita	74

CAPÍTULO 2

2 Antígonas contemporâneas (1920-2025): reescritas estratégicas	78
2.1 Antígona Referencial	80
2.2 Primeiro estásimo de Antígona: Ode a quem?!	84
2.3 Antig(atual)ona	85
2.3.1 Entre Friedrich(s), Jean(s) e a criatividade americana	86
2.3.2 Inauguração da forma “reescrita”	88
2.4 Antígona, muito prazer!	90
2.5 Manual de Instruções	100
2.5.1 – Ampliação	102
2.5.2 – Colagem	111
2.5.3 – Contração	116
2.5.4 – Deslocamento	123
2.5.5 – Dissolução	124

2.5.6 – Tradução-exu -----	128
2.5.7 – Transcrição -----	129
2.6 Exemplos de operações de reescrita em <i>Antígona Kuêgü</i> -----	131
2.7 Breve resumo das operações realizadas e realizáveis -----	133

CAPÍTULO 3

3 <i>Antígona Kuêgü</i>: profanação entre o decolonial e o necropolítico -----	136
3.1 De <i>Antígona</i> a <i>Antígona Kuêgü</i> -----	138
3.1.1 Ilha verde em meio ao beje dos campos de soja -----	140
3.1.2 A peça <i>Antígona Kuêgü</i> de Daniel Massa -----	143
3.1.3 Reflexões sobre <i>Antígona Kuêgü</i> à luz da decolonialidade e da necropolítica -----	149
3.2 <i>Deínós</i> : entre a astúcia humana e o abismo do mundo -----	150
3.2.1 O Poema da UAG (Unidade Armazenadora de Grãos) como microcosmo da peça -----	160
3.2.2 Quanto vale um corpo? -----	161
3.3 Ação humana subsumida à lógica da produtividade -----	163
3.3.1 O Sujeito e o Mundo -----	164
3.3.2 A respeito de <i>A Hermenêutica do Sujeito</i> -----	166
3.3.3 A Lógica das relações -----	173
3.3.4 Condição de Colonização -----	175

CONSIDERAÇÕES FINAIS -----	182
-----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS -----	189
Referências primárias A -----	190
Referências primárias B -----	191
Referências secundárias -----	193

ANEXOS -----	201
---------------------	------------

INTRODUÇÃO

Ao traduzir, é preciso ter todo rigor e nenhum respeito pelo original.
Millôr Fernandes, 2005.

Dentre as reescritas de mitos antigos, as tragédias produzidas na Grécia no século V AEC¹ por autores como Ésquilo, Sófocles e Eurípides se consolidaram como materiais fundadores de uma tradição dramatúrgica que atravessa os séculos e continua a influenciar o teatro contemporâneo. Essas obras estabeleceram parâmetros formais que contribuíram para moldar o gênero trágico, além de colocar em cena dimensões e conflitos que se alçam a uma magnitude que permite que sejam convencionalmente considerados como “universais”. Como referência, seguem até hoje sendo revisitadas por autoras e autores em diferentes tempos e lugares, variados contextos históricos e culturais e diversas formas de expressão artística, filosófica e intelectual do pensamento humano. A permanência e constante reinvenção desses textos, desde os primeiros tempos que possamos considerar até nossos dias, nos dão a dimensão da potência simbólica de mitos antigos e de sua capacidade de dialogar com as inquietações do nosso momento presente e do momento contemporâneo a cada época em que reescritas de mitos se operaram, assumindo novos contornos e abrindo espaço para múltiplas efetivações estéticas.

Esta tese propõe a autonomia e consolidação do conceito de reescrita no âmbito teatral, através de uma investigação voltada à sistematização de um procedimento de análise formal de peças recentes que se constituem como reescritas de tragédias gregas. O recorte temporal se estende dos anos 1920 até 2025, abarcando um século de experimentações dramatúrgicas a partir de obras clássicas. Trata-se de uma tarefa “hercúlea”: analisar transversalmente as recriações, sem pretensão de esgotar o tema, mas mapeando procedimentos formais que configuram modos distintos de reelaboração.

Ao delimitar esse arco temporal, pretende-se também evidenciar a maneira pela qual tais escolhas formais se articulam com transformações históricas, políticas e culturais, refletindo modos específicos de atualização dos mitos antigos diante das demandas, tensões e inquietações de cada época. Como fenômeno central de análise, a pesquisa examina recriações

¹ Nesta tese, utilizamos a sigla AEC (Antes da Era Comum), por sua conotação laica e intercultural, para designar o período que antecede o início da contagem do calendário ocidental. A expressão corresponde ao inglês *BCE* (*Before Common Era*), em substituição à forma tradicional “a.C.” (*antes de Cristo*).

do mito de Antígona, cuja presença recorrente no teatro moderno evidencia sua relevância como campo de disputa simbólica e narrativa. O número de reescritas permanece crescente, o que por si só já demonstra a pertinência desta investigação. Sempre que se instala um governo autoritário ou um estado de exceção, Antígona reaparece como modelo de resistência frente a poderes brancos, patriarcais, misóginos, antijuventude.

A tese parte da noção de que reescrita não é repetição servil, mas gesto criativo, agenciado socialmente, que envolve tomadas de decisão formais para responder a necessidades específicas de produção. Nesse sentido, propõe-se substituir o termo “original” por texto fundador (Palma, 2020).

Como objetivo adjacente a esta tese, as pistas, constatações e reflexões reunidas ao longo desse processo analítico com foco no mito de Antígona podem vir a contribuir para a elaboração de um modelo útil para a análise de outras reescritas de mitos antigos, funcionando como uma ferramenta metodológica aplicável a diferentes estudos, dentro da grande área “dramaturgia”. A proposta parte do reconhecimento de que a reescrita, menos do que repetição ou atualização de um suposto conteúdo a ser, acima de tudo, preservado, é um gesto criativo e agenciado socialmente cuja técnica envolve tomadas de decisões formais para atender a necessidades específicas da situação de sua produção. A reescrita reinscreve o texto fundador. Ao formular esse modelo, pretendemos oferecer uma contribuição ao campo dos estudos teatrais, valorizando a reescrita dramática como um espaço de invenção e crítica, no qual os mitos são constantemente reelaborados em diálogo com a situação política e social, e as linguagens, urgências e formas do momento presente de cada reescrita.

A análise desses múltiplos gestos de retomada se relaciona com o conceito de “repetição com diferença” e com as amplas noções de paródia e adaptação desenvolvidos por Linda Hutcheon em sua Teoria da Paródia (1985) e Teoria da Adaptação (2013). Motivada pelo desejo de desierarquizar, Hutcheon manifesta, em cada uma das obras, um desejo de “desafiar a avaliação cultural explícita e implicitamente negativa de coisas como pós-modernismo, paródia e adaptação, não raro, vistas como coisas secundárias e inferiores.” (Hutcheon, 2013, p. 12).

Se acolhemos a perspectiva de Ítalo Calvino (2004), ao defender que um clássico nunca termina de dizer o que tem a dizer, tais obras fundadoras continuam relevantes em qualquer época e em qualquer lugar, graças à riqueza interpretativa que oferecem. Essa

perspectiva contribui para a compreensão de que as reescritas são, em si mesmas, algo novo, não necessariamente secundário, portadoras de um valor intrínseco enquanto obras. Nas palavras da autora: “Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança.” (Hutcheon, 1985, p. 19). Hutcheon, que, considero importante notar, se autodeclara semiótico formalista, desconstrutivista pós-estruturalista, desmistificadora feminista e pós-colonialista, faz questão de definir a paródia, que aqui incluo no escopo da reescrita, como a criação de um outro texto, e não como uma mera imitação do texto fundador. Segundo ela, a recodificação moderna ou atualizadora é necessária, pois os códigos culturais, linguísticos e estéticos do passado se modificaram e já são outros no momento da nova obra. Cada recodificação, portanto, produz algo que mantém uma relação de intertextualidade com o original, mas que o transforma profundamente, seja nos significados, seja nos valores atribuídos.

Essa ideia é especialmente relevante para pensar os processos de recriação literária e artística, nos quais a fidelidade ao original em termos convencionais se torna menos importante do que a produção de um sentido novo, pertinente e adaptado às demandas do presente, mantendo relações consistentes com a obra ou situação de referência. Dessa forma, Hutcheon destaca que toda nova obra implica, para além de uma homenagem ao texto precedente, um diálogo crítico com o mesmo, introduzindo novos sentidos e contextos. Josette Féral, em sua obra *Além dos Limites* vai ao encontro do que afirma Linda Hutcheon:

Ela (a tradução) implica um trabalho de análise, de escuta, de observação e, no final do percurso, de interpretação, transmutação, transfiguração. Para assim fazer, necessariamente, ela apela a todos os saberes. (Féral, 2015, p. 31)

Voltando a Hutcheon, a pesquisadora completa estas ideias citando Pavel Vodicka, que afirma que “nenhuma integração a um novo contexto pode evitar alteração de sentido, e talvez até de valor.” (Vodicka *apud* Hutcheon, 1985, p. 19).

Embora a análise de Hutcheon se estenda a todas as formas de expressão artística, incluindo literatura, teatro e cinema, nesta tese o enfoque estará centrado em reescritas dramatúrgicas, sempre que possível, obras concebidas para serem encenadas. Assim, as reflexões recairão sobre o modo como a reescrita dialoga com a necessidade de produção de um texto de teatro cuja intenção seja atender ou gerar, em última instância, estéticas de encenação; em outras palavras, o palco e os elementos visuais, sonoros e performativos que constituem a cena.

Ao tentar dar corpo e consolidar o termo reescrita como conceito, é necessário, nesta tese, arquitetar para este construto conceitual uma autonomia que se relaciona com a forma como ele foi usado anteriormente, estabelecendo uma abordagem mais precisa e dedicada, a partir de exemplos teatrais específicos. Buscarei igualmente refletir sobre uma alternativa à palavra original, em se tratando de reescritas. No lugar do termo “original”, muitas vezes, imprecisamente utilizado, proponho o conceito de texto fundador.

Importa assinalar que, embora esta pesquisa dialogue pontualmente com conceitos oriundos dos estudos da tradução, não se trata aqui de um aprofundamento sistemático nesse campo. A referência à tradução se dá de modo adjacente, como um recurso para pensar a noção de reescrita no âmbito da dramaturgia e do teatro. Reconheço, portanto, a parcialidade, nos sentidos de tendência e de limitação, e não tenho aqui a pretensão de esgotar discussões próprias da área, mas sim a de ressaltar a pertinência da reescrita como chave de leitura para o objeto desta investigação.

Ao expor a especificidade e razão de ser desta tese, cabe retomar sua relação com as pesquisas prévias que realizei neste campo, com estes temas e objetos de análise. Por exemplo, em minha dissertação de mestrado (Palma, 2020), estabeleci, como tese central, que Ésquilo, Sófocles e Eurípides já realizaram reescritas diferentes do mito, e que não existe um texto fundador que seja único, e que tenha servido de ponto de partida para todos. Ou seja, foi apontada uma discussão sobre o conceito de “tradução sem original”, ou melhor ainda, um conceito de “reescrita sem original” que, de forma ampliada, poderia ser aplicado a todas as tragédias helênicas que perduram até nossos dias.

Aquilo que conhecemos hoje sobre o mito é o resultado das referências que conseguiram vencer as barreiras do tempo e chegaram até nós. Dessa forma, apresentei essas obras (tanto as antigas como as contemporâneas) como sendo reescritas pertinentes para sua época, retiradas de um “original” advindo da tradição oral, que sofreu a ação do tempo, e que se mostra como impossível de ser reconstituído tal como era. Além disso, em minha dissertação de mestrado, apresentei uma análise comparativa focada nas *Antígonas* dos franceses Jean Cocteau, que estreou na França, em 1922 (*Antigone d’après Sophocle*, 2009), e Jean Anouilh, que estreou na França em 1942, (*Antigone*, 1973), pincelando ainda outras oito reescritas da *Antígona*, todas surpreendentemente – ou não – atribuídas a Sófocles por cada um de seus autores.

Quanto a estas reescritas de *Antígona*, analisei traduções para o teatro realizadas em diferentes contextos. Entre os alemães, destaquei Brecht (1993), traduzido para o português por Angelika E. Köhnke, e Hölderlin, traduzido por Haroldo de Campos (1978). Do lado francês, considerei as versões de Paul Mazon (1996), no original em francês. Entre os portugueses, utilizei a reescrita de Maria Helena da Rocha Pereira (2017). Já no campo brasileiro, analisei as contribuições de Guilherme de Almeida (1997), Mario da Gama Kury (2009), Trajano Vieira (2009) e Millôr Fernandes (1996).

É importante deixar claro, desde o início, que a referência aqui é sempre ao texto teatral, compreendido em todas as suas formas dramatúrgicas. Essa compreensão do texto teatral não se restringe apenas à sua materialidade escrita, mas também abarca os elementos implícitos que o tornam passível de encenação. Mesmo antes de qualquer montagem concreta, o texto dramatúrgico carrega um condicionamento cênico que o distingue de outros tipos de escrita literária, como o romance ou a poesia. Trata-se de textos que, por sua própria natureza e estrutura, já carregam em si a marca da teatralidade, isto é, a vocação ou intenção para a cena, para a embocadura e para o corpo do atuante, para o espaço cênico e para a relação com o público. O texto teatral já é concebido com uma dupla dimensão: textual e espetacular – ou seja, é destinado a ser lido, mas também (e sobretudo) a ser colocado em cena. Por isso, ao longo desta pesquisa, o termo “texto” será sempre entendido como texto dramatúrgico, em diálogo com sua concretização, ao menos potencial, na cena. Quando não for o caso, isso será devidamente explicitado.

Enfim, faz-se importante ainda situar nesta introdução as reescritas de *Antígona* com as quais nos propomos trabalhar agora em nível de pesquisa de doutorado. É neste trajeto histórico em relação às passagens operadas entre texto fundador e reescritas que este trabalho analisará outras *Antígonas*, para além daquelas já citadas e já estudadas ao longo da dissertação. O avanço, em relação à dissertação, consiste, como já exposto, no foco central sobre o estabelecimento autônomo do conceito de reescrita e, a reboque, de texto fundador, analisados em um escopo maior de obras. Essa tarefa inclui uma revisão da literatura existente sobre tradução de teatro no Brasil nos últimos anos, propondo uma visão crítica ancorada nas Artes Cênicas.

Assim, para além das *Antígonas* já citadas dos europeus Cocteau, Anouilh e Brecht, e dos brasileiros Millôr Fernandes e Trajano Vieira, as reescritas de *Antígona* de Daniel Massa

(2025), e Renata Carvalho (2025), no Brasil; Anne Carson (2012 e 2016), no Canadá; Griselda Gambaro (1986) e Leopoldo Marechal (1951), na Argentina; Slavoj Žižek (2016), na Lituânia, dentre outras já no século XXI, serão abordadas e estudadas no segundo capítulo, evidenciando, dentre diversos elementos constituintes destes processos, a escolha formal que cada um desses dramaturgos realizou nestas reescritas.

Partindo desse horizonte, este trabalho assume que a reescrita não constitui um gesto secundário ou derivativo em relação a um suposto “original”, mas um campo de disputa ativa em torno da autoridade simbólica da tradição. Cada reescrita de *Antígona* não apenas retoma um texto anterior, mas intervém na própria ideia de origem, deslocando seus eixos de legitimidade e reinscrevendo o trágico em novas condições históricas, políticas e formais. Nesse sentido, a permanência da obra de Sófocles não se explica por fidelidade a um núcleo estável, mas pela instabilidade produtiva que permite que sua matéria seja continuamente tensionada, apropriada e reconfigurada.

Por uma questão de método, será realizada uma escolha de momentos específicos ou recortes de cenas que, repetidos em várias das reescritas avaliadas, serão objeto de análise comparada, consolidando um conjunto de operações possíveis de serem mobilizadas nas análises textuais de reescritas.

Desta feita, a estrutura proposta para esta tese é a exposta a seguir.

No primeiro capítulo, intitulado **1. Tradução e reescrita para o teatro: conceitos e fronteiras**, dedica-se a revisão de literatura que se volta, desde o início, para *Antígona* e suas múltiplas reescritas, com apresentação de um glossário contendo sete verbetes, mapeando diferentes operações para a realização de uma possível reescrita.

Já o segundo capítulo, **2. Antígonas Modernas (1920 a 2025): reescritas estratégicas**, propõe uma análise transversal de doze reescritas do mito de *Antígona*, colocando em prática, através de exemplos concretos, cada uma das sete operações listadas no Capítulo 1, partindo sempre da comparação do mesmo trecho ou da mesma operação em, no mínimo, duas reescritas.

E o terceiro capítulo, **3. Antígona Kuêgü: profanação entre o decolonial e o necropolítico**, por sua vez, concentra-se em uma análise aprofundada sobre o primeiro estásimo do coro, comumente chamado de “Ode ao homem”, sugerindo, para esta “ode” uma nova nomenclatura. Um momento importante será a observação e análise de como cada dramaturgo traduz o termo grego *deinós* e como a opção tradutória se relaciona com o presente que lhes é

contemporâneo. Dedicamos, neste capítulo, uma atenção especial à obra *Antígona Kuêgü* enquanto exemplo de reescritas contemporâneas e insurgentes de obras gregas clássicas a partir de perspectivas decoloniais, feministas e outras abordagens que fogem ao dito “cânone ocidental”, reforçando o caráter extemporâneo do mito fundador.

Como Considerações Finais, esta tese almeja concluir a investigação da reescrita como prática inesgotável – uma repetição que se dá sempre com diferença – explorando os borramentos das fronteiras entre tradução, reescrita e criação no campo teatral e a pertinência da reescrita situada em contextos e momentos históricos específicos, promovendo novas reflexões e novas forma de interagir com o mundo.

CAPÍTULO 1

**Tradução e reescrita para o
teatro: conceitos e fronteiras**

*Un mythe est un mythe parce que les poètes le reprennent et
l'empêchent de mourir.*
Jean Cocteau, Phèdre, 2003.

As conhecidas personagens da tragédia grega são encontradas em registros bastante anteriores ao período clássico na Grécia, sendo que muitas delas estão presentes desde os grandes Poemas Épicos datados do século VIII AEC. No contexto dessa tese, cuja espinha dorsal repousa em reescritas que recuperam o mito de Antígona, nos interessa, sobretudo, o chamado Ciclo Tebano, que reúne poemas épicos gregos arcaicos que narravam os mitos ligados à cidade de Tebas e aos Labdácidas. Dentre essas obras, das quais não restam hoje senão fragmentos esparsos, destacam-se a *Edipódia*, a *Tebaida* e a *Epígonoí*, provavelmente compostas entre os séculos VIII e VI AEC. Esses poemas tratavam, respectivamente, da tragédia de Édipo, da guerra entre seus filhos, Etéocles e Polínicos, e da vingança dos filhos dos heróis argivos, como o filho de Polínicos, Tersandro, dentre outros. Embora fragmentárias, essas narrativas exerceram grande influência sobre a tradição mítica posterior, especialmente sobre a tragédia ática. (Brandão, 1993, vol. II).

Alguns séculos depois, Ésquilo, Sófocles e Eurípides escreveram suas tragédias recuperando elementos do que era, até então, muito mais presente na tradição oral do que em registros escritos. Inúmeras formas de expressão artística foram utilizadas no curso da história para exemplificar as personagens da mitologia grega. Nesse sentido, é importante lembrar que a narrativa oral é um *locus* privilegiado de expressão, enquanto fonte “fundadora” que posteriormente serve de base para outras formas de expressão artística, dentre as quais a literatura e o teatro.

As dramaturgias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides na Grécia Antiga podem ser compreendidas como práticas de reescrita “já sem original”, como já discutido anteriormente (Palma, 2020). Todavia, foi no século V AEC que o mito adquiriu sua feição mais conhecida: a da tragédia. Ou seja, ele já pertencia ao passado no século em questão, segundo observaram Vernant e Vidal-Naquet a respeito da personagem Édipo, no artigo *Édipo sem complexo*: “trata-se de uma obra literária que pertence à cultura da Atenas do século V AEC, e que transpõe de maneira muito livre uma lenda tebana muito mais antiga, anterior ao regime da cidade” (Vernant e Vidal-Naquet, 1999. p.53).

As passagens entre o canto e a cena e entre a oralidade e o texto, por exemplo, atendem a uma necessidade de marcar, preservar e atualizar narrativas que, antes, organizavam simbolicamente o mundo para aquela coletividade. Essas passagens tanto perpetuaram personagens e situações quanto silenciaram outras possibilidades. Ao refletir sobre esse gesto de escolha e exclusão, perpetuação e estagnação, cristalização e silenciamento, surge uma inquietação em torno da escrita: desde os tempos imemoriais do registro, o que é escrito, portanto, registrado? Por quê? E para quem?

Se fizermos uma pesquisa superficial sobre a história da escrita, seremos apresentados a páginas e páginas com hyperlinks para povos sumérios, Mesopotâmia, escrita cuneiforme e alfabeto fenício, apontando os caminhos através dos quais a escrita assumiu sua forma operacional. Entretanto, por mais fascinante que seja a questão da concretização de uma escrita, o que nos interessa é investigar a gênese de uma necessidade de escrita, muito mais do que a forma usada para tornar possível o registro gráfico. Qual era o conteúdo a ser escrito, portanto registrado, cristalizado e fixado no tempo/espço e qual a importância de registrá-lo? Hoje em dia, infelizmente, a pergunta: “como escrever?” parece, muitas vezes, se antecipar a “por que escrever?”.

Muito antes do registro gráfico existir enquanto tal no mundo, havia na Grécia, segundo Jean-Pierre Vernant (1973), um personagem muito importante para os processos judiciais e legais, conhecido como *aedile* ou *mnemon*. Ele tinha a obrigação de memorizar os acontecimentos, através de técnicas elaboradas e, com isso, detinha o poder de confirmar o caráter de verdade em determinada narrativa, uma vez que a transmissão oral das leis era fundamental para a administração da justiça. As comunidades confiavam igualmente na memória coletiva para lembrar e passar adiante as normas e comportamentos socialmente aceitos ou não, e ela, a memória ou *mnemé*, influenciava as práticas religiosas, narrativas míticas e transmissão de conhecimento.

No mundo antigo, não apenas na Grécia, mas em todas as sociedades milenares, a memória era crucial para preservar suas respectivas coesões social e cultural. A existência de um indivíduo cuja palavra detém o poder de atestar a verdade é flagrante também em diversas sociedades e tribos africanas, que até hoje ainda confiam a transmissão de sua história ao (*Djeli*, termo atualmente preferido à denominação *Griot*): um narrador, músico, poeta e genealogista que é o guardião da tradição oral, muitas vezes fazendo as vias de juiz em querelas locais, e que

realiza, ainda em nossos dias, a tarefa de transmitir histórias, lendas, músicas, e conhecimento de geração em geração.

Na Grécia antiga, da mesma forma, essa conservação se dava através da perpetuação de histórias e tradições culturais, e algumas das estratégias utilizadas para sua manutenção e constância consistiam nas práticas rituais, performances teatrais e epopeias orais.

Não me proponho a aprofundar a questão da memória e do registro nesta tese de doutorado, mas, é importante citar, ainda que sob o risco de me tornar repetitiva, que há uma ideologia que opera na passagem entre a oralidade (que pertence a uma coletividade) e a escrita (que é individual) e que motiva as escolhas lexicais, morfológicas, estilísticas, pressupondo, com isso, incontáveis não-escolhas, portanto perdas. O registro resultante desse processo é oposto à pluralidade do mito, quase como uma estagnação do próprio mito. Ou seja, por associação comparativa entre a fixação do texto e o produto final teatral, o mito está para a reescrita do mesmo modo como o texto está para a expressão da cena. Ou seja, um texto teatralizável remete a múltiplas possibilidades de cena, assim como o mito remete a múltiplas possibilidades de escrita. Sobre essa questão, Paulo Henriques Britto cita o artigo *A estrutura dos mitos*², de Lévi-Strauss no prefácio de *Uma A Outra Tempestade* (Capilé e Flores, 2022)

Numa passagem conhecida, Lévi-Strauss observa que o lugar do mito, “na escala dos modos de expressão linguística, é oposto ao da poesia”: se o poema é uma forma de difícil tradução, porque toda tradução acarreta modificações de detalhes que podem ser cruciais, “o valor do mito, ao contrário, permanece, por pior que seja a tradução.” A substância do mito reside nos contornos gerais da história que ele narra, de modo que “o sentido consegue, por assim dizer, *descolar-se* do fundamento linguístico no qual inicialmente rodou.” (Britto, *in* Capilé e Gontijo, 2022, p. 7).

Faço notar, neste momento, que a proposta conceitual central desta tese surgiu após desdobramentos da questão sobre o que significa, em termos tanto conceituais quanto pragmaticamente funcionais ou “fenomênicos”, traduzir. Uma tradução textual implica em reescrever determinado texto de uma língua para outra, através de escolhas deliberadas, que implicam perdas e ganhos, motivadas pelo ponto onde se deseja chegar ou por desafios intermediários, afinal, como já dizia Lévi-Strauss, “toda tradução acarreta modificações de detalhes que podem ser cruciais”. A partir desta percepção e de elaborações decorrentes, nesta

² LÉVI-STRAUSS, Claude. “A estrutura dos mitos”. In *Antropologia estrutural*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 225 (Citado por Paulo Henriques Britto em seu prefácio).

tese propõe-se ampliar o conceito de tradução, incluindo remontar até a reescrita “primeira”, feita com a passagem daquilo que um dia foi dito para a forma escrita.

Porém, essa afirmação deve ser entendida em sentido ampliado, já que, para além de sua dimensão estética ou ritual, as peças escritas pelos dramaturgos helênicos respondem a uma demanda profunda de fixação e circulação de determinados conteúdos no espaço público. Ao se basearem na tradição oral e nos poemas épicos tais como *Edipódia*, *Tebaida* e/ou *Epigonoí* para escreverem peças como *Os Sete contra Tebas* (467), *Antígona* (442) e *As Fenícias* (entre 412 e 408), Ésquilo, Sófocles e Eurípides, respectivamente, realizaram diferentes formas de transmissão do mito, ou seja, diferentes formas de *tradução*, dando forma dramática a episódios conhecidos da tradição oral e promovendo diferentes passagens entre os modos de transmissão correntes – do canto coletivo à cena dramática, da memória partilhada ao texto escrito, do mito à arte teatral. Ao tratarem de um mesmo episódio – seja ele histórico ou mítico – nesse caso, a guerra que se opera entre os dois filhos de Édipo e Jocasta pelo governo da cidade de Tebas, Ésquilo, Sófocles e Eurípides contribuem para a constituição da narrativa desse episódio tal como hoje o conhecemos. Ou seja, não existe um texto fundador que seja único, e que tenha servido de ponto de partida para todos. Daí o conceito de tradução sem original, ou ainda, *reescrita sem original*.

A respeito do conceito de tradução que acabamos de apresentar, é importante registrar que, dentre todos os tragediógrafos do chamado *Século de Ouro* na Grécia Antiga, pelo menos 12 teriam escrito um *Édipo*, sendo que, de muitos deles, não há mais do que curtos fragmentos ou breves referências em outras obras. Dentre as 32 tragédias desse período que chegaram intactas até nossos dias, considerando o conjunto da obra remanescente de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, sete são traduções de uma mesma matriz narrativa e representam aquilo que, hoje conhecemos como o Ciclo Tebano. Cronologicamente, temos: *Os sete contra Tebas* (467), de Ésquilo; *Antígona* (442), *Édipo Rei* (por volta de 427) e *Édipo em Colono* (401³), de Sófocles; e, de Eurípides: *As Suplicantes* (entre 428 e 415), *As Fenícias* (entre 412 e 408) e *As Bacantes* (405⁴).

³ Em representação póstuma, já que Sófocles morre por volta de 406 AEC.

⁴ Também em representação póstuma, já que Eurípides, embora muito mais jovem que Sófocles, também vem a falecer por volta do mesmo ano.

Dentre as sete tragédias do Ciclo Tebano citadas no parágrafo anterior, o desejo manifesto da personagem Antígona em enterrar seu irmão Polinices que, por uma decisão de Creonte, teria sido deliberadamente deixado sem sepultura, aparece de forma inequívoca apenas em duas: *Antígona*, de Sófocles e *As Fenícias*, de Eurípides.

A manifestação desse desejo também figura no final da peça *Os sete contra Tebas* (467 AEC), encenada cerca de 25 anos antes da *Antígona* de Sófocles, porém, há diversos argumentos no campo da crítica filológica que buscam comprovar que o *Êxodo* dessa tragédia não teria sido escrito por Ésquilo. Segundo Evandro Luís Salvador (2006) que, em sua dissertação de mestrado, propõe uma tradução comentada (grego-br) da obra, uma hipótese historicamente aceita é a de que um interpolador, possivelmente motivado pelo sucesso que Sófocles obtivera com sua peça *Antígona*, teria buscado, alguns séculos depois, fazer uma ligação entre o final da peça de Ésquilo e o começo da *Antígona* de Sófocles, criando uma espécie de “*prequel*”, nos últimos 217 versos do que conhecemos hoje como *Os Sete Contra Tebas*.

Se, ao contrário, esse trecho efetivamente pertencer a Ésquilo, este seria o primeiro esboço do tratamento trágico da história de Antígona, que poderia ter sugerido a Sófocles o tema de sua tragédia, cerca de 25 anos depois. Em sua *Antígona* (442), Sófocles desenvolve a ideia, transformando a luta entre a lei da cidade e a lei da família em uma reflexão profunda sobre a tirania, a justiça e o destino. Em *As Fenícias* (entre 412 e 408), de Eurípides, o autor oferece uma leitura diferente dos mesmos conflitos, enfatizando o horror da guerra e a fragmentação do tecido social.

Dessa forma, mesmo não sendo possível afirmar com segurança se o conflito presente na *Antígona* (442) de Sófocles já prefigurava nas epopeias consagradas às desditas de Tebas ou se foi uma criação de Ésquilo ou de Sófocles, o que sabemos, com certeza, é que, dentre outras novidades, é nessa peça que a entrada em cena de um terceiro ator representa uma das maiores e mais importantes inovações trazidas à cena teatral por Sófocles, como pode ser comprovado no diálogo entre Antígona e Creonte, ora em presença do Coro, ora em presença de Ismênia.

Flávia Almeida Vieira Resende, em sua robusta tese de doutorado sobre o mito e a figura política de Antígona (Resende, 2017) nos informa, através de citações e análises de trechos de Aliette Armel, Anne-Françoise Jaccottet e George Steiner que, apesar da genealogia do mito de Antígona ainda ser controversa, as inovações e o consequente grande sucesso

popular alcançado pela apresentação da peça teriam servido de “plataforma política” a Sófocles, então alçado ao cargo de general da batalha de Samos.

Como observa Resende (2017), “podemos pensar o texto de Sófocles como uma fonte fundadora do imaginário mítico de Antígona” (Resende, 2017, p. 27). Nesse sentido, ainda que a crítica filológica muitas vezes se ocupe em investigar a origem remota do mito, como partimos aqui da noção de “reescrita sem original”, a busca de uma matriz inaugural perde relevância. O que se torna decisivo e relevante no contexto desta tese, no fim das contas, não é a origem em si, mas o modo como Sófocles inaugura um imaginário que se desdobrará em incontáveis reescritas posteriores em reinterpretações que nunca deixaram de fluir de todos os lados e para todos os lados, em momentos históricos determinados, geralmente, por estados de exceção.

É nesse tipo de relação com um contexto determinado que, desde que Sófocles consolidou a personagem Antígona, artistas de todas as disciplinas se apropriam dessa figura mítica de oposição à ordem estabelecida, ao poder dominante. Da mesma maneira, ao considerarmos que as reescritas sempre partem de (e tentam chegar a) questões contemporâneas a seus autores, o tempo da reescrita sempre é o tempo presente do escritor.

Um paradoxo evidenciado neste trabalho é que a narrativa fundadora das inúmeras reescritas de tragédias não está fixada como sua fonte, mas, sim, se torna presente com elas, por elas e através delas. É como afirma Guilherme Gontijo Flores, em sua dissertação de mestrado *A diversão tradutória* (2008):

(...) a tradução é vária, como a própria literatura (...) toda tradução, em maior ou menor grau, é um ato de louvor à diversão, enquanto divertimento e divergência. (...) mesmo sem poder confirmar empiricamente, parece bastante plausível que algo da tradução de uma obra perpassa para as obras que ela passa a influenciar, e destas para suas possíveis traduções, gerando mais do que um mero mote poético, gerando em microfísica a possibilidade de novos meios de se viver. (Flores, 2008, p. 18)

Esse exercício de reciprocidade perpassa nossa compreensão, ainda mais se considerarmos, para além da literatura, e para além até mesmo da tradução, os imperativos da encenação, pois “como dinâmica própria da tradição, o adaptar-se é elemento primordial que liga a prática espetacular às demandas atuais” (Oliveira, 2006, p. 219). Quem se aproxima mais do original em sua abordagem do mito, Ésquilo, Sófocles ou Eurípides? Tais perguntas perdem relevância quando se compreende que todas essas reescritas prescindem de original fixo. Cito ainda Flores, quando afirma que a tradução propõe um caminho de ida e de volta em relação ao

texto de partida. São as traduções que, de certa forma, conferem vitalidade e vida longa ao texto. Vejamos a maneira pela qual Flores argumenta nesse sentido:

Da mesma forma, poderíamos nos perguntar se o mundo seria aristotélico, caso não tivessem existido as diversas traduções medievais e renascentistas de Aristóteles para o latim ou, a partir da Modernidade, para as línguas vulgares, como o próprio português. Ou então seríamos, por acaso, realmente cartesianos, se Descartes tivesse ficado apenas em latim, ou em francês? Seríamos, por fim, modernos, ou pós-modernos, sem diversos outros textos? A tradução das obras, principalmente das grandes obras, traz novas maneiras de vida para as línguas que as recebem; mas esses modos de vida não funcionam em termos de igualdade com o texto original, de modo que, sem dúvidas, posso afirmar que o estagirita que Alexandre conheceu há mais de vinte séculos não é, definitivamente, o mesmo que eu li em português há pouco tempo. Também não creio que sequer o Descartes dos franceses atuais seja o mesmo dos franceses do século XVII, ou dos italianos, ou dos búlgaros: mas atualmente somos todos, de certo modo, aristotélicos e cartesianos: o que não quer dizer que sejamos todos igualmente aristotélicos e cartesianos, pois dependemos de traduções diferentes e de culturas também diferentes, que vão receber cada tradução de uma determinada maneira e interferir, por conseguinte, sobre as leituras do original. **Se, por um lado, o original exporta um mundo por meio de suas traduções, que lhe garantem a sobrevida; pode-se afirmar, por outro, que as traduções também alteram o próprio original, ao levá-lo ao estrangeiro e permitir novas leituras sobre ele⁵:** a tradução tem seus dois gumes. (Flores, 2008, p. 19)

Destarte, em *As Fenícias*, Eurípides recupera elementos dos poemas épicos e mistura os argumentos de Ésquilo e de Sófocles. Para além da ação descrita em *Antígona* de Sófocles, Eurípides também coloca em cena a iminência da guerra entre os irmãos, a chegada dos sete exércitos, a descrição de seus chefes e de seus escudos, o suicídio de Jocasta em seguida à morte de seus dois filhos, um pelas mãos do outro, ainda no campo de batalha, a morte do filho mais velho de Creonte, Meneceu, dentre outros elementos distintos. Ésquilo, Sófocles e Eurípides, cada autor cria uma obra, por sua vez, originária de outras obras: Sêneca e Racine partem de *As Fenícias*, para criarem suas obras *Phoenissae* (séc. I) *Thebaïde* (1666) respectivamente, sendo que Racine afirma que sua obra não se inspira em Sêneca, mas em Eurípides diretamente⁶. Jean de Rotrou, antes ainda de Racine, havia escrito uma *Antigone* (1637), misturando os dois argumentos, o de Eurípides e o de Sófocles.

Para cada uma das obras citadas, entre textos fundadores e reescritas, originárias e originadas, é quase impossível tentar reunir o sem-número de reescritas até hoje realizadas, pois a cada dia que passa, novas reescritas aparecem. Desde o princípio do século XX até os nossos dias, autores europeus como Friedrich Hölderlin, Jean Cocteau, Jean Anouilh, Bertolt Brecht,

⁵ Grifo meu.

⁶ É possível que essa afirmação de Racine seja uma resposta à afirmação de Corneille que, a respeito da reescrita de *Medeia*, afirmara se inspirar na *Medeia* de Sêneca, e não diretamente em Eurípides.

Henri Bauchau, Slavoj Žižek, latino-americanos como José Watanabe, Griselda Gambaro, Leopoldo Marechal, Luis Rafael Sánchez e, dentre eles, brasileiros, como Andréa Beltrão, Daniel Massa, Trajano Vieira, Millôr Fernandes, Márcia Luz, Maria Fernanda Gárbero, Renata Carvalho, canadenses, como Anne Carson, e Wajdi Mouawad (líbano-franco-canadense), dentre tantos outros⁷, torna-se possível observar como a circulação do mito sofocliano opera em registros distintos, atravessando línguas, contextos e tradições teatrais.

Tomando como exemplo a língua portuguesa, poderíamos citar alguns autores que realizaram a reescrita a partir do grego, tais como Guilherme de Almeida, Donaldo Schüller, Mario da Gama Kury, Ordep Serra, Trajano Vieira, Domingos Paschoal Cegalla, Lawrence Flores Pereira, outros que o fizeram a partir de traduções em outras línguas e eventualmente cotejando as traduções brasileiras já empreendidas, como Millôr Fernandes ou Amir Haddad, por exemplo. Se analisarmos as diferentes versões que existem da *Antígona* de Sófocles em português brasileiro, poderemos contrapor as que se autodenominam “tradução”, sejam elas traduções fiéis ou *belas infiéis*⁸, com as que se afirmam, ainda que seja por um desejo de “salvo-conduto”, adaptações⁹. Há aquelas que se preocupam com a métrica dos versos em oposição àquelas que valorizam o sentido das palavras e ainda as que mantêm uma estrutura idêntica de cenas, personagens, coro, diferentemente daquelas que alteram esta ordem, deslocam, suprimem ou acrescentam personagens e/ou ressignificam o Coro. De qualquer forma, Gerard Genette já nos deu a fórmula da maneira pela qual nos relacionamos aqui com a questão da tradução:

Não serão abordados aqui os famosos “problemas teóricos”, ou outros problemas da tradução: há, a esse respeito, bons e maus livros, e tudo o que pode haver entre eles. Basta-nos saber que estes problemas, largamente cobertos por certo provérbio italiano, existem, o que significa simplesmente que, as línguas sendo o que elas são

⁷ Embora eu considere importante citar desde já alguns dos nomes de autores que reescreveram *Antígona*, é importante dizer que essa lista nem de longe se esgota neles e aproveito para antecipar que o corpus das análises empreendidas no capítulo 2 desta tese seleciona algumas (não todas) dentre as reescritas citadas.

⁸ A expressão “belas infiéis” (*les belles infidèles*) surgiu na França do século XVII, em meio aos debates sobre tradução literária, para designar as versões que privilegiavam a elegância e a fluidez em detrimento da fidelidade literal ao texto original. O termo é geralmente atribuído ao abade Dominique Bouhours e ao círculo de tradutores associados à Academia Francesa, especialmente Nicolas Perrot d’Ablancourt, cuja tradução de autores clássicos (como Tácito e Luciano) foi criticada por ser “bela, mas infiel”. A metáfora nasce de uma analogia com o casamento: dizia-se que uma tradução, como uma mulher, “quanto mais bela, menos fiel”, e “quanto mais fiel, menos bela”, refletindo a visão patriarcal e estética da época, em que o tradutor ideal deveria escolher entre beleza e fidelidade. O conceito passou a simbolizar, desde então, a tensão entre literalidade e recriação poética na prática tradutória. (Mounin, 1963).

⁹ “É verdade que, no caso de Césaire, comparece já no subtítulo um rótulo prudente, com jeito de salvo-conduto: adaptação.” É o que afirma Helena Martins, no posfácio de “Uma A Outra Tempestade”, sobre Aimé Césaire, em relação à sua reescrita de “A tempestade” (2022) de Shakespeare, que Césaire chamou de “Uma Tempestade” (1969) e André Capilé e Guilherme Gontijo Flores chamaram de “Uma A Outra Tempestade” (2025).

(“imperfeitas porque diversas”), nenhuma tradução pode ser absolutamente fiel e todo ato de traduzir altera o sentido do texto traduzido. Uma variante mínima do provérbio *traduttore traditore* concede à poesia e nega à prosa o glorioso privilégio da intraduzibilidade. (Genette, 2010, p. 65)

A observação de Genette desloca, assim, a discussão da tradução de um terreno normativo para um campo inevitavelmente relacional, no qual toda passagem entre línguas implica transformação. Ao reconhecer que a alteridade das línguas torna impossível qualquer fidelidade absoluta, o autor relativiza a própria oposição entre tradução “bem-sucedida” e “falha”, enfatizando antes o caráter produtivo da infidelidade. Traduzir deixa de ser apenas um problema técnico ou teórico e passa a configurar uma operação concreta de reconfiguração do texto, cujos efeitos se manifestam tanto no nível do sentido quanto nas formas de circulação e de atribuição de autoria. É precisamente nesse intervalo, entre a inevitável alteração do texto e os modos de reconhecê-la ou silenciá-la, que se inscrevem as práticas tradutórias aqui observadas.

Um exemplo concreto dessa diversidade pode ser observado nas referências bibliográficas dessa tese, onde classificamos como Referências Primárias todas (ou quase) as *Antígonas* que, de um modo ou de outro, nos chegavam aos ouvidos. Só aqui, são apresentadas pelo menos nove referências que começam da seguinte maneira: “SOFÓCLES, **Antígona**, tradução de”. Apenas quando o tradutor assume explicitamente a função de reescritor e reivindica autoria sobre a nova versão, seu nome aparece na ficha catalográfica como autor, permitindo alguma rastreabilidade.

Muitas vezes a identificação de tradutores de determinadas edições de *Antígona* (o que certamente se aplica a outras obras da literatura antiga) revela-se um desafio metodológico significativo, sobretudo porque os sistemas de catalogação raramente destacam a figura do tradutor. Uma busca simples em qualquer plataforma de venda de livros expõe dezenas de edições atribuídas genericamente a Sófocles, sem qualquer informação sobre quem traduziu o texto, de que língua partiu a tradução ou que tipo de paratextos acompanham a obra. Essenciais para uma análise crítica, esses dados permanecem ocultos ou incompletos, produzindo um campo bibliográfico opaco – ou obrigando o pesquisador a constituir para si próprio uma biblioteca inteira de volumes adquiridos (como vem sendo o meu caso!).

Essa escassez de dados explícitos reforça a necessidade de compreender cada uma das reescritas contemporâneas de *Antígona* para além da circulação editorial, reconhecendo nela

um gesto de intervenção crítica e poética. Quando o tradutor se assume como *Reescritor* torna-se possível situar a obra dentro de uma cadeia contínua de recriações. A escrita dramática, portanto, reinventa o mito, adaptando-o às necessidades políticas, estéticas e espirituais do momento presente de cada reescritor, e cada uma dessas peças traduz o mito de maneira singular, iluminando aspectos distintos da experiência trágica.

1.1 Conceitos e borramento de fronteiras

Levando em conta estas considerações e elementos, este capítulo é dedicado à questão específica da reescrita de teatro, com a perspectiva de desenvolver, no Capítulo 2, uma análise aplicada em relação às obras abordadas. Para isso, apresentamos, a seguir, os sentidos atribuídos nesta tese aos conceitos de reescrita, texto fundador, releitura e tradução, que serão doravante, exemplificados.

Ao refletir sobre as categorias de tradução e reescrita a partir das Artes Cênicas, é importante situar que os estudos mais influentes até hoje sobre tradução de teatro se deram sobretudo no campo das Letras. Essa condição fronteiriça não deve ser entendida como oposição, mas como oportunidade crítica, demonstrando como o deslocamento para o campo da dramaturgia e da cena permite iluminar práticas e efeitos que as abordagens estritamente literárias tendem a secundarizar. Pesquisadoras como Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e Anna Palma, coordenadoras do Grupo de Tradução de Teatro¹⁰ (GTT/CNPq), muito têm contribuído com o campo da tradução especificamente teatral, através do desenvolvimento de uma metodologia multidisciplinar denominada pelo Grupo de “tradução coletiva, funcional e colaborativa”. O objetivo principal do GTT, tal como apresentado no prefácio da publicação *Teatro e Tradução de Teatro: estudos (vol. 1)*, vem sendo “pensar e realizar a tradução de teatro em processo e execução textual e cênica simultaneamente, ou seja, desde o enfrentamento do texto literário até a sua oralização por atores em sucessivos testes de realização.” (Barbosa, Palma e Chiarini, 2017, p. 7).

¹⁰ Grupo de pesquisa inscrito no CNPq vinculado à linha “Poéticas da Tradução” do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Em relação à tradução da tragédia ática, Tereza Virgínia nos apresenta alguns elementos bastante concretos ancorados na longa experiência de tradução desse tipo de texto teatral, os quais Tereza desenvolveu no curso de sua trajetória. Assim, com ela, aprendemos que, para bem traduzir uma tragédia:

(...) a tradução precisa preservar as regras básicas de um texto teatral, praticadas pela célebre tríade dos dramaturgos gregos: imediatez de entendimento, ritmo ligeiro (exceto quando a ocasião exige o contrário), sonoridade para facilitar a compreensão de raciocínios complexos, visualidade, brechas verbais para preenchimento com signos não-verbais facilitadores de entendimento, demonstratividade testemunhal (compreensão sem explicações; é ver e entender), espacialidade e potência para mobilidade no espaço criado, dialogicidade inclusive com *captatio benevolentia*. (Barbosa, 2008, p. 91)

Para além dessa experiência de longa data, Tereza Virgínia e Anna Palma também vêm coordenando simpósios sobre tradução de teatro no contexto de alguns dos congressos da ABRAPT, Associação Brasileira de Pesquisadores em Tradução. Por ocasião do ENTRAD 2019 (Encontro nacional e internacional de tradutores), em João Pessoa-PB, aconteceu o simpósio 9.3 cujo tema era “A tradução de textos teatrais”. Em 2025, o evento aconteceu em Salvador-BA, e o tema do simpósio coordenado por Tereza Virgínia e Anna Palma dessa vez foi “Traduzir o teatro: experiência coletiva, artística e acadêmica.”

Apesar disso, surpreende o fato de que não haja contribuição das professoras citadas no n. 35 da revista *Urdimento*, da UDESC que, em 2019 organizou um dossiê temático intitulado: “a tradução no teatro: abordagens histórico-culturais e experiências tradutórias”.

Essa ausência pode ser compreendida como um indício dos modos de circulação do debate acadêmico, ainda fortemente atravessados por pertencimentos disciplinares específicos. A limitada integração de pesquisadoras do campo das Letras em espaços historicamente vinculados às Artes Cênicas sugere a persistência de uma fronteira implícita entre áreas, cuja manutenção tende a restringir o diálogo com abordagens constitutivas do próprio teatro.

Dito isso, é importante citar que a revista *Dramaturgias*, da UNB, que já organizou dois diferentes dossiês temáticos sobre o tema da tradução de teatro vem convidando as Professoras Tereza Virgínia e Anna Palma para, em parceria com as produções realizadas pelo GTT, organizarem os referidos dossiês, sendo que o tema do n. 7, de 2018, é: “Dramaturgia e Tradução”, e o do n. 22, de 2022 é: “Entre mídias: Dramaturgia e Tradução”.

Muitas e muitos tradutores de teatro têm realizado discussões importantes e atualíssimas nos últimos anos, como pode ser observado nos três dossiês supracitados, para além de muitas outras publicações e eventos acadêmicos relativos ao tema da tradução de teatro. Mas, importa assinalar que, embora esta pesquisa dialogue pontualmente com conceitos oriundos dos estudos da tradução (até porque, não se pode dizer que haja, no Brasil atualmente, um campo de estudos da reescrita), não se trata aqui de um aprofundamento sistemático nesse campo. A referência à tradução se dá de modo adjacente, como um recurso para pensar a noção de reescrita no âmbito da dramaturgia e do teatro.

Reconheço, portanto, a parcialidade, nos sentidos de tendência e de limitação, e não tenho aqui a pretensão de esgotar discussões próprias da área, mas busco ressaltar a pertinência da reescrita como chave de leitura para o objeto desta investigação. A questão da interferência entre os gêneros de derivação da tradução não é novidade. Já em 1982, ano de publicação na França de seu livro *Palimpsestes*, (traduzido no Brasil sob o título *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*¹¹) Gérard Genette apresenta essa discussão, conforme observamos a seguir:

Devo ter dito em alguma parte, agulha neste palheiro, que a hipertextualidade é uma prática transgenérica, que *compreende* alguns gêneros ditos “menores”, como a paródia, o travestimento, o pastiche, o *digest* etc., e que *atravessa* todos os outros. Talvez seja necessário nos perguntarmos, com o “recuo” que damos (generosamente) às conclusões (provisórias), se, entretanto, sua distribuição não traduz maiores afinidades, ou compatibilidades, com certos gêneros. Podemos certamente afirmar sem riscos excessivos, e por razões práticas já entrevistas, que ela predomina mais maciçamente no mundo dramático (“na cena”) do que na narrativa. (Genette, 2010, p. 141)

O que Genette chama de “hipertexto” é aquilo que, a partir desse momento, vou buscar defender enquanto uma prática de reescrita e que será mais desenvolvido logo abaixo. Neste contexto, antes de avançarmos, serão apresentados e discutidos os termos e conceitos centrais, que venho desenvolvendo desde minha dissertação de mestrado e que orientarão todas as análises realizadas no âmbito desta tese, especialmente no que diz respeito à passagem entre um texto e outro.

Vejamos, portanto, a seguir, os elementos que fundamentam essa abordagem:

1) Tratarei como “**Reescrita**” o gesto de retomada de um texto fundador para a criação de um novo texto em um contexto outro, seja pelo atravessamento do tempo ou pelo

¹¹ Grifo nosso, por considerar muito potente enquanto subtítulo a denominação “literatura de segunda mão” no caso específico do conteúdo do livro de Gerard Genette.

deslocamento geográfico-cultural e com objetivo de fixar esse novo texto, atingindo um público com hábitos de gosto e prazer estruturalmente distintos daqueles a quem se destinava o texto fundador. Trata-se, portanto, de uma abordagem expandida da escrita, que acolhe tanto textos publicados quanto não publicados, encenados ou não, e reconhece a potência criadora desses procedimentos na medida em que operam a inscrição de novas vozes, corpos e imaginários sobre materiais herdados. A ação de constituição de um novo texto a partir de determinada tessitura mitológica oral também é reescrita. Desta forma, consciente dos diversos e distintos procedimentos e práticas intertextuais, hipertexto (*à la Genette*), consumados ao longo da história da escrita, considero reescrita todo texto (feito) que tenha sido escrito, traduzido, adaptado, baseado em, inspirado em, recodificado, parodiado, ou que tenha sofrido qualquer outro gesto de escuta e transformação, reconfigurando-se através de uma (ou várias) dessas operações. Embora toda tradução seja uma reescrita, nem toda reescrita é uma tradução e não há compromisso com a passagem operada no contexto de um par de línguas, para que um texto seja considerado reescrita.

2) Tratarei como “**Texto Fundador**” aquele texto que, por sua força simbólica ou institucional, ancora determinadas tradições culturais e que, existindo primeiro na condição de hipotexto, foi lido e utilizado por outrem como modelo e referência para a escrita de um novo texto. Para cumprir com os objetivos desta pesquisa, é importante que se tenha clareza de que, apesar do vínculo inevitável entre as duas expressões, não há nenhum compromisso entre as noções de “texto fundador” e “obra original”. Qualquer texto, mesmo uma reescrita, pode ser o texto fundador para outras reescritas, numa *mise-en-abyme* sem fim.

3) Tratarei como “**Tradução**” (ou reescrita-tradução) a ação de passagem entre um determinado par de línguas, seja essa passagem amorosa e/ou regida por interesses econômicos, por considerar que o Texto Fundador é portador de uma mensagem digna de ter seu alcance ampliado para não leitores da língua na qual ele foi produzido. Todo gesto consciente de ampliação linguística do campo de atuação que o texto de outrem pode vir a alcançar a partir do momento em que é traduzido constitui, no âmbito desta tese, uma reescrita-tradução.

4) Tratarei como “**Releitura**” a interpretação subjetiva que promove uma ação de passagem entre uma e outra formas de expressão, não restritas ao campo literário. Por exemplo, uma poesia pode passar por um processo de releitura e ser reapresentada na forma de uma pintura; um texto pode ser a releitura de um gesto corporal e um filme pode ser a releitura de

uma peça de teatro. Trata-se de um gesto situado no campo da recepção, isto é, a retomada interpretativa de um texto cuja materialidade permanece, muitas vezes, inalterada.

No corpus analisado, contudo, não se trata de reinterpretar, mas de transformar: as reescritas intervêm na linguagem, deslocam estruturas, reconfiguram enunciações e instauram novas formas de existência discursiva. Por isso também, adotamos aqui o termo *reescrita*, já que se trata de colocar em prática determinadas operações que usam o texto fundador como o principal ingrediente na constituição do novo texto, ainda que associado a outros ingredientes. É por isso que, em lugar de *releitura*, que circunscreve muito mais o plano hermenêutico da interpretação, ou *reescritura*, cuja recusa será explicitada mais adiante, preferimos *reescrita*, que oferece a precisão teórica necessária para compreender as práticas de atualização que estamos analisando.

O *corpus* aqui poderia ser outro, o que talvez não seja um mérito muito grande, mas é evidente que não se pode aspirar a nenhuma exaustão: nosso percurso através dos diversos tipos de hipertextos evidentemente deve muito ao acaso de uma informação pessoal, e mais ainda a uma rede de preferências da qual eu seria o pior juiz. Parece-me, entretanto, que o princípio taxonômico que orientou esta pesquisa evitou-lhe as lacunas mais graves (as mais onerosas do ponto de vista teórico), graças ao que chamarei de a virtude heurística da casa vazia: não penso mais somente nas seis casas do quadro inicial, mas em alguns outros sistemas mais localizados, dos quais certas virtualidades aparentemente desprovidas de aplicação real incitam a maior curiosidade. Essa curiosidade acaba sempre por encontrar alguma prática comprovada que de outra forma lhe teria escapado, ou alguma hipótese verossímil que exige apenas um pouco de paciência ou de ócio para ser preenchida a seu tempo, em virtude do inesgotável princípio de Buffon: “Tudo o que pode ser, é” – ou será um dia, não duvidemos disso: a História tem suas falhas, mas ela sabe esperar. (Genette, *Palimpsestos*. p. 138)

Nesse sentido, é importante assinalar que o corpus aqui mobilizado não pretende abarcar a totalidade das reescritas de *Antígona* existentes, nem esgotar as possibilidades de atualização do texto fundador. À maneira do que propõe Genette, trata-se de um recorte necessariamente parcial, não exaustivo e que demonstra escolhas que fiz em relação a um conjunto de obras que conheço. As obras analisadas funcionam, assim, como exemplos operatórios, capazes de tornar visíveis determinadas práticas de reescrita e de sustentar hipóteses analíticas que poderão ser retomadas, deslocadas ou ampliadas em outros contextos e por outros pesquisadores.

Efetivamente, ao reescrever um determinado texto fundador, algo é sempre perdido ou alterado. Trata-se, em geral, de uma homenagem ou elogio, podendo funcionar igualmente como um contraponto ou mesmo contraposição. O reescritor, ao operar suas decisões, realiza

cortes dolorosos e significativos, consciente de que toda reescrita carrega, inscrita em si, uma perda. Ele se encontra numa posição em que suas escolhas virão certamente a excluir outras possibilidades, já que o conteúdo será submetido a sua interpretação, seja ele um dramaturgo ou um encenador. Reescrever, nesse contexto é, sim, perder: deixar para trás determinadas nuances, intuições, ressonâncias. Mas é, ao mesmo tempo, criar novas possibilidades de sentido. Cada reescrita teatral é uma travessia entre ausência e presença, entre luto e invenção, entre memória e criação.

Qualquer que seja a perspectiva em que a reescrita se dá, ela sempre implica no desaparecimento de algo, seja uma informação, uma frase, uma palavra. Josette Féral ressalta que:

Traduzir é uma necessidade absoluta, criadora de todo ato de comunicação e de todo pensamento. Ela implica: 1) uma passagem (de uma língua para outra, de uma forma em outra); 2) uma perda, pois todo ato de tradução se baseia em uma impotência e algo sempre escapa ao processo. (Féral, 2015, p. 30).

Ao tradutor, termo que aqui amplio, chamando-o reescritor, segundo afirma Ferral, cabe decidir o que será guardado, o que será perdido e o que será acrescentado nesta passagem. Sonia Pascolati, que apresenta a tradução de Sidney Barbosa da *Antigone* de Jean Anouilh para o português do Brasil pela editora UNB (Anouilh, 2009), ao analisar as *Antígonas* de Anouilh e de Brecht, trata a ação de reescrita como um diálogo que se dá entre o leitor que reescreve e o autor-primeiro, aquele cuja obra foi ou será reescrita, sendo que o produto final deste diálogo, que é o novo texto, é portador das escolhas do autor-segundo. Segundo Pascolati, “ele (o novo texto) é testemunha dos silêncios, das supressões, dos acréscimos, da escolha lexical adotada, enfim, de todo o processo de reescrita” (Pascolati *in* Anouilh, 2009, p. 12).

Neste trabalho, a reescrita é compreendida como um conjunto de operações formais e políticas que atuam sobre um texto fundador, produzindo deslocamentos de sentido em contextos históricos e culturais específicos.

1.1.1 Reescrita como *Palimpsesto*, em diálogo com Genette

Em seu livro *Palimpsestos* (2010), Gérard Genette aprofunda o estudo das relações que um texto literário mantém com outros textos, propondo o conceito abrangente de transtextualidade como chave para compreender a natureza essencialmente relacional da literatura. Para Genette, nenhum texto existe isolado: a literatura é um sistema de inscrições sucessivas, e cada obra se inscreve sobre outra, como num palimpsesto, em que uma escrita mais recente convive com traços das camadas anteriores. Nesse livro, Genette busca mapear e categorizar essas relações de forma sistemática.

O eixo central da obra é a hipertextualidade, isto é, a relação que une um texto posterior – que o autor denomina de hipertexto, o qual nesta tese estou chamando de *reescrita* – a um texto anterior, definido por Genette como hipotexto (para nós, *texto fundador*), que é o texto que sofre a transformação. Genette distingue dois grandes modos hipertextuais: transformação e imitação. A transformação inclui operações como paródia, travestimento, transposição e adaptação, nas quais o hipotexto é deslocado, deformado ou reinterpretado. A imitação, por sua vez, envolve procedimentos como pastiche, *forgerie* e sequências, nas quais o hipertexto reproduz modelos formais ou estilísticos do texto precedente, mas modifica conteúdos e/ou atualiza códigos.

Reafirmo o termo *Reescrita* para designar o gesto de retomada e transformação de um texto teatral anterior, reconhecendo, contudo, a proximidade estrutural dessa noção com o hipertexto formulado por Genette. Se, em *Palimpsestes*, a relação hipertextual se define pela derivação formal entre hipotexto e hipertexto, nosso uso de *Reescrita* amplia esse modelo ao reinscrever a operação no interior de dinâmicas históricas, culturais e performativas em complemento à metodologia genettiana.

Buscamos privilegiar aqui, em primeiro lugar, o texto especificamente teatral, com seu possível deslocamento de contextos, emergência de novas plateias e inscrição de outras vozes, corpos e imaginários, compreendendo que tais processos conferem espessura política às práticas de transformação dramatúrgica. Além disso, considero que a *Reescrita* descreve um campo mais conciso de operações poéticas do que o recorte formal empreendido por Genette, sem, contudo, abandonar a matriz relacional que fundamenta sua teoria. Assim, *Reescrita* dialoga com os procedimentos descritos em *Palimpsestes*, mas (espero!) atualizando-os,

articulando-o às discussões contemporâneas sobre recepção teatral, criação dramatúrgica e circulação cultural.

A noção de *Texto Fundador* dialoga igualmente com o conceito de *hipotexto*, embora se distancie em aspectos decisivos. Enquanto o hipotexto designa qualquer texto anterior do qual deriva um novo texto por transformação ou imitação, o *Texto Fundador* aqui proposto enfatiza a dimensão simbólica, institucional e cultural que permite a certos textos ancorarem tradições, práticas e imaginários pertinentes a seus escritores.

Diferentemente da neutralidade metodológica de Genette, interessa-me sublinhar que a força fundadora não é inerente ao texto em si, mas construída historicamente pelos usos que dele se fazem. Assim, um *Texto Fundador* não coincide com a noção de “obra original”, categoria que este trabalho deliberadamente recusa, e pode inclusive ser ele próprio uma reescrita, tornando-se matriz para novas derivações num processo potencialmente infinito. Dessa forma, a categoria de *Texto Fundador* amplia e complexifica a de hipotexto, ao reconhecer que a autoridade textual é sempre relacional, contingente e politicamente situada.

Genette também enfatiza a diferença entre hipertextualidade e intertextualidade. Esta última refere-se apenas à presença literal de um texto em outro (citações, alusões, plágios), enquanto a hipertextualidade lida com operações mais amplas de reescrita estrutural. O autor defende que a maior parte da literatura ocidental pode ser compreendida como hipertextual: desde as epopeias que reelaboram mitos orais, passando pelas reescritas renascentistas dos clássicos, até experimentos modernos que revisitam e subvertem tradições narrativas.

Além da hipertextualidade, *Palimpsestes* sistematiza outras modalidades de relação textual: o paratexto (títulos, prefácios, notas, capas, que moldam a recepção), o metatexto (comentários críticos sobre um texto), o intertexto (presença efetiva de fragmentos), e o architexto (os modos e gêneros que enquadram uma obra). Esses níveis não competem entre si; antes, compõem uma constelação que define o modo como os textos se inserem numa rede cultural e histórica.

Ao propor a ideia de literatura de “segunda mão”, Genette revaloriza a criação, deslocando o foco da originalidade absoluta para os processos de reemprego, transformação e circulação de formas. O autor revela que a vitalidade literária está justamente na capacidade de reinscrever materiais anteriores de modo inventivo, abrindo espaço para uma reflexão crítica sobre o estatuto da autoria, da intertextualidade e da própria história literária.

Assim, *Palimpsestes* oferece uma cartografia conceitual robusta para pensar a reescrita como um ato de reinscrição: toda obra contém a memória de outras obras e inaugura, ao mesmo tempo, novas possibilidades de leitura e reescrita. É esse movimento contínuo entre passado e presente textual que, para Genette, constitui a dinâmica profunda da literatura.

Ao articular as noções de *Reescrita* e *Texto Fundador* às contribuições de Gérard Genette, esta pesquisa reconhece, de um lado, a estrutura relacional que sustenta as práticas de transformação textual e, de outro, a historicidade e a densidade cultural que condicionam o modo como determinados textos adquirem centralidade.

A teoria genettiana da hipertextualidade oferece o arcabouço formal necessário para compreendermos o longo processo de estudos da derivação entre textos. É graças a este teórico que podemos avançar diante da necessidade de situar a reescrita enquanto categoria ampliada que não apenas descreve operações de transformação ou imitação, mas que incorpora deslocamentos culturais, reinscrições corporais, recontextualizações estéticas e a circulação dinâmica dos textos ao longo do tempo. Paralelamente, o *Texto Fundador* deixa de ser entendido como origem estável e passa a ser concebido como efeito histórico de leituras, apropriações e consagrações, podendo ele mesmo resultar de uma reescrita. Assim, torna-se possível compreender a dramaturgia como um campo *palimpsestico*, em que cada nova obra reorganiza a memória textual que a precede e a projeta adiante.

1.1.2 Reescrita como *Reécriture*, em diálogo com Barthes

No campo dos estudos da linguagem e da literatura, Roland Barthes consagrou o termo *écriture* como categoria teórica que articula dimensões históricas e ideológicas do ato de escrever, para além daquilo que, em termos formais, configura uma escrita. No Brasil, o que pudemos perceber ao sobrevoar a obra traduzida e citada de Barthes é que a opção predominante nos estudos literários tem sido a de traduzir *écriture* de duas maneiras diferentes. Assim, em português do Brasil, usamos *escritura* para marcar a especificidade conceitual do termo enquanto estrutura simbólica formulada a partir de uma escolha histórica, ética e política da forma literária, e, em oposição, usamos *escrita* enquanto prática empírica.

Em francês, no entanto, Barthes não propusera dois termos distintos para cada um dos dois usos apontados. Ele propõe, em francês, a mesma palavra: *écriture*. Ou seja, a distinção terminológica entre escrita e escritura não se encontra explicitamente formulada por Barthes, mas resulta de escolhas tradutórias realizadas em português para dar conta da amplitude semântica do termo *écriture*. Essa dualidade aparece como resultado de escolhas adotadas por seus tradutores, em um movimento que mostra que a língua portuguesa, ao receber *écriture*, acaba reconfigurando o campo conceitual proposto inicialmente e gera novos vocábulos para descrever práticas artísticas distintas na contemporaneidade.

Nesta tese, reconheço que a distinção entre escrita e escritura, amplamente empregada na recepção brasileira de Barthes, constitui um recurso conceitual relevante para evidenciar diferentes aspectos do fenômeno da *écriture*. Entretanto, tal diferenciação terminológica não se encontra explicitamente formulada pelo autor, cuja opção por um único vocábulo sugere que essas dimensões não precisam ser rigidamente dissociadas. Por essa razão, adoto nesta tese o termo *reescrita* em lugar de *reescritura*, sem renunciar à densidade histórica, simbólica e crítica associada ao conceito barthesiano de *écriture*.

...

Ainda à guisa de justificativa da escolha do termo *reescrita*, interessa a este trabalho distinguir entre *reescritura*, enquanto *feitura*, e *reescrita*, enquanto *feito*, como duas etapas constitutivas do processo artístico: a *escritura* (ou *feitura*) correspondendo ao curso do gesto, ao trabalho ainda em transformação, e a *reescrita* (o *feito*), emergindo como o resultado estabilizado, podendo vir a assumir o estatuto de texto fundador para novas práticas de criação. A *reescrita*, nesse sentido, participa desse regime fundador: ao atualizar um texto pré-existente, ela produz um novo *feito*, uma nova inscrição capaz de gerar outros desdobramentos. Por isso, diferencio *reescrita* de *reescritura*: enquanto esta última remeteria a um processo especulativo ou crítico que não necessariamente resulta em um texto fundador, a *reescrita*, tal como definida aqui, realiza uma inscrição concreta (e completa) que se oferece à continuidade histórica.

De modo concomitante, não há, nesta tese, uma inquietação de crítica genética relativa à eventual *escritura* desenvolvida por Sófocles, no sentido de examinar os meandros de seu processo de escrita. O que nos interessa mais é o material escrito atribuído a ele, tudo aquilo que se fixa concretamente em matéria textual, logo pertencente ao domínio da escrita. A

reescrita, portanto, inscreve: ela não apenas intervém no passado, mas inaugura novas possibilidades de futuro no campo dramático.

Assim, defendo o termo *reescrita* e penso que ele se legitima pela necessidade de nomear com precisão uma prática contemporânea que leva em consideração a noção barthesiana de *écriture*, mas que se encontra dissociada da forma como tal noção vem sendo traduzida, desde os anos 70, no Brasil. *Reescrita*, nesse contexto, existe como categoria própria, adequada para tratar, ao mesmo tempo, processos de atualização dramática, recontextualização e reinscrição cênica. Trata-se de uma escolha em que, embora dialogue com Barthes, eu venha tentando afirmar enquanto autonomia conceitual dentro do campo brasileiro de estudos do teatro.

1.1.3 Reescrita como *Profanação*, em diálogo com Agamben

Talvez o conceito de profanação possa contribuir com nossa defesa em favor da importância e legitimidade sociopolítica de cada gesto de reescrita operado ao longo da história. Tomando o escrito póstumo de Walter Benjamin (2013), *O capitalismo como religião*, Agamben se junta ao pensador alemão em sua comparação da captura realizada pelo capitalismo à separação sacralizatória, operação fundamental e característica das religiões.

A associação, que pode parecer um tanto forçada em um primeiro momento, é admitida como insólita pelo próprio Benjamin (2013, p. 21): “A demonstração da estrutura religiosa do capitalismo, que não é só uma formação condicionada pela religião, como pensou Weber, mas um fenômeno essencialmente religioso, nos levaria ainda hoje a desviar para uma polêmica generalizada e desmedida”. Entretanto, Benjamin defende sua ideia descrevendo o que chama de “três traços [que] já podem ser identificados na estrutura religiosa do capitalismo” (idem):

Em primeiro lugar, o capitalismo é uma religião puramente cultural, talvez até a mais extremada que já existiu. Nele, todas as coisas só adquirem significado na relação imediata com o culto; ele não possui nenhuma dogmática, nenhuma teologia. (...) Ligado a essa concreção do culto está um segundo traço do capitalismo: a duração permanente do culto. O capitalismo é a celebração de um culto *sans rève et sans merci* [sem sonho e sem piedade]. Para ele, não existem “dias normais”, não há dia que não seja festivo no terrível sentido da ostentação de toda a pompa sacral, do empenho extremo do adorador. Em terceiro lugar, esse culto é culpabilizador. O capitalismo presumivelmente é o primeiro caso de culto não expiatório, mas culpabilizador. (Benjamin, 2013, p. 21)

A referência ao texto de Benjamin, aqui, nos serve mais para entender os motivos da reescrita que Giorgio Agamben faz deste fragmento escrito anteriormente, para propor seu conceito.

Agamben, nos desdobramentos e acréscimos que fomenta dessas ideias, a partir delas, recupera o sentido que os juristas romanos davam ao termo “profanar”: retornar ou devolver ao uso livre humano algo que foi, através de uma **separação**, colocado no âmbito do sagrado, o que permite “um novo e possível uso” (Agamben, 2007, p. 74). No caso desta análise, tecida no livro *Profanações* (Agamben, 2007), é esmiuçada a separação realizada pelo capitalismo principalmente ao suspender todos os elementos da vida ao status de mercadoria e sacralizá-la. O pensador italiano propõe que a sacralização ou a religião não diz respeito a um *religare*, mas sim a um *religio*, a uma separação de algo ou de alguém do **uso** comum dos homens:

Poderíamos dizer que o capitalismo, levando ao extremo uma tendência já presente no cristianismo, generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião. Onde o sacrifício marcava a passagem do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, está agora um único, multiforme e incessante processo de separação, que investe toda coisa, todo lugar, toda atividade humana para dividi-la por si mesma e é totalmente indiferente à cisão sagrado/profano, divino/humano. Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma da separação, sem mais nada a separar. (...) e como, na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, **assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem** – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível. Esta esfera é a do consumo. (Agamben, 2007, p. 71)

Segundo Olgária Matos, que comenta o livro *Profanações*, de Agamben, o capitalismo é um “estado de separação e perda radical”, que “instaura o culto à mercadoria” (Matos, *apud* Agamben, 2007, orelha). Esta reflexão sobre a profanação diz respeito a uma sociedade de mercado (um desdobramento da economia de mercado), onde podemos constatar a “universalização do fenômeno do fetichismo, em sua estrutura desrealizante”.

Benjamin nota que historicamente foi colocada em evidência a faceta do capitalismo de profanar a transcendência teológica mais comum (a nominalmente religiosa):

No Ocidente, o capitalismo se desenvolveu como parasita do cristianismo - o que precisa ser demonstrado não só com base no calvinismo, mas também com base em todas as demais tendências cristãs ortodoxas -, de tal forma que, no final das contas, sua história é essencialmente a história de seu parasita, ou seja, do capitalismo.

Comparação entre as imagens dos santos de diversas religiões, de um lado, e das cédulas bancárias de diversos Estados, de outro. (Benjamin, 2013, p. 23)

Entretanto, esta profanação ilusória, por ser convencional, escamoteia a religião mais dominante, que seria, nas elaborações de Benjamin-Agamben, o próprio capitalismo. Categorizando o sistema econômico hegemônico há seis séculos como fenômeno religioso, a partir de Benjamin, Agamben põe em relevo seu caráter cultural permanente que nunca concede redenção, mas retém uma situação de culpa, de dívida. Seus adeptos (todos nós) residem, como num museu, na “impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência” (Agamben, 2007, p. 71).

Em termos políticos, que são o motivo da utilização deste conceito neste momento argumentativo, a profanação sugerida por Agamben e operada nas reescritas é uma forma de resistência política, como será mais bem desenvolvido em nosso Capítulo 3.

Dessa forma, podemos considerar que se trata de profanação o que ocorre em algumas das reescritas de *Antígona*. Resistência e profanação não pressupõem ou demandam, para operar, uma situação destituída da instauração do poder, quer dizer, uma situação livre e pura; pois os mecanismos “não são cancelados, mas (...) desativados e, dessa forma, abertos a um novo e possível uso” (Agamben, 2007, p. 74).

A profanação é uma operação que não pode ser inocente, no sentido de supor um estado de liberdade ou pureza anterior à separação. A profanação, segundo Agamben, é a restituição, a devolução ao uso “livre”. E neste caso, “livre” é livre da separação sacralizatória. Comparando com o processo de subjetivação e a relação mutuamente constitutiva entre sujeito e poder, Agamben é claro em afirmar que “a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante” (Agamben, 2007, 75). E talvez também haja uma relação íntima entre esta desativação da profanação e aquele desdobramento da indigência.

Assim como a profanação devolve ao mundo o que havia sido sacralizado, a reescrita desautomatiza o mito, reinscrevendo-o em novos contextos históricos e políticos. A engrenagem poética da reescrita, portanto, opera como uma forma de profanar o cânone, reabrindo o espaço do teatro para o uso, o jogo e a invenção.

Profanar, nesse contexto, significa dessacralizar a ideia de um original intocado, rompendo com a crença na pureza e na fidelidade absoluta da tradução ou da obra primeira. A reescrita atua justamente nesse ponto: ela profana ao desestabilizar a noção de um texto sagrado, revelando que o chamado “original” é, ele próprio, resultado de múltiplas mediações,

deslocamentos e escolhas históricas. Aquilo que se considera inviolável é submetido a um gesto de uso, de reinvenção e de apropriação.

Nesse processo, a reescrita desautomatiza o mito, como aponta Viktor Chklovski, um crítico russo do início do século XX, em seu ensaio *A arte como procedimento* (1978), que afirma que a arte tem por função romper a percepção automatizada da realidade e devolver aos objetos sua capacidade de causar espanto e romper com o olhar habituado que o tempo cristalizou, devolvendo à obra de arte sua estranheza, sua potência e sua capacidade de gerar pensamento. (Chklovski, *in* Vaz, 2018, p. 15).

Na esteira de Chklovski, desautomatizar, em relação a *Antígona* de Sófocles e, por extensão, a outras reescritas, significaria restituir o espanto, devolver à obra sua força de acontecimento, sua vitalidade simbólica e política. O mito, que se tornara transparente pela repetição, volta a ser visto, ouvido, sentido e reaprendido como experiência viva. A reescrita, portanto, não se coloca a serviço da sacralização do original, mas se insere – em oposição às ditas traduções fiéis – no grupo das “belas infiéis”¹², dada sua característica de circulação viva: ela devolve o texto fundador ao mundo do uso, transformando-o numa obra radicalmente contemporânea, numa ferramenta criativa, ele mesmo já tendo sido profanado por sua própria história de reinterpretações e reencenações.

1.1.4 Reescrita como *Acontecimento*, em diálogo com Dupont e Dubatti

Florence Dupont, em seu livro *L'invention de la littérature* (1994), expõe uma oposição entre uma cultura quente, a do banquete, da embriaguez, do canto e da dança, referindo-se à importância do momento presente no ato-ritual ditirâmico, e uma cultura fria, a das bibliotecas, enquanto arquivos do saber, monumento funerário das principais figuras da cultura grega. A cultura fria se manifesta também nas leituras individualizadas, que pouco a pouco, desde a modernidade, substituíram as leituras coletivas. Antes o processo de leitura coletiva fazia parte do padrão social de socialização do conhecimento, depois caminhamos para o livro e finalizamos por individualizar nossos processos de leitura e interpretação do que

¹² Ver nota n. 8, sobre “belas infiéis”.

lemos. Para além disso, Dupont afirma que a escrita abole a música e a presença dos corpos, priorizando o texto em função de todas as outras variantes que compõem o teatro. A autora faz um apelo em favor da cultura quente, ao defender uma transformação da escrita em energia viva. Da mesma forma, já nas páginas finais do livro *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental* (2017), Dupont opõe um “teatro vivo” a um “teatro literário”, que seria fundado na Poética de Aristóteles e, segundo a autora, elitista, profano, austero e solitário, sem corpo nem música: um teatro de leitores.

Por associação de ideias, a reescrita, operada no momento presente do reescritor, é um elemento da cultura quente, logo, um elemento do dito “teatro vivo”. Através da distinção entre uma “cultura quente” – do banquete, da embriaguez e da presença – e uma “cultura fria” dos arquivos e da leitura solitária, formulada por Dupont (1994), podemos compreender a reescrita teatral como um gesto que reinsere o texto na zona do calor e do convívio. Em sintonia com Jorge Dubatti (2011), para quem o teatro é “acontecimento vivente” e tudo aquilo que é história do teatro é, na verdade, a história do teatro perdido, a reescrita se configura como o movimento de buscar o teatro desaparecido e reacendê-lo no presente.

Jorge Dubatti, em seu artigo *Teatro, Convívio e Tecnoconvívio* (2011), propõe uma série de corolários para definir o que é teatro. No corolário de n. 12, ele traz uma afirmação que se relaciona com o que estamos buscando demonstrar em favor da reescrita:

Se o teatro é acontecimento vivente, a história do teatro é a história do teatro perdido; a historiologia teatral implica a suposição epistemológica dessa perda, assim como o desafio de "aventura", que significa sair em busca dessa cultura perdida para descrever e compreender sua dimensão teatral e humana (embora nunca para “restaurá-la” no presente). (Dubatti, 2011, p. 34)

Ao afirmar que o teatro é acontecimento vivente e que a história do teatro é a história do teatro *perdido*, Dubatti nos faz refletir sobre o texto teatral enquanto texto de teatro perdido, e o quanto a empreitada de realizar uma reescrita se constitui na aventura de sair em busca desse texto de teatro perdido a fim de lapidá-lo, de retirar dele aquilo que Jean Cocteau (2009) chama de “matéria morta”. O reescritor, ao visitar o texto fundador, opera uma escavação arqueológica de cunho poético, despertando a energia cênica adormecida e restituindo-lhe o corpo, a voz e o risco do acontecimento.

Talvez, adotando o ponto de vista de Dupont (1994) e de Dubatti (2011) em favor de uma cultura quente, de um teatro do acontecimento e do momento presente, seja necessário

defender o retorno da leitura coletiva, aquela que perpassa os sentidos: entonação, escuta, percepção, a fim de compreender como a ausência de leituras coletivas corroborou com um processo de individualização da interpretação. Hans-Thyges Lehmann (2007) nos traz um exemplo politicamente significativo da importância da leitura coletiva: uma performance que presenciou nos anos 80 em que vários atuentes simplesmente liam toda a obra *Iliada*, de Homero, em voz alta, para um público que, durante as muitas horas de execução deste “programa performativo”, podia escutar a obra da forma que lhe aprouvesse e/ou fosse possível (dormindo durante a escuta, por exemplo). Lehmann destaca dessa experiência a emergência de uma dimensão ética e de responsabilidade partilhada entre público e atuentes.

Reformulando de forma breve e retomando o caráter de homenagem da reescrita: ao se perpetuar, a escrita provoca uma estagnação, da mesma forma em que todo registro implica uma escolha, e essa escolha, por sua vez, implica um descarte, uma renúncia. Existe, nessa passagem, segundo Florence Dupont, um oral contextualizado, que a forma escrita tende a descontextualizar ao longo do tempo, necessitando de uma recontextualização através da leitura.

O conceito de escrito descontextualizado, que exige uma recontextualização no presente, apresentado por Dupont, se relaciona com o gesto de retomada e deslocamento que estamos propondo nesta tese, e não seria difícil relacioná-lo igualmente ao conceito de profanação, cunhado por Giorgio Agamben (2007). Profanar, segundo o filósofo, não é simplesmente negar o sagrado, mas restaurar ao uso comum aquilo que foi separado no domínio do intocável. Nesse sentido, reescrever um texto fundador é um ato de profanação: retira o mito de seu pedestal de autoridade e o reintegra à esfera viva da linguagem, da cena e da experiência coletiva, promovendo um acontecimento.

1.1.5 Reescrita como *Pós-produção*, em diálogo com Bourriaud

Ao falar de reescritas que tornam o texto fundador uma obra radicalmente contemporânea, cabe mencionar as reflexões que Nicolas Bourriaud (2009) tece sobre o que denomina como *pós-produção*. O autor define este conceito como “um conjunto de atividades

ligadas ao mundo dos serviços e da reciclagem, [que] faz parte do setor terciário em oposição ao setor industrial ou agrícola, que lida com a produção das matérias-primas” (Bourriaud, 2009, p. 7). A metáfora não é gratuita: se o setor terciário reorganiza produtos já existentes, estas operações de pós-produção na arte se caracterizam pelo uso, tratamento e redistribuição de materiais prévios, diferentemente da criação de algo inteiramente novo, em parâmetros convencionais, “a partir do zero”.

Bourriaud enfatiza que a chamada “arte de pós-produção” se tornou mais visível e intensa a partir da década de 1990 (Bourriaud, 2009, p. 7), mas suas raízes remontam ao início do século XX. Em relação à reescrita de obras gregas que acabaram por se tornar paradigmáticas do teatro francês e mundial seria possível, sem grande esforço de memória, citar aqui o quarteto dos “Jean”: Cocteau, Giraudoux, Sartre e Anouilh. Esses quatro autores, dentre outros, no período entre guerras, na França, estrearam obras como *Antigone d’après Sophocle* e *La Machine Infernale*, de Cocteau, que estrearam respectivamente em 1922 e 1934; *La guerre de Troie n’aura pas lieu* e *Electra* de Jean Giraudoux, que estrearam respectivamente em 1935 e 1938; *Les Mouches*, de Jean-Paul Sartre, em 1943; e *Antigone*, de Anouilh, que estreou em 1944, para citar apenas algumas das pós-produções, nas palavras de Bourriaud, que ocorreram na primeira metade do século XX.

Conforme observado, o fenômeno não é apenas contemporâneo, pois faz parte de um longo movimento histórico de apropriação e deslocamento de signos, imagens e objetos. Esse processo vem acompanhado de uma transformação nas noções de plágio e autenticidade, as quais se veem relativizadas na medida em que a criação se estabelece como reorganização e não como invenção pura. Temos de notar, seguindo Bourriaud, que após as primeiras décadas do século XXI esse debate ganha mais atualidade ainda com a onipresença das tecnologias digitais, inclusive da Inteligência Artificial (IA), que desestabilizam ao extremo as fronteiras entre plágio, originalidade e autenticidade.

Essa perspectiva tem consequências diretas para a compreensão da reescrita. Se na tradição literária ou acadêmica a reescrita poderia ser interpretada como derivativa ou secundária, o enquadramento bourriaudiano permite entendê-la como operação constitutiva da criação contemporânea. Bourriaud expõe, a partir de muitas obras de arte contemporâneas: que o uso de materiais anteriores já implica um gesto de interpretação: “usar um objeto é, necessariamente, interpretá-lo” (Bourriaud, 2009, p. 21), e a cada novo uso se abre uma nova

profusão de sentidos e de eventos sociais de criação e fruição, que não se distinguem como outrora, por uma dedução de essencialidade auferida pela pretensão de originalidade. Portanto, apropriar-se de um texto é sempre prática ativa de reinscrição e produção de sentido.

Aqui, o prefixo “pós” não indica nenhuma negação, nenhuma superação, mas designa uma zona de atividades, uma atitude. Os procedimentos aqui tratados não consistem em produzir imagens de imagens – o que seria uma postura maneirista – nem em lamentar que tudo “já foi feito”, e sim em inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes. Trata-se de tomar todos os códigos de cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e colocá-los em funcionamento. Aprender a usar as formas, como nos convidam os artistas que serão aqui abordados, é, em primeiro lugar, saber tomar posse delas e habitá-las. (Bourriaud, 2009, p 14)

Outro aspecto relevante é o que Bourriaud descreve como a ausência de ponto final nas obras em regime de pós-produção. Nas suas palavras, a obra participa de “um movimento sem fim”, podendo “ser inserida em diversos programas e servir como enredo múltiplo” (Bourriaud, 2009, p. 16). Ao se pensar a reescrita, essa formulação sugere que cada texto pode se tornar parte de uma cadeia contínua, aberta a múltiplas reaplicações e reinvenções. O gesto de escrever de novo não encerra a vida do texto anterior, mas o prolonga e desdobra em novas direções, compondo uma rede de remissões e atualizações que, de certa forma, contribuem para a constituição da obra de partida.

Um bom exemplo disso é a tradução para o francês do poema *The Raven* (Poe, 2018) feita por Charles Baudelaire e publicada na França em 1853. A versão de Baudelaire, um dos poetas simbolistas franceses mais fascinados pela obra de Edgar Allan Poe, foi essencial para a divulgação do trabalho de Poe na França e, conseqüentemente, em outras partes do mundo, fazendo com que, hoje em dia, *The Raven* possa ser considerado o poema mais traduzido do mundo, segundo mapeamento realizado por Vitoriano, Gomes e Kunz (2018).

O poema de Poe é tão significativo no universo dos estudos da tradução que chega a ser motor de partida para outras abordagens tradutórias, tal como o fazem Rodrigo Tadeu Gonçalves e Guilherme Gontijo Flores, ao traduzirem *The Raven* por *O urubu*. A atividade

tradutória, que parece se iniciar como um jogo¹³ de diversão¹⁴, se revela fundamentada numa forte ideologia política, decolonial e, sobretudo, tradutória.

Os autores, que reivindicam que se trata de uma “tradução” e não de uma “versão” ou “adaptação”, se perguntam se “é possível a recriação obsessiva de uma forma poética ir além do servilismo que diviniza o original?” e logo em seguida, eles mesmos respondem a si próprios, através de outra pergunta: “mas e se a recriação obsessiva da forma for em si uma forma de perversão?” (Gonçalves e Flores, 2017, p. 227).

Através de uma sólida argumentação sobre as escolhas inerentes à tradução de poesia¹⁵ que os fazem optar pela forma em detrimento do sentido, Gonçalves e Flores inauguram, através desse artigo e da referida tradução do poema de Poe, o termo *tradução-exu*, enquanto proposta de três vias: 1) tradutória, 2) política e 3) decolonial. E argumentam que:

(...) um *raven* pouco diz para a cultura latino-americana, assim como o frio de dezembro nos parece paradoxal; por isso, o deslocamento de *raven* em *urubu* é também a desmistificação transcendental das identidades animais (Lévi-Strauss nos mostra com os mitos da raposa na América do Sul refletem os mitos do coiote na América do Norte — haveria uma traduzibilidade mítica entre corvo e urubu?). Mas o *urubu* nos leva além na imanência, sugere uma possibilidade de reversão anticolonial (contra o colonialismo norte-americano), já que sempre foi um animal associado ao negro, escravo, social-sexual-simbolicamente oprimido; sua insistência em pousar sobre o busto de Palas Atena (deusa da filosofia e símbolo da democracia ateniense/ocidental), num gesto arrogante de contrassentido, pode ganhar ainda mais com um insistente “noteucu” (*Lulu=noteucu*) — nome, palavra, frase — que, tal como *nevermore*, desregula as expectativas racionais; porém, para além do apontamento ao nunca mais, “noteucu” rompe as cadeias do sentido e termina a conversa nunca iniciada; “noteucu”, nome e mote do urubu, é também uma resposta via tradução aos nossos modelos colonizados de saber, corresponde a uma recusa do branco filosófico transcendental — tradução-exu. (Gonçalves e Flores, 2017, p. 229).

A lógica de pós-produção de Bourriaud, profundamente associada à ideia de apropriação, conceito central em práticas artísticas do século XX e XXI, pode ser perfeitamente exemplificada pela proposta de tradução-exu, que nos é oferecida por Gonçalves e Flores e pela proposta de reescrita aplicada ao contexto do texto teatral, que ora ousa defender.

¹³ Nas palavras dos autores: “A escolha de *urubu* e *noteucu*, à primeira vista, parece mero jogo (pré-adolescente de prazer escatológico.” (Gonçalves e Flores, 2017, p. 228).

¹⁴ Em sua dissertação de mestrado, defendida em 2008 na UFMG e intitulada **A diversão tradutória**, Guilherme Gontijo Flores desenvolve a ambiguidade suscitada pela etimologia do termo “diversão”, que se aplica tanto àquilo que diverte enquanto àquilo que diverge. (Flores, 2008).

¹⁵ Analisando a tradução feita por Fernando Pessoa do mesmo poema, eles citam a forma como as rimas em “u” (*Lulu, noteucu*) sendo mais fechadas, se assemelham mais à atmosfera de suspense que o poema deseja suscitar, com seus muitos finais de verso em “ore” (*nevermore*), do que as rimas em “ais” (*nuncamais*) que a língua portuguesa oferece, para além “das estrofes em octonários trocaicos cataléticos e acataléticos e das complexas rimas internas em posições de cesuras hemistíquicas” e outras especificidades dos estudos da tradução. (Gonçalves e Flores, 2017, p. 228).

A apropriação, nos contextos citados, não é apenas um recurso estilístico, mas uma condição de possibilidade da criação. Em termos práticos, o artista (e o escritor não diferentemente) opera como montador, selecionando, deslocando e recombinao fragmentos que já circulam no espaço social.

Como sintetiza Bourriaud, a obra em regime de pós-produção é sempre provisória, sempre aberta a “ser inserida em diversos programas” (Bourriaud, 2009, p. 16), o que permite compreender a reescrita como parte de um processo mais amplo de circulação e transformação de textos.

Nessa nova forma cultural que pode ser designada como cultura de uso ou cultura da atividade, a obra de arte funciona como o término provisório de uma rede de elementos interconectados, como uma narrativa que prolonga e reinterpreta as narrativas anteriores. Cada exposição contém o enredo de uma outra, cada obra pode ser inserida em diversos programas e servir como enredo múltiplo. Não é mais um ponto final: é um momento na cadeia infinita das contribuições. (Bourriaud, 2009, p. 16)

A partir daí, o conceito de pós-produção contribui para repensar-se a reescrita não como repetição, mas como reinscrição criativa. O que está em jogo não é a oposição entre original e cópia, mas o reconhecimento de que todo ato de produção é, em alguma medida, derivativo, situado dentro de uma cadeia de usos, deslocamentos e recontextualizações.

1.2 Peça da engrenagem poética teatral

Se reescrever é movimentar, deslocar, recontextualizar e recompor sentidos, podemos pensar a reescrita teatral como uma peça da engrenagem poética que é o espetáculo, onde cada elemento: o texto, a encenação, o gesto, a luz, o som, a espacialidade, tudo funciona de forma interligada para fazer funcionar essa maquinaria complexa. A engrenagem é composta por partes distintas, mas interdependentes; seu funcionamento exige o encaixe preciso, a colaboração entre os diferentes dispositivos cênicos.

Perguntar-se “com quantas peças se faz uma engrenagem?” é questionar-se também sobre a quantidade de elementos que são necessários para que o teatro aconteça. Quais são essas forças que, postas em movimento, promovem a passagem do mito à cena? Os elementos do teatro se intercalam, se ajustam e se deslocam, tal qual as engrenagens de uma máquina, realizando um movimento contínuo, sempre em busca do novo. Uma cena, cuja engrenagem

está bem azeitada, está pronta para abarcar tanto o rigor da direção quanto a espontaneidade do gesto, tanto a precisão da fala quanto a abertura para o imprevisto.

O corpo dos atuentes, nesse sistema, constitui-se igualmente como uma peça vital nessa engenhoca: ele traduz palavras em ação, emoções em movimento, pensamentos em presença cênica. Cada respiração, cada deslocamento no espaço, cada inflexão vocal impulsiona o conjunto, conferindo vida e pulsação à maquinaria do teatro.

O teatro, como a maquinaria descrita por Chaplin em *Tempos Modernos* (1936), é simultaneamente técnica e poesia, trabalho e invenção. A engrenagem poética da cena não busca apenas reproduzir o mito: ela o reinventa, o ressignifica e o faz reverberar no presente. A metáfora da engrenagem permite pensar o teatro como um dispositivo de reescrita em que múltiplos sistemas se acoplam para fazer passar o sentido, a emoção, a memória mítica. O processo de reescrita não se esgota, está sempre em movimento, sempre transformando e sendo transformado pela própria encenação.

Assim como as engrenagens podem ser cilíndricas, cônicas ou diferenciais, a reescrita, no contexto da maquinaria teatral, se constitui de variados modos de articulação: há reescritas mais diretas e mecânicas, e há reescritas oblíquas, poéticas, que multiplicam interpretações.

Nesses termos, há “reescritas-tradução”, sempre realizadas entre um par de línguas, operando na passagem entre elas, que mantém uma intenção conservadora ou preservacionista, buscando preservar aquilo que o autor (o autor da reescrita) considera importante no texto fundador, a ponto de justificar a transferência de uma língua para outras. Há também “reescritas-situação”, que podem operar no aconchego de uma mesma língua, com intenção de situar a reescrita, atendendo a um momento histórico ou a uma opção estética determinados, em geral, com uma ideologia bem definida, marcando a posição do autor em relação à situação na qual ele está inserido.

Nem sempre as reescritas com intenção preservacionista, que são traduções interlínguas, têm intenção de cena, embora isso possa ocorrer com certa frequência, como é o caso das traduções coordenadas pelas Profas. Tereza Virgínia e Anna Palma, no contexto do Grupo de Tradução de Teatro. No entanto, as reescritas que são afirmadamente reescritas são, em sua maioria, feitas para ir para a cena.

Essa reflexão apareceu para mim, no exato momento em que, ao citar todas as Antígonas do meu corpus, no capítulo 2, eu colocava entre parênteses, a data da publicação tal

como ela aparece em minhas referências bibliográficas. Mas muitas vezes, essa data era muito divergente da data do momento histórico em que a obra fez sentido. Essa datação se relaciona muito mais com a data da estreia do que com a data da publicação e, eventualmente, das várias republicações em edições e editoras diferentes.

Tornava-se imperativo reorganizar a forma de citar, porque quando eu citava determinado texto publicado, precisava ter a referência do livro publicado. Se eu citava a importância histórica da obra, era preciso citar a data da publicação. Como muitas das reescritas de *Antígona* elencadas no meu corpus não foram feitas para serem encenadas, não havia, na internet, relatos ou documentos suficientes (como uma ficha técnica, com nomes de atores, por exemplo), que me permitissem ter certeza de que essas *Antígonas* traduzidas de forma mais conservadora tinham a intenção e objetivo de estarem em cena. Eu precisava dos livros físicos para verificar se havia ficha técnica ou indicação de encenação através dos paratextos e outros elementos da publicação. Comprei mais *Antígonas*.

1.2.1 Feita para o palco?

Reescrever teatro, para o teatro no teatro, implica em um movimento específico. Há algo de performático no próprio ato de reescrever para o palco que não é apenas uma transposição literal ou formal, mas uma recriação do gesto, da palavra, do símbolo. Na reescrita de teatro para o teatro e no teatro, observamos que, ao transportar o texto de uma obra para o espaço cênico, a encenação pode ao mesmo tempo permitir que essa reescrita se refaça na própria experiência teatral. A máquina da cena tende a reprocessar a linguagem, o gesto e a emoção, mantendo-se fiel ao espírito do texto fundador, mas ao mesmo tempo criando novas camadas de significado.

A passagem do texto escrito para o espetáculo cênico é um processo atravessado por uma multiplicidade de decisões criativas, que tornam cada encenação única. Como aponta Claudia Cruz: “os caminhos percorridos por um tradutor são infinitos e são determinados por também infinitas variáveis, e o mesmo ocorre com o encenador, para quem o caminho da página ao palco também pode ser trilhado de infinitas maneiras.” (Cruz, 2019, p. 265).

Cada escolha, seja ela de interpretação, estilo, linguagem cênica, abordagem estética, dentre tantas outras, se configura como um percurso particular, moldado por condições históricas, culturais, subjetivas e contextuais. A infinidade de variáveis implicadas nesse processo faz da encenação um campo de constante invenção e negociação, em que o retorno ao texto fundador se entrelaça com a necessidade de responder às demandas do presente e às especificidades da prática teatral.

Ou seja, o processo de reescrita de um texto teatral se relaciona intimamente com o processo de encenação de um texto teatral. Em ambos os casos, existe a transformação de um texto em um novo produto (*à la Bourriaud*, como citado acima): seja um novo texto, seja a materialização do texto teatral em espetáculo. A encenação, por exemplo, mobiliza signos diversos, com a movimentação dos corpos, as marcações de cena, a iluminação, as diferentes sonoridades, as modulações vocais, dentre outros elementos que, em sua articulação, constroem uma nova obra, presencial, irrepetível e singular.

Assim, tanto a reescrita quanto a encenação constituem operações de transposição e invenção, atravessadas por escolhas estéticas, culturais e políticas que renovam continuamente o sentido do texto fundador. Existe muita discussão e discordância a esse respeito e muitos teóricos dos estudos da tradução especificamente teatral, tais como Josette Féral e Patrice Pavis, dentre outros, afirmam que uma tradução – conceito que, aqui, novamente amplio para reescrita – deve gerar, concomitantemente, o texto para ser lido e o texto para ser encenado. No entanto, o que percebemos na prática é que o texto levado à cena deve ser menos estagnado que o texto destinado à leitura, pois precisa dispor de flexibilidade para se moldar ao presente da encenação e às suas inúmeras contingências.

Além disso, na encenação, contamos ainda com a corporificação do texto, com a interpretação que atuentes e encenadores conferem a esse texto, podendo, sem dificuldade, expressar, através do gesto, um sentido oposto àquilo que é dito. Com a complexidade dos signos teatrais, em cena, atuentes corporificam acontecimentos que, muitas vezes, não estão nos textos (às vezes, nem mesmo como didascálias), podendo chegar até a contradizê-los. Para que fenômenos assim sejam possíveis na literatura, geralmente uma quantidade maior de texto é necessária, a fim de efetivamente mostrar o que ocorre no âmbito psicológico da personagem. No teatro, essa alternância passa pelo gesto, pelo olhar, pelo tom da voz, pela presença cênica, pela iluminação teatral e por diversos outros signos.

Retomando o pressuposto de Jorge Dubatti que afirma que teatro é convívio (Romagnolli, Muniz, 2014), só em uma experimentação prática coletiva é possível brincar, experimentar, sugerir, acolher ou recusar uma seleção de enunciados verbais. Logo, para se fazer uma boa reescrita de teatro com intenção de cena é preciso sempre colocar o novo texto na boca de atuentes, através de laboratórios práticos, como o fazem Tereza Virgínia e Anna Palma. Em seu livro *Feita no Brasil* (2018), Tereza Virgínia nos apresenta o que eu interpreto como sua ideologia tradutória:

Tento exhibir e demonstrar o equilíbrio exato dos dramaturgos atenienses ao lidar com a expressão verbal (para conformar uma paisagem sonora, por exemplo) e a prioridade do visual cênico sobre o texto, que só existirá realmente se for acionado pela palavra em ação. Insisto na fartura do polissêmico, do polissistêmico e do concreto na procura da comunicação do maior quociente possível de sentidos e harmonias textuais. (Barbosa, 2018, p. 12).

A reescrita teatral, enquanto engrenagem em movimento, é capaz de atualizar o “trágico”, ou qualquer que seja a dimensão ou elemento considerado como “a essência” do texto fundador, e de potencializar sua força crítica e simbólica. Reescrever, no teatro, é fazer acontecer: é criar uma maquinaria viva em que corpos, sons, luzes e palavras trabalhem juntos para fazer vibrar, no espaço da cena, a memória mítica e o desejo de transformação.

Mais adiante, no mesmo livro, no capítulo 2 intitulado *Tragédia, como?*, Tereza Virgínia afirma também:

(...) avanço ao mais concreto para propor a tradução de textos remotos e distantes, restaurar o que for possível no espaço de morada das gentes – o corpo – e no lugar do aconchego de um povo – sua língua – para estabelecer a comunicação e resgatar o gesto, a palavra, minuto a minuto. Julgo que para isso é preciso conhecer-se em seu próprio lugar de enunciação. (Barbosa, 2018, p. 68).

Ao afirmar que a tradução de “textos remotos e distantes” exige um movimento em direção ao corpo como “espaço de morada das gentes” e à língua como “lugar do aconchego de um povo”, Barbosa desloca a tradução de um plano estritamente linguístico para um campo de práticas encarnadas, situadas e historicamente implicadas. Esse deslocamento ilumina a metáfora da engrenagem não apenas como recurso ilustrativo, mas como chave conceitual do capítulo. Pensar a reescrita como peça dessa engrenagem implica reconhecer que tradução, criação dramaturgical e encenação operam de modo acoplado, minuto a minuto, no interior de um mesmo dispositivo. Trata-se de um funcionamento que só se efetiva quando cada operação

conhece e assume seu próprio lugar de enunciação, fazendo da cena um espaço de comunicação em que gesto e palavra são continuamente restaurados no corpo e na língua que os acolhem.

1.2.2 Feita com intenção de cena?

No contexto da pesquisa, tive a oportunidade de interpelar informalmente dois autores brasileiros de reescritas modernas publicadas na década de 2020 acerca da existência, ou não, de uma intenção de cena no momento da criação de suas obras. As respostas, embora distintas, revelam zonas de indeterminação produtivas entre literatura e teatro. Um deles, que aqui chamarei de “X”, afirmou compreender “intenção de cena” não como um desejo abstrato de encenação futura, mas como uma escrita realizada sob encomenda, com um grupo específico ou uma direção previamente definida. Nesse sentido estrito, sua resposta foi negativa. Contudo, em um sentido ampliado, reconheceu que desde o início havia o desejo de que o texto adquirisse uma embocadura cênica, tanto que foram realizadas leituras dramatizadas de trechos, com a participação de atuentes, ao longo do processo. Ainda que não tenha havido, até o momento, uma efetiva montagem, o autor sustenta que a escrita sempre esteve orientada pela possibilidade de sua passagem para o corpo, embora não tenha sido motivada por uma demanda teatral concreta.

A indefinição quanto ao estatuto genérico do texto reaparece quando X relata o processo de inscrição da obra em prêmios literários e sua consequente classificação institucional. Diante da exigência de optar entre “tradução” ou “criação” no momento da inscrição da obra junto ao Prêmio Jabuti, a escolha recaiu sobre a categoria “poesia autoral”. O autor avalia retrospectivamente essa decisão como um equívoco, uma vez que a obra não foi adequadamente compreendida pelos avaliadores, e dessa forma, acabou não obtendo repercussão significativa.

O outro, aqui denominado por “Y”, por sua vez, relata um percurso inverso. Poeta de formação, iniciou a escrita pensando exclusivamente no campo da poesia. Foi apenas ao compartilhar versões ainda inacabadas do texto com amigos e amigas que passou a ouvir, reiteradamente, que se tratava de teatro e que o material demandava cena, dado o seu potencial

performativo. A partir desse retorno, Y começou gradualmente a reconhecer que estava escrevendo uma dramaturgia. Diferentemente de X: até o momento da entrevista, ele ainda não havia refletido sobre como classificaria o texto em uma eventual inscrição em concurso. A decisão partiu da editora, que optou por catalogar o livro como “teatro”. Embora surpreso com essa rotulação, Y a acolhe como uma grata aventura e demonstra satisfação com a classificação, aceitando o deslocamento de gênero como parte constitutiva do próprio processo de escrita e de sua circulação.

Esses episódios evidenciam como a ausência de um enquadramento genérico estável pode afetar a circulação e a recepção de textos que operam em zonas híbridas, sobretudo quando as instâncias de legitimação cultural exigem classificações rígidas que nem sempre dão conta da complexidade das formas contemporâneas de escrita.

Há certamente outras implicações nas questões suscitadas. Implicações de ordem autoral e jurídica, inclusive, que não vêm ao caso no momento, mas não consigo me impedir de pensar sobre a possibilidade de um concurso de literatura dramática que premiasse a categoria “REESCRITAS”, e em cujas palavras-chave de marcação (tag) nas plataformas de vendas e nas bibliotecas físicas e digitais figurasse, na qualidade de título: o título do texto-fundador, seguido de seu autor, e numa fantasiosa horizontalidade, o título da reescrita (nem sempre o mesmo) seguido do nome de seu autor. Talvez essa seja uma fórmula já emulada por Jean Cocteau e seguida por Anne Carson, quando publicam respectivamente suas reescritas de *Antígona* de Sófocles, cujos títulos são: *Antigone d’après Sophocle, de Jean Cocteau* (1922) et *Sophokles Antigone translated by Anne Carson*¹⁶ (2016).

1.3 A questão do trágico na contemporaneidade

Discutir o trágico em nossos dias é fundamental para a compreensão das reescritas teatrais aqui analisadas, uma vez que elas se constituem justamente no interior de um campo tensionado pela herança da tragédia e pela suspeita de sua inviabilidade histórica. No entanto,

¹⁶ Anne Carson tem duas diferentes reescritas de *Antígona*, a partir de Sófocles: *Antigonik* (2012) e *Sophokles Antigone translated by Anne Carson* (2016).

a pesquisa da questão do trágico nas reescritas dos séculos XX e XXI, por si só, daria uma tese. Nesse sentido, nos propomos aqui a tangenciar a questão, conscientes do não aprofundamento nesse momento, mas buscando demonstrar, através da citação de alguns escritores o quanto o trágico continua pertinente na atualidade, embora assumindo roupagens diferentes daquelas do século V AEC.

Em Raymond Williams (2002), a tragédia moderna não se define pela repetição de formas clássicas, mas pela persistência de experiências trágicas em contextos históricos marcados por transformações sociais, políticas e subjetivas profundas. O trágico desloca-se do destino transcendente para conflitos imanentes, inscritos nas estruturas sociais, nas relações de classe e nas contradições da vida moderna.

Já em George Steiner (2006), a formulação da “morte da tragédia” pode ser lida como a constatação de uma ruptura entre o modelo trágico clássico, sustentado por uma ordem metafísica compartilhada, e um mundo moderno no qual essa ordem se fragmenta e não como um diagnóstico de esgotamento absoluto, como às vezes é compreendida sua obra.

É precisamente nessa fratura que as reescritas operam: elas não restauram a tragédia como forma estável, mas a interrogam a partir de um horizonte histórico que já não garante reconciliação nem sentido último. Walter Benjamin (2011), por sua vez, ao analisar o *Trauerspiel*¹⁷, oferece uma chave decisiva para compreender esse deslocamento ao substituir a lógica do destino pela da história, fazendo do trágico uma experiência atravessada pela ruína, pela melancolia e pela consciência da finitude histórica. A articulação entre registro e reinvenção, entre caráter estático e dinâmico, evidencia que a reescrita teatral não se reduz a um procedimento de cópia ou atualização, mas constitui um gesto criativo que reinscreve o trágico no tempo presente. Nessa perspectiva, o trágico emerge da tensão entre repetição e diferença, entre fidelidade e invenção, revelando-se uma experiência histórica da perda, do conflito insolúvel e da limitação humana.

A atualização do trágico na modernidade pode ser pensada, a título de exemplo na literatura, a partir de *O processo*, de Franz Kafka, já que, nessa obra, o autor desloca

¹⁷ Em Walter Benjamin, o *Trauerspiel* designa um regime do trágico marcado pela substituição do destino pela história, pela centralidade da melancolia e pela figura da ruína, oferecendo uma chave decisiva para pensar as reescritas modernas não como restauração da tragédia, mas como reinscrição crítica de seus restos no tempo histórico. (Benjamin, 2011)

radicalmente os fundamentos da tragédia sem, contudo, esvaziar sua experiência. Em lugar do destino transcendente ou da culpa trágica clássica, o romance apresenta um regime de culpa difusa, sem origem identificável e sem possibilidade de esclarecimento, no qual o sujeito é capturado por uma ordem opaca e inapelável. A figura de Josef K. não se constitui como herói trágico, mas como corpo submetido a um processo interminável, no qual a violência se exerce pela suspensão contínua do “fazer sentido”.

Em *O Processo*, o trágico se reinscreve como experiência histórica da impotência diante de sistemas abstratos e burocráticos, aproximando-se da lógica benjaminiana do *Trauerspiel*, em que o destino cede lugar à história e à ruína, e dialogando com a formulação de Raymond Williams (2002) sobre a persistência do trágico em conflitos imanentes à vida moderna. Ao mesmo tempo, a obra de Kafka tensiona a tese da “morte da tragédia” formulada por George Steiner (2006), ao demonstrar que, mesmo na ausência de uma ordem metafísica compartilhada, o trágico subsiste como forma de experiência marcada pela perda de inteligibilidade do mundo, pela culpa sem redenção e pela impossibilidade de reconciliação. Assim, Kafka reescreve a tragédia em um regime moderno de desamparo e opacidade, sugerindo, através de sua literatura, uma das formas pelas quais o trágico pode ser atualizado e reativado nas reescritas contemporâneas.

Um outro exemplo muito relevante de uma “feliz” atualização do trágico pode ser percebido na obra teatral *Incêndios*, de Wajdi Mouawad. Nela, o trágico emerge como experiência histórica atravessada pela guerra civil libanesa, pelo exílio que atravessa, numa experiência quase autobiográfica, o Líbano, a França e o Canadá, e pela violência política que se inscreve nos corpos e nas linhagens familiares.

A estrutura labiríntica de revelação na qual a peça é organizada desloca o eixo do destino para a memória, fazendo da investigação dos filhos um percurso pelas camadas traumáticas da história da mãe, onde a verdade surge sob a forma de vestígio, silêncio e ruína, em afinidade com a leitura benjaminiana do *Trauerspiel*. O sofrimento não se apresenta como fatalidade transcendente, e sim como herança histórica que atravessa gerações e exige elaboração, o que dialoga com Raymond Williams (2002) ao reconhecer a permanência do trágico nos conflitos imanentes da modernidade, especialmente aqueles vinculados a guerras, deslocamentos forçados e fraturas identitárias.

Ao mesmo tempo, a peça tensiona a hipótese da “morte da tragédia” formulada por George Steiner (2006), pois evidencia que, mesmo em um mundo privado de garantias metafísicas, o trágico persiste como experiência do irreparável e da exposição radical ao sofrimento. Mouawad reinscreve, assim, a tragédia em um regime contemporâneo de memória e testemunho, no qual a cena se torna espaço de escavação histórica e de confronto com aquilo que continua ardendo no presente.

Enfim, discutir o trágico na contemporaneidade, além de iluminar as estratégias de reescrita, também contribui para ampliar o olhar em relação à maneira como essas obras podem ser vistas, encenadas e fruídas hoje em dia, na medida em que cada uma delas propõe, à sua maneira, uma resposta contemporânea à pergunta sempre reaberta sobre o que ainda pode ser a tragédia.

Este subcapítulo constitui-se, nesse sentido, como um microcosmos da questão central desta tese, já que é a partir da problematização do trágico moderno que se torna possível compreender a reescrita, para muito além de mero procedimento formal, como gesto crítico e histórico, capaz de reinscrever conflitos, perdas e impasses no horizonte sensível do presente.

1.4 *Yo no creo en las fronteras, pero que las hay, las hay...*

Fronteiras, nós as criamos. Penso que é tempo de trabalharmos com fronteiras mais porosas e não nos preocuparmos tanto com classificações. (Barbosa, 2018, p. 65).

Existe, atualmente, uma vasta fortuna crítica sobre a dificuldade de se determinar as fronteiras entre modalidades de operações que aqui denominamos como reescrita. Entretanto, é importante contrastar nossa abordagem com a de Susan Bassnett-McGuire (1980, p. 78-9), citada por Lauro Maia Amorim (2005), segundo a qual:

(..) muito tempo e muita tinta têm sido gastos na tentativa de se diferenciarem traduções, versões e adaptações e de se estabelecer uma hierarquia, com base na noção de ‘exatidão’, entre essas categorias. (Amorim, 2005, p.40),

Concordamos, entretanto, com Basnnett-McGuire (1980, apud Amorim, 2005), que esses limites são inexatos e que a busca por uma hierarquização tem forte tendência a empobrecer a discussão. Aqui também podemos falar em território fronteiriço, onde as

diferentes práticas se entrecruzam e se sobrepõem. Vejamos o que diz o próprio Lauro Amorim sobre o assunto:

O dualismo “literalidade” versus “liberdade”, que tem sido empregado em certos discursos como parâmetro de distinção entre tradução e adaptação, não é tão simples ou evidente quanto parece, já que tradicionalmente essa mesma oposição rege a diferença entre duas ‘técnicas’ concebidas como propriamente tradutórias: “tradução literal” e “tradução livre”. Mesmo se aceitarmos essa oposição sem maiores questionamentos, isso não esclarecerá qual a diferença “essencial” entre a tradução “livre” e a adaptação, já que ambas efetivariam alguma forma de leitura “livre” em relação aos textos de partida. (Amorim, 2005, p. 40)

A análise de Amorim (2005), embora não chegue a definir um tipo de tradução em função de outro, é bastante esclarecedora quanto à impossibilidade de fixação de rótulos relativos à tradução. Sua análise sugere, implicitamente, que todas as formas de tradução podem ser lidas como reescritas. Ainda assim, sabemos que existem algumas diferenciações e até hierarquias na denominação do resultado desses processos, sendo que as adaptações são geralmente marginalizadas. Segundo Amorim:

A prática de adaptação é geralmente marginalizada sob o argumento de que estaria relacionada a leituras que ocasionariam certa agressão à ‘integridade’ dos textos originais e que, portanto, deveria ser considerada uma prática distinta da tradução. Entretanto, os limites que a separariam da tradução não são ‘naturais’, nem tão nítidos como se supõe, e não há nenhuma unanimidade teórica quanto à possibilidade de delimitação objetiva.” (Amorim, 2005, p. 40)

Aqui, após refletir sobre a agressão que um texto sofreria ao ser adaptado, Amorim conclui, mais uma vez, que não há unanimidade teórica quanto à definição de limites e, portanto, nenhuma possibilidade de delimitação objetiva.

Por outro lado, Josette Féral, que é uma teórica do teatro, informa o que é, em sua visão, necessário para se traduzir:

Ela (a tradução) implica um trabalho de análise, de escuta, de observação e, no final do percurso, de interpretação, transmutação, transfiguração. Para assim fazer, necessariamente, ela apela a todos os saberes. (Féral, 2015, p.31)

Féral afirma então que, para se fazer uma tradução, todos os saberes devem ser mobilizados e, por conseguinte, podemos fazer caber todas as reescritas modernas no rol das traduções. Se, como visto, Josette Féral enfatiza que, para traduzir, é preciso mobilizar todos os saberes – então esse ponto reforça nossa posição de que reescritas modernas podem ser compreendidas como traduções ampliadas.

O fato é que, seja qual for o enfoque, a reescrita para o palco pertence ao campo da dramaturgia e a ele está subordinada. Ou seja, um bom processo de reescrita de uma peça de teatro com intenção de cena deve levar em conta a encenação, a performance, a embocadura, o público, dentre tantos outros fatores inerentes ao teatro.

As categorias mais usadas comumente, tais como tradução, adaptação, recriação, dentre outras, revelam-se insuficientes diante de práticas que não apenas borram limites, mas frequentemente os rompem de modo drástico. É o caso de certas reescritas teatrais que, ao lidar com textos fundadores, instauram deslocamentos tão radicais que já não é possível sequer nomear o resultado sem recorrer a termos híbridos ou a metáforas de ruína e reconstrução.

Considerando todos estes princípios e o risco de simplificações equivocadas, é evidente que não é tarefa simples organizar e tentar delimitar com clareza os termos, suas fronteiras, relações e oposições. As querelas sobre distinções em processos de tradução existem, mas isso não invalida a necessidade de manter tais fronteiras como objeto de reflexão e debate. Organizar não significa necessariamente estagnar. A categorização é um recurso metodológico que não impede a coexistência ou a sobreposição entre operações distintas. Muitas vezes, elas se entrelaçam de tal modo que é impossível determinar onde termina uma e começa outra. Cada gesto pode conter em si múltiplos procedimentos, revelando um campo marcado por hibridismos e contaminações. São, em nosso entendimento, as tais fronteiras porosas a que se refere a estimada profa. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa na epígrafe deste subcapítulo.

Mesmo concordando com Tereza Virgínia sobre o quanto seria melhor se não precisássemos nos preocupar com as fronteiras, consideramos produtivo pensar o borramento entre fronteiras a partir de conceitos já constituídos enquanto gestos de reescrita. Como visto anteriormente, cada um deles objetiva a transformação de um texto fundador, articulando diálogo e escuta, e abrindo espaço para novas inscrições. É nesse sentido, de contribuir para o estabelecimento de pistas para a análise e melhor compreensão das reescritas dramatúrgicas que pensamos o glossário de operações que apresentamos a seguir. E, ainda que a etimologia ofereça poucas pistas para desembaraçar tais imbricações, nos propomos a oferecer alguns exemplos práticos através das reescritas de Antígonas que constituem nosso corpus de análise.

1.5 Glossário de operações

Em seu artigo *Tradução e (des)colonização: o caso de Medeia* Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa propõe o conceito de resiliência (Barbosa, 2018), deslocado da física para os estudos literários. Na física, resiliência designa a capacidade de um material retornar à sua forma original após sofrer deformação.

Os processos dessas traduções teatrais são analisados a partir do conceito de resiliência, que, tendo seu berço na ciência, em especial na física, e seu uso firmado na psicologia, passou ultimamente a ser utilizado nos campos de estudos ligados à política e à cultura. Neste texto, Tereza Virgínia aplica de maneira muito original o termo dentro dos estudos da tradução, sobretudo dos textos clássicos, já que para ela, resiliente é “o que é forte suficientemente para saber negociar e dialogar” e “tal característica é o que se espera tanto do texto clássico que se vai traduzir quanto do tradutor que o vai manipular de forma a trabalhar com um prognóstico de flexibilidade sem fratura e de elasticidade sem frouxidão”. (Barbosa e Palma, 2017, p.10)

Transposto para nosso contexto, o termo indica a aptidão de uma narrativa para se transformar continuamente sem perder sua essência, característica que lhe confere o estatuto de mito. A reescrita é, antes de tudo, resiliente.

A ideia de propor um glossário surge com a compreensão de que esta é uma ferramenta de grande relevância para a análise de obras teatrais, funcionando como uma ponte prática entre a teoria e a percepção das peças. Através do Glossário, pesquisadores, professores de dramaturgia, professores de teoria teatral, discentes de teatro, espectadores e outros curiosos sobre o assunto podem visualizar operações conceituais que se repetem em diversas peças com as quais eles possam ter contato (tanto as assistidas no passado quanto no presente). Dessa forma, ele se mostra uma contribuição direta de aplicação pedagógica em sala de aula e em pesquisas sobre reescrita, fornecendo um material do qual outros pesquisadores podem se valer.

Através de categorias teóricas específicas, ele visa promover a transformação de conceitos abstratos em ferramentas que tornam as operações de reescrita identificáveis no texto dramático e no palco, ajudando a fundamentar a hipótese da tese sobre a autonomia e consolidação da reescrita. Ao permitir uma conceitualização mais clara dos diálogos entre o texto fundador e a reescrita, o glossário se mostra um guia prático para ler a cena contemporânea.

Gérard Genette sugere, em sua obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (1982, traduzido e publicado no Brasil em 2010), já citada acima, a distinção de quinze procedimentos que ele denomina de práticas intertextuais, a saber: 1. suplemento, 2. sequência, 3. epílogo, 4. transposição, 5. tradução, 6. transestilização, 7. transformações quantitativas, 8. excisão, 9. concisão, 10. condensação, 11. extensão, 12. expansão, 13. ampliação, 14. transmodalização intermodal, 15. práticas hiperestéticas.

De forma semelhante, Antoine Berman, importante teórico dos estudos da tradução, sistematizou uma série de procedimentos que ele chamou de “tendances deformantes” (tendências deformantes) em seu texto: *La traduction comme épreuve de l'étranger* (1984) no processo de passagem de um texto de uma língua para a outra. Berman cita e detalha, em seu texto, doze das tendências que ele mapeou: 1. racionalização; 2. clarificação; 3. alongamento; 4. enobrecimento e a vulgarização; 5. empobrecimento qualitativo; 6. empobrecimento quantitativo; 7. destruição dos ritmos; 8. destruição das redes significantes subjacentes; 9. destruição dos sistematismos; 10. destruição das redes vernaculares ou sua exotização; 11. destruição das locuções e dos idiotismos; 12. apagamento das sobreposições de línguas.

Ainda que eles sejam contemporâneos entre si e que tenham publicado os referidos textos em datas muito próximas um do outro, Gérard Genette e Antoine Berman inscrevem-se em tradições teóricas distintas e formulam problemas diferentes a partir da noção de transformação textual. Em *Palimpsestes* (1982), Genette propõe um modelo estrutural e descritivo das relações entre textos, interessado sobretudo em classificar os modos de derivação, que ele resume em duas operações apenas: transformação e imitação, e que ligam um hipertexto a seu hipotexto. Sua abordagem privilegia a inteligibilidade formal dessas operações, mantendo-se deliberadamente neutra quanto às implicações históricas, culturais ou éticas da reescrita.

Já em *L'épreuve de l'étranger* (1985), Berman desloca a reflexão para o campo da tradução enquanto experiência histórica e ética da alteridade, interrogando os modos pelos quais a língua de chegada tende a domesticar, deformar ou apagar a estranheza do texto estrangeiro. Enquanto Genette descreve a transformação textual como um fenômeno estrutural recorrente na literatura, Berman a problematiza como um gesto situado, atravessado por relações de poder, tradições culturais e escolhas ideológicas. Assim, se Genette fornece um instrumental analítico para mapear as formas da reescrita, Berman introduz uma crítica de seus efeitos, evidenciando

que toda operação de transformação implica uma tomada de posição diante do outro, da língua e da história.

As contribuições de Gérard Genette e de Antoine Berman oferecem quadros teóricos fundamentais para a compreensão das relações entre textos e dos processos de transformação envolvidos na tradução, e é a partir delas que me permito aqui propor um conjunto de operações específicas às práticas dramatúrgicas contemporâneas.

Diante disso, a elaboração de um glossário de operações de reescrita teatral justifica-se como um esforço de nomeação e descrição de procedimentos específicos do campo teatral que escapam aos modelos gerais da teoria literária e da teoria da tradução. O glossário não pretende substituir tais referenciais, mas dialogar criticamente com eles, traduzindo seus aportes conceituais para um vocabulário operativo capaz de dar conta das singularidades da escrita e da reescrita para a cena.

Desta forma, passemos, sem mais delongas à apresentação de nosso **Glossário** de classificação das operações que conseguimos, até agora, elencar. Estamos conscientes de que essa pequena listagem não esgota as possibilidades de transformação. Usaremos, majoritariamente, as reescritas de *Antígona* para exemplificar cada operação, permitindo-nos usar também, quando necessário, outras obras representativas das operações citadas. Trata-se de seis operações verificadas em *Antígonas* e mais uma “para sonhar *Antígonas*”¹⁸, uma vez que ainda não há nenhuma *Antígona* que tenha sido reescrita através de uma operação de Tradução-Exu.

Um detalhamento de como diversas destas operações convivem em cada uma das obras analisadas será feito no Capítulo 2.

1.5.1 Ampliação

Essa operação se dá quando, através de acréscimos, a reescrita se configura como um prolongamento da ação dramática apresentada no texto fundador. Pode ocorrer através de detalhamento de cenas, apresentação de novas características de personagens, inserção de novas personagens, enfim, qualquer forma de desenvolvimento que multiplique o texto fundador

¹⁸ Termo emprestado à profa. Adélia Carvalho, membro da banca, que gentilmente sugeriu essa hipótese terminológica por ocasião da defesa da tese.

ampliando, expandindo ou dilatando o mesmo. Através dessa operação, a reescrita geralmente apresenta novas camadas de significado e/ou acrescenta elementos que não estavam presentes no texto fundador. Trata-se de estratégias de dilatação temporal e discursiva, que abrem espaço para novas inflexões irônicas, reflexivas ou metateatrais, transformando a tragédia em comentário crítico do próprio tempo histórico.

- *Antigone* de Anouilh (2008) – presença da Ama; cena entre Antígona e Hemon; ampliação do diálogo entre Creonte e Antígona, dentre outros.
- *La machine infernale*, de Cocteau (1972) – criação da cena que retrata a noite de núpcias entre Édipo e Jocasta (Ato III); representação do diálogo entre a Esfinge e Édipo (Ato II), dentre outros.
- *Antígona Velez* de Marechal (1951) – desdobramento do coro e inserção de várias vozes corais (velhos, velhas, Bruxas, moças jovens);
- *Antigone* de Žižek (2016) – repetição da “ode ao homem” num constante ritornelo, que provoca dois movimentos de flashback na peça, ampliando as possibilidades de final.
- *Sophokles Antigone translated by Anne Carson* (2016), quando a autora traduz o termo *deinós* (presente no Primeiro Estásimo) utilizando 10 vocábulos diferentes em inglês para esse termo, que oferece muita ambiguidade em grego.

1.5.2 Colagem:

Representa uma técnica que consiste em reunir elementos heterogêneos em uma mesma reescrita, criando um novo significado para o texto fundador. Implica o uso de textos, discursos, narrativas, fatos notórios, fragmentos, estilos e referências diversas, relativamente “exógenas” podemos dizer, dentro de um mesmo texto, de uma mesma montagem. Criação de algo novo a partir de materiais ou elementos já disponíveis. Colagem de prólogos ou epílogos contemporâneos, anteriormente inexistentes, que contribuam para transportar o mito para um lugar ou contexto histórico específico, de guerra, ditadura, exílio, floresta, dentre outros.

- *A Antígona de Sófocles* de Bertolt Brecht (1993) – presença de um pré-prólogo ambientado na Segunda Guerra Mundial, antes do início da peça propriamente dito. Retomada de personagens e eventos que primeiro aparecem na obra *As fenícias* de Eurípides.
- *Antígona Velez*, de Leopoldo Marechal (1951) – Antígona e Hemon são apresentados como dois amantes cujo amor foi proibido e, quando seus corpos mortos são trazidos à cena, percebe-se uma clara citação a *Romeu e Julieta* de Shakespeare.
- *Antígona Furiosa*, de Griselda Gambaro (1986) – tem um prólogo em que Antígona, já morta, canta vestida de branco e com uma coroa de Flores, tal qual Ofélia, em *Hamlet*. Além disso, ela coloca em cena a personagem Antínoo (originalmente pertencente ao Ciclo Troiano) em sua peça.
- *La machine infernale*, de Jean Cocteau (1972) – no Ato I, os guardas veem o espectro do Rei Laio projetado em uma das paredes das muralhas que cercam a cidade de Tebas. Outra vez, *Hamlet*.
- *Antigonik* de Anne Carson (2012) – há uma personagem que não tem falas, Nick, que está presente em toda a ação dramática. Além disso, em diferentes momentos da peça, há citações a Hegel, Brecht, Hölderlin, dentre outros autores, para quem a *Antígona* de Sófocles ocupou lugar de importância.
- *Antígona Küêgu* de Daniel Massa (2025) – Cada estásimo (passagem do coro) traz uma narrativa diferente a respeito de algum acontecimento relativo aos povos originários do Brasil.

1.5.3 Contração:

Ato de tornar o texto menor, em termos de duração, sem que uma perda significativa de sentido se opere. Trata-se de redução de elementos textuais, supressão de uma (ou várias) parte(s) do texto fundador, subtração, aceleração dos diálogos e/ou condensação das funções dramáticas, revelando uma poética da síntese e da urgência, tão presente em nossos dias. Na

literatura é comum utilizar contração e condensação como sinônimos. Alguns procedimentos de contração já foram bastante consumados ao longo do século XX, tais como a transformação do coro, que era um coletivo de atuentes, na voz de um único coreuta ou até mesmo sua redução para um dispositivo técnico, uma máquina, tais como uma gravação, voz de rádio ou telefone. Essa reconfiguração da relação entre corpo, técnica e presença cênica contribui para com os questionamentos sobre os limites entre o humano e o maquínico.

- A *Antígona* de Cocteau (2009) é, nas palavras do autor, uma contração. A peça foi feita mantendo as mesmas personagens, mesma alternância de réplicas, mesma proporção de fala.
- Cocteau também realiza duas diferentes contrações da obra *Édipo Rei*, de Sófocles: uma quando ele reescreve *Édipo-rei*, em francês *Oedipus-Rex*, como libreto para uma ópera de Stravinsky (1927) e outra, no Ato IV da obra *La Machine Infernale* (1972).
- Anne Carson promove contração de várias cenas em sua *Antigonik* (2012). Relataremos, a título de exemplo no capítulo 2, a cena do guarda.
- Griselda Gambaro reduz o número de personagens para um total de três, sendo que eles alternam entre si. Dessa forma, *Antígona* é também Hemon, o Corifeu é também Creonte, entre outras combinações.

1.5.4 Deslocamento:

Se refere à transferência de elementos de um contexto para outro, de um lugar para outro, alterando elementos centrais de seu significado original. Pode operar através de deslocamentos lexicais, mudanças no estatuto do coro, que sai de uma coletividade discordante em direção à unicidade tirânica de uma única voz ou sua substituição por dispositivos técnicos, como informado no verbete “contração”. O transporte do mito para contextos políticos e/ou locais específicos, alterando sua geografia física e simbólica e inscrevendo-o em novos territórios e novas territorialidades, também constitui uma operação de deslocamento.

- Slavoj Zizek, em sua *Antigone* (2016) desloca a *Ode ao Homem* para o fim da peça, e o repete mais de uma vez, alterando alguns elementos, em cada repetição.
- A resignificação de objetos de cena presente em várias das obras analisadas, tais como o lenço, o broche, a pá, o jarro, a água, o pó, o corpo, dentre outros.
- Em várias das obras analisadas, percebemos uma alteração do registro de linguagem, suavizando ou acentuando o tom trágico/cômico, muitas vezes, promovendo um deslocamento do gênero trágico para o cômico e/ou vice-versa.
- Com sua *Antígona Kûêgu*, Daniel Massa promove o deslocamento de um mito grego para o Parque Nacional do Xingu. Da mesma forma como, em língua kuikuro, não existe uma palavra para se referir ao mar, já que a presença do mar não é uma realidade quotidiana para eles, ao se depararem com o mar, eles deslocam o sentido que percebem enquanto uma grande quantidade movente de água e que denominam rio e, a esse vocábulo, acrescentam o sufixo “-kûêgu”. Dessa forma, *kûêgu* sempre é representativo de uma operação de deslocamento.

1.5.5 Dissolução:

Dissolução é o ato de desintegrar a unidade de uma estrutura pregressa ou a integridade de alguns de seus elementos, podendo representar a quebra das fronteiras entre personagens, cenas ou tempos narrativos. Esta operação sugere uma visão analítica por parte de quem cria, dá protagonismo funcional a elementos que antes eram secundários ou associados a outros; em outros termos, uma construção que virtualmente desconstrói (não destrói) algo anterior, ao não acatar, dissolver, as fronteiras ou ênfases da obra abordada.

No texto de Walter Jens: *Sófocles e Brecht: Diálogos* (1991), com tradução al-br feita por Jacyntho Lins Brandão, ocorre a dissolução das fronteiras discursivas: Sófocles e Brecht aparecem como personagens de um talkshow, colocados em relação dialógica mediada por um entrevistador.

- Tanto em *Antígona Küêgu* quanto em *Antígona Travesti*, o conflito trágico é dissolvido, quando os autores colocam a dualidade entre o bem (representado por Antígona), contra o mal (representado por Creonte). Não há mais tragédia, uma vez que não há contradição.
- Em *Antígona Furiosa*, o tempo trágico não se fragmenta em cenas autônomas, mas se desagrega continuamente: passado, presente e repetição convivem no mesmo plano. Antígona atravessa diferentes tempos sem transição clara, já que o que se dissolve aqui é a fronteira entre os tempos.

1.5.6 Tradução-exu:

Assim como não é possível afirmar que faça frio em dezembro em grande parte do Brasil, e considerando o que afirma Lévi-Strauss, sobre os mitos da raposa na América do Sul refletirem os mitos do coioite na América do Norte, Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves, nos apresentam uma nova operação de reescrita, que eles chamam de tradução-exu. A ideia começa com a “intraduzibilidade” do poema *The Raven*, de Edgar Allan Poe, para alçar voos muito mais altos, com a empreitada realizada por G. G. Flores e André Capilé, ao retraduzirem a tradução que Aimé Césaire propôs de *A Tempestade* de Shakespeare. O texto fundador, nesse caso, já não é mais o de Shakespeare, embora ele seja igualmente consultado, mas eles partem deliberadamente do texto de Césaire. A tradução-exu, dentre outros elementos e para além de questões específicas à tradução, sugere uma reversão anticolonial (contra o colonialismo do norte global), desregulando expectativas racionais para além da busca por uma fidelidade semântica, propondo-se a recusar, de uma certa forma, tudo aquilo que é inerentemente branco, filosófico e transcendental. (Gonçalves e Flores, 2017, p. 229).

Embora não haja ainda exemplos a citar de uma *Antígona* que tenha passado por um processo deliberado de tradução-exu, consideramos que, neste trabalho que milita pela “reescrita”, essa é uma operação de vanguarda, suficientemente fundamental que, se não opera o mesmo *corpus*, no mínimo, instrumentaliza o leitor para tirar suas próprias análises. Assim, buscaremos elucidar a operação através de exemplos retirados de A. Capilé e G.G. Flores em *Uma A Outra Tempestade* (2022), comparando-os com *A Tempestade*, de Shakespeare.

1.5.7 Transcrição:

Haroldo de Campos chama o trânsito entre meios que realiza de transcrição, originando uma recriação formal estética com base na maior convergência possível com a estrutura do texto original, podendo sacrificar a semântica, em nome da criação de uma nova obra, que pouco quer se desvelar enquanto tradução, mantendo uma relação agônica com o texto original. Essa reflexão tradutória é seguida de perto por outros tradutores, em especial, Trajano Vieira. A tradução pela via haroldiana é entendida como um processo de criação, de recriação, de transcrição, principalmente em se tratando de tradução de textos poéticos. Esse tipo de tradução exige, tanto ou mais quanto outros tipos de tradução, uma compreensão tão profunda do texto fundador, no nosso caso, em grego, que ele se permite transcender a tradução. Com isso, joga com o texto, faz brincadeiras sonoras, utiliza palavras modernas, ou palavras que fazem sentido na atualidade. A transcrição integra múltiplas vertentes de possibilidades em seu ato de trazer um novo olhar sobre uma determinada obra. Haroldo de Campos a compara com a Antropofagia, com a transculturalidade e até mesmo com o barroco, no que tange ao hibridismo de estilos.

- A *Antigone* de Trajano Vieira é deliberadamente uma transcrição.
- *Antigonik*, de Anne Carson, também pode ser considerada, no conjunto da obra, uma transcrição.
- Embora não tenha publicado nenhuma reescrita a partir de obras de Sófocles, consideramos, sob o ponto de vista descrito aqui, que o que faz a Profa. Tereza Virgínia na direção das traduções de obras de Eurípides (com as reescritas de *Medeia* (2013), *Electra* (2015) e *Orestes* (2017), pela editora Ateliê Editorial) são operações de transcrição.

O objetivo final da reescrita é sempre um ponto de chegada que, embora represente apenas uma escolha entre possibilidades inesgotáveis, traz mais conforto do que aflição. A proposta de organizar um glossário busca apenas sistematizar algumas operações recorrentes, sem a pretensão de fixar enunciados ou de esgotar os processos implicados na prática da reescrita. Afinal, como bem nos lembra Genette, a despeito de análises literárias:

A porosidade das divisões entre os regimes deve-se, sobretudo, à força de contágio, neste aspecto da produção literária, do regime lúdico. Em último caso, nenhuma forma de hipertextualidade¹⁹ ocorre sem uma parte de jogo, inerente à prática da reutilização de estruturas existentes: no fundo, a bricolagem, qualquer que seja ela, é sempre um jogo, pelo menos no sentido de que ela trata e utiliza um objeto de uma maneira imprevisível, não programada e, portanto, “indevida” – o verdadeiro jogo comporta sempre um pouco de perversão. Da mesma forma, tratar e utilizar um (hipo)texto²⁰ para fins exteriores a seu programa inicial é um modo de jogar com ele e de se jogar dentro dele. (Genette, 2010, p. 147)

A categorização se presta a existir enquanto um recurso metodológico aplicável a outros objetos de análise, e não impede a sobreposição entre operações distintas, sem, no entanto, hierarquizá-las. Muitas vezes, elas se entrelaçam de tal modo que um trecho pode ser objeto de mais de uma operação ao mesmo tempo. Esse campo de análise vai atravessar nosso Capítulo 2, através de uma investigação e busca de exemplos nas várias reescritas de Antígonas que analisamos, mesmo conscientes de tratar-se de um campo marcado por hibridismos e contaminações²¹.

1.6 Limites da Reescrita

¹⁹ Reforço mais uma vez que aqui, o que Genette chama de “hipertextualidade”, chamamos de “Reescrita”.

²⁰ E o que Genette chama de “hipotexto”, chamamos de “Texto Fundador”.

²¹ Importante citar aqui um exemplo de reescrita que não passa pela reescrita do texto teatral, e sim, pela decisão de manutenção do texto *ipsis litteris*, a reescrita ocorre em elementos não textuais. Trata-se do filme *Romeo + Juliet* (1996), de Baz Luhrmann, que moderniza a peça de Shakespeare fazendo absoluta questão de não modificar nem uma vírgula do texto original do século XVII, a não ser talvez, o título, em que Luhrmann troca a palavra “and” utilizada por Shakespeare pelo símbolo mais, “+”, que também representa uma cruz. Os elementos de atualização e anacronismo aparecem com a presença de veículos automotivos, armas de fogo, uma estética do jeans e do couro nos figurinos, dentre tantos outros elementos. Justamente essa é a riqueza dessa reescrita. Nesse exemplo, não houve “reescrita”, mas o resultado apresenta uma obra renovada, modernizada, atualizada. O texto clássico se presta, também, a esse tipo de transformação. Considero que a operação de Deslocamento é a mais significativa, nesse caso.

Um outro exemplo de reescrita no cinema, também partindo da tragédia *Romeu e Julieta* de Shakespeare como texto fundador, é o filme do diretor italiano Giovanni Veronesi, que nos oferece uma comédia romântica em cujo título a presença (ou não) do acento grave sobre a letra “e” já constitui o maior spoiler do filme (o acento grave sobre a letra “è” em italiano transforma o vocábulo de “e = Romeo and Juliet” para “è = Romeo is Juliet”. Veronesi, diferentemente de Luhrmann, reescreve inclusive o texto que será usado em seu filme. Em *Romeo è Giuletta* (2024), a trama segue Vittoria, uma atriz rejeitada por um diretor teatral, que decide se disfarçar de homem para conquistar o papel de Romeu. Dessa forma, o texto fundador de Shakespeare é atualizado e se presta a explorar questões como identidade de gênero e ambição no cenário teatral contemporâneo. Dentre as operações mobilizadas, destaco a Dissolução.

Já sabemos que a reescrita transforma um elemento preexistente em outra coisa: o produto (semi)final. Esta passagem, que pode se dar, como dissemos aqui, entre duas línguas, ou entre duas linguagens ou entre duas culturas, também é exclusão e perda; ela contém as opções pragmáticas e/ou ideológicas do autor a partir de tantas possibilidades e, como tal, implica em privações muito significativas para atingir o resultado final.

Trata-se de um gesto de escolha, de traçar um caminho singular em meio a possibilidades incontáveis para fazer uma determinada passagem, de um lugar a outro, de um contexto a outro. Assim como um viajante que, ao fazer uma viagem, carrega em uma mala certos objetos, deixando outros de fora, a reescrita poderia ser comparada a essa mala: ela estabelece fronteiras, determinando o que será levado (trazido) e o que será deixado para trás.

O limite é o que define “o dentro” e “o fora”, o que é incluído e o que não é. O viajante, ao selecionar o que carrega na mala, espelha o movimento do reescritor: ele precisa carregar “sentidos” que façam sentido no novo contexto, mas também suportar a perda daquilo que não pôde ser transportado.

Reescrever é, portanto, um exercício de contenção no infinito. Um gesto de tolerância limitada, uma negociação constante entre a profusão de possibilidades e a necessidade de definição. A reescrita atravessa o campo das linguagens e das culturas sem jamais esgotá-las, aceitando a perda como condição para sua existência. É como viajar em direção a um destino provisório, em direção ao horizonte, consciente de que cada chegada é também um recomeço, e que, chegando lá, novo horizonte se apresenta, mas sempre o horizonte. O infinito continua a nos interpelar, mesmo, ou justamente, quando precisamos escolher um só caminho para seguir.

Por fim, reescrever é, simultaneamente, criar e privar; fazer nascer um novo corpo textual ou cênico a partir das cinzas do que foi abandonado. A reescrita é, portanto, um gesto de transformação que afirma, na própria perda, a potência infinita da linguagem e da criação artística.

Torna-se importante situar que não me proponho aqui a traduzir e nem tampouco a reescrever um texto em cena, ou encenar uma obra escrita. Fixo minha análise especificamente nos diálogos que nos são oferecidos entre o texto fundador e suas reescritas.

Assim, ao delimitar meu objeto de pesquisa, a certeza de que existem tantas estratégias possíveis para os procedimentos de reescrita quanto existem autores dispostos a reescrever uma história tão antiga me estimula. Este é um trabalho braçal, de mão dupla, e que implica em ler,

comparar, analisar, enquadrar, desenquadrar, reler, falar, colocar em cena, escutar, encurtar, fazer opções, cortar, sofrer por aquilo que será abandonado e reanalisar, até chegar a um resultado que seja ótimo (no sentido do mais otimizado possível), considerando a época, as referências, o público-alvo e a localização da reescrita em questão.

De que maneiras essas engrenagens poéticas podem fortalecer, potencializar os mitos e o percurso traçado, desejado, compreendendo o espaço da cena, a dramaturgia, a encenação, a palavra na boca de atuentes? A reescrita teatral, enquanto engrenagem em movimento, não só traduz, mas também amplifica o mito, dando-lhe novas ressonâncias e camadas de sentido.

Egil Törnqvist afirma que “se, por um lado, existe apenas um texto teatral, por outro, o número de encenações é potencialmente infinito” (Törnqvist, 1991, p. 5). De forma equivalente, consideramos que se, por um lado, existe apenas um texto fundador, por outro, o número de reescritas é potencialmente infinito, cabendo ao reescritor a tarefa de fixar a melhor forma, conforme seu objetivo. Por si só, já poderíamos considerar semelhantes os processos de reescrita e encenação, porém, no caso da reescrita voltada para o teatro, esta afirmação se torna ainda mais emblemática.

O texto, assim como cada uma das palavras ali escritas, é um depositário de sentidos, e a tarefa do reescritor é a de arrancar o potencial visual do texto, que a encenação vai decodificar e igualmente traduzir, só que para o palco. Deste modo, o texto ganha nova vida, nova utilidade pública e nova função social. Reescrever e encenar o mito na atualidade é mudar para manter, é ressignificar para significar.

Assim se completa a utopia borgesiana de uma Literatura em transfusão perpétua – perfusão transtextual –, constantemente presente em si mesma na sua totalidade e como Totalidade, cujos autores todos são apenas um, e todos os livros são um vasto Livro, um único Livro infinito. A hipertextualidade é apenas um dos nomes dessa incessante circulação dos textos sem a qual a literatura não valeria a pena. (Genette, 2010, p. 147)

A formulação de Genette acerca da hipertextualidade pode ser, aqui, novamente retomada como categoria terminológica que se aplica igualmente à reescrita e aquilo que o autor descreve como a circulação incessante dos textos no interior da literatura é compreendido, neste trabalho, como um processo de reescrita, entendido em sentido operatório situado no campo da dramaturgia.

Trata-se de afirmar que a transfusão perpétua de que fala Genette não se realiza apenas no plano literário, mas se concretiza, de modo particularmente sensível, na passagem de um texto fundador para uma reescrita e desta para a cena, quando a escrita se torna matéria de ação, corpo e espaço.

Em termos informais, poderíamos dizer que “tudo é reescrito”, incluindo hipertextualidade. Essa hipótese não pretende esvaziar diferenças metodológicas, mas destacar que a força criativa do teatro contemporâneo reside precisamente em reconhecer que cada tradução, cada adaptação, cada recriação, cada atualização é uma forma de reinscrição. Ainda que o presente trabalho se concentre nas reescritas teatrais, vale lembrar que o imaginário mítico continua sendo reinscrito também em outros meios e linguagens.

Finalizando este capítulo, fica a consideração de que mapear essas operações práticas, sem hierarquizá-las, é condição para sustentar um campo de diálogo efetivo entre Letras e Artes Cênicas, no qual a reescrita para a cena não se coloca como alternativa superior ou concorrente, mas como uma via específica de pensamento e de prática que só pode ganhar densidade quando reconhecida no entrelugar, associada a outras tradições críticas e tradutórias. As distinções aqui mobilizadas não visam estabilizar definições normativas entre tradução, adaptação e reescrita, mas evidenciar as zonas de fricção que tornam tais categorias produtivas para a análise. Interessa menos fixar fronteiras do que operar criticamente a partir de suas instabilidades, compreendendo cada gesto de reescrita como intervenção situada na tradição. Nesse sentido, as categorias propostas não funcionam como taxonomia fechada, mas como instrumentos analíticos que permitem observar como escolhas formais implicam deslocamentos de sentido e, consequentemente, redistribuições de autoridade simbólica no interior do campo trágico.

Em outras palavras, pode-se dizer que o conjunto conceitual apresentado até aqui constitui o manual metodológico da tese. As categorias e operações sistematizadas neste Capítulo 1 orientarão a análise que será desenvolvida no Capítulo 2 a partir de reescritas de *Antígona*. Além disso, elas fundamentam o estudo aprofundado que será feito no Capítulo 3, a respeito da obra *Antígona Kuêgü* (2025), permitindo articular forma, política e reescrita em perspectivas modernas, contemporâneas e decoloniais.

CAPÍTULO 2

**Antígonas contemporâneas
(1920-2025): reescritas estratégicas**

*Les mythes n'ont pas de vie par eux-mêmes. Ils attendent que nous les incarnions.
Qu'un seul homme au monde réponde à leur appel, et ils nous offrent leur sève intacte.*
Albert Camus, **Prométhée aux Enfers**. In **L'été**, 1954²²

É preciso iniciar este capítulo por uma anedota. Por ocasião do XX Fórum das Letras de Ouro Preto, ocorrido em novembro de 2025, decidimos apresentar, em presença e companhia do autor Daniel Massa, uma leitura dramática da peça *Antígona Kuêgü* (2025), que acabara de sair da gráfica da editora 7Letras. Seria a estreia mundial de *Kuêgü Antígona*, lida em voz alta diante de um público especializado e atento. Dentre outras pessoas²³, eis que convido para ler a personagem Tirésias, o então diretor do Museu da Inconfidência, Alex Calheiros, que, ao final da experiência, sugeriu a criação de um grupo de leituras dramáticas, a serem realizadas periodicamente no Anexo do Museu da Inconfidência.

Apesar de apreciar a ideia, informei que, para mim, só seria possível após a conclusão deste doutorado. Calheiros então sugeriu que começássemos lendo *Antígona*. Eu assenti, considerando a hipótese de, nesse caso, começar imediatamente, uma vez que se tratava do meu objeto da pesquisa. Assim, pensei, as leituras, além de não me afastarem da tese, poderiam até contribuir para aprofundar minhas análises. De pronto, perguntei: - Mas vamos ler qual *Antígona*? Ao que meu interlocutor respondeu: - *Antígona* de Sófocles, ora...

Compreendi, então, que se fazia urgente definir “a” *Antígona de Sófocles* referencial para o meu trabalho, já que constituí, até aqui, um corpus de mais de trinta²⁴ textos resultantes de diferentes operações de reescrita de *Antígona*. Qual, dentre todas, seria a *Antígona* suficientemente semelhante à de Sófocles, mostrando-se apropriada para ser usada como referência, tanto para as análises que busco empreender aqui, quanto para ser lida individualmente e igualmente por um grupo de pessoas dispostas a ler a peça em conjunto? Nesse caso, tanto no contexto de um grupo de leituras dramáticas ou de uma atividade didático-pedagógica que poderia ser usada como base para uma eventual encenação. Qual é **a minha**

²² Os mitos não têm vida por si próprios. Esperam que nós os incarnemos. Que um só homem no mundo responda ao seu apelo, e eles oferecer-nos-ão a sua seiva intacta.

²³ Ficha técnica da leitura dramática de *Antígona Kuêgü* (Massa, 2025) ocorrida em 07 de novembro de 2025: Antígona: Raíssa Palma / Ismene: Verônica Mendes Pereira / Agro: Pedro de Grammont / Hêmon e os três prefeitos: Camila Nascimento / Tirésias: Alex Calheiros / Coro e Governador: Daniel Massa.

²⁴ Conforme as referências primárias (A e B) apresentadas nas Referências Bibliográficas dessa tese. Nem todas serão analisadas, mas ao serem citadas, já constituem parte do nosso corpus. Vale ressaltar que essa lista não tem a pretensão de esgotar as reescritas existentes.

sugestão, dentre as traduções da *Antígona* de Sófocles, como ponto de partida para a criação de uma reescrita ou de uma nova encenação de uma peça de teatro? Essas questões permaneceram ocupando meu pensamento, tal qual um elefante na sala, até que compreendi que era preciso reunir, organizar, listar e classificar as tantas *Antígonas* que eu havia elegido como objeto de pesquisa.

2.1 *Antígona* Referencial

Em primeiro lugar, proponho chamar essa peça ‘primeva’, de *Antígona Referencial* e, para que funcione como referência, considero importante que atenda a alguns critérios que elenco a seguir: é preciso que seja uma *Antígona Preservacionista*, à maneira em que distinguimos reescritas-tradução²⁵ de reescrita-situação²⁶.

Além disso, é fundamental que seja uma obra redigida em língua portuguesa do Brasil, legitimada por um corpo editorial e, portanto, impressa: um livro. Esse livro, para fins dessa pesquisa, deve conter paratexto(s) informando sobre o processo tradutório e as referências usadas pelo autor. A reescrita-tradução deve ter sido feita usando o texto fundador de Sófocles em grego como referência (e conter, em paratextos, qual é o texto em grego que ela segue), fazendo corresponder personagens, cenas, alternância de réplicas e informação dada em cada frase, para além da numeração dos versos em equivalência com o texto fundador de Sófocles, estabelecido em grego antigo através de tradição filológica.

Oito reescritas-tradução (ou preservacionistas) de *Antígona* de Sófocles presentes nas minhas referências bibliográficas preenchem esses requisitos: a de Guilherme de Almeida (Perspectiva, 1997), a de Donaldo Schüller (L&PM, 1999), a de Mario da Gama Kury (Zahar, 2009), a de Trajano Vieira (Perspectiva, 2009), a de Ordep Serra e Sueli de Regino (Martin

²⁵ Reescritas-tradução: sempre realizadas entre um par de línguas, operando na passagem entre elas, que mantém uma intenção conservadora ou preservacionista, buscando preservar aquilo que o autor (o autor da reescrita) considera importante no texto fundador, a ponto de justificar a transferência de uma língua para outras.

²⁶ Reescritas-situação: podem operar no aconchego de uma mesma língua, com intenção de situar a reescrita, atendendo a um momento histórico ou a uma opção estética determinados, em geral, com uma ideologia bem definida, marcando a posição do autor em relação à situação na qual ele está inserido.

Claret, 2015), a de Domingos Paschoal Cegalla (BestBolso, 2016), a de Jaa Torrano (Ateliê Editorial, 2022) e a de Lawrence Flores Pereira (Penguin Companhia, 2023). Três dessas reescritas-tradução são edições bilíngues grego-português: a de Guilherme de Almeida, a de Trajano Vieira e a de Jaa Torrano.

O que tenho percebido ao longo dessa caminhada estudando *Antígonas*, é que a tradução de Mario da Gama Kury pela editora Jorge Zahar é a mais difundida atualmente no Brasil. De forma genérica, não seria leviano dizer que a maior parte dos brasileiros que já leram *Antígona*, o fizeram por intermédio da tradução de Kury. Sem abordar dados estatísticos ou quantitativos específicos, eu diria que essa maior difusão se relaciona mais com um bom serviço de marketing e distribuição assegurados pela editora, do que realmente de uma boa curadoria. Não que a tradução de Kury seja ruim ou questionável. Eu mesma a utilizei como *Antígona Referencial* em língua portuguesa do Brasil por ocasião do meu mestrado, cotejando com a tradução de Maria Helena da Rocha Pereira para o português de Portugal e a de Paul Mazon, para o francês, uma vez que meu corpus no mestrado se constituía especificamente de reescritas francesas, no caso, a de Jean Cocteau e a de Jean Anouilh.

No entanto, a primeira edição da tradução de *Antígona* de Sófocles feita por Kury data de 1970 e, à diferença de Jaa Torrano, que vem retraduzindo suas traduções de tragédias gregas a cada nova edição ao longo dos anos, as republicações das traduções de Kury passaram por revisão com objetivo de reedição, mas elas não sofreram processos de atualização propriamente dita.

Não é objetivo dessa tese desenvolver um estudo comparado entre as diferentes reescritas-tradução (ou traduções preservacionistas) da *Antígona* de Sófocles para o português. No entanto, muito embora todas ou quase todas tenham sido traduzidas a partir do grego, e geralmente com as mesmas referências filológicas entre si, há diferenças significativas que podem ser encontradas entre elas. Vou listar aqui duas palavras que, em grego, me chamam a atenção, devido ao grande número de variações lexicais adotadas pelos tradutores em português.

Entre os versos 223 e 236 da *Antígona* de Sófocles, quando o Guarda vem anunciar a Creonte que alguém teria realizado as honras fúnebres ao morto, aparece a palavra *ψυχή* (*psychē*) no verso 227. Há uma variação significativa da escolha feita pelos oito tradutores que citamos acima. Dentre eles, sete se relacionam com uma dimensão mais afetiva, ou emocional

na opção que realizam para traduzir esse termo. “Alma” aparece três vezes, como termo escolhido; por duas vezes, temos “coração”; uma vez, “espírito” e uma vez “íntimo”. A mais pertinente, no entanto, em relação à atualidade que venho buscando, se relaciona com a escolha pelo termo “consciência”, operada por Ordep Serra e Sueli de Regino, que traz uma nuance mais racional e psicológica à descrição do guarda sobre sua hesitação em vir narrar o ocorrido a Creonte.

Guarda: (...) com frequência me obriguei a parar para refletir, e dei voltas no caminho, quase voltando atrás. A **consciência**, muitas vezes, me dizia coisas como: *Infeliz, por que tanta pressa para ser punido? Miserável, te deténs outra vez? E se Creonte souber por algum outro, não vais pagar da mesma forma?* (Serra e de Regino, 2016, p. 183)

A outra palavra revela tamanha densidade semântica que exigiu a abertura de um subcapítulo próprio: *δεινός* (*deinós*), termo que surge no verso 332²⁷ em uso substantivado (*δεινά* – substantivo neutro plural) e, no verso seguinte, 333, como adjetivo comparativo (*δεινότερον*). Mesmo antes do prometido desenvolvimento, seguem aqui as opções adotadas por nossos 8 tradutores: três optam pelo par maravilhas/maravilhoso; há duas opções por assombro/assombroso; uma opção por terrores/terrível; uma por milagres/portentoso (essa é a única que revela uma escolha lexical diferente entre substantivo e adjetivo) e há a de Serra e de Regino que apresenta prodígio/prodíguio. Mas ainda voltarei mais de uma vez à reflexão sobre *deinós* ao longo desta tese.

Por ora, apresento a seguir, a título de curiosidade, cada tradutor, com as escolhas tradutórias operadas por eles para, respectivamente *ψυχή* (*psychē*) e *δεινός* (*deinós*), no par *δεινά/ δεινότερον*:

1. Guilherme de Almeida (primeira publicação em 1952, mas referencio aqui a edição de 1997): *coração e milagres/portentoso*
2. Mário da Gama Kury (primeira publicação em 1970, mas referencio aqui a edição de 2009): *alma e maravilha/maravilhosa*
3. Donaldo Schuler (1999): *espírito e maravilhas/maravilhoso*

²⁷ Pode haver variações mínimas de numeração em traduções modernas ou edições escolares, mas nas edições padrão estabelecidas pela crítica filológica atual, tais como a de Oxford, de Teubner e de Budé, o par 332–333 é estável e amplamente aceito.

4. Lawrence Flores Pereira (primeira publicação em 2006, mas referencio aqui a edição de 2023): *alma e assombros-assombroso*
5. Trajano Vieira (2009): *o íntimo e assombros/o homem ensombra o próprio assombro*
6. Ordep Serra e Sueli de Regino (2015): *consciência e prodígio/prodigioso*
7. Domingos Paschoal Cegalla (2016): *coração e maravilhas/a maior de todas é o homem*
8. Jaa Torrano (2022): *alma e terrores/terrível*

Dentre outros elementos suficientemente relevantes que vamos expor a seguir, foi devido a esse tipo de acuro lexical, do qual poderíamos fornecer outros exemplos, que optamos por trabalhar com a reescrita-tradução de *Antígona* realizada por Ordep Serra²⁸ e Sueli de Regino²⁹.

Nossa escolha justifica-se, para além do que já foi citado, por sua inserção no contexto contemporâneo, aspecto essencial para os objetivos desta pesquisa. Publicada na segunda década do século XXI, a obra apresenta uma conformidade linguística mais próxima da sensibilidade e do uso do português brasileiro atual, permitindo maior aderência ao que designamos como vitalidade da língua em circulação. Embora mantenha um grau de erudição necessário – perceptível, por exemplo, no emprego de formas pronominais como “tu” e “vós” – a tradução busca um equilíbrio entre acessibilidade e densidade estilística, o que a aproxima, em alguma medida, do caráter popular que também marcava as apresentações trágicas nos festivais helênicos. Assim, sua contemporaneidade dialoga produtivamente com o horizonte estético e comunicativo que pretendemos alcançar.

Outra razão decisiva para essa escolha deriva do aconselhamento do Prof. Jacyntho Lins Brandão que, para além de vasto currículo na área da tradução e dos estudos clássicos, é

²⁸ Ordep Serra, é Professor Emérito aposentado do Departamento de Antropologia da Universidade Federal da Bahia. Graduado em Letras pela UNB, Mestre em Antropologia Social pela UNB e Doutor em Antropologia pela USP. Voltado para as questões urbanas, sempre esteve atento aos ‘movimentos das cidades’ e das pessoas. Lamenta a descaracterização da cidade de Salvador, na Bahia, pelos sucessivos governos. Foi orientado na França por Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, além de ter sido discípulo de Eudoro de Souza na Universidade de Brasília. Antirracista radical, ao tornar-se Presidente da Academia de Letras da Bahia, rompeu com a tradição branca dominante e, na parede da instituição, “pendurou o retrato de Mãe Stella de Oxossi, também Acadêmica”. Possibilitou que os tambores e berimbaus soassem na ABL.

²⁹ Professora da Universidade Federal de Goiás, além de escritora, tradutora e ilustradora.

cofundador da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos e atual presidente da Academia Mineira de Letras. Em entrevista por ocasião de meu mestrado, ao ser questionado sobre a localização do célebre “enigma da esfinge”, já que tal enigma não se encontra em *Édipo Rei*, de Sófocles, o professor orientou-me a consultar *O Reinado de Édipo* (2007), de autoria de Ordep Serra. Tal indicação revela não apenas a autoridade do tradutor e pesquisador no campo dos estudos míticos, mas também a amplitude de seu diálogo com as narrativas que compõem o ciclo dos Labdácidas. A recomendação, portanto, reforça a pertinência de adotar sua obra como fonte interpretativa e como interlocutora qualificada no desenvolvimento deste trabalho.

Por fim, a relevância do conjunto da obra de Ordep Serra, que articula elementos mitológicos, filológicos e antropológicos, constitui um terceiro eixo que sustenta nossa escolha. Esses materiais fornecem subsídios valiosos para a compreensão das múltiplas camadas simbólicas da peça, bem como para a contextualização de suas variantes na tradição mítica. Assim, para além das razões iniciais, sua adoção fortalece o enquadramento metodológico da pesquisa e potencializa o diálogo entre a tragédia sofocliana e as demandas teóricas e estéticas do presente, na década de 2020, no Brasil.

2.2 Primeiro estásimo de Antígona: Ode a quem?!

A discussão sobre as propostas tradutórias para o termo δεινός (*deinós*) ainda será amplamente desenvolvida, ao longo deste Capítulo 2, onde será feita uma análise mais formal e, sobretudo no Capítulo 3, através do aprofundamento de uma análise filosófica. Por hora, propomos aqui, como contribuição desta tese aos estudos sobre Antígona(s), a reescrita do título pelo qual ficou conhecido pela tradição crítica moderna o Primeiro Estásimo da *Antígona* de Sófocles: “Ode ao Homem”. Essa denominação adquiriu especial centralidade filosófica a partir da leitura proposta por Martin Heidegger em sua obra *Introdução à Metafísica* (2006). Sugerimos aqui que a ode passe a ser chamada de “Ode à Humanidade”, não apenas por razões tradutórias, mas também por razões críticas e conceituais que vamos desenvolver agora.

Em primeiro lugar, ao verter ἄνθρωπος (*ánthropos*) por “homem” que, em grego, seria ἀνδρός (*andrós*), o título convencionado tende a reintroduzir uma universalidade antropológica

marcada por pressupostos humanistas e por uma figuração masculina do sujeito, mesmo quando a leitura pretende sublinhar a dimensão inquietante do humano.

“Humanidade”, ao contrário, remete a uma condição instável, atravessada por ambiguidade e excessos, mais coerente com a lógica trágica do estásimo. Trata-se, portanto, de um gesto terminológico de atualização linguística que, numa leitura crítica, contribui para explicitar essa tensão constitutiva da Ode, evitando a reinscrição de um horizonte masculinizado que o próprio texto trágico coloca em questão.

Além disso, é importante citar que, no primeiro estásimo da *Antígona*, a palavra ἄνθρωπος (*ánthropos*) aparece explicitamente apenas uma vez, logo no verso inaugural do canto (πολλὰ τὰ δεινὰ κοῦδὲν ἄνθρώπου δεινότερον πέλει), na abertura conceitual do coro. A partir daí, o termo não é retomado, e o humano passa a ser construído indiretamente, por meio de verbos conjugados na terceira pessoa do singular e descrições funcionais, tipo: “aquele que atravessa o mar, que lavra a terra, que captura os animais”, e por qualificações ético-políticas, como a oposição entre ὑψίπολις e ἄπολις (alto na cidade / sem cidade). O “humano” não se fixa, assim, como identidade nomeada ou essência reiterada, mas emerge como figura que opera um acontecimento, definida por práticas e por uma ambiguidade estrutural. Esse dado reforça a ideia de que o estásimo expõe uma condição humana instável, o que problematiza, em nossa opinião, a consagração moderna do título “Ode ao Homem” e sustenta a busca por uma denominação que preserve essa mobilidade constitutiva.

2.3 Antig(atual)ona

Desde sua fixação, estabelecida por Sófocles no século V AEC, o mito tem sido revisitado por diferentes linguagens artísticas, tais como o teatro, a dança, a música, a literatura, as artes visuais e o cinema, como nos mostra Steiner em seu livro *Antígonas* (1995). Cria-se, portanto, nesse processo, uma tessitura mitológica que tem o poder de alimentar a escrita ao longo dos tempos. Diversos autores se apropriam desses mitos para representar ou dar conta do mundo que lhes é contemporâneo, gerando um movimento espiralar, caracterizado por inúmeros retornos ao mito fundador.

Entretanto, extemporaneamente notamos que o registro escrito gera, de modo intrínseco, um paradoxo: se, por um lado, ele contribui para a perpetuação do mito, por outro, ele fixa uma narrativa específica. O que antes era potente em multiplicidade se torna alvo de escolhas lexicais, morfológicas, estilísticas e ideológicas restritas que, muitas vezes, se chocam com a pluralidade do mito.

Assim, aquilo que conhecemos hoje sobre o mito é o resultado das referências que conseguiram vencer as barreiras do tempo e chegaram até nós. Em minha dissertação (Palma, 2020), foi apontada uma discussão sobre o conceito de “tradução sem original”, ou melhor ainda, um conceito de “reescrita sem original” que, de forma ampliada, poderia ser aplicado a todas as tragédias helênicas que perduram até nossos dias.

Como já discutido no Capítulo 1 desta tese, embora algumas obras fixadas ao longo da história passem a assumir um *status* de texto fundador – devido à antiguidade de seu registro e à importância que tiveram na história do mundo – sabemos que, em cada caso, trata-se de mais uma versão do mito, e que até mesmo estas obras devem ser consideradas traduções cuja fonte virtualmente inexistente enquanto original primevo. A Profa. Tereza Virgínia nos fala um pouco sobre esses itinerários possíveis, que se cruzam e se entrecruzam na história das reescritas mitológicas:

(...) Assim, a mitologia vem nos moldes de um oxímoro: mantém a canonicidade e a tradicionalidade dos antigos, mas insere-se no presente e no seu movimento contínuo, fluxo que liquefaz todas as coisas, apontando para uma engenhosa aliança de tempos contraditórios que se aliam para o futuro da literatura. (Barbosa, 2010, p. 35)

As reescritas, como já foi dito, carregam em si marcas de vários registros que as precederam. Os limites do significado da obra se tornam, desta forma, historicamente sobredeterminados, tornando-se impensável determinar “A” origem. Ora, o que se vem tentando mostrar é que a cada gesto de retomada surge um “novo texto original”.

2.3.1 Entre Friedrich(s), Jean(s) e a criatividade americana

A *Antígona* de Sófocles, segundo Georges Steiner, influente crítico literário, ensaísta, filósofo e educador franco-americano (1995), vai inspirar G. W. Friedrich Hegel, J. C. Friedrich Hölderlin e J. C. Friedrich von Schiller, figuras proeminentes do idealismo alemão, mas

sabemos que ela também inspira os franceses Jean Cocteau, com *Antigone d'après Sophocle*, que estreia em 1922, Jean Anouilh com *Antigone*, que estreia em 1944, o argentino Leopoldo Marechal, que reescreve *Antígona Vélez*, publicada em 1951, e o porto-riquenho Luis Rafael Sánchez, que denomina a obra que reescreve como *La Pasión según Antígona Pérez*, publicada em 1968. Há também *Antígona González*, publicada no México por Sara Uribe, em 2012.

Seguindo a linha dos latino-americanos que atribuem um sobrenome a Antígona, temos ainda Griselda Gambaro, argentina, com a *Antígona Furiosa*, publicada em 1986, e, no Brasil, *Antígona Bel: uma peça pandêmica*, de Maria Fernanda Gárbero, publicada em 2022, Daniel Massa, com *Antígona Kuéggü*, publicada em 2025 e, também em 2025, contribuindo para demonstrar a relevância do mito de Antígona na atualidade e a importância de sua atualização, Renata Carvalho encena e posteriormente publica em edição bilingue português-inglês, pela editora Javali, sua *Antígona Travesti* (2025).

O alemão Bertolt Brecht reescreve *Antígona* partindo da *Antigone* que Hölderlin reescrevera por volta de 1804 e insere, em sua própria *Antígona*, que nomeou de *Die Antigone des Sophokles*, para além de um prólogo ambientado na segunda guerra mundial, elementos que primeiro aparecem na obra *As fenícias* de Eurípides (1993). Cerca de duas décadas depois de Brecht, que estreara sua *Antígona* em Berlim, no Deutsches Theater, em 1947, o brasileiro Millôr Fernandes recupera a *Antígona* de Brecht, e não a de Sófocles, como texto fundador para a sua reescrita, que chama inicialmente de *Ato sem perdão* (embora as publicações mais recentes do texto atribuam-lhe o título de *Antígona*) e estreia em 1969, no Brasil.

A autora canadense Anne Carson tem duas diferentes reescritas a partir, segundo ela mesma, da obra de Sófocles, que ela chama de *Antigonik (Sophokles) Translated by Anne Carson* (2012) e depois *Sophokles Antigone translated by Anne Carson* (2016). O brasileiro Trajano Vieira, que traduz do grego, faz uma escolha sonora pela manutenção da terminação com a letra “e” do nome da heroína, que em grego é: Αντιγόνη. Dessa forma, seu texto é publicado com o título *Antigone de Sófocles* (2009). Ele mantém, em português, as seguintes grafias para os nomes dos filhos de Édipo: Antígone, Ismene, Etéocles e Polinices.

O filósofo esloveno Slavoj Žižek, assim como Anouilh e Millôr o fizeram antes dele, atribui o nome de *Antigone* (2016) à sua reescrita e, para fechar esse ciclo, ainda que provisório, Andréa Beltrão publica, pela editora brasileira Paz e Terra, um livro cujo título é *Antígona: Ela está entre nós* (2023), cujo texto é o resultado da montagem onde ela mesma fazia todas as

personagens, num grande monólogo, cuja dramaturgia é atribuída a Amir Haddad. Em tempo, a publicação de Andréa Beltrão contém, dentre outros textos e paratextos, a *Antígona* de Millôr Fernandes, com a correta atribuição de autoria.

2.3.2 Inauguração da forma “reescrita”

A nosso ver, a reescrita operada por Hölderlin, publicada no início do século XIX, é a obra que efetivamente inaugura essa nova forma de traduzir tragédias gregas, numa mistura entre prestar homenagem e realizar uma reflexão filosófica aprofundada. Embora haja excertos traduzidos e trabalhos críticos que trazem fragmentos ou leituras da versão de Hölderlin para o português, (notadamente feitos por Haroldo de Campos e por Lawrence Flores Pereira), não existe ainda uma edição disponível de *Antigone* de Hölderlin traduzida integralmente para o português.

Entre outros elementos, Hölderlin introduz nuances de significado nas falas de cada personagem, em especial, Antígona e Creonte. Por exemplo, quando Antígona se refere a Zeus, ela vai dizer “meu Zeus” ou “minha justiça”, e essa ênfase no pronome possessivo, que é recorrente na obra, de certa forma contribui para a legitimação de Antígona como herdeira simbólica do lar e do altar de Zeus. A manifestação da posse é excludente. Aquilo que ela trata como “meu/minha” pertence a ela, e não a outrem, ou seria: “nosso”.

Podemos dizer aqui que houve um “acréscimo” significativo, ainda que quase imperceptível, e que não aparece da mesma forma em traduções mais diretas do grego. Assim, Hölderlin realiza uma operação de “ampliação” que, embora pequena, é bastante significativa em relação ao texto fundador.

Apresentamos o quadro a seguir extraído da versão bilíngue (alemão-francês) dessa obra, feita pelo filósofo e tradutor Philippe Lacoue-Labarthe, em que ele compara a ordem de elementos da tragédia, tais como episódios e estásimos, com uma estrutura dramaturgica mais moderna, estabelecida por Hölderlin em sua reescrita, com a divisão em atos e cenas. Se observarmos o número de total de versos na coluna da esquerda, que representa a obra de Sófocles, totalizando 1.353, veremos que há um acréscimo de quase 50 versos na obra de Hölderlin, que chega em 1.401, reforçando a operação de “ampliação”.

Figura 1: Quadro que relaciona os elementos formais das tragédias de Sófocles e de Hölderlin.

SOPHOCLE	HOELDERLIN
<i>Prologue</i> – Antigone, Ismène (1-99)	Acte I – Scène 1 (1-101)
<i>Entrée du chœur</i> (Parodos) (100-154)	[Chœur (102-167)]
<i>1^{er} épisode</i> – a) Créon, le chœur (155-331)	Scène 2 (168-230)
b) + le garde »	Scène 3 (231-348)
<i>Intermède choral</i> (1 ^{er} stasimon) (332-375)	Acte II – [Chœur (349-399)]
<i>2^e épisode</i> – a) le garde, Antigone (376-581)	Scène 1 (400-546)
b) Antigone, Créon »	Scène 2 (547-603)
c) + Ismène »	
<i>Intermède choral</i> (2 ^e stasimon) (582-625)	Acte III – [Chœur (604-654)]
<i>3^e épisode</i> – a) Hémon, Créon (626-780)	Scène 1 (655-810)
b) Créon, le chœur »	
<i>Intermède choral</i> (3 ^e stasimon) (781-800)	Scène 2 (811-913)
<i>4^e épisode</i> – a) Antigone, le chœur (801-943)	Scène 3 (914-973)
b) + Créon »	
<i>Intermède choral</i> (4 ^e stasimon) (944-987)	Acte IV – Scène 1 (974-1024)
<i>5^e épisode</i> – Tirésias, Créon (988-1114)	Scène 2 (1025-1136)
	Scène 3 (1137-1161)
<i>Intermède choral</i> (5 ^e stasimon) (1115-1154)	Acte III – [Chœur (1162-1202)]
<i>Exodos</i> – a) le messenger (1155-1353)	Scène 1 (1203-1316)
b) Eurydice »	Scène 2 (1317-1334)
c) + Créon »	Scène 3 (1335-1401)

Fonte: Imagem retirada de Hölderlin, 1978, p. 183

2.4 Antígona, muito prazer!

Nossa intenção, a partir daqui, é apresentar, ainda que superficialmente, cada uma das Antígonas³⁰ com as quais pretendemos trabalhar, numa tentativa de seguir uma ordem cronológica em termos de estreia do espetáculo, quando for o caso, ou de publicação do texto, caso não tenha havido ainda uma encenação. Consequentemente, a datação que aparece diante de cada título apresentado abaixo se refere à data da estreia da peça, quando encenada. Em caso de publicação que, até o presente momento, não foi encenada, ou de cuja encenação não tivemos acesso a registros verificáveis, figura o ano da publicação.

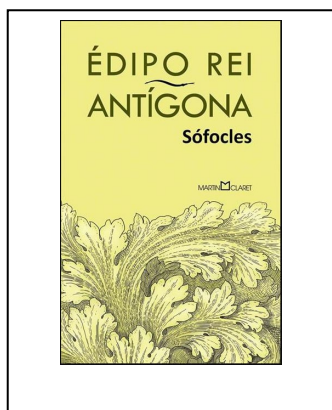
Buscamos constituir através dessas Antígonas (doze, no total, além de uma Antígona referencial) nosso corpus de análises demonstrativas e comparativas. Assim, nos parágrafos a seguir, para além de uma apresentação resumida de cada uma, buscaremos expor algumas das análises que vimos realizando até aqui, através de quadros contendo, ora as mesmas cenas nas reescritas e nos textos fundadores, ora alterações sofridas no caráter das personagens presentes em duas ou mais peças, ora comparações entre diferentes partes de uma mesma peça, dentre outras; ressignificações de objetos e acessórios; escolhas lexicais, acréscimos, supressões, comparando Antígonas³¹ reescritas nas línguas modernas entre si, a saber: o português, o inglês, o alemão e o espanhol, para além de compararmos mais de uma reescrita na mesma língua.

³⁰ As imagens de capas das publicações aqui apresentadas foram retiradas de plataformas de aquisição de livros na internet. As minibiografias de cada um dos autores foram retiradas do site Wikipédia.

³¹ De forma generalizada, parte das traduções e das reformulações em língua portuguesa das Antígonas estrangeiras analisadas nesta tese foram elaboradas com o auxílio da ferramenta ChatGPT (OpenAI), utilizada como apoio exploratório e crítico, sem substituição da autoria intelectual da pesquisadora.

2.4.1 *Antígona Referencial* – de Sófocles traduzida por Ordep Serra e Sueli de Regino

Na tragédia *Antígona*, de Sófocles, o conflito central se estabelece entre a lei da pólis e as leis não escritas dos deuses. A tragédia se inicia após a morte dos irmãos de Antígona,



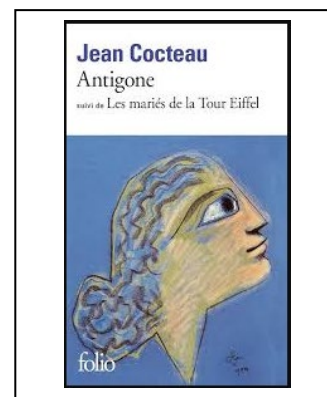
Étéocles e Polinices, um pelas mãos do outro, no momento em que Creonte, rei de Tebas, decreta que apenas o primeiro receba sepultura, proibindo, sob pena de morte, o enterro do segundo, considerado traidor. Antígona, insurgente, movida por um imperativo ético e religioso, transgride o decreto e realiza, primeiro secretamente, durante a madrugada e, num segundo momento, à luz do dia, os ritos fúnebres, assumindo conscientemente as consequências de seu ato, ou seja, a morte. O

embate entre Antígona e Creonte não é apenas político, mas ontológico: confrontam-se duas maneiras incompatíveis de existir no mundo, duas concepções de justiça, autoridade e pertencimento. A tragédia culmina na destruição da linhagem de Creonte, o herói trágico, evidenciando a *hybris* do poder que se recusa a ouvir, e reafirmando o caráter trágico da escolha irreconciliável.

2.4.2 Jean Cocteau³²: *Antigone d'après Sophocle*, 1922

³² Jean Cocteau (1889–1963) foi poeta, dramaturgo, romancista, cineasta e artista plástico francês, uma das figuras mais multifacetadas das vanguardas do século XX. Transitava com naturalidade entre literatura, teatro, cinema e artes visuais, sempre reinventando mitos clássicos com linguagem moderna e imagética. Obras como *Antigone d'après Sophocle*, *Orphée* e *La Machine infernale* revelam seu fascínio pelo trágico e pelo destino, filtrados por uma sensibilidade onírica e experimental. Sua criação artística funde mito, erotismo e morte com elegância inquieta, fazendo do passado clássico matéria ardente no presente.

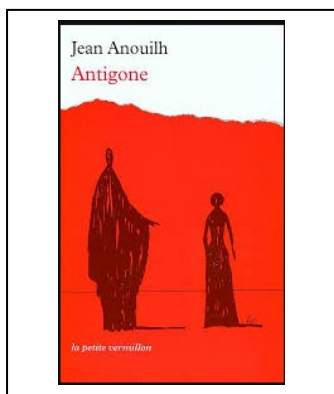
Cocteau realiza uma contração da tragédia, reduzindo o aparato mítico e enfatizando a secura do conflito. Sua *Antígona* preserva a geografia poética encontrada em Sófocles, mas a linguagem torna-se direta, quase coloquial, produzindo um efeito de identificação pela simplicidade. O coro perde sua função épica tradicional e a tragédia se aproxima de uma fábula rápida e sem ornamentos. A especificidade da versão se fixa numa estilização formal, que contribui para aproximar o mito da sensibilidade moderna. Em Cocteau, a reescrita de Antígona opera por contração e deslocamento: o mito trágico é transposto para o universo técnico da máquina e do rádio, produzindo uma atualização formal que esvazia a dimensão ritual e enfatiza a engrenagem do destino. Ainda não existe uma tradução para o português da Antígona de Cocteau, logo, os trechos apresentados aqui serão traduzidos pela autora desta tese.



2.4.3 Jean Anouilh³³: *Antigone*, 1944

Anouilh desloca o conflito trágico para o campo existencial e político do século XX, escrevendo sob a sombra da ocupação nazista, na França, numa peça que articula resistência, ambiguidade política e fatalidade. Sua *Antígona* já não age apenas em nome de leis divinas, mas de uma recusa radical à vida administrada, ao compromisso e à conciliação. Não por acaso, essa leitura encontrou ressonância no Brasil da década de 1950, quando a montagem do Teatro Brasileiro de Comédia, em 1952, dirigida por Adolfo Celi, apresentou ao público uma Antígona, interpretada por Cacilda Becker, marcada por um gesto ético intransigente, em tensão

³³ Jean Anouilh (1910–1987) foi um dramaturgo francês e um dos nomes centrais do teatro europeu do século XX. Sua obra transita entre o trágico e o satírico, frequentemente revisitando mitos e figuras clássicas para confrontar dilemas morais do presente. Ficou especialmente conhecido por sua reescrita de Antígona. Com linguagem clara e estrutura rigorosa, Anouilh construiu um teatro de tensão ética, onde inocência e compromisso raramente coexistem sem fratura.

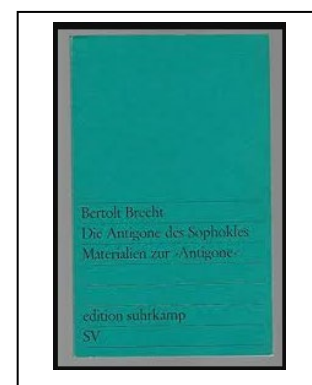


direta com um Creonte, vivido por Paulo Autran, de feição pragmática e argumentativa. Nessa configuração, Creonte deixa de ser um tirano unívoco e chega a parecer quase razoável, o que torna o embate menos maniqueísta e desloca o centro da tragédia. O conflito já não se organiza como choque entre ordens absolutas, mas como a encenação de uma escolha radical entre pureza e sobrevivência, cujo impasse se projeta para além do mito e incide diretamente sobre o presente histórico do

espectador. A versão de Anouilh, embora amplie o texto, apresenta uma espécie de contração do trágico, reduzindo o conflito ético-político a um dilema moral individual, o que desloca o sentido político do mito em direção a uma leitura ambígua e conciliatória. Há uma reescrita-tradução do texto de Anouilh em português do Brasil, que será utilizada em nossas comparações, feita por Sidney Barbosa e lançada em 2009 pela editora da UNB.

2.4.4 Bertolt Brecht³⁴: *Die Antigone des Sophokles*, 1948³⁵

O título da peça, no original alemão, é *Die Antigone des Sophokles*, seguido pelo subtítulo *Nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet*, em português, algo como: *Antígona de Sófocles, retrabalhada para a cena a partir da tradução de Hölderlin*. De acordo com Resende (2017, p. 279) “o próprio título já evidencia a inserção do texto de Brecht numa linha histórica de



³⁴ Bertolt Brecht (1898–1956) foi um dramaturgo, poeta e teórico alemão, um dos grandes renovadores do teatro do século XX. Criador do chamado teatro épico, propôs o efeito de distanciamento como estratégia para romper a identificação passiva do público e estimular uma postura crítica diante da cena. Obras como *Mãe Coragem e Seus Filhos* e *A Vida de Galileu* articulam estética e política, tensionando história, poder e responsabilidade. Exilado durante o nazismo e posteriormente instalado na Alemanha Oriental, Brecht fez do palco um laboratório de pensamento social.

³⁵ Apesar de ter observado mais de um problema significativo na tradução publicada em português da obra de Brecht feita por Angelika E. Köhnke e Christine Roehrig (ao comparar com o texto fundador em alemão, traduzido para o português com auxílio da IA, e cotejar o resultado com as traduções para o francês, tanto da Antígona de Hölderlin quanto da própria Antígona de Brecht), usaremos essa versão em nossas análises, salvo quando o trecho oferecer algum problema que torne impossível sua utilização. Nesse caso, será sugerida uma re-tradução, feita pela autora, com auxílio da IA.

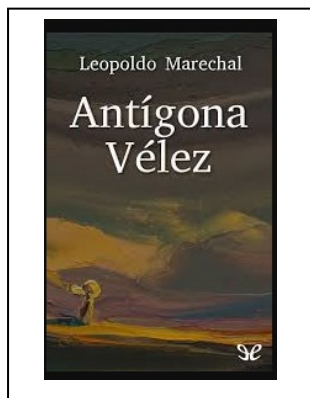
produção e de reconstrução do texto”, a que eu acrescentaria “com objetivo de encenação”. No entanto, o fato de Brecht referenciar não apenas Sófocles, mas também Hölderlin no título de sua reescrita, me faz pensar se ele não teria tido a intenção de confundir seu leitor/espectador, já que compromete elementos muito fundamentais da *Antígona* de Sófocles.

Nessa obra, Creonte é declaradamente o ditador reinante na cidade de Tebas e que, ao declarar guerra a Argos (buscando se apossar de seus recursos naturais, tais como ouro, prata e madeira) envia ao front seus filhos, Hemon e Megareu, e sobrinhos, Etéocles e Polinices. Ao observar a morte de seu irmão mais velho em batalha, Polinices é tomado de pavor e deserta, recuando da guerra e buscando retornar a Tebas. Ele é morto pelo próprio Creonte pouco antes de atingir as portas da cidade, sendo acusado de desertor, traidor e covarde. Essas são as justificativas apresentadas por Creonte para proibir seu enterro. O Prelúdio (uma espécie de prólogo antes do prólogo) que Brecht insere em sua *Antígona*, ambientado no final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, certamente se relaciona com esse fato: na visão de Hitler, os desertores deviam ser assassinados.

Brecht reescreve Sófocles a partir da tradução de Hölderlin, acentuando a historicidade e o caráter político do conflito, e realmente copia trechos inteiros de seu predecessor. No entanto, sua *Antígona*, que de fato vai encontrar a morte ao buscar enterrar seu irmão, não é uma heroína transcendental, mas uma figura inserida em relações materiais de poder. O coro é todo composto por anciãos ricos e poderosos da cidade, que ambiciosamente apoiam a guerra de Creonte. Brecht quer mostrar ao proletariado o quão absurda é a batalha travada no âmbito de pessoas que ocupam a alta esfera do poder. Assim, a tragédia deixa de operar pela catarse e passa a funcionar como análise das engrenagens da violência estatal, deslocando o trágico para o campo da crítica social.

Em Brecht, a reescrita de *Antígona* opera um deslocamento político explícito, transformando o mito em alegoria da guerra e da resistência, em consonância com o projeto do teatro épico. A reescrita-tradução do texto de Brecht foi publicada em 1993 em uma coleção de Teatro Completo do autor, pela editora Paz e Terra.

2.4.5 Leopoldo Marechal³⁶: *Antígona Vélez*, 1951



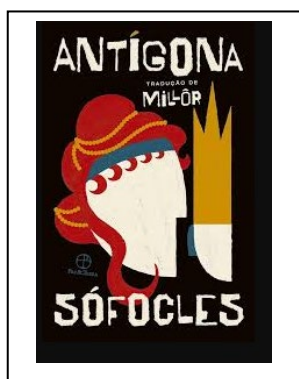
Marechal transpõe o mito para os pampas argentinos do século XIX, substituindo Tebas pelo universo das guerras civis. Polinices torna-se um rebelde federalista que apoia a causa indígena, e Creonte encarna a autoridade estatal centralizadora. A *Antígona* de Marechal mantém o gesto ético do enterro, mas agora articulado à identidade nacional argentina e ao conflito político latino-americano. A especificidade da obra reside na reinscrição do trágico no imaginário histórico argentino, sem abdicar da estrutura mítica. Pela semelhança entre as línguas portuguesa e espanhola, penso que manter o espanhol como língua de análise não compromete a compreensão do leitor brasileiro que, mesmo que eventualmente não compreenda a totalidade da narrativa, conseguirá ter a dimensão necessária para as chaves de análise.

2.4.6 Millôr Fernandes³⁷: *Ato sem Perdão* ou *Antígona*, 1969

³⁶ Leopoldo Marechal (1900–1970) foi poeta, romancista e dramaturgo argentino, figura central da literatura do século XX na Argentina. Integrante do grupo da revista **Martín Fierro**, dialogou com as vanguardas e com o pensamento católico, articulando mística, política e épica urbana em sua obra. Seu romance *Adán Buenosayres* tornou-se um clássico da literatura argentina moderna, combinando erudição, sátira e metafísica. Durante anos, marginalizado por suas posições políticas, foi posteriormente reconhecido como um dos grandes renovadores da narrativa hispano-americana.

³⁷ Millôr Fernandes (1923–2012) foi um escritor, dramaturgo, cartunista e tradutor brasileiro, conhecido pelo humor crítico e pela inteligência mordaz com que atravessou imprensa, teatro e literatura. Colaborador de revistas como *O Cruzeiro*, *Pif-Paf* e *Veja*, tornou-se uma das vozes mais afiadas contra o autoritarismo durante a ditadura militar. No teatro, traduziu e adaptou clássicos com inventividade e irreverência, aproximando-os do contexto brasileiro. Sua escrita combinava ironia, filosofia e sátira social, fazendo do humor uma forma sofisticada de pensamento.

Millôr realiza uma reescrita em prosa em que o mito é atravessado pelo humor político

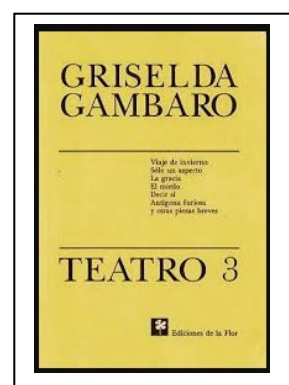


característico de Millôr Fernandes. A solenidade trágica da *Antígona referencial* é desmontada por meio da ironia e da linguagem mordaz. O conflito entre lei e justiça permanece, mas é filtrado pela descrença moderna nas grandes narrativas morais. Há uma inserção muito significativa no texto de Millôr, que traz a figura do outro filho de Creonte, primeiramente citado em *As Suplicantes*, de Eurípides, e que não aparece em Sófocles. Trata-se de Megareu, que não aparece em cena, pois ficou no campo

de batalha, assumindo o posto deixado por Hêmon, irmão mais velho e general mais experiente, que vem ao encontro do pai em busca de convencê-lo da loucura que está cometendo ao condenar Antígona. Assim que Tirésias sai de cena, um mensageiro entra, trazendo a Creonte a notícia da morte de Megareu em batalha e é justamente o confronto com a morte de um filho que faz Creonte se arrepender de sua decisão e buscar reverter, sem sucesso, a situação.

2.4.7 Griselda Gambaro³⁸: *Antígona Furiosa*, 1988

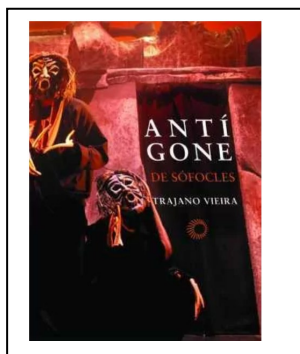
A *Antígona* de Gambaro emerge em um cenário pós-ditatorial, marcado pela violência de Estado e pelo desaparecimento forçado. A linguagem é fragmentada, corporal, convulsiva, e a ação se concentra na repetição obsessiva do gesto de resistência. Diferente da *Antígona* sofocliana, esta já conhece o



fracasso e age a partir dele. O trágico não decorre da ignorância, mas da lucidez diante de uma história que se repete. A dramaturgia de Gambaro realiza um deslocamento cultural do mito, reinscrevendo Antígona no contexto latino-americano e evidenciando a violência do poder sobre os corpos dissidentes.

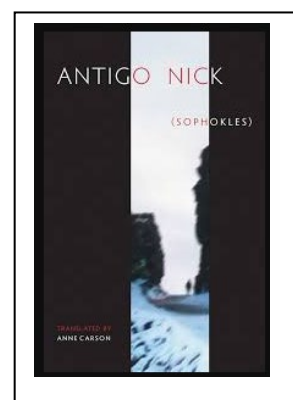
³⁸ Griselda Gambaro (n. 1928) é uma das mais importantes dramaturgas argentinas contemporâneas, também autora de romances e contos. Sua obra é marcada pela investigação da violência, do autoritarismo e das formas de opressão, especialmente no contexto das ditaduras latino-americanas. Peças como *El campo* e *Antígona furiosa* reelaboram o trágico a partir de cenários históricos traumáticos, tensionando memória e poder. Com linguagem incisiva e situações-limite, Gambaro consolidou-se como referência central do teatro político e da cena argentina do século XX.

2.4.8 Trajano Vieira³⁹: *Antigone*, 2009



A transcrição de Trajano Vieira privilegia a densidade poética e a materialidade sonora do grego antigo, com suas várias aliteraões e neologismos. O texto enfatiza o caráter ritualístico, cuja leitura em voz alta faz pensar numa situação de transe, devido à complexidade sintática operada por Vieira. Em relação à *Antígona referencial*, sua contribuição está no esforço de restituição da velocidade e da estranheza do original, recusando simplificações e, ao mesmo tempo, permitindo uma interpretação mais aberta, devido a um uso constante de aporias. A tradução se afirma como leitura crítica e gesto de escuta do trágico arcaico.

2.4.9 Anne Carson⁴⁰: *Antigonick*, 2012



Em *Antigonick*, Carson realiza uma transcrição, imbricada de outras operações, que mistura texto clássico, intervenções gráficas e comentários poéticos e, sobretudo, reflexões filosóficas, com citações muito concretas de dramaturgos, filósofos e pensadores que, em algum momento, já se relacionaram com a tragédia de Sófocles. A reescrita é atravessada por anacronismos, comentários críticos, silêncios visuais e rupturas tipográficas. A *Antígona referencial* é preservada, mas constantemente interrompida por gestos de leitura que expõem sua condição de artefato textual.

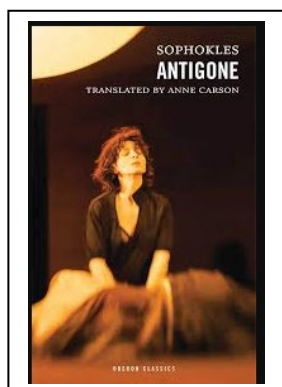
³⁹ Trajano Vieira (n. 1951) é poeta, tradutor e professor brasileiro, reconhecido por suas recriações vigorosas da poesia grega antiga. Professor de Língua e Literatura Grega na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), tornou-se referência nas traduções de Homero, Hesíodo e da tragédia ática, buscando soluções poéticas que preservem ritmo, estranhamento e densidade sonora do original. Sua prática tradutória combina rigor filológico e invenção formal, aproximando o mundo clássico do leitor contemporâneo sem domesticar sua alteridade.

⁴⁰ Anne Carson é uma poeta, ensaísta, tradutora e classicista canadense conhecida por fundir poesia, crítica e tradução numa obra singular. Ela formou-se em clássicos na University of Toronto e desde 1979 lecionou literatura clássica, comparada e escrita criativa em várias universidades da América do Norte, incluindo McGill, Princeton e University of Michigan. Embora famosa por sua carreira acadêmica, atualmente Carson não possui um cargo fixo permanente, tendo atuado mais como professora visitante e colaboradora em diferentes instituições e residências artísticas. Sua obra literária inovadora ganhou prêmios internacionais como o Griffin Poetry Prize e o Príncipe das Astúrias das Letras.

A especificidade está na transformação da tradução em cena crítica, onde o ato de ler torna-se performativo. Há uma tradução para o português de Portugal, intitulada *Antigotriz*. Essa é a obra que será usada nas análises, mas vou buscar manter o texto em inglês, sempre que possível, a título de comparação intralinguas, para além das comparações entre texto-fundador e reescrita que estou aqui estabelecendo. Há elementos que, assim como na reescrita de Trajano Vieira, perpassam a questão da pronúncia e prosódia, muito particulares a cada língua, nesse caso, o inglês. A dificuldade de traduzir Carson se assemelha à problemática da tradução de poesia, já explicitada no capítulo 1.

2.4.10 Anne Carson: *Sophokles Antigone translated by Anne Carson, 2016*

Nesta reescrita-tradução que pode se afirmar um tanto quanto mais semelhante à *Antigona referencial*, e que estreou com a atriz Juliette Binoche no papel de Antígona, Carson



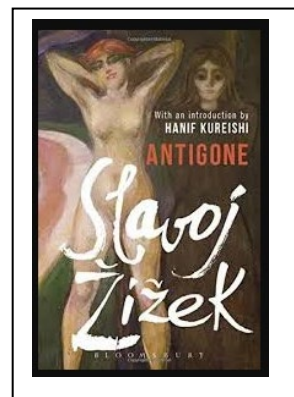
opta por uma linguagem concisa, afiada e rítmica, evitando tanto o arcaísmo quanto a domesticação excessiva. A estrutura sofocliana é respeitada, mas o vocabulário aproxima os personagens de uma sensibilidade contemporânea. Diferente de *Antigonick*, gesto experimental é contido, permitindo que o trágico emergja da precisão verbal. Trata-se de uma atualização linguística com pouca (e, no entanto, muito potente) reescrita estrutural. Não há ainda tradução desse texto para o português e, em alguns momentos, justamente a não-

tradução é essencial, como será demonstrado brevemente na análise das escolhas realizadas por cada reescritor em relação ao termo *deinós*.

2.4.11 Slavoj Žižek⁴¹: *Antigone*, 2016

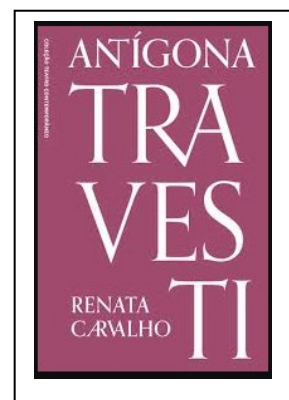
⁴¹ Slavoj Žižek é um filósofo hegeliano, um psicanalista lacaniano, e um comunista engajado cujos escritos vívidos, aventureiros, heterodoxos e abrangentes lhe renderam um lugar único como um dos pensadores mais proeminentes de nosso tempo. Nascido em 1949, na cidade de Ljubljana, então integrante da Iugoslávia e atual capital da Eslovênia, Žižek é pesquisador na Faculdade de Direito do Birkbeck College, Universidade de Londres, e professor visitante na Universidade de Nova York, EUA.

Zizek propõe uma leitura filosófica e dramatúrgica em que o conflito é deslocado para uma crítica das formas contemporâneas de poder e gozo. Sua Antígona não é heroína pura, mas figura ambígua, atravessada por excessos e impasses. O autor questiona a idealização moral da personagem, tensionando o legado sofocliano. A tragédia torna-se um laboratório conceitual, com mais de uma tentativa e erro, mais ensaístico que dramático, embora já tenha sido levado à cena, oferecendo algumas belíssimas imagens, que fazem pressupor um grande espetáculo teatral. Não há tradução para o português, mas encontrei uma versão que foi digitalmente publicada em espanhol, em 2020. Assim, o texto em espanhol, como dito acima, será utilizado sem compromisso de tradução para nossa língua.



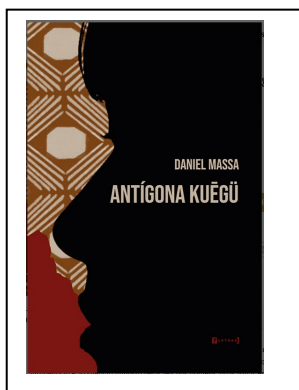
2.4.12 Renata Carvalho⁴²: *Antígona Travesti*, 2025

Nesta reescrita, Antígona é atravessada pelas questões de gênero, identidade e violência estrutural contra corpos dissidentes. O ato de enterrar o irmão (nesse caso, a filha) se articula à luta pelo direito à existência e à memória de vidas apagadas. A tragédia desloca-se do campo da filiação familiar para o da exclusão social. Em relação à Antígona sofocliana, o trágico emerge da colisão entre norma, corpo e visibilidade.



⁴² Renata Carvalho é atriz, dramaturga e ativista brasileira, reconhecida por seu trabalho artístico e político em defesa da representatividade trans nas artes cênicas. Cofundadora do Movimento Nacional de Artistas Trans (MONART), tornou-se referência ao protagonizar e escrever espetáculos como *O Evangelho Segundo Jesus*, *Rainha do Céu*, que tensiona religião, gênero e poder no espaço público. Sua trajetória articula cena e militância, questionando estruturas de exclusão no teatro brasileiro. Com presença intensa e discurso contundente, Carvalho faz da performance um gesto de afirmação identitária e intervenção social.

2.4.13 Daniel Massa⁴³: *Antígona Kuêgü*, 2025



Massa reinscreve *Antígona* em um universo indígena, articulando o mito grego a cosmologias ameríndias. O conflito entre lei e ritual ganha novos contornos, deslocando o centro epistemológico da tragédia. O gesto do sepultamento é atravessado por outras concepções de morte, corpo e ancestralidade. A reescrita rompe com a matriz ocidental exclusiva da *Antígona referencial*, propondo um diálogo intercultural. Nesta tese, o capítulo 3 é inteiramente dedicado à *Antígona Kuêgü*, e à questão da decolonialidade. Diferentemente dos casos anteriores, esta peça será analisada no capítulo seguinte como um caso-limite, no qual a reescrita do mito articula tradução, política e decolonialidade de forma central.

2.5 Manual de Instruções

Devidamente apresentadas nossas *Antígonas*, passemos às análises a serem empreendidas neste capítulo, o qual se organiza, conforme prometido no resumo da análise e exemplificação das sete operações descritas no Capítulo 1, através da observação e comparação destas diferentes *Antígonas*. Cada eixo mobiliza, a cada exemplificação, pelo menos duas obras do mesmo conjunto de reescritas, permitindo ver recorrências e singularidades por atravessamento.

Desde minha dissertação, a ideia da criação de uma análise descritiva e objetiva a partir de um corpus apropriado não me parecia, de todo, irrealizável. Assim, a partir de agora, buscarei mapear detalhadamente procedimentos que se assemelham com objetivo de apontar caminhos

⁴³ Daniel Massa é poeta, dramaturgo, ativista, roteirista e pesquisador brasileiro cuja prática artística articula criação, reflexão crítica e escuta intercultural. Sua obra dialoga com a tradição poética ao mesmo tempo em que se abre às cosmologias e narrativas indígenas, desenvolvendo projetos em interlocução com artistas como o cineasta Takumã Kuikuro, do Alto Xingu. Nesse contexto, destaca-se a criação da Biblioteca Indígena do Xingu, concebida como espaço de circulação de saberes, memória viva e afirmação epistemológica dos povos originários. Sua escrita investiga o trágico e o épico em chave contemporânea, explorando formas híbridas entre mito, política, oralidade e cena.

para a compreensão dos diferentes processos existentes para a reescrita e encenação moderna de um mito. Talvez a conclusão seja a de que existem tantos processos possíveis e distintos quanto existem reescritas de mitos antigos, porém, ainda assim, creio que seja possível propor metodologias.

Dito isso, tentarei aqui identificar operações que se repetem e funcionalidades comuns a procedimentos distintos. Ademais, como já disse anteriormente, todo registro escrito tende a dar corpo a uma determinada prática, conferindo-lhe um certo teor de imobilidade. Nesse sentido, há que se analisar o custo-benefício que pode advir desse processo, sempre delimitante, de materialização.

As operações descritas funcionam como instrumentos de análise, enquanto as reescritas de *Antígona* existem enquanto objetos de análise, ou objetos a serem analisados. A ideia é tentar estabelecer uma espécie de *Manual de Instruções* que oriente a observação de reescritas modernas. Isso significa identificar as operações recorrentes, já descritas no glossário do Capítulo 1 e, ao mesmo tempo, mapear singularidades próprias de cada dramaturgo.

O recorte temporal adotado (1920-2025) justifica-se pela estreia da *Antigone* de Jean Cocteau, em 1922, que inaugura uma etapa moderna de reescritas marcada pela experimentação estética, e pelo conjunto de produções recentes que prolongam este ciclo até o presente, mostrando como o mito segue atualizado em diferentes contextos. Essa delimitação não pretende encerrar o movimento, mas oferecer um campo analítico manejável para identificar operações recorrentes e singularidades nos modos de reescrever *Antígona*.

O propósito não é fixar definitivamente um método, nem tampouco de exaurir o corpus de análise, mas oferecer critérios e descritores úteis para explicitar diferenças significativas nos modos de reescrita. Através da comparação de textos distintos pretendemos mostrar tanto o que se repete quanto o que se transforma. Com isso, buscamos tornar visíveis tanto as continuidades quanto as rupturas, bem como o modo como cada dramaturgo reposiciona a cena em relação ao texto fundador, nossa *Antígona* referencial.

Em outras palavras, o grande objetivo deste *Manual de Instruções* não é ensinar a fazer, e sim, contribuir para uma compreensão otimizada daquilo que já foi feito. Ao oferecer uma espécie de barema, na figura de um quadro de exemplos representativos de operações possíveis, o *Manual* contribuiria para a fixação de critérios bastante concretos para eventuais análises de diferentes reescritas.

Destarte, nos propomos, a seguir, a analisar as operações descritas no Capítulo 1 (que volto a listar abaixo), através de exemplos e comentários:

1. Ampliação;
2. Colagem;
3. Contração;
4. Deslocamento;
5. Dissolução;
6. Tradução-exu;
7. Transcriação;

2.5.1 Ampliação

Relembrando e resumindo: Operação em que a reescrita se realiza por acréscimos, dilatando o texto fundador em termos de ação, discurso ou temporalidade. A ampliação produz novas camadas de sentido e permite inflexões críticas, reflexivas ou metateatrais.

- **Ampliação - Exemplo 1:**

Prólogo da peça – primeiras réplicas – em Anouilh, Marechal e Brecht

Anouilh e Brecht ampliam a tragédia, inserindo uma cena antes do Prólogo. Brecht chama a nova cena de “prelúdio”. Anouilh não atribui nenhum subtítulo, mas cria uma personagem: Ama (la nourrice). Brecht insere um novo pré-prólogo, que ele chama de Prelúdio. Brecht altera completamente a fábula de Sófocles, mantendo uma estrutura bastante semelhante à de seu predecessor, como veremos a seguir.

No prólogo de Sófocles, Antígona tem um diálogo com Ismênia, narrando à irmã – e ao público – os últimos acontecimentos: que os irmãos se entre-mataram, que os argivos estão em fuga e que Creonte publicou uma interdição ao enterro do corpo de Polinices. Na Antígona Referencial, a cena se passa assim (Serra e de Regino, 2016, p. 173):

Antígona: Oh irmã de meu sangue, Ismênia querida,
das desgraças que Zeus lançou sobre Édipo,
ainda resta alguma para cair sobre nós?
Não há sofrimento maior que esse legado.
Não há vergonha, nem desonra,
que não tenha acompanhado a nossa sorte.

E essas ordens que o estrategista
acaba de impor a todo o povo da pólis?
Ouviste aquilo? Viste como o mal avança sobre os que nos são queridos?

Ismênia: Nenhuma notícia recebi, Antígona,
dos irmãos que amamos, desde quando
se feriram um ao outro mutuamente
e foram roubados de nós pela morte.
Depois da partida do exército argivo,
no meio da noite, nada soube que
pudesse aumentar ou reduzir nosso sofrimento.

Brecht e Anouilh evidenciam, através de suas reescritas, nesta cena especificamente, que compreenderam que, desde o Prólogo da tragédia de Sófocles, a entrada em cena da protagonista representa o momento em que ela acabara de enterrar o corpo do irmão pela primeira vez, durante a noite anterior. Antígona realiza as libações por duas vezes, e é pega em flagrante pelo guarda na segunda vez, à luz do dia, quando ela não demonstra nenhuma preocupação em tentar esconder o que está fazendo.

Anouilh introduz a Ama, questionando Antígona sobre de onde ela vem, a Ama demonstra cuidado e preocupação com as duas princesas, Antígona e Ismênia, a qual aparece em cena logo em seguida, quando as duas têm um diálogo que muito se assemelha ao mesmo diálogo em Sófocles. Talvez a Ama seja introduzida para nos dar a dimensão da fragilidade de Antígona, que apenas se permite sentir-se pequena e impotente diante do que ela está prestes a viver (incluindo a própria morte) no âmbito da intimidade que tem com a Ama. De certa forma, a Ama de Anouilh se relaciona com o coro de mulheres que abre a peça na Antígona de Leopoldo Marechal, como veremos a seguir.

São essas mulheres que detêm a função narrativa e explicativa em Marechal, e talvez elas sejam (assim como o coro de homens, que as sucedem) o que melhor representa uma das funções do coro na tragédia ática: um coro composto de muitas vozes, muitas vezes dissonantes entre si. Nas cenas entre Antígona e Ismênia, a primeira conclama a segunda a ajudá-la a realizar as honras fúnebres ao corpo do irmão, mas na verdade, é como se ela estivesse testando a irmã, já que ela mesma acabara de fazê-lo. Ismênia, em Anouilh se mostra infantil, fraca e insegura. Já, em Brecht, ela é apresentada num misto de sensatez e frieza.

Mas a grande diferença que podemos observar nessa cena, na *Ampliação* realizada por Brecht, repousa no fato de Antígona afirmar que os dois irmãos não se mataram um ao outro, como em todas as outras versões, e sim, que Polinices, menos forte que o irmão mais velho, não suporta ver sua morte e, tomado de pavor, bate em retirada, desertando do combate.

Antígona narra à irmã que Polinices é morto por Creonte, antes de alcançar as portas de Tebas. Ambos os irmãos lutavam juntos por Tebas numa batalha levada a termo por Creonte contra Argos, em busca de se apossar do metal produzido em suas minas. Creonte proíbe o funeral de Polinices porque ele foi covarde, não traidor.

Quadro 1: Prólogo em Anouilh, Marechal e Brecht - Ampliação

Anouilh, 2009, p. 33	Marechal, 1951, p. 6	Brecht, 1993, p. 197
A AMA: Onde você estava? ANTÍGONA: Passeando, Ama. Estava tão bonito. Tudo estava cinza. Agora, não dá mais para você ver, já está tudo rosa, amarelo, verde. Tudo se tornou um cartão postal. Você precisa se levantar mais cedo, ama, se quiser ver um mundo sem cores. Ela tenta passar. A AMA: Eu me levanto quando ainda está escuro, vou a seu quarto para ver se você não se descobriu dormindo e não a vejo mais na cama! ANTÍGONA: O jardim ainda estava dormindo. Eu o peguei de surpresa, ama. Eu o vi sem que ele desconfiasse. É lindo um jardim que ainda não pensou nos homens.	MUJER 1ª: ¡Hermano contra hermano! MUJER 2ª: ¡Muertos los dos en la pelea! MUJER 1ª: ¡Ignacio Vélez, el fiestero! MUJER 2ª: ¡Y Martín Vélez, el que no hablaba! (<i>Un silencio</i>). MUJER 3ª: ¿Dónde los han puesto? MUJER 2ª (<i>Indicando la ventana con luz</i>): Martín Vélez allá, tendido entre sus cuatro velas. MUJER 3ª: ¿Y el otro? MUJER 1ª: No se puede hablar del Otro. MUJER 3ª: ¿Por qué no? MUJER 1ª: Está prohibido. (<i>Un silencio</i>).	Antígona: Ismênia, irmã, broto gêmeo / Do tronco de Édipo, sabes de alguma / Aberração, triste labuta, infâmia / Que o Pai da Terra ainda não tenha imposto / Sobre nós que vivemos até aqui? / Na guerra sem fim, um entre muitos, / Caiu Etéocles, nosso irmão. Nas fileiras do tirano / Tombou jovem. E, mais jovem que ele, Polinices / Vendo o irmão pisotado pelos cascos dos cavalos, chorando / Abandona o combate inacabado, porque / O espírito da guerra não favorece a todos por igual, / Quando nos instiga, acenando-nos com os direitos / Logo que o fugitivo, manchado com o sangue do irmão, / Em sua fuga precipitada, cruza os riachos de Dirce e, / Aliviado avista as Sete Portas de Tebas, / Creonte, que incita a batalha por trás, / Alcança-o e o retalha. / Te disseram, ou não, o que / Mais deve pesar sobre a estirpe / Quase extinta de Édipo? Ismênia: Não fui ao mercado hoje, Antígona. / Nenhuma notícia dos entes queridos chegou a mim. / Não ouvi nada de ameno nem de triste / E não estou mais feliz e nem mais desanimada.

Fonte: Elaborado pela autora.

- **Ampliação - Exemplo 2:**

Anouilh e Marechal – cena do Guarda

Na *Antígona* de Sófocles (ou na *Referencial*), o trecho da cena aqui apresentado é constituído por quatro réplicas do Sentinela (Guarda), alternadas com quatro réplicas dadas por Creonte. Anouilh duplica o trecho em termos de número de réplicas, mantendo a mesma ideia, de que o guarda fica fazendo rodeios para aliviar a tensão (e a consequente punição) que pressente na informação que ele precisa passar a Creonte. Além disso, em Anouilh, os guardas são três: Jonas, Boudousse e Durand e, junto com a inserção da personagem da Ama, representam, de certa forma, o coro de pessoas do povo, na tragédia de Anouilh.

O segundo momento em que o Guarda entra em cena na *Antígona Referencial* sucede o Primeiro Estásimo (também conhecido como Ode ao Homem, do qual falaremos oportunamente) e representa um retorno do Guarda à presença de Creonte, dessa vez, apresentando a “criminosa”, capturada em flagrante-delito. Em Anouilh, os três guardas travam um diálogo entre si, refletindo sobre a recompensa que vão receber por terem solucionado o crime, a reação de suas mulheres, como irão gastar o dinheiro, se nesse ou naquele puteiro etc. É uma cena igualmente engraçada, tanto mais que, à maneira de *Perrette*⁴⁴ e o leite derramado, logo entra Creonte em cena e, por muito pouco, não os manda matar.

⁴⁴ *La Laitière et le Pot au lait*, in *Fables de Jean de La Fontaine*.

Quadro 2: Cena do Guarda em Anouilh – Ampliação

Sófocles - traduzido por Ordep Serra e Sueli de Regino (2016, p. 183 e 184) Anouilh (2009, p. 57 a 60)		
1	Sentinela : Senhor, não direi que cheguei aqui, assim, sem fôlego, por causa da velocidade que cobrei de meus pés. Com frequência me obriguei a parar para refletir, e dei voltas no caminho, quase voltando atrás. A consciência, muitas vezes, me dizia coisas como: <i>Infeliz, por que tanta pressa para ser punido? Miserável, te deténs outra vez? E se Creonte souber por algum outro, não vais pagar da mesma forma?</i> Com esses pensamentos, vim volteando, devagar, e assim, o caminho curto acabou se tornando longo. Por fim, minha decisão foi vir até aqui, diante de ti. E ainda que não sejam boas as notícias, falarei: tenho comigo a esperança de que não sofrerei nada além daquilo que a mim está destinado.	O Guarda: Pois bem, chefe. sorteamos para saber quem viria. O azar caiu sobre mim. Então t'ái, chefe. Vim porque pensamos que era melhor um só explicar, e porque não podíamos todos os três deixar o posto. Somos três no posto de guarda, chefe, pra vigiar o defunto.
2	Creonte: Mas por que estás assim, tão apreensivo?	Creonte: O que você tem para me dizer?
3	Sentinela: Primeiro quero esclarecer algo a meu respeito: eu não fiz aquilo, não vi quem o fez, e não seria justo pagar por isso.	O guarda: Nós somos três, chefe. Não estou sozinho. Os outros são Durand e o guarda de Primeira Classe Boudousse.
4	...	Creonte: Por que não foi o Primeira Classe que veio?
5	...	O guarda: Não é mesmo, chefe? Foi o que eu disse na hora. É o Primeira Classe que deve ir lá. Quando não há graduação, é o Primeira Classe que é o responsável. Mas os outros disseram que não e quiseram sortear. Quer que eu vá buscar o Primeira Classe, chefe?
6	...	Creonte: Não. Fale você já que está aqui.
7	...	O Guarda: Tenho dezessete anos de serviço. Alistei-me como voluntário. Tenho uma medalha e dois elogios. Estou bem cotado, chefe. Eu sou “pau pra toda obra”. Só cuido do que me mandam fazer. Meus superiores sempre dizem: “Com o Jonas estamos tranquilos”.
8	...	Creonte: Está bem. Fale. Está com medo de quê?
9	...	O Guarda: Normalmente isso deveria ter sido feito pelo Primeira Classe. Eu fui indicado, mas ainda não fui promovido. Eu devia ter sido promovido em junho.
10	Creonte: Caminhas em círculos e escolhes palavras, mas o fato é que tens algo para me contar.	Creonte: Você vai falar ou não? Se aconteceu alguma coisa, vocês três são os responsáveis. Não me interessa quem deveria estar aqui.

11	Sentinela: Não é fácil dar notícias desagradáveis.	O guarda: Uhum! bom, certo, chefe: o defunto... Mas a gente estava de olho, viu? A gente estava rendendo a guarda das duas da manhã, a mais difícil. O senhor sabe como é que é, chefe, quando a noite vai acabar. Aquele chumbo nos olhos, a nuca que puxa, além disso todas aquelas sombras que se mexem e a neblina do comecinho do dia... Ah! Eles escolheram bem a hora!... A gente estava lá, falava, esquentava os pés marchando... A gente não estava dormindo! Aliás, com o frio que estava fazendo... De repente, eu olho o cadáver... a gente estava a dois passos dele, mesmo assim eu olhava de vez em quando. Eu sou assim, chefe, eu sou metuculofo. É por isso que meus superiores dizem: "Com Jonas..." (<i>Um gesto de Creonte o faz parar, ele grita de repente</i>) Fui eu quem viu primeiro, chefe. Os outros podem confirmar, fui eu quem deu o alarme primeiro.
12	Creonte: Então, não é melhor falar logo e ir embora?	Creonte: O alarme? Por quê?
13	Sentinela: Pois então vou dizer: alguém espalhou cinzas sobre o corpo, cumprindo os rituais para lhe conceder as honras fúnebres.	O Guarda: O defunto, chefe. Alguém o cobriu. Mas só um pouquinho. Não deu tempo com a gente por lá. Só um pouquinho de terra. Mas já deu para esconder o corpo dos corvos.
14	...	Creonte, <i>indo até ele</i> : Tem certeza de que não foi um bicho cavoucando?
15	...	O Guarda: Não, chefe. No começo a gente pensou que fosse isso também. Mas a terra foi jogada sobre ele, segundo os ritos. Foi alguém que sabia o que estava fazendo.
16	Creonte: O que dizes? Que homem faria tal coisa?	Creonte: Quem se atreveu? Quem foi louco o bastante para afrontar a minha lei? Vocês encontraram rastros?

Fonte: Elaborado pela autora.

Segue-se abaixo o mesmo trecho de cena na obra de Leopoldo Marechal, configurando um bom exemplo de uma outra forma de operar a *Ampliação*, com uma mudança significativa para além da inserção de Hemon nesse diálogo: ao não terem conhecimento do édito proibitivo, nem o filho nem o guarda sentem medo do chefe. A narrativa se dá quase que num tom de casualidade, que limita a característica jocosa e divertida obtida por Sófocles e seguida de muito perto pela maioria de seus reescretores.

Quadro 3: Cena do Guarda em Marechal - Ampliação

Don Facundo é Creonte; Lisandro é Hemon; o Rastreador é o Guarda (Marechal, 1951, p. 26)

Em português, traduzido pela autora com auxílio do ChatGPT:

DON FACUNDO. —¡Bien sé yo lo que le ha dolido a ella! El deshonor de un Vélez que no tuvo anoche sus cuatro luces ni tendrá hoy una sepultura.

DON FACUNDO: Bem sei eu o que a feriu! A desonra de um Vélez que não teve ontem à noite suas quatro luzes nem terá hoje uma sepultura.

LISANDRO. (*Asombrado*). —¡Cómo! ¿Ignacio Vélez no debía ser enterrado?

LISANDRO (*Assombrado*): Como! Ignacio Vélez não devia ser enterrado?

DON FACUNDO. —No.

DON FACUNDO: Não.

LISANDRO. —¿Quién lo ha dispuesto así?

LISANDRO: Quem determinou isso?

DON FACUNDO. —Yo lo dispuse. Hombres y mujeres lo saben ya en la casa.

DON FACUNDO: São ordens minhas. Homens e mulheres já o sabem na casa.

RASTREADOR. (*Confuso*). —¿No debía ser enterrado?

RASTREADOR (*Confuso*): Não devia ser enterrado?

DON FACUNDO. —Ésa es la orden. (Lisandro y el Rastreador se miran desconcertados).

DON FACUNDO: Essa é a ordem. (*Lisandro e o Rastreador se olham desconcertados*).

LISANDRO. —¿Está seguro, padre?

LISANDRO: Tem certeza, pai?

DON FACUNDO. —Yo mismo les hablé a todos, hombres y mujeres, prohibiendo esa sepultura.

DON FACUNDO: Eu mesmo falei a todos, homens e mulheres, proibindo essa sepultura.

LISANDRO. —Entonces, alguien ha faltado a la consigna.

LISANDRO: Então alguém desobedeceu a ordem.

RASTREADOR. —O la ignoraba.

RASTREADOR: Ou a ignorava.

DON FACUNDO. (*A los dos, en un comienzo de asombro*). —¿Qué dicen?

DON FACUNDO (*Aos dois, num início de assombro*): O que dizem?

LISANDRO. —Alguien ha enterrado a Ignacio Vélez, allá, junto al agua.

LISANDRO: Alguém enterrou Ignacio Vélez, lá, junto à água.

RASTREADOR. —Sí, alguien cavó anoche, bien y hondo.

RASTREADOR: Sim, alguém cavou ontem à noite, e bem fundo.

DON FACUNDO. (*Anonadado*). —¡No es posible!

DON FACUNDO (*Atônito*): Não é possível!

LISANDRO. —En el mismo barrial donde Ignacio Vélez quedó recostado. (Por el Rastreador). Éste y yo vimos la sepultura.

LISANDRO: No mesmo barreiral onde Ignacio Vélez caiu recostado. (*Indica o Rastreador*): Ele e eu vimos a sepultura.

RASTREADOR. —Tenía en la cabecera una cruz de sauce atada con hilo de zurcir.

RASTREADOR: Tinha à cabeceira uma cruz de salgueiro amarrada com linha de cerzir.

LISANDRO. —Y a los pies algunas flores de cardo negro.

LISANDRO: E aos pés algumas flores de cardo-negro.

DON FACUNDO. (*Contenido*). —¿Y cuándo pudo hacerse?

DON FACUNDO (*Contido*): E quando isso foi feito?

LISANDRO. —Las flores parecen recién cortadas.

LISANDRO: As flores parecem recém-colhidas.

RASTREADOR. —Y la tierra no ha recibido ningún sol todavía. Fue a medianoche, señor.

RASTREADOR: E a terra ainda não recebeu sol algum. Foi no meio da noite, senhor.

Fonte: Elaborado pela autora.

- **Ampliação - Exemplo 3:**

Mais um pouco de δεινός

O exemplo a seguir talvez seja o meu preferido em relação à operação de *Ampliação*. Há muita ambiguidade nas possibilidades tradutórias do termo grego δεινός (*deinós*), como foi dito no início deste capítulo. O vocábulo aparece apenas duas vezes em toda a extensão da obra, nos versos 332 e 333 do primeiro estásimo da *Antígona* de Sófocles: “πολλὰ τὰ δεινὰ, κούδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει” (*pólla tá deiná, kudén antrôpu deinóteron pélei*). Em tradução literal mínima, com objetivo de orientação semântica, poderíamos traduzir os dois versos assim: “Muitas são as coisas *deiná*, e nada é mais *deinoterón* do que o homem.”

Como também já foi dito acima, Guilherme de Almeida usa *milagres/portentoso*; Kury, Schuller e Cegalla, usam *maravilha/maravilhosa(o)*; Flores e Vieira trazem variações de *assombros-assombroso*; Torrano *terrores/terrível* (que me perdoem a aliteração feita sem querer!); e Ordep Serra e Sueli de Regino *prodígio/prodigioso*.

Me permito aqui um comentário que talvez fuja ao escopo desta tese (e talvez não): foi exatamente essa a palavra que me fez desistir, em um primeiro momento, de realizar uma tradução para o português da reescrita de *Antígona* feita por Jean Cocteau. Em sua contração do célebre estásimo, Cocteau traduz os dois versos iniciais por uma fórmula lapidar: « L’homme est inouï ». Hoje, eu traduziria essa palavra por: “o homem é inaudito”. No entanto, à época, hesitei diante do peso dessa decisão, justamente porque *inouï* é, à semelhança do grego *deinós*, uma palavra saturada de sentidos, portadora de uma ambiguidade constitutiva. *Inouï* significa ao mesmo tempo aquilo que nunca foi ouvido, o extraordinário, o espantoso, mas também o escandaloso, o excessivo, o que ultrapassa os limites do aceitável.

Meu receio era que “inaudito”, em português, se fixasse apenas no campo do raro ou do inédito, perdendo a tensão ética e ontológica que Cocteau faz ressoar nesse adjetivo único. Não havia exatamente uma dificuldade técnica, mas me senti limitada pelo reconhecimento de que essa palavra concentra, em si, o problema central da reescrita: como fazer passar, de uma língua à outra, uma noção que não se deixa estabilizar, que oscila entre maravilhamento e ameaça, entre prodígio e perigo.

Consciente desse reconhecimento, qual não foi minha surpresa ao perceber a forma pela qual Anne Carson resolveu esse “problema” usando o recurso da “ampliação”, que estamos exemplificando agora:

Quadro 4: Primeiro estásimo (versos 332 e 333) em Carson - Ampliação

Sófocles (em grego) traduzido por Ordep Serra e Sueli de Regino (2016, p.187)	Carson, 2016, p. 23 (a formatação na publicação contém exatamente esses recuos e letras minúsculas)	Carson, 2016, traduzido pela autora com auxílio do ChatGPT.
Coro	CHORUS:	CORO:
	many things, strange	muitas coisas estranhas,
	terrible	terríveis,
	clever	temíveis,
	wondrous	prodigiosas
	monstrous	monstruosas,
	marvellous	maravilhosas,
	dreadful	pavorosas,
	awful	medonhas
	and	e
πολλὰ τὰ δεινὰ, κοῦδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει	weird	insólitas
	there are in the world	há no mundo,
	but none more	mas nada mais
	strange	estranho,
Muitos são os prodígios, no entanto, nada é mais prodigioso que o homem,	terrible	terrível,
	dever	temível,
	uncanny	inquietante,
	wondrous	maravilhoso,
	monstrous	monstruoso,
	marvellous	assombroso,
	dreadful	pavoroso,
	awful	horrível
	and	E
	weird	insólito
	than Man	do que o Homem.

Fonte: Elaborado pela autora.

Carson coloca em cena, na boca do Coro, cerca de dez diferentes vocábulos para resolver a questão da intraduzibilidade observada em Sófocles e, enquanto dramaturgia, essa forma é

perfeitamente aceitável e encenável. Em alguns momentos, Carson *contrai* o texto fundador ao extremo, como no caso de “*well*” em substituição à primeira fala completa do guarda, que veremos logo em breve. Em outros, ela o *amplia*, elevando-o à décima potência, no exercício demonstrado acima. Eu realmente considero geniais as duas soluções operadas por Anne Carson, lembrando que se trata de duas diferentes reescritas de Antígona: no caso da ampliação, trata-se do texto de 2016, *Sophokle Antigone translated by Anne Carson*, enquanto no exercício de contração, a ser visto no subitem 3, trata-se do texto de 2012: *Antigonick*. No entanto, não há uma reescrita de Carson que seja apenas *ampliação* e outra que seja apenas *contração*. Há exemplos de cada uma dessas operações, dentre outras, em ambas as reescritas.

2.5.2 COLAGEM

Relembrando e resumindo: Consiste na justaposição de materiais heterogêneos dentro de uma mesma reescrita, provenientes de diferentes textos, discursos ou contextos. Essa operação cria novos sentidos a partir do encontro entre elementos relativamente exógenos ao texto fundador.

- **Colagem - Exemplo 1:**

Prelúdio de *Antígona de Sófocles* de Bertolt Brecht

Brecht era completamente engajado politicamente e, integrando o partido marxista, ele tinha o recurso de sua arte teatral para encorajar o pensamento crítico do público sobre questões sociais e políticas de sua época (quicá atemporais). Ele fazia isso bem, muito bem, aliás.

A questão que se coloca é: por que motivo sua Antígona não figura entre suas cinco peças mais montadas, ou mais lembradas? Nem sequer dentre as dez mais lembradas⁴⁵? Ao não

⁴⁵ O terceiro capítulo da tese de doutorado de Flávia Almeida Vieira Resende intitulada *Antígonas: Apropriações políticas do imaginário mítico* (2017), tece uma explicação plausível para tal, totalmente ancorada na questão social e política do contexto atravessado por Brecht quando opera sua reescrita. Não pretendo aqui adentrar esse universo, mas deixo a sugestão de leitura a quem desejar se aprofundar na questão.

responder à pergunta colocada, convido o leitor a se aprofundar na questão, apresentando pistas de leitura, como na nota de rodapé. Nosso objetivo aqui é o de analisar o texto em si, sua versão fixada em livro, que pode apresentar descritores muito concretos de procedimentos e operações utilizadas por Brecht e que podem ser reaproveitados em outros contextos.

Assim, Brecht *cola* em sua *Antígona* um Prelúdio, apartado da peça desde a ficha técnica que apresenta as personagens do Prelúdio separadas da apresentação das personagens da peça em si. Há uma indicação de cena na cena do prelúdio que diz o seguinte: “*Berlim, abril de 1945. Alvorada. Duas irmãs saem do refúgio antiaéreo e voltam para casa.*”. Nesta cena, que se passa na iminência do fim da Segunda Guerra Mundial em que a Alemanha sai perdedora, duas irmãs denominadas “A primeira” (mais sensata e mais contida, se relaciona mais com Ismênia) e “A Segunda” (mais passional e inconsequente, que seria um duplo de Antígona), ao retornarem para casa após um bombardeio aéreo, percebem que alguém esteve em casa: “Alguém que quis nos oferecer algo de bom” (Brecht, 1993, p. 197).

Durante o diálogo em que as irmãs se alimentam e se regozijam com a possível presença do irmão, que teria passado em casa para deixar pão e presunto, além de seu uniforme, alguém lá fora é torturado e grita. Ambas sentem medo de ir olhar, já que “quem quer ver é visto” (Brecht, 1993, p. 199). Quando o barulho cessa e elas saem da casa, percebem que seu irmão está ali, morto, torturado e dependurado em um gancho.

Um soldado uniformizado da SS então, pergunta a elas se o conhecem, já que ele teria saído daquela mesma porta. “A Segunda” tem uma faca nas mãos, pois tinha intenção de liberar o corpo pendurado. Então, “A Primeira” diz ao soldado: “Caro senhor, não pode nos incriminar porque não conhecemos aquele homem.” Em seguida, ela diz ao público, num efeito de distanciamento característico do teatro brechtiano: “Aí olhei para a minha irmã. / Deveria ela, em busca da própria morte / Ir lá fora libertar o meu irmão? / Talvez ainda não estivesse morto”. (Brecht, 1993, p. 201). A cena acaba com essa pergunta sendo deixada sem resposta e a *Antígona* de Brecht se inicia a seguir.

Ainda na ficha técnica, para além da presença das “duas irmãs” e do “Soldado da SS”, chamo a atenção para outros elementos significativos: 1) Presença de “criadas”; 2) Substituição de uma atribuição denominada de “Coro” por “Anciãos de Tebas”; 3) Ausência de Eurídice, mulher de Creonte e mãe de Hemon.

PERSONAGENS
<i>Personagens do prelúdio:</i>
DUAS IRMÃS
SOLDADO DA SS
<i>Personagens da Antígona:</i>
ANTÍGONA
ISMÊNIA
CREONTE
HÉMON
TIRÉSIAS
GUARDA
ANCIÃOS DE TEBAS
MENSAGEIROS
CRIADAS

Na peça, é uma criada (mulher) que, ocupando a função de “mensageira” vem narrar aos Anciãos (e não a Eurídice) as mortes de Antígona e de seu filho Hemon, em quem Creonte depositava alguma esperança de salvação, após a morte em batalha de seu filho mais velho, Megareu. O fato de ser uma mensageira me chamou a atenção

na reescrita de Brecht e considereei digno de ser apresentado aqui.

• Colagem - Exemplo 2:

Presença de “Megareu” o outro filho de Creonte.

Em Sófocles (Serra e de Regino, 2016, p. 230), a presença de Megareu, o outro filho de Creonte, é citada uma única vez no verso 1289, pelo mensageiro que narra a Creonte a morte de Eurídice:

Com uma lâmina afiada, junto ao altar, ela se golpeou,
até que as trevas descessem sobre seus olhos,
ainda em pranto pela morte do glorioso Megareu,
e também por este. Por fim, te amaldiçoou, invocando
mais desgraças sobre ti, por matares teu filho.

Em cada uma das edições de Antígonas preservacionistas, há uma nota explicando que Megareu é filho mais novo de Creonte e Eurídice, e que ele morreu durante o cerco da cidade de Tebas. Ele não é mencionado para além desse verso e dessa nota na tragédia de Sófocles. No entanto, Eurípides, em *As fenícias*, atribui um papel de protagonismo a Megareu, quando Tirésias afirma que, com a morte dele, a cidade estaria a salvo. Em Eurípides, Megareu se mata de forma heroica, acreditando na profecia de Tirésias, a despeito da recusa do pai, Creonte, em enviá-lo para a morte.

Brecht opera uma colagem do texto de Eurípides em sua tragédia, com a narrativa da morte de Megareu, primogênito de Creonte, no front de batalha. É uma narrativa épica⁴⁶, que em nada é devedora a qualquer um dos filmes da Marvel. Coloco abaixo o início e o fim da fala do mensageiro que traz a fatídica mensagem a Creonte:

Senhor! Prepara-te para receber um golpe terrível!
Sou mensageiro
Do infortúnio!
Suspende os festejos precipitados
De uma vitória em que acreditaste cedo demais!
O teu exército
Foi derrotado diante de Argos, e está em fuga.
O teu filho Megareu já não vive. Destroçado
Jaz no duro solo de Argos.” (Brecht, 1993, p. 244)

(...)

E ninguém sabe que mão abateu o teu filho.
A fina-flor de Tebas, o melhor de suas forças, tudo foi aniquilado
E mesmo Tebas não poderá resistir muito tempo, pois
Por todos os caminhos chega agora o povo de Argos,
Com seus Homens e seus carros. E eu, que os vi,
Estou feliz de estar no fim. (*O mensageiro morre*).
(Brecht, 1993, p. 246)

Ademais, Em Brecht esse evento se passa logo após a saída de cena de Tirésias, que viera advertir Creonte sobre o risco iminente em que o governante colocava a cidade ao não ceder em relação à Antígona, e a morte do filho primogênito é decisiva na compreensão de Creonte de que deveria se arrepender e voltar atrás, mesmo consciente de que era tarde demais. Em Sófocles, como não há Megareu, tampouco há um evento que venha contribuir para reforçar as advertências de Tirésias, e o arrependimento de Creonte soa um pouco brusco demais.

- **Colagem - Exemplo 3:**

Quando os corpos de Antígona e de Hemon são trazidos à cena.

Na *Antígona Vélez*, ainda que o conflito central permaneça aquele da desobediência de Antígona à proibição de prestar honras fúnebres a seu irmão morto, a partir da segunda metade da tragédia, outro conflito toma a frente, o qual em muito se assemelha a outro, em *Romeu e Julieta* de Shakespeare.

⁴⁶ A narrativa completa desse trecho pode ser lida no Anexo 1 desta tese, retraduzido pela autora, com base na tradução aqui referenciada de 1993.

Antígona e Lisandro (Hemon) têm um longo diálogo relembrando o momento em que se perceberam enamorados um do outro e se beijaram. Eles imaginam, melancolicamente, como teria sido sua vida, juntos. Essa cena se assemelha também à *Antigone* de Jean Anouilh, que coloca em cena um diálogo semelhante entre Antígona e Hemon, com a diferença que, em Anouilh, Hemon não tem consciência de que Antígona já está decidida a morrer, após ter realizado as libações ao irmão defunto na noite anterior. (Essa cena, em Anouilh, poderia ser considerada um outro exemplo de *Ampliação*).

Em Marechal, Antígona está condenada a ser enviada montada sobre um cavalo, e com as mãos atadas, aos pampas, território indígena inimigo, onde quem adentra é assassinado a flechadas. Lisandro-Hemon, ao não conseguir liberá-la da punição, se junta a ela, correndo em sua direção em um outro cavalo. O trecho de cena que se segue narra a compreensão de Dom Facundo (Creonte) de que ambos estão mortos. (Marechal, 1951, p. 55):

SARGENTO. (*A Don Facundo*): Buenos días, Galván.

DON FACUNDO. (*Lo mira de frente*): Sargento, buenos días.

SARGENTO. (*Entre reservado y piadoso*): Señor, le traigo dos muertos que levánté allá, en el bajío, y que son de «La Postrera».

MUJERES: Antígona Vélez!

HOMBRES: Lisandro Galván!

SARGENTO: Estaban juntos, y como atravesados por una misma lanza.

(...)

DON FACUNDO. (*Arrancándose a su contemplación, dice a los Hombres*): Hombres, cavarán dos tumbas, aquí mismo, donde reposan ya. Si bien se mira, están casados.

MUJERES: Casados?

DON FACUNDO. (*Doliente y a la vez altivo*). —Eso dije.

HOMBRE 1º. (*A Don Facundo*): Señor, estos dos novios que ahora duermen aquí, no le darán nietos.

DON FACUNDO: ¡Me los darán!

HOMBRE 1º: ¿Cuáles?

DON FACUNDO: Todos los hombres y mujeres que, algún día, cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre.

FIN

O Creonte de Leopoldo Marechal continua sendo o governante da estância de “La Postrera”. Ele viverá, apesar da morte do filho, dos dois sobrinhos, da sobrinha-nora... e o colonizador terá vencido esta guerra contra os indígenas, na Argentina da primeira metade do século XXI.

- **Colagem - Exemplo 4:**

Antígona Travesti e as homenagens que ela presta.

Antígona Travesti, de Renata Carvalho, pode ser compreendida como um exercício contundente de colagem, na medida em que justapõe o mito trágico a materiais biográficos, memoriais e políticos provenientes de outras ordens discursivas. A peça incorpora nomes, histórias interrompidas e gestos de travestis assassinadas, fazendo com que o texto fundador seja atravessado por vozes que lhe são historicamente exteriores, mas eticamente incontornáveis como campo de ressonância para uma memória coletiva marcada pela exclusão e pelo extermínio.

2.5.3 CONTRAÇÃO

Relembrando e resumindo: Operação de redução do texto fundador por supressão, condensação ou aceleração, preservando sua inteligibilidade estrutural. Revela uma poética da síntese, da urgência e da reconfiguração das funções dramáticas e da presença cênica. O exemplo mais legitimado que temos de uma operação de contração se relaciona com as reescritas de Jean Cocteau em relação à obra de Sófocles. Como diz Gérard Genette:

(...) a “contração” feita por Cocteau aqui (e de maneira similar em *Édipo rei*) somente enfatiza, exagera, e no fundo atualiza a concisão sofocliana, que as traduções literais têm mais dificuldade em executar. Cocteau leva Sófocles ao extremo, mas no sentido do próprio Sófocles: exemplo inesperado dessa prática não encontrada até então, a reescrita como charge, a paródia como hiperpastiche. **Sófocles reescrito por Cocteau é ainda mais Sófocles do que o original.** O efeito é conclusivo: esta era talvez a melhor maneira de o traduzir. (Genette, Palimpsestos. p. 87)

- **Contração - Exemplo 1:**

Prólogo – Antígona e Ismênia

Um bom exemplo da contração operada por Cocteau pode ser observado no quadro comparativo a seguir, que retrata o prólogo da peça, especialmente por se tratar de um trecho do qual já falamos acima, ao exemplificar a operação de *Ampliação*. Apresento, abaixo, as

primeiras duas réplicas da peça, que se inicia com um diálogo entre Antígona e Ismênia, como já foi dito há pouco. O quadro traz o mesmo trecho na Antígona referencial, seguido de uma coluna com a Antígona de Cocteau em francês e, na terceira coluna, a tradução para o português do mesmo trecho.

Quadro 5 – Prólogo em Cocteau - Contração

Sófocles - traduzido por Ordep Serra e Sueli de Regino (2016, p.173)

Cocteau (2009 p. 10)

Cocteau, tradução feita pela autora.

Antígona: Oh irmã de meu sangue, Ismênia querida, / das desgraças que Zeus lançou sobre Édipo, / ainda resta alguma para cair sobre nós? / Não há sofrimento maior que esse legado. / Não há vergonha, nem desonra, que não tenha acompanhado a nossa sorte. / E essas ordens que o estrategista / acaba de impor a todo o povo da pólis? / **Ouviste** aquilo? **Viste** como o mal avança sobre os que nos são queridos?

Antigone: Ismênia, ma soeur, **connais-tu** un seul fléau de l'héritage d'Oedipe que Jupiter nous épargne ? Eh bien, je t'en annonce un autre. **Devine** la honte que nos ennemis préparent contre nous.

Antígona: Ismênia, minha irmã, **conheces** um único flagelo da herança de Édipo do qual Júpiter nos tenha poupado? Pois bem, anuncio-te mais um. **Adivinha** a vergonha que nossos inimigos preparam contra nós.

Ismênia: Nenhuma notícia recebi, Antígona, / dos irmãos que amamos, desde quando / se feriram um ao outro mutuamente / e foram roubados de nós pela morte. Depois da partida do exército argivo, no meio da noite, nada **soube** que pudesse aumentar ou reduzir nosso sofrimento.

Ismène: Je ne **devinerai** pas. Depuis que nos deux frères se sont entre-tués, depuis que la troupe des Argiens a disparu, je ne **vois** rien qui puisse me rendre plus malheureuse ou plus heureuse.

Ismênia: Não **consigo imaginar**. Desde que nossos dois irmãos se mataram um ao outro, desde que a tropa dos argivos desapareceu, não **vejo** nada que possa me deixar mais infeliz nem mais feliz.

Fonte: Elaborado pela autora.

Antígona interpela a Ismênia para confidenciar à irmã que nunca viu dor, desgraça, vergonha ou desonra iguais às aquelas a que foram e continuam sendo submetidas, por serem filhas de Édipo. E afirma ainda que Creonte prepara outro golpe contra as duas. Em sua resposta, Ismênia revela ao público que os irmãos acabaram de morrer, um pelas mãos do outro. Temos aqui o uso de alguns verbos sensoriais, como ver e ouvir, alguns verbos que expressam sentidos de certa forma, opostos, como saber e adivinhar ou imaginar.

• Contração - Exemplo 2:

A cena do guarda.

Trazemos novamente a cena do guarda, que já foi apresentada como exemplo de *Ampliação*, em Anouilh, pois ela se presta de forma muito pertinente a demonstrar pelo menos três formas diferentes de operar a *Contração*. Em Cocteau, observa-se a exata alternância entre as réplicas, porém feita num processo de redução quase que frase por frase, enxugando o número de palavras, como se fosse um exercício de estilo.

Já em Carson, observamos um jogo entre palavras e sons muito bem constituído, como pode ser observado no texto que mantive em inglês, em cada linha, entre colchetes. A brincadeira sonora que se opera ali é muito potente, como se Carson tivesse desenvolvido uma técnica de destilaria textual, onde menos é mais, sem sombra de dúvidas.

Quanto à reescrita de Zizek, em toda a extensão da tragédia, ele efetivamente suprime muitas das falas, em um processo de *Contração* através de cortes consecutivos, eliminando, nesse caso a título de exemplo, a primeira fala do guarda, substituída, na encenação, por um gestual e movimentação cênicas representativos de hesitação e falta de fôlego, seguidos de medo transformado em coragem frente a um medo ainda maior, dentre outros sentimentos, muitas vezes, contraditórios. Minha hipótese é a de que Zizek apressa os fatos, pois deseja chegar mais rapidamente, sem delongas, ao clímax da tragédia, que, em sua reescrita, ocorre após o arrependimento de Creonte, com um flash-back alterando o curso dos fatos. Veremos mais à frente.

Quadro 6: Cena do Guarda em Cocteau, Carson e Zizek – Contração

	Sófocles	Cocteau	Carson	Zizek
	traduzido por Ordep Serra e Sueli de Regino (2016, p. 183 e 184)	(2009, p. 20 e 21) [tradução para o português realizada pela autora]	Em português: Antigotriz (2023, p. 25 e 26) - [em inglês: Antigonick (2012, p. 14)]	em espanhol: (2020, p. 27)
1	Sentinela : Senhor, não direi que cheguei aqui, assim, sem fôlego, por causa da velocidade que cobrei de meus pés. Com frequência me obriguei a parar para refletir, e dei voltas no caminho, quase voltando atrás. A consciência, muitas vezes, me dizia coisas como: <i>Infeliz, porque tanta pressa para ser punido? Miserável, te deténs outra vez? E se Creonte souber para algum outro, não vais pagar da mesma forma?</i> Com esses pensamentos, vim volteando, devagar, e assim, o caminho curto acabou se tornando longo. Por fim, minha decisão foi vir até aqui, diante de ti. E ainda que não sejam boas as notícias, falarei: tenho comigo a esperança de que não sofrerei nada além daquilo que a mim está destinado.	Le Garde : Prince, je ne peux pas dire que je vole vers toi. Ça non. Je me suis souvent arrêté en route. Je pensais : <i>n'y vas pas, n'y vas pas. Mais, d'autre part si Créon se renseigne ailleurs, tu risques d'avantage.</i> La route est courte, mais la route était longue. Bref, voilà... Bref... Je n'ai rien de bon à t'apprendre. [O GUARDA: Príncipe, não posso dizer que eu tenha vindo até você. Isso não. Muitas vezes parei pelo caminho. Eu ia pensando: <i>não vá, não vá. Mas, por outro lado, se Creonte souber por outra pessoa, será muito pior pra você.</i> O caminho é curto, mas o caminho foi longo. Enfim, eis aí... Enfim... Não tenho nada de bom para te contar.]	Guarda: bem [Guard: well]	...
2	Creonte: Mas por que estás assim, tão apreensivo?	Créon : Qu'est-ce qui te met la tête à l'envers ? [CREONTE: O que é que está te esquentando a cabeça?]	Creonte: bem o quê [Kreon: well what]	Creonte: Estás muy alterado. ¿Acaso a tus oídos han llegado noticias de algún hecho ominoso?
3	Sentinela: Primeiro quero esclarecer algo a meu respeito: eu não fiz aquilo, não vi quem o fez, e não seria justo pagar por isso.	Le Garde : Je dirai d'abord ce qui me concerne. Ce n'est pas moi. Ce n'est pas ma faute, et je ne sais pas qui c'est. Vous serez injuste de me punir. [O GUARDA: Direi primeiro do que me diz respeito. Não fui eu. Não é culpa minha, e não sei quem foi. O senhor seria injusto em me punir.]	Guarda: bem nós [Guard: well we]	...
4	...	...	Creonte: bem nós o quê [Kreon: well we what]	...

5	...	...	Guarda: bem nós vimos alguém	...
			[Guard: well we saw someone]	
6	...	...	Creonte: viram alguém o quê?	...
			[Kreon: saw someone what]	
7	...	...	Guarda: ou talvez ninguém	...
			[Guard: or actually no one]	
8	Creonte: Caminhas em círculos e escolhes palavras, mas o fato é que tens algo para me contar.	Créon : Tu me barricades l'affaire tout autour. Tu m'as l'air de dépaqueter lentement une mauvaise nouvelle. [CREONTE: Você está cercando a questão por todos os lados. Parece que vai despejar uma má notícia.]	Creonte: foi alguém ou não	...
			[Kreon: was it someone or no one]	
9	Sentinela: Não é fácil dar notícias desagradáveis.	Le Garde : Le danger coupe bras et jambes. [O GUARDA: O perigo nos deixa de mãos e pés atados.]	Guarda: bem é uma hipótese	...
			[Guard: well hypothetically]	
10	Creonte: Então, não é melhor falar logo e ir embora?	Créon : Parles. Après tu partiras. [CREONTE: Fale. Depois, você irá embora.]	...	...
11	Sentinela: Pois então vou dizer: alguém espalhou cinzas sobre o corpo, cumprindo os rituais para lhe conceder as honras fúnebres.	Le Garde : Alors, je parle. On a rendu les honneurs au mort. [O GUARDA: Então, eu falo. Alguém prestou honras ao morto.]	...	Guardia: Alguien ha sepultado al traidor Polinices y se ha esfumado tras esparcir polvo seco sobre el cuerpo y brindarle los ritos apropiados.
12	Creonte: O que dizes? Que homem faria tal coisa?	Créon : Hein? Qui donc a eu l'audace ? [CREONTE: Hein? Quem teria tido a audácia?]	Creonte: <i>olho do cu dum bode</i> , diz-me quem enterrou o corpo em que eu disse que era ilegal tocar	Creonte: ¿Qué escuchan mis oídos? ¿Quién ha osado tal cosa?
			[Kreon: <i>you goats'anus</i> , tell me who buried that body I said was unlawful to touch]	

Fonte: Elaborado pela autora.

Desde a ficha técnica da publicação de sua *Antigone d'après Sophocle*, Cocteau faz questão de marcar a diferença entre o texto fundador de Sófocles e a obra que ele próprio escreve, ao nos informar: *Antigone fut créée à Athènes en 440. Cette contraction a été représentée à l'Atelier, le 20 décembre 1922*⁴⁷. (Cocteau, 2009, p. 11).

En marge d'« Antigone » J'ai de la sorte, obtenu un résultat curieux : Le drame « rafraîchi », rasé, coupé, peigné, dérange les critiques au même titre qu'une pièce neuve. Car un chef-d'œuvre porte en soi une jeunesse que la patine recouvre, mais qui ne se fane jamais. Or, c'est seulement cette patine qu'on respecte. J'ai ôté la patine d'Antigone. On a cru me reconnaître dessous. C'est bien de l'honneur⁴⁸. (Cocteau, *En marge d'Antigone*. In: **Théâtre complet**, p. 328).

Na maior parte das reescritas que opera, Cocteau deliberadamente retira da obra aquilo que ele mesmo chama de sua matéria morta, gasta pelo tempo, a fim de lapidar a joia que existe ali e fornecer ao público de sua época o mesmo frescor observado em Sófocles, quando das apresentações na Antiguidade. Na peça *La Machine Infernale*, as personagens vivenciam mudanças bastante significativas em cada um dos três primeiros atos, culminando com o quarto ato, o mais curto de todos, que poderia ser comparado a uma contração da obra *Édipo Rei*, de Sófocles, mas não vamos adentrar esta profícua seara no momento.

Uma outra indicação que também precede a leitura da peça, e dessa vez, dirigida aos atuentes, diz o seguinte: “L’extrême vitesse de l’action n’empêche pas les acteurs d’articuler beaucoup et de remuer peu. (...) Le rideau se lève sur Antigone et Ismène, de face, immobiles, l’une contre l’autre.”⁴⁹ (Cocteau, 2009, p. 12).

Com a rubrica sobre a extrema rapidez da ação, Cocteau recupera um conceito expresso na *Poética*, mas muitas vezes pouco desenvolvido, segundo a professora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, que afirma que, “para Aristóteles, a tragédia é ‘*spoudaios*’ que sempre foi traduzido como ‘grave’, ‘sério’, sendo que outra tradução possível, porém, seria

⁴⁷ Antígona foi criada em Atenas em 440 AEC. Esta contração foi representada no Teatro do Atelier, em 20 de dezembro de 1922.

⁴⁸ Obtive assim um resultado curioso: o drama “refrescado”, raspado, cortado, penteado, perturba a crítica tanto quanto uma peça nova. Porque uma obra-prima carrega em si uma juventude que a pátina esconde, mas que nunca desaparece. Contudo, é apenas esta pátina que é respeitada. Retirei a pátina de Antígona. As pessoas pensaram que era eu que elas reconheciam por baixo. De fato, uma honra para mim.

⁴⁹ A extrema rapidez da ação não deve impedir que os atuentes articulem muito e se movam pouco. (...) A cortina sobe e vemos Antígona e Ismênia, imóveis, de frente uma para a outra.

‘rápido’. A tragédia é rápida, os diálogos são como uma competição ou uma batalha, dá-se e recebe-se rapidamente.” (Barbosa⁵⁰). É impossível negar que o vocábulo se relaciona sonoramente com a palavra em inglês *speed*.

Essa nova possibilidade de compreensão e tradução para a sugestão de Aristóteles sobre a tragédia como *spoudaios* contribui para a afirmação de que Cocteau conseguiu, como seu antecessor, captar a urgência da encenação, necessária à sua época e a seu lugar. O que se percebe, em geral, em relação às encenações modernas de tragédias antigas, é que as encenações são comumente arrastadas, lentas, tediosas e extremamente sérias. Na obra de Cocteau, o texto ganha nova vida, nova utilidade pública e nova função social, podendo inclusive potencializar os momentos risíveis, como ocorre na totalidade da cena entre O Guarda e Creonte.

- **Contração - Exemplo 3:**

Antígona Travesti.

A operação de contração manifesta-se de forma radical em Antígona Travesti pela supressão deliberada de elementos estruturais centrais da tragédia antiga, tais como o desenvolvimento pleno do conflito e a presença física da figura do governante. A peça se encerra antes que o embate clássico se organize, produzindo uma dramaturgia da interrupção e de recusa da progressão narrativa tradicional.

2.5.4 DESLOCAMENTO

Relembrando e resumindo: Refere-se à transferência de elementos dramáticos, simbólicos, imagéticos ou discursivos de um contexto para outro. O deslocamento altera sentidos ao reinscrever o mito em novas geografias, linguagens, registros e/ ou configurações.

⁵⁰ Em seu livro *Feita no Brasil: a sabedoria vulgar da tragédia ática para o povo tupiniquim catrumano*, Tereza Virgínia nos apresenta um capítulo dedicado a essa questão.

- **Deslocamento – Exemplo 1:**

Brecht desloca a relação entre o que é sagrado e o que é humano:

Nesse trecho, Brecht opera um *deslocamento* decisivo ao reconfigurar a relação tradicional entre o sagrado e o humano, deslocando o eixo de legitimidade da ordem política. Ao afirmar que a ordem do Estado é sagrada, Creonte reinscreve o poder estatal no campo da transcendência, aproximando-o de uma autoridade absoluta e incontestável. A resposta de Antígone, no entanto, desloca essa sacralidade, recusando-a como valor último e reivindicando uma ética fundada na dimensão humana, histórica e concreta da ação. O conflito deixa de opor leis divinas e leis da pólis, como em Sófocles, para instaurar uma tensão entre a sacralização ideológica do Estado e a exigência de uma política humanizada. Trata-se, portanto, de um deslocamento conceitual que redefine o campo do trágico, reinscrevendo-o em uma crítica moderna às formas de poder que se legitimam pela invocação do sagrado.

CREONTE:

Só tens olhos para o próprio nariz,
Mas a ordem do Estado, que é sagrada, essa não vês.

ANTÍGONE

Talvez seja sagrada, mas eu preferiria
Que fosse humana, Creonte, filho de Meneceus.

- **Deslocamento – Exemplo 2: Lutam pelo direito de enterrar a *corpa* da filha da traviaca Antígona, que se chama Polinices.**

Antígona Travesti opera um deslocamento decisivo ao reinscrever o conflito trágico no campo das dissidências de gênero e das políticas contemporâneas do corpo. O eixo do drama deixa de ser a oposição entre lei do Estado e lei não escrita, para se reorganizar em torno da violência sistemática exercida sobre corpos travestis em contextos sociais específicos. Esse deslocamento não é apenas temático, mas simbólico e territorial, pois altera o lugar de onde a tragédia fala e para quem ela fala. Ao fazê-lo, a peça desloca também o estatuto da heroína trágica, transformando-a em figura coletiva e histórica, situada em um presente ainda em aberto.

- **Deslocamento – Exemplo 3:**

Repetição da “Ode à Humanidade” como dispositivo crítico

Em *Antigone* (2016), Slavoj Žižek realiza um deslocamento estrutural ao retirar a Ode ao Homem (nas próximas páginas desta tese, defenderemos uma alteração para “Ode à Humanidade”) de sua posição tradicional no primeiro estásimo e reinscrevê-la no final da peça, fazendo-a reaparecer de modo reiterado, com variações a cada ocorrência. Esse reposicionamento altera profundamente a função do canto coral, que deixa de operar como reflexão intermediária sobre a condição humana para se tornar comentário insistente e crítico após o desenlace da ação. A repetição, acompanhada de modificações pontuais, impede a estabilização de um sentido único, expondo a ambiguidade constitutiva do humano diante da catástrofe política. O deslocamento, nesse caso, não é apenas espacial, mas temporal e conceitual, convertendo a ode em um dispositivo de insistência crítica que reabre o conflito em vez de encerrá-lo.

Este exemplo está demonstrado detalhadamente no próximo capítulo.

2.5.5 DISSOLUÇÃO

Relembrando e resumindo: Operação que desintegra unidades estruturais anteriores, dissolvendo fronteiras entre personagens, tempos, cenas ou posições discursivas. Reorganiza hierarquias e tensões constitutivas sem eliminar a referência ao texto fundador.

- **Dissolução – Exemplo 1:**

Antígona Enforcada: Ofélia Afogada

De acordo com Flávia Almeida, em um capítulo de sua tese (Resende, 2017) dedicado à *Antígona na América Latina*, Griselda Gambaro reescreve permitindo-se um grau de liberdade com relação ao texto fundador:

(...) forma parecida ao antropofagismo de Oswald de Andrade, que se dá em *Antígona Furiosa* não só em relação ao texto sofocliano, mas também a outras fontes utilizadas pela autora. Essa estrutura forma uma espécie de “*collage ou pastiche cuyo texto incorpora no solo distintos tonos y estilos discursivos, sino también (...) un*

considerable conjunto de citas textuales tomadas del original de Sófocles y de otros textos literarios canónicos.” (Bedregal *apud* Resende, 2017, p. 196).

Gambaro dissolve as fronteiras entre o texto fundador e outras referências, algumas claramente identificáveis, como citações a Shakespeare, Homero e Corneille, e muitas outras talvez não tão óbvias. Resende considera ainda que Gambaro “trabalha em diálogo e assimilando, de forma não hierárquica, outras escritas, propondo uma conversa com a história da literatura e da literatura dramática.” (Resende, 2017, p. 196)

Antígona Furiosa se inicia quando termina a *Antígona* de Sófocles, onde, através de uma única operação de reescrita, Gambaro faz duas claras referências a *Hamlet* de Shakespeare: uma Antígona enforcada (Ofélia) que volta à vida para nos contar sua história (espectro do Rei). Nas palavras da autora: “Antígona, como figura arquetípica, es un modelo de ética femenina por haberse mantenido dueña de su propio destino.” (Gambaro, 1986, p. 314)

Três atores em cena dão conta das personagens: Antígona, Corifeu e Antínoo. Creonte é representado por uma “carcaça”, que o Corifeu veste, passando a representar Creonte, o trono e o poder. A indicação de cena que apresenta Antígona diz assim:

ANTÍGONA ahorcada. Ciñe sus cabellos una corona de flores blancas, marchitas. Después de un momento, lentamente, afloja y quita el lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco y sucio. Se mueve, canturreando.

A peça se inicia com um diálogo entre Corifeu e Antínoo, que estão dentro de um bar, tomando um café. É como se, inicialmente, Antígona ocupasse um plano imagético distinto do deles (à la Nelson Rodrigues). Eles a observam e conversam sobre ela, até que os três chegam ao ponto de interagir.

CORIFEO: Quién es ésa? Ofelia? (*Ríen.* ANTÍGONA *los mira.*) Mozo, otro café!
ANTÍGONA (*canta*):

«Se murió y se fue, señora;
Se murió y se fue;
El césped cubre su cuerpo,
Hay una piedra a sus pies.»

CORIFEO: Debiera, pero no hay. / Ves césped? / Ves piedra? / Ves tumba?
ANTINOO: Nada!
ANTÍGONA (*canta*):

« ... un sudario lo envolvió;
Cubrieron su sepultura
flores que el llanto regó.»

- **Dissolução – Exemplo 2:**

Walter Jens

Há uma reescrita de Antígona que ainda não está publicada em livro no Brasil e à qual tive acesso através de um diálogo com o Prof. Jacyntho Lins Brandão, que traduziu a peça, encenada por ocasião da 2ª Reunião Anual da SBEC, Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, realizada em Belo Horizonte em 1987. O texto teatral promove a dissolução das fronteiras discursivas: Sófocles e Brecht aparecem como personagens de um talkshow, colocados em relação dialógica mediada por um Animador.

Segundo narrativa do Prof. Jacyntho, a montagem do texto aconteceu sem que o público presente tivesse consciência prévia de estar assistindo a uma encenação teatral, já que o evento era constituído majoritariamente por mesas redondas de discussão, onde havia a interlocução entre dois ou mais intelectuais, mediada por um animador. Logo, no contexto apresentado, uma experiência inicial *à la teatro do invisível* era bastante verossímil, e a situação logo gerou uma certa desconfiança por parte da assistência. Quando todos compreenderam a situação teatral que estava em marcha, permitiram-se uma bela fruição estética.

O original alemão, cujo título em português é: *Sófocles e Brecht: diálogo* (1991), está publicado em JENS. W. *Zur Antike*, München, Kindler. 1978, p. 413-433. Nessa obra, se interpenetram reflexões críticas sobre tragédia antiga e teatro épico. O estatuto de personagem, autor e comentador torna-se instável, fragmentando o texto trágico em partes independentes, sem hierarquias e separações tradicionais entre obra, comentário e reescrita.

O texto fundador é reconfigurado analiticamente, como se suas camadas fossem tornadas permeáveis. Aqui, a dissolução opera como procedimento crítico-dramatúrgico. Coloco abaixo, a título de exemplo dessa operação, a primeira rubrica que antecede a ação dramática, seguida da primeira fala do Animador que, além de apresentar o tema da discussão e os convidados da noite (Sófocles e Brecht), faz um resumo leviano e muito engraçado do mito de Antígona.

Uma mesa. copos, garrafas e cinzeiro. Microfone. Câmeras. O entrevistador (também chamado animador do Talk Show; ele fala a seguir como locutor) espera o sinal para começar. Em frente dele duas pessoas que cochicham entre si animadamente. Um fuma, o outro segue o processo de fumar - o acender, o apagar e o reacender o charuto, o tragar, soltar a fumaça e cuspir - com atenção e interesse: ele parece não conhecer tal coisa. Daí sua fascinação.

ANIMADOR - Boa noite, minhas senhoras e meus senhores - e antecipadas desculpas. Àqueles dentre os senhores que, nos próximos cinquenta minutos, esperam o estilo próprio de nosso Talk Show – um debate sobre a guerra e a paz, emancipação e opressão, sobre poder e ausência de poder, cristandade e marxismo – eu vou

desapontar. Nesta noite vamos tratar de algo mais modesto: de teatro. De atores e escritores de peças. Do esclarecimento de modo divertido. Da **teatralidade do ponto de vista filosófico**, como foi que um dos participantes deste debate (*o locutor inclina-se ligeiramente em direção ao participante que fuma; o ilustre senhor nem nota*) chamou a atenção daqueles dramaturgos que, sobre os palcos que representam o mundo, querem mostrar aos espectadores como o mundo é na verdade e o que é preciso fazer para mudá-lo. (*Detêm-se um instante, olha no papel que está diante dele sobre a mesa, dá uma olhada para as duas pessoas, um pouco perturbado porque elas não fazem nenhuma menção de parar de cochichar. Começa resolutamente de novo.*)

Mas já estou falando demais. No fundo, o assunto de hoje é apenas uma moça. (*Os dois homens levantam os olhos, como quem diz: até que enfim ele entrou no assunto! - Seguem a partir de então as palavras do locutor.*)

Uma moça que todos nós conhecemos muito bem. Seu pai foi um bandido: assassino e incestuoso. Sua mãe estrangulou-se. Seus irmãos foram mortos em combate: um aniquilou o outro. Seu noivo cometeu suicídio. Ela própria foi condenada à morte e atirada na prisão. Aí se enforcou. Eu estou falando de Antígona – “a figura mais esplêndida que existiu sobre a terra”. (*Os dois senhores, divertidos com a forma patética, olham um para o outro constrangidos.*)

A frase não é minha. É de Hegel. (*O homem com o charuto esclarece o outro sobre quem é Hegel.*)

Há dois mil e quinhentos anos esta moca vem ocupando poetas, estadistas e filósofos. Antígona, a rebelde. Antígona, a moça medrosa. A sofredora e heroína. Antígona, a criança. Antígona, a criminoso. Esses dois homens aqui - o que está com o charuto se chama Brecht, o outro ao lado dele é Sófocles - ambos escreveram um drama sobre Antígona. Cada um a seu modo. O que os atraiu nessa figura? O que eles queriam mostrar? Interessava-lhes seu caráter? Uma moca de quinze anos que resolveu sepultar seu irmão, sabendo que para isso havia pena de morte? Ou foi o universo político que os fascinou: uma criança, que segue os ditames da honra familiar, faz contra a vontade a revolução?

- **Dissolução – Exemplo 3:**

Antígona personagem, performer, pessoa

A peça *Antígona Travesti* pode ser lida à luz da operação de *dissolução*, uma vez que desfaz fronteiras estáveis entre personagem, performer e referente histórico. A Antígona que emerge em cena não se apresenta como identidade fixa, mas como composição instável de vozes, corpos e memórias, atravessada por ausências e espectros. Dissolvem-se também os limites entre ficção e testemunho, entre mito e relato, instaurando uma zona de indistinção produtiva. Nesse sentido, a tragédia se apresenta como matéria viva, em permanente reconfiguração no presente.

2.5.6 TRADUÇÃO-EXU

Relembrando e resumindo: Operação tradutória que recusa a fidelidade semântica normativa em favor de uma reversão crítica e anticolonial. Desregula expectativas racionais e desloca o centro de autoridade do texto fundador.

Como ainda não há nenhuma Antígona que tenha sido reescrita através de uma operação de Tradução-Exu, nos permitimos aqui colocar um trecho da reescrita *Uma A Outra Tempestade* (2022), de André Capilé e Guilherme Gontijo Flores.

Próspero

Lá vem você com balbucios bárbaros.
Já cansei de dizer que detesto o barulho
dos teus beijos babando a tortura da língua.
Ademais, sabe bem, alguma polidez
não nos faria mal nenhum – olá,
como vai? Eu vou indo. E você, tudo bem?
Tudo bem. Eu vou indo correndo, pegar
meu lugar no futuro.
Quem sabe, se fizesse assim, piano,
boi garantido, nada disso o mataria.

Caliban

Ah, como vai suncê? Ah como vai à porra?
Chei de vespa, pereba, sapo e merda!
Quero é que o dia de hoje adiante em dez ano
o dia em que ave do céu e bicho da terra
vai te cumê tudim, os dente na carniça.
E que té lá o orváí que mi iyámi varreu
com pena de urubu do brejo mais nojento
venha igual furacão cegar esse zoião.
Vou é voltar pro meu almoço.
(Capilé e Flores, 2022, p. 50)

2.5.7 TRANSCRIÇÃO

Relembrando e resumindo: Entendida como recriação formal e estética com base na maior convergência possível com a estrutura do texto fundador, privilegia a estrutura, a materialidade sonora e a invenção poética. A transcrição mantém uma relação agônica com o texto fundador, afirmando a tradução como ato criativo.

- **Transcrição – Exemplo 1:**

Trajano Vieira

Como é sabido, o verbete “transcrição” é totalmente tributário a Haroldo de Campos. Guilherme de Almeida, antes dele, havia denominado de “transcrição” a sua reescrita de *Antígona*, inspirado em uma operação muito comum na música. Trajano Vieira segue à risca o caminho apontado por Haroldo de Campos. Vamos observar alguns exemplos nos quais ele joga com o texto, faz brincadeiras sonoras, utiliza palavras modernas, ou palavras que fazem sentido na atualidade. Vejamos alguns exemplos. Grifo meu, em geral, reforçando os trechos em que considero que melhor se faz a transcrição operada por Trajano Vieira:

- a) No prólogo de *Antígona*, Ismênia recorda à sua irmã a história dos fatos recentes das vidas de ambas. Em Vieira, o trecho fica assim: o prefixo “auto”, por exemplo, usado de forma repetitiva, dá o tom ao poema, além de representar, ora reflexividade (a ação do verbo recai sobre o sujeito da frase, como em *autodescobre*, *autodelito* e *automutila*), ora a reciprocidade (a ação do verbo é realizada ao mesmo tempo por um sujeito que é plural, e recai sobre ambos ao mesmo tempo, um pelas mãos do outro, como em *autoassassinam-se*).

Trajano Vieira (2009, versos 49 a 67)

Ismênia:

Recorda como nosso pai morreu
malvisto e malquerido (**autodescobre**
o **autodelito** e com as próprias mãos
automutila as órbitas dos olhos)
e como a esposa-mãe (palavra ambígua)
trunca a vida na corda retorcida,
e como nossos dois irmãos, em tércio,
autoassassinam-se num mesmo dia,
cumprindo moira igual por fratricídio
de duas mãos recíprocas.

- b) De forma muito poética, Vieira reescreve a célebre frase de Sófocles que diz algo como: “Só se conhece bem um governante quando ele está no exercício do poder”, ou seja, só conhecemos de fato a mente, o pensamento e o critério de alguém quando essa pessoa, no ponto máximo de seu poder, estabelece as regras que os outros devem seguir.

Trajano Vieira (2009, versos 174 a 176)

(...)A psique, o pensamento, o discrímen
De alguém só se conhecem quando, no ápice
Do poder, dita norma.

- c) A fala do guarda, quando narra sua hesitação a Creonte, trecho já abordado como exemplo de outras operações acima descritas e, em seguida, quando narra que alguém realizou as honras fúnebres.

Trajano Vieira (2009, versos 225 a 230)

Guarda:

(...) Girava
em círculo, retrocedia; dava
ouvido ao que me aconselhava o íntimo:
“És tolo? **Afoito corres para o açoite?**
Paraste, bronco? E se outro antecipar-se
com a notícia? Vês o teu problema?

Trajano Vieira (2009, versos 225 a 230)

252 a 254

Guarda

(...) Quando o vigia
da alvorada nos indicou a cena,
Houve uma sucessão de ahs! E ohs!

- d) Em silêncio, enquanto murmuram seu descontentamento, eles me criticam às escondidas, movendo-se como sombras, tentando impedir que eu os submeta inteiramente.

Trajano Vieira (2009, versos 225 a 230)

289 a 292

Creon:

Silêncio... **entrementes descontentes**
criticam-me **entredentes**, meneando
seus vultos na penumbra, impedindo
que eu lhes encilhe a cerviz, servis

- e) Segue a isso, mais uma troca *superdivertida* entre o Guarda e Creonte:

Trajano Vieira (2009, versos 225 a 230)

Guarda:

Quem julga pela vista e o falso avista.

Trajano Vieira (2009, versos 225 a 230)

Creon:

A pena é a paga a quem só apraz a prata.

- f) Nesse último exemplo, o verso final é decisivo. Trata-se de afirmar algo como: “antes ele do que eu”, só que de uma forma totalmente poetizada. Não se trata de

covardia individual, mas de uma ética mínima, própria do homem comum. O Guarda não disputa a grandeza trágica de Antígona, nem a soberania de Creonte. Ele ocupa o espaço do corpo vulnerável, que calcula riscos e escolhe continuar vivo.

Trajano Vieira (2009, versos 225 a 230)

P. 47 – versos 437 a 440

Prazer e dor, meu sentimento é ambíguo,
pois se há prazer em não sofrer um mal,
é atroz penalizar um ente caro.

Mas tudo menos esperar de mim
Salvar, em vez da minha, a pele de outro.

...

2.6 Exemplos de operações de reescrita em *Antígona Kuêgü*

A título de exemplo, no segundo episódio, temos a cena do guarda, em que Daniel Massa reconstrói com precisão o dispositivo dramático presente em Sófocles. No entanto, o autor contemporâneo desloca esse dispositivo para o universo político-administrativo do agronegócio: o Guarda torna-se o Prefeito de Gaúcha do Norte, Creonte, como sabemos, aparece na figura do Agro, e o sepultamento de Polínicos converte-se na destruição de um silo para retirada de um cadáver, ocasionando o desperdício de toneladas de soja. A função essencial da cena, que é o anúncio da transgressão sem assumi-la permanece intacta.

Quadro 7: Cena do Guarda em Sófocles e Daniel Massa

SÓFOCLES - traduzido por Ordep Serra (p. 183)		DANIEL MASSA
---	--	--------------

SENTINELA: Senhor, não direi que cheguei aqui, assim, sem fôlego, por causa da velocidade que cobrei de meus pés. Com frequência me obriguei a parar para refletir, e dei voltas no caminho quase voltando atrás. A consciência muitas vezes, me dizia coisas como: "Infeliz, por que tanta pressa para ser punido? Miserável, te deténs outra vez? E se Creonte souber por algum outro, não vais pagar da mesma forma? Com esses pensamentos, vim, volteando, devagar, e assim o caminho, curto, acabou se tornando longo. Por fim, minha decisão foi vir até aqui, diante de ti. E ainda que não sejam boas as notícias, falarei: tenho comigo a esperança de que não sofrerei nada além daquilo que a mim está destinado.	PREFEITO DE GAÚCHA DO NORTE: Não vou dizer senhor que chego assim sem ar por apressar a HYLUX SW4 SRX5 pela estrada minha cabeça muitas vezes falou: pobre de ti, por que te apressas a chegar onde a punição te espera inevitável? mas também disse: coitado, se AGRO souber por outro tu não irás também sofrer? percorri a mt-020 vacilando de tal maneira que era como se andasse de 1.0 mas estou aqui e embora eu quase nada saiba estou aqui para falar o que não queres ouvir
--	---

Como no texto sofocliano, o mensageiro fala demais, antecipa sua própria defesa, enumera justificativas e tenta se blindar diante do poder, só que aqui essa retórica defensiva assume a forma de uma hipérbole burocrática, com a enumeração excessiva de cargos, siglas e instituições, produzindo um efeito cômico marcado pelo delírio administrativo. O humor também nasce da troca absurda de escala: se em Sófocles o conflito gira em torno de um punhado de terra lançado sobre um corpo, em Massa o lamento se desloca para a perda de “quatro mil toneladas de grãos”, fazendo com que Agro não chore pelo sepultamento que ele havia proibido, e sim pelo prejuízo econômico que advinha.

Colagens

Massa promove várias colagens em seu texto. Ele cita Cabral, Alencar, Chateaubriand, além de mitos Paresí, e os episódios do Coronel Fawcett, de Tuíre, e de Diacuí.

Sobre o trágico na modernidade – Coronel Fawcett

À maneira do Coro trágico, que em Sófocles interrompe a ação para recordar antigas histórias humanas e medir nelas o alcance do presente, o Coro retorna para contar a saga do coronel Fawcett. Não para explicar Antígona, mas para ampliar o horizonte da cena. Fawcett surge como figura exemplar do homem que atravessa fronteiras em nome do progresso, do ouro e da glória, acreditando que a floresta esconde uma cidade feita sob medida para o seu desejo. Ele desaparece, mas seu desaparecimento se multiplica: quanto mais não é encontrado,

mais é procurado.

O relato se alonga em sucessivas expedições que repetem o mesmo gesto com novos nomes, novas bandeiras e os mesmos equívocos. Filhos buscam pais que não queriam ser achados; jornalistas transformam rumores em manchetes; cientistas retornam com métodos mais refinados para alcançar resultados igualmente nulos. O Coro enumera datas, instituições e patrocinadores com uma precisão que beira o cansaço, e é justamente desse acúmulo que nasce o riso: uma insistência tão solene quanto inútil, um heroísmo aplicado ao nada.

Como nos estásimos de Sófocles, em que a grandeza humana é cantada ao mesmo tempo em que sua ruína se anuncia, aqui a façanha moderna se revela pequena. Ossos errados são celebrados como relíquias, um indígena albino é exibido como milagre genealógico, e uma expedição patrocinada por uma empresa de repelente retorna ao Xingu vestindo camisetas de muriçoca para procurar um morto que já desistira de ser encontrado. O Coro observa, sem ironia explícita, que os brancos confundem ossos com ouro, e que essa confusão sustenta toda a narrativa.

Assim, o estásimo ecoa o gesto trágico clássico ao deslocá-lo: não há deuses que punem, nem oráculos que falam, apenas a repetição obstinada de uma busca vazia. Entre o solene e o ridículo, o Coro faz da história de Fawcett um espelho em que a ação principal se reflete: homens que, incapazes de ouvir os mortos e os vivos da terra, continuam avançando, certos de que a próxima expedição será, enfim, a definitiva.

2.7 Breve resumo das operações realizadas e realizáveis

Longe de configurar um manual normativo ou um conjunto de procedimentos prescritivos, os exemplos que acabamos de apresentar podem ser compreendidos como uma arquitetura conceitual voltada à leitura e à análise, construída a partir da observação recorrente de modos de operar identificáveis em diferentes reescritas da tragédia antiga.

De forma sintética, os procedimentos aqui analisados se resumem a:

- a) Antecipação da ação dramática por meio da inserção de um acontecimento anterior ao início reconhecido do texto fundador, sugerindo que o conflito já se encontrava em curso.
- b) Expansão de cenas, falas ou situações breves, permitindo a proliferação de desvios, comentários ou inflexões que tensionem o sentido sem alterar o eixo estrutural do texto fundador.
- c) Condensação do texto por supressões e sínteses radicais, confiando à cena, ao corpo e à escuta do espectador a completude do sentido.
- d) Deslocamento de momentos não necessariamente centrais da ação para novas posições na estrutura da peça, modificando sua função dramática, passando a ocupar uma função de eventual centralidade, o que potencializa seus efeitos de leitura.
- e) Redistribuição da palavra dramática, atribuindo voz e agência a figuras antes secundárias ou silenciadas na economia da fábula.
- f) Justaposição de materiais discursivos heterogêneos, provenientes de diferentes registros, temporalidades ou campos de saber, produzindo fricções de sentido.
- g) Multiplicação de um termo, imagem ou ideia recorrente, explorando sua saturação semântica e suas ambiguidades éticas.
- h) Reinscrição do conflito trágico em outra geografia simbólica, política ou cultural, permitindo que o mito se reorganize em novos territórios de sentido.
- i) Dissolução de fronteiras entre tempos, cenas, personagens ou posições discursivas, instaurando zonas de indistinção e sobreposição.
- j) Reconfiguração da função da coletividade em cena, fragmentando-a, concentrando-a ou substituindo-a por outros dispositivos de enunciação.
- k) Transcrição do texto fundador com recusa de estabilizações semânticas, preservando a instabilidade, a ambiguidade e o conflito de sentidos.
- l) Introdução de um acontecimento não previsto no texto fundador, capaz de produzir um desvio ético ou político decisivo na ação dramática.
- m) Suspensão da resolução final, mantendo o encerramento da peça em estado de abertura, impasse ou pergunta ativa.

n) Dentre outras “n” possibilidades...

Ao reunir esses procedimentos, buscamos ainda articular dramaturgia, tradução e reescrita em um mesmo horizonte crítico, evidenciando continuidades, tensões e atravessamentos entre práticas que, embora frequentemente tratadas de forma dissociada, compartilham operações formais, éticas e políticas comuns. Trata-se, portanto, de um esforço de ordenação analítica que visa tornar visíveis procedimentos muitas vezes intuídos ou praticados de modo implícito, sem a pretensão de fixar modelos, esgotar possibilidades ou regular processos criativos.

As instruções sistematizadas aqui funcionam, assim, como um guia da análise que, muito mais do que sugerir um *modus operandi*, se presta a oferecer instrumentos conceituais que permitam a docentes, estudantes, pesquisadores, dramaturgos e demais agentes do campo teatral reconhecer, nomear e comparar processos dramáticos em jogo nas obras com as quais venham a trabalhar.

Com isso, procurou-se evidenciar que as versões examinadas, além de retomarem o texto sofocliano, reconfiguram o eixo de soberania que sustenta sua permanência histórica. Ao deslocarem personagens, reorganizarem conflitos ou tensionarem a ambiguidade do *deinós*, essas reescritas evidenciam que a tradição não se mantém por continuidade linear, mas por sucessivas operações de disputa formal. Cada gesto de reescrita, ao redistribuir perdas e ganhos de sentido, intervém na estrutura de autoridade do trágico, mostrando que o “clássico” não é centro fixo, mas campo de negociação permanente.

O conjunto de reescritas analisadas neste capítulo não pretende esgotar o repertório moderno e contemporâneo de *Antígona*, mas delinear um recorte representativo das principais operações de reescrita em circulação ao longo do século XX e início do XXI. Ao aplicar as categorias sistematizadas no Capítulo 1, foi possível observar como deslocamento, contração e transcrição produzem diferentes atualizações formais e políticas do mito. Esse percurso prepara a análise aprofundada de *Antígona Kuêgü*, no Capítulo 3, em que a reescrita se articula diretamente a perspectivas decoloniais.

CAPÍTULO 3

Antígona Kuêgü: profanação entre o decolonial e o necropolítico

*nobody wants to know
why won't anyone listen?
I tell you, but nobody listens⁵¹
(Cassandra, KAOS, TIE1, 4min40s)*

*(...) São essas as palavras dos nossos espíritos que os brancos
desconhecem. Eles já possuem mercadorias mais do que
suficientes. Apesar disso, continuam cavando o solo sem trégua,
como tatus-canastra. Não acham que, fazendo isso, serão tão
contaminados quanto nós somos. Estão enganados.
(Kopenawa; Albert, 2015)*

Cada reescritor tem seus antecedentes e sua situação específica, seus fatores, impulsos, razões da sua reescrita. Esta, por sua vez, se configura como uma iniciativa ou tentativa de atualização, no sentido cronológico e filosófico, do que é desejado ou solicitado pelos acontecimentos como ação; de como se quer interrogar, confrontar seu tempo.

Nestes âmbitos, sob este aspecto, o texto fundador se concretiza como uma ferramenta, como arma a ser usada, profanada, portanto, direcionada ao alvo e preparada para o tipo de luta de determinada situação. Reescretores alteram o texto fundador para torná-lo válido, útil, para sua situação, de modo que o texto fundador faça sentido localmente, e não em um suposto Olimpo em que reside uma universalidade ideal. Não é gratuito, então, que haja tantas Reescritas de Antígona, e não apenas *Antígonas Preservacionistas*.

Parte expressiva, talvez a dominante, das perspectivas em relação aos chamados “clássicos” considera estas obras como atemporais, universais. De fato, temos de admitir que são preciosas relíquias que preservam o passado. Entretanto, estas obras também reescrevem o passado e se permitem ser reescritas, uma vez que são ricas em seu poder de fornecer condições para serem reescritas. E talvez, justa e paradoxalmente, um dos fatores significativos de seu poder de “preservação”, como vimos advogando, desde o princípio desta tese, seja justamente a reescrita, por sua oferta de um diálogo vivo com o presente, indagando pertinentemente o *status quo*, desafiando nossas perspectivas e ampliando nossa compreensão do mundo.

⁵¹ Ninguém quer saber.
Por que ninguém me ouve?
Eu falo, mas ninguém escuta.

3.1 De *Antígona* a *Antígona Kuêgü*

Mas... e se Antígona vivesse no Brasil, em nosso tempo? O que a manteria de pé, no sentido de fazer frente, de modo explícito, a nossos dilemas? Que forma sua resistência tomaria?

Num panorama que podemos traçar sobre as abordagens que tentam dar conta do presente, inequivocamente acossado por convulsões globais de diversas ordens, epistemologias decoloniais se mostram como das mais urgentes e adequadas⁵². Nosso presente demanda uma atitude decolonial, ao constataremos todos os danos que séculos de colonialismo imprimiram ao mundo e como suas operações ainda estão ativas, dominantes. Dentre suas propostas de crítica aos modos de ser e fazer ainda hegemônicos, a decolonialidade propõe, de certo modo, o que podemos considerar como um ‘retorno às origens’ como uma das soluções para o desastre global. A humanidade precisa aprender a pisar suavemente na terra, como nos inspira Ailton Krenak (2022).

Nesse presente em que uma alternativa para nosso futuro é que ele seja ancestral, Antígona, tal qual o camaleão que ela de fato é, se transveste de persona originária e autóctone do Brasil, no coração do vale do rio Xingu, para se tornar *Antígona Kuêgü* (2025), indígena da etnia kuikuro, em busca pelo direito de enterrar o corpo de seu irmão, trabalhador do agronegócio, que morreu soterrado por quatro toneladas de grãos no interior de um silo de armazenamento de soja.

Qual é a máquina que esta engrenagem poética, por mais de dois mil anos azeitada, põe em movimento? A tragédia, como construto estético, continua sendo uma linguagem simples e popular, e será tanto mais eficaz quanto mais simples e popular ela possa ser. Utilitária, sim: capaz de potencializar o percurso traçado por Antígona *Kuêgü* em sua luta pelo direito de homenagear, no *Quarup*⁵³, o tronco dedicado a seu irmão morto e de cantar e ouvir os cantos fúnebres da cerimônia, sem que ela fosse invadida pelo barulho ensurdecedor das

⁵² Parte das reflexões apresentadas neste capítulo foram inicialmente discutidas e debatidas na *XII Reunião Científica da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, realizada em 2024, em São João del Rei (MG), no âmbito do GT “Dramaturgia: tradição e contemporaneidade”. Na ocasião, tratou-se de um exercício preliminar de análise crítica, aqui expandido e aprofundado no diálogo com novas referências e problematizações. (PALMA; DIAS, 2024).

⁵³ O *Quarup* é um ritual fúnebre sagrado dos povos indígenas do Xingu, no Parque Nacional do Xingu, no Mato Grosso – Brasil, que marca o fim do luto, cerca de um ano após a morte.

máquinas colheitadeiras.

Vejamos a forma pela qual se deu a passagem de *Antígona* para *Antígona Kuêgü*. O afixo *kuêgü*, que tem sua origem no tronco linguístico karib, é usado entre os povos kalapalo e kuikuro para acompanhar um determinado nome, especificando-o. O próprio autor da reescrita, Daniel Massa, nos explica em pormenores sobre a utilização deste afixo na apresentação e sinopse da peça:

Como afirma o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro em *A inconstância da alma selvagem*, o modificador *-Kuêgü*, que corresponde ao *-kumã* entre os yawalapiti, se relaciona entre outras coisas a três vertentes que nos interessam:

- a) “seres e objetos que estão fora do espaço e tempo locais, como animais vistos por alguns xinguanos nos zoológicos do Rio e São Paulo (...)”;
- b) “seres espirituais correspondentes a seres reais-atuais”, como animais sobrenaturais; e
- c) “todos os seres e coisas que figuram nos mitos”. (Massa, 2025)

Kuêgü, em língua kuikuro, foi traduzido para o português pela antropóloga e linguista Bruna Franchetto por “hiper”. Esta definição se afina com a perspectiva do cineasta Takumã Kuikuro que, em seu filme/documentário *As hiper mulheres (Itão Kuêgü)*⁵⁴, de 2012, narra a história de um senhor de idade que pede a seu sobrinho para realizar o *Jamurikumálu*, o maior ritual feminino do Alto Xingu (MT), para que sua esposa, já bem idosa, possa cantar uma última vez. Para além disso, *Kuêgü* designa aquilo que “é”, de modo intransitivo (ser) para além do natural, aquilo que existe no sobrenatural, o “fora do espaço-tempo local”, como seres espirituais e coisas “que figuram nos mitos”. O vocábulo também pode ser usado para algo que é maior, se comparado a outro elemento da mesma espécie. Ou seja, a partícula *Kuêgü* se relaciona com a dimensão dos espíritos, a dimensão sobrenatural, mas também existe no âmbito da concretude, em relação ao tamanho das coisas, àquilo que é maior, que é exagerado ou que é exótico.

Temos de admitir que a adição do termo indígena ao nome da protagonista captura a grega Antígona, deslocando-a para a floresta amazônica. Adicionalmente, contribui para posicionar o leitor no contexto indígena desde a leitura do título e realiza um ajuste na prosódia, conferindo grande beleza ao título da peça, principalmente ao ser lido em voz alta: *Antígona Kuêgü*. Entretanto, bem para além da fruição sonora, o termo *Kuêgü* confere ao nome próprio

⁵⁴ Documentário *As Hiper Mulheres (Itão Kuêgü)*, 2012. Direção de Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro. Vitrine Filmes – Distribuição.

uma certa “elevação de nível”, por tudo o que o vocábulo representa.

No caso de Antígona, ser chamada de *Kuêgü* é quase um pleonasmo, já que Antígona *tout court* já é o arquétipo da “Hiper Mulher”. Desafiando a autoridade política e patriarcal, a entidade que porta esse nome também representa a resistência, a integridade moral e a lealdade aos valores familiares e divinos acima das leis e dos desejos humanos. Sua ação, de certa forma, simboliza a fidelidade a princípios éticos centrais, virtualmente universais.

3.1.1 Ilha verde em meio ao beje dos campos de soja

Em entrevista realizada no dia 19 de agosto de 2024, Daniel Massa relata que a ideia de contar ao mundo algumas das violências cometidas em nome do agronegócio da soja aos indígenas do Território do Xingu remonta a 2013, pouco mais de dez anos antes da finalização da escrita da peça, quando, tendo visitado a aldeia de Tanguro, Daniel participou da cerimônia do Kuarup, onde justamente um jovem indígena morto soterrado dentro de um silo de soja estava sendo homenageado.

O poema da UAG (sobre o qual falaremos em breve) foi o primeiro trecho a ser escrito, ainda sem unidade de ação definida, apenas com a certeza do desejo de denúncia, de forma poética. A ideia inicial passava por uma história de amor romântico, onde a protagonista seria apaixonada pelo indígena morto. Foi brincando com um jogo de vozes, a voz dos indígenas, a voz do agronegócio, a sua própria voz, a voz do jornal Canarana News, dentre outras, que Daniel compreendeu que aquela era uma história de amor sim, porém, um amor fraterno que remonta a tempos imemoriais, aquele da irmã que busca, a todo custo, realizar as devidas honras fúnebres ao corpo de seu irmão, morto em batalha. A batalha cotidiana do indígena do Xingu é contra a fome, contra o preconceito, contra as invasões de terra que tanto querem destruir a floresta, contra garimpeiros e madeireiros e tantos outros. Daí a associação com a peça Antígona, em seu caráter de “clássico”.

A partir dessa compreensão, de que sua protagonista era Antígona, *Antígona Kuêgü*, Daniel Massa começou a lidar, de modo até lúdico, com o formato da tragédia, alternando prólogo, párodo, episódios, estásimos e êxodo tal como prega a *Poética de Aristóteles*. Entraram, nessa “brincadeira”, mais algumas vozes: a voz de Sófocles, a voz das traduções de

obra em questão: Canarana⁵⁵, Querência e Gaúcha do Norte. Também podemos observar, ainda na imagem, um forte contraste entre o território verde e a enorme quantidade de “chapiscos” em bege, sendo que o verde representa tudo aquilo que ainda é floresta enquanto o bege demonstra o quanto de floresta foi desmatado para ser transformado em infindáveis campos de plantação de soja. O que há em volta daquela pequena ilha verde no coração do Mato Grosso é um grande deserto constituído por inumeráveis pés de bolinhas douradas.

Antes de efetivamente entrar em contato com Daniel Massa e, sobretudo, antes das reflexões específicas deste capítulo serem elaboradas, ainda não estava clara para mim a magnitude do quão comum é a morte de trabalhadores em silos de grãos. No entanto, em uma busca superficial na internet, foram encontradas 6 diferentes notícias de jornal em um curto período, compreendido entre março e agosto de 2024, que relatavam a morte de trabalhadores rurais devido ao colapso de silos de grãos, especialmente de soja.

A realidade brutal do grande número desses “acidentes” em silos de soja é denunciada desde o prólogo, que se inicia, como em Sófocles, com um diálogo entre as duas irmãs, Antígona e Ismênia, através do qual o leitor/espectador tem conhecimento do que já se passou até ali e do decreto informando que, haja o que houver, a colheita da soja não pode parar:

Antígona (a Ismene):
 (...)

a colheita da soja não pode parar

este é o decreto imposto

por isso você não dorme mais em ipatse

e o seu chão treme

a sua rede não balança

mas treme

todo o seu corpo treme

como treme o corpo do seu irmão

que não foi enterrado

que não foi chorado

treme porque rangem os cavalos-metálicos

e você ouve

que as colheitadeiras não descansam

seu irmão morto não descansa

e agora esta sua irmã não descansa

(Massa, 2025, p. 13)

Ao Prólogo se segue, à guisa de Párodo, o poema da UAG (Anexo 2), que funciona como um microcosmo da peça: nele se condensam a fusão “corpo-mercadoria”, a ironia do

⁵⁵ Canarana foi onde ocorreu, em 2013, o soterramento de um jovem indígena de origem mista Kalapalo e Kuikuro chamado Kuangi Marcelo Kalapalo, junto com outros três trabalhadores, devido ao colapso de um silo de secagem e armazenamento.

cuidado com o grão versus a desatenção ao corpo e a coreografia impessoal da máquina. O Coro Xinguano acusa, em miniatura, o regime necropolítico que a dramaturgia expande ao longo dos episódios. Dessa forma, o Párodo, na obra de Massa, se revela como um lamento trágico que pressagia o colapso. Ele é pleno de repetições e ironia amarga, tais como o cuidado excessivo dispensado aos grãos, em contraste com a negligência para com os trabalhadores.

Esse procedimento formal ritmado reforça a crítica ao sistema que perpetua essa violência estrutural. Se, na tragédia grega, o coro anunciava as consequências inevitáveis dos atos humanos, aqui, analogamente, o poema antecipa o esgotamento dessa lógica destrutiva, sugerindo que a terra sangra e que, um dia, o ciclo produtivo (de morte) será interrompido por conta de seus próprios atos.

Façamos um parêntese em nossa análise para decupar a estrutura da *Antígona Kuêgü* de Daniel Massa em relação à estrutura de tragédias gregas descrita por Aristóteles (1998), em episódios e estásimos, oferecendo um breve resumo de cada parte, a fim de posicionar o leitor da tese no coração da discussão aqui empreendida.

3.1.2 A peça *Antígona Kuêgü* de Daniel Massa

Mesmo atualizando, “deseuropeizando” e recontextualizando a tragédia de *Antígona*, Daniel Massa captura o molde da tragédia helênica, como dito anteriormente, mantendo uma estrutura que se inicia com o prólogo seguido do párodo e atravessa sete episódios alternados com sete estásimos, sendo que o último estásimo faz as vias de êxodo. Além da estrutura, Massa mantém, em sua essência, as personagens *Antígona* e *Ismênia*, mas reconfigura *Hêmon*, *Creonte* e *Tirésias*. O autor resguarda o nome grego de cada personagem (à exceção de *Creonte*, como veremos a seguir), mas não faz referência ao nome *Polinice*. O irmão morto de *Kuêgü* *Antígona* é descrito como “o indígena”, “o peão”, “o operário” e “o índio”. Aqui, a guerra é outra, e mesmo se não há fratricídio, a Tebas de Sete Portas que precisa ser defendida é o Território Indígena do Xingu, a floresta verde, sua mata, sua água e toda a vida que nela habita.

Em *Antígona*, a tragédia é um castigo divino. Em *Antígona Kuêgü*, a tragédia é um castigo da terra, da floresta e da história.

Antígona e *Ismênia* são tratadas como arquétipos, e surgem, na obra reescrita,

exatamente com os mesmos posicionamentos que têm na obra de Sófocles. O prólogo é constituído por um diálogo entre as duas no qual Antígona convida a irmã para que, juntas, deem sepultura ao corpo do irmão. Ismênia está temerosa e fragilizada frente à potência que as oprime. No entanto, se arrepende, quando Antígona é presa e confessa a autoria da ação. Nesse momento, Ismênia se oferece como cúmplice, mas sua oferta, assim como em Sófocles, é recusada por Antígona.

Hêmon ressurge na peça de Massa, como “o filho do patrão”, a representação de um jovem mimado, narcisista, inconsequente e cheio de vontades, completamente alheio ao conflito central. Em vez de defender Antígona, ele expressa apenas o desejo de viajar para cidades luxuosas, como São Paulo, Miami e Las Vegas. Sua indiferença e superficialidade contrastam com a tragédia iminente, reforçando a crítica à elite insensível ao sofrimento dos povos indígenas. Nenhum traço da nobreza de seu homônimo grego pode ser encontrado nele.

Tirésias é apresentado como um velho adivinho cego. Porém, sua cegueira deriva da poeira da terra vermelha que se levanta, prenúncio do deserto que será a desgraça do mundo.

Creonte é apresentado como um soberano déspota e, diferentemente do Creonte de Sófocles, ele carrega em si muitas certezas, nenhuma dúvida e nenhuma contradição. Ele se chama Agro e carrega *tóxico* em sua gênese, muito embora a mídia *mainstream* venha tentando, deveras com algum sucesso, substituir o tóxico pelo *pop*, pelo *tech*, pelo *tudo* etc. Para além das personagens citadas, também o Prefeito de Gaúcha do Norte aparece como uma versão do guarda, que vem informar ao soberano que o corpo foi manipulado, a despeito do decreto de proibição.

O Coro Xinguano, nessa reescrita, assume uma função singular e descentralizada, oferecendo uma multiplicidade de narrativas que atravessam o espetáculo em diferentes direções. Cada estásimo é construído a partir de colagens e citações de autores como João Cabral de Melo Neto, José de Alencar e Assis Chateaubriand, e invoca episódios como o mito dos Paresí, o desaparecimento do Coronel Fawcett, ou ainda fortes mulheres indígenas como Diacuí e Tuíre. Esses fragmentos redimensionam a tragédia ao inserir camadas de tradição e tradução cultural, histórica e política.

A seguir, a ficha técnica que consta na publicação da peça pela editora 7Letras (Massa, 2025), seguida de uma sinopse detalhada de cada trecho da peça:

Figura 3: *Ficha técnica de Antígona Kuêgü, de Daniel Massa*

Época da ação: anos 2010. Local: Território Indígena do Xingu. Primeira apresentação: 2025 d.C., em Canarana, Mato Grosso. Personagens ANTÍGONA ISMENE AGRO HÊMOM GOVERNADOR DO ESTADO DO MATO GROSSO PREFEITO DE GAÚCHA DO NORTE PREFEITO DE CANARANA PREFEITO DE QUERÊNCIA TIRÉSIAS CORO Figurantes mudos LIDERANÇA DOS PARLAMENTARES DA COMISSÃO DE AGRICULTURA PECUÁRIA ABASTECIMENTO E DESENVOLVIMENTO RURAL DA CÂMARA DOS DEPUTADOS DO BRASIL CORRETOR FINANCEIRO DA BOLSA DE VALORES LIDERANÇA DOS COLONOS DOS CENTROS DE TRADIÇÕES GAÚCHAS LIDERANÇA DOS ELEITORES 9
--

Fonte: Retirado de Massa, 2025.

Prólogo: No amanhecer diante da Unidade Armazenadora de Grãos, Antígona e Ismênia conversam sobre o decreto que rege o lugar: a colheita da soja não pode parar. Antígona relata que o corpo do irmão permanece soterrado e sem sepultura, enquanto as máquinas trabalham ininterruptamente. Ela convida Ismênia a ajudá-la a interromper as colheitadeiras e cavar a soja para recuperar o corpo e enterrar o morto segundo a tradição. Ismênia recusa, alegando medo, obediência às leis e impossibilidade de enfrentar os homens e as máquinas. Antígona decide agir sozinha e reafirma que irá cavar a terra, chorar o irmão e cumprir o rito funerário, mesmo que isso a conduza à morte.

Párido: O párido descreve, na forma de um poema, o funcionamento de uma Unidade Armazenadora de Grãos, acompanhando o percurso da soja desde a colheita até o armazenamento e a expedição. O poema apresenta as etapas técnicas do processo, como a limpeza, a passagem pelos elevadores, o silo pulmão, o secador de fluxo contínuo e o

controle da temperatura e da umidade dos grãos. Em meio a esse percurso, um peão (o irmão de Antígona) entra no silo para verificar a soja e acaba sendo lentamente soterrado e asfixiado pela massa de grãos. Diante da urgência da produção, da pressão econômica e da impossibilidade de interromper o fluxo, o corpo do trabalhador permanece soterrado no silo, incorporado à própria carga de soja.

Primeiro episódio: Agro (Creonte) surge acompanhado por prefeitos, autoridades políticas, representantes do agronegócio e do mercado financeiro, reafirmando sua posição de comando e exigindo fidelidade absoluta às suas decisões. Durante a reunião, os prefeitos informam que um indígena morreu soterrado por toneladas de soja em um silo da Cargill. Agro minimiza o ocorrido e transforma a morte em questão de cálculo, contrapondo o peso do corpo ao peso da produção. Ao final, ele decreta que o cadáver permaneça insepulto, ou melhor, sepultado na soja, estabelecendo como lei que as máquinas não podem parar, decisão prontamente acatada pelos demais.

Primeiro estásimo: O coro xinguano narra a história de um jovem da etnia Paresí que começa a cavar um buraco profundo sem jamais explicar seu propósito. Com o passar do tempo, o buraco atravessa gerações e assume diferentes sentidos, tornando-se refúgio, punição e instrumento de violência com a chegada de bandeirantes, garimpeiros e missionários, que lançam indígenas na escavação como castigo. Décadas depois, a perfuração alcança a China, onde um homem entrega ao Paresí grãos de soja, levados de volta à aldeia e plantados com o apoio de homens brancos e suas máquinas. A soja passa a ser cultivada em larga escala nas terras Paresí por meio de acordos econômicos que geram grande faturamento, mas deixam aos indígenas apenas uma fração dos ganhos, enquanto a paisagem permanece marcada pela poeira vermelha e pela perda progressiva do sentido inicial da escavação.

Segundo episódio: O Prefeito de Gaúcha do Norte (o Guarda) comparece diante de Agro (Creonte) com evidente temor para anunciar que, durante a noite, alguém invadiu a UAG, despejou toneladas de soja no chão e retirou o corpo soterrado, sem deixar vestígios. Em uma fala marcada por rodeios, justificativas e tentativas de isenção de culpa o prefeito relata o ocorrido como quem teme ser punido apenas por trazer a notícia. Agro fica indignado pela perda da produção e ameaça castigos severos caso o responsável não seja identificado, rejeita qualquer explicação de caráter divino e reafirma a ordem que proíbe qualquer interrupção do fluxo da soja.

Segundo estásimo: O Coro Xinguano, novamente sob a forma da poesia, evoca Tuíre,

mulher Kayapó que, em 1989, durante uma audiência pública sobre a construção da hidrelétrica de Belo Monte, ergueu um facão diante do então presidente da Eletronorte. O poema transforma esse gesto em imagem central, fazendo do corpo indígena uma lâmina erguida contra a máquina e seus projetos. Ao aproximar Tuíre de Antígona, o canto associa o enfrentamento direto à defesa da terra, dos rituais e dos mortos, afirmando o direito de cavar o solo, conter o avanço da violência e assentar a poeira deixada pelo progresso.

Terceiro episódio: Antígona é capturada entre os pés de soja, após impedir o funcionamento das colheitadeiras, destruir a UAG e retirar o corpo do irmão soterrado. Conduzida diante de Agro (Creonte), ela não nega nenhuma de suas ações e afirma ter agido conscientemente, em obediência a leis não escritas e ancestrais. Agro confronta Antígona, acusa-a de arrogância e de transformar o crime em heroísmo, enquanto ela reafirma que não há vergonha em honrar os mortos e os vínculos de sangue. Ismênia chega em seguida, oferece-se para compartilhar o destino da irmã, mas Antígona recusa sua companhia, reafirmando que cada uma já fez sua escolha; ao final, ambas são levadas, e Agro (Creonte) permanece sozinho em cena.

Terceiro estásimo: O Coro Xinguano rememora o desaparecimento do coronel Fawcett em 1925 e a obsessão colonial pela cidade perdida, em que ouro, glória e terra se confundem. Sua ausência inaugura um ciclo interminável de expedições, financiadas por jornais, cientistas e aventureiros, que retornam ao Xingu em busca de vestígios e prestígio. Ossos são confundidos, relatos se acumulam, promessas se repetem. Exaustos da invasão, os Kalapalo oferecem um esqueleto qualquer para que os brancos partam. A paz, porém, dura pouco: a tragédia histórica dos povos do Xingu se renova sempre que a ganância decide voltar.

Quarto episódio: No quarto episódio, Agro (Creonte) confronta Hêmon, seu filho, que surge como um agrobóio mimado e covarde, um *hetero-top* herdeiro do poder, orientado pelo consumo, pelo turismo de luxo e pela fuga constante do território em conflito. Enquanto o pai enfrenta o colapso simbólico da ordem produtiva, Hêmon recusa qualquer responsabilidade política ou afetiva, preferindo deslocar-se entre destinos privilegiados. Em contraste com o Hêmon de Sófocles, marcado pela dignidade e pela defesa do justo, este Hêmon encarna a norma triunfante e vazia, no topo da masculinidade hegemônica, colocando-se fora do campo trágico.

Quarto estásimo: O quarto estásimo retoma o caso de Diacuí, jovem kalapalo violentamente capturada pela lógica colonial em 1952, que é obrigada a se casar com

Ayres Câmara Cunha, servidor do Serviço de Proteção ao Índio, como se fosse uma história de amor. O canto transforma o episódio em mito trágico, expondo o discurso civilizatório como prática de dominação e apagamento. A presença de Assis Chateaubriand inscreve a mídia como agente central na espetacularização da exploração indígena, romantizando a violência e convertendo-a em narrativa edificante. Diacuí emerge, assim, como figura de resistência dos povos do Xingu e, ao lado de Tuíre, é aproximada de Antígona, encarnando a recusa a um poder que se legitima pela destruição da vida e do território.

Quinto episódio: No quinto episódio, Agro (Creonte) reúne o aparato político, institucional e eleitoral para selar a sentença de Antígona. A decisão de enterrá-la viva no silo pulmão transforma o castigo trágico em procedimento técnico-legal, legitimado por prefeitos, parlamentares, governo e eleitores. A violência extrema é convertida em política pública, enquanto o consenso coletivo dissolve a responsabilidade individual. O episódio reinscreve a cena de Sófocles como farsa burocrática, em que a lei deixa de ser limite e passa a ser instrumento de extermínio.

Quinto estásimo: No quinto estásimo, o Coro nomeia o espaço da ação como a “capital do luto”, através de um poema que expõe a exploração comercial mesmo da morte, criticando a forma como o agronegócio e o sistema capitalista estão prontos a transformar até a terra de túmulos e cemitérios em terras produtivas. A cena ironiza a lógica da mercantilização total, onde nem os mortos escapam da apropriação econômica, reforçando a denúncia da peça sobre a destruição da terra e das tradições indígenas. Sobre os túmulos, brota a soja, imagem final de uma ordem que faz da morte um insumo produtivo.

Sexto episódio: Em *Antígona Kuêgü*, este é um momento de grande força dramática, no qual a protagonista profere um monólogo final em que convoca, em múltiplas línguas indígenas, os povos do Xingu como testemunhas de sua morte iminente. Sua voz atravessa etnias e territórios, transformando o lamento individual em choro coletivo. Encerrada no silo, Antígona expressa sua dor, indignação e resistência, denunciando a destruição da terra e dos corpos indígenas pelo agronegócio.

Sexto estásimo: O poema cantado por mulheres, entoa um canto obsessivo cujo refrão é “Vou cavar a terra, eu vou”, no qual cavar a terra e falar tornam-se atos inseparáveis. Em *Antígona Kuêgü*, é uma passagem de forte carga simbólica, que evoca a resistência indígena e a luta pelo direito ao sepultamento dos mortos. A repetição da ação de cavar a terra remete tanto ao ato físico de enterrar o irmão quanto à busca pela memória e

ancestralidade. O canto transforma o gesto funerário em insistência vital, sem que o cansaço do outro silencie quem detém a palavra.

Sétimo episódio: Tirésias surge com os olhos cegados e tingidos de vermelho pela terra insurgente e anuncia a ruína de Agro, advertindo-o de que sua recusa em agir de forma digna perante os indígenas trarão consequências fatais. As máquinas se devoram, a soja apodrece em sangue, e a recusa do sepultamento transforma o solo em força vingativa. O adivinho decreta que nem lei, nem capital, nem alianças políticas deterão a condenação: tudo o que foi erguido sobre a violência será devolvido à terra, sem túmulo, sem colheita, sem memória. O trecho figura como um prenúncio da destruição causada pelo agronegócio.

Sétimo estásimo: À guisa de êxodo, no dia seguinte a poeira não assenta e o mundo entra em colapso: homens, coisas e instituições passam a cavar para sobreviver, até que o cansaço os devolve à terra. Máquinas, UAGs e símbolos do progresso tornam-se relíquias inúteis de uma civilização soterrada. Esse “dia seguinte” projeta um futuro distópico, em que a devastação ambiental converte o Mato Grosso em um deserto vermelho, velado como um corpo coletivo e legado a todos — inclusive aos seus algozes — como um túmulo suspenso no ar.

3.1.3 Reflexões sobre *Antígona Kuêgü* à luz da decolonialidade e da necropolítica

A proposta central aqui é discutir *Antígona Kuêgü* (Massa, 2025) como reescrita decolonial em que a “*Ode à humanidade*” migra de elogio ambivalente da técnica para uma coreografia necroprodutiva: a máquina que organiza grão, terra e gente também é a máquina que coloca em movimento a falência do mundo até o ponto do não-retorno. O eixo é formal-político: *deinós* desdobrado em logística (forma) e necropolítica (conteúdo), sob recorte de gênero e luto, como em Judith Butler. Assim, a peça liga mito e Xingu pela pergunta simples e incontornável: “Quanto vale um corpo?”

Tomamos como fio condutor a “*Ode à humanidade*” (1º estásimo, em Sófocles), recuperando a problematização apresentada no Capítulo 2 em relação ao termo grego *deinós*.

Vejamos a maneira pela qual, desde Anne Carson, com *Antigonik*, passando por Cocteau, Brecht, Millôr e Zizek, a ambivalência de *deinós* se desloca entre a potência humana com a “maravilha” técnica até chegar, em *Antígona Kuêgü*, na “máquina necroprodutiva” de administração da morte.

3.2 *Deinós*: entre a astúcia humana e o abismo do mundo

Como apontado desde o Capítulo 1 desta tese, filólogos e filósofos são unânimes em afirmar que *deinós* não é unívoco: o mesmo vocábulo nomeia aquilo que espanta pela grandeza e pelo horror, de modo que o Homem é **simultaneamente** o mais criador e o mais destrutivo dos seres. Talvez, a maior lição que possamos herdar de Sófocles seja a de que é **justamente** porque o Homem é o mais criador que ele é também o mais destrutivo. Justamente por ser o mais criador é também o mais destrutivo.

É como diz Georges Steiner, em *Antígonas* (1995) que afirma que *deinós* anuncia a lógica de toda a tragédia sofocliana: o mesmo engenho que constrói a cidade produz, inevitavelmente, a colisão entre lei, sangue e destino. Para Steiner, o homem é “duplamente *deinós*”: violento e exposto à violência, técnico e vulnerável. Ele sugere, a partir de Sófocles, que a condição humana é, ao mesmo tempo, produtora de técnica, de lei e de catástrofe, o que faz com que essa Ode seja um texto no limiar entre exaltação e advertência, ponto de partida para as inúmeras reescritas modernas, de Hölderlin a Carson e a Zizek.

Antes de prosseguir com a análise de *Antígona Kuêgü*, convém retomar brevemente algumas releituras do primeiro estásimo da *Antígona* de Sófocles. A observação de como esse trecho foi reconfigurado em outras reescritas permitirá compreender com maior precisão os deslocamentos propostos por Massa em sua própria leitura do texto trágico.

No quadro a seguir, veremos o Primeiro Estásimo completo de Antígona, “Ode à Humanidade”, na *Antígona Referencial*, de Ordep Serra e Sueli de Regino, relacionado com o mesmo trecho em Jean Cocteau, incluído como um exemplo particularmente preciso da operação de *Contração*. Cocteau torna explícitas as tensões já presentes no original, produzindo uma formulação mais imediatamente apreensível para o público contemporâneo, sem

neutralizar a ambiguidade constitutiva do coro. A forma com que Cocteau reescreve a ode aqui, nos é extremamente útil, pois a *contração* contribui muito para a compreensão, como demonstraremos a seguir.

Como é amplamente reconhecido, as falas do coro na tragédia grega organizam-se em estrofes e antístrofes, originalmente cantadas e articuladas em movimento, compondo uma arquitetura rítmica e semântica baseada na alternância e na correspondência. Partindo dessa estrutura, busquei categorizar cada segmento através de uma palavra-chave capaz de sintetizar sua função semântica e conceitual. Vejamos o resultado:

Quadro 8: Primeiro estásimo completo em Sófocles e em Cocteau

Primeiro Estásimo de Antígona de Sófocles				
	Categoria	Ordep Serra e Sueli de Regino (2016, p. 187)	Cocteau (2009, p.16)	Cocteau (traduzido pela autora)
Estrofe 1	humanidade	Muitos são os prodígios, no entanto, nada é mais prodigioso do que o homem,	L’homme est inouï.	homem é "inaudito".
	mar e vento	esse que estendeu o seu poder sobre as ondas do mar cinzento e, sob o impoluto do Noto, o tempestuoso, atravessou abismos revoltos. Também a divina Gaia, incansável, imperecível	L’homme navigue,	O homem navega,
	terra	ele a revolve com o arado, ano após ano, ajudado pela força da raça dos cavalos.	l’homme laboure,	o homem lavra,
Antístrofe 1	seres do céu	A raça das aves ligeiras, Ele captura e aprisiona;	l’homme chasse,	o homem caça,
	seres do mar	A raça dos animais selvagens, Assim como a dos seres do mar, É colhida nas malhas das redes Do engenhoso homem. Com habilidade ele persegue os animais que vagueiam pelas matas. Nas montanhas, domina o cavalo, de longas crinas, envolvendo-lhe o pescoço com o jugo das rédeas. Nos montes, submete o incansável touro.	l’homme pêche.	o homem pesca.
	seres da terra		Il dompte les chevaux.	Ele doma os cavalos.
Estrofe 2	civilização	E a palavra, o espírito ligeiro, as leis que protegem a vida na pólis, tudo isso ele aprendeu por si mesmo.	Il pense. Il parle. Il invente des codes,	Ele pensa. Ele fala. Ele inventa códigos,

	construção civil	E ainda, as grandes tempestades, que arremetem geladas setas, ele também soube enfrentar.	il se chauffe et il couvre sa maison.	ele se aquece e cobre sua casa.
	morte	Somente de Hades, certamente, ele não pode escapar, embora, quando bem aconselhado, saiba enfrentar as doenças.	Il échappe aux maladies. La mort est la seule maladie qu'il ne guérisse pas.	Ele escapa das doenças. A morte é a única doença que ele não cura.
	bem e mal	Sua habilidade e inventividade, ora o levam ao mal, ora ao bem.	Il fait le bien et le mal.	Ele faz o bem e o mal.
Antístrofe 2	posição social	Quando honra as leis da terra e acredita na justiça dos deuses, recebe elevadas honras na pólis, porém, se por atrevimento, ousar insultá-la, será desterrado.	Il est un brave homme s'il écoute les lois du ciel et de la terre, mais il cesse de l'être s'il ne les écoute plus.	É um homem de valor se escuta as leis do céu e da terra, mas deixa de sê-lo se já não as escuta.
	hóspede	Nesse caso, que se afaste dos altares do meu lar e de meus pensamentos, todo aquele que assim proceder.	Que jamais un criminel ne soit mon hôte.	Que jamais un criminoso seja meu hóspede.

Fonte: Elaborado pela autora.

A título de contextualização histórica, voltemos às origens do pensamento sobre a ambiguidade produzida pela tradução de *deinón*. Quando, em *Introdução à Metafísica* (2006), Heidegger desloca o termo grego do campo semântico do par “maravilha” ou “terror” para *das Unheimliche*, (inquietante, porque não familiar⁵⁶), ele promove uma reflexão ontológica sobre a condição humana.

O Homem não aparece mais como o centro estável da pólis, dotado de técnica, linguagem e razão, mas como aquele que, por sua própria estrutura, nunca está plenamente “em casa”: nem na natureza, que ele domina e viola; nem na cidade, que ele funda e ameaça; nem na lei, que ele cria e pode perverter. O Homem surge, assim, como figura de deslocamento e excesso, marcado por uma ambiguidade constitutiva.

É exatamente esse enquadramento que fez com que se consolidasse a denominação “Ode ao Homem”, que ora recusamos, para o Primeiro Estásimo da tragédia. No entanto, trata-se de uma “ode” paradoxal, profundamente anti-humanista que, longe de celebrar o homem

⁵⁶ A possibilidade tradutória de *deinós* como “não familiar” dialoga com o termo “küêgu”, como já foi dito, proposto por Daniel Massa no título de sua reescrita de *Antígona*: *Antígona Küêgu* (2025) representando aquilo que é deslocado do olhar, exótico ou diferente do uso comum.

como medida de todas as coisas, expõe sua condição inquietante, seu poder técnico e político inseparável do risco da desmedida. A leitura heideggeriana transforma o estásimo em um núcleo conceitual da tragédia, no qual o humano é pensado como problema, e não como fundamento. A partir desse gesto, o rótulo “Ode ao Homem” deixa de designar um simples canto coral temático e passa a nomear um campo de tensão filosófica, no qual técnica, lei, linguagem e violência se entrelaçam de modo instável.

Brecht inicia a ode como se fizesse uma reescrita-tradução de Sófocles, mas no trecho em que a “morte” é citada, ele desvia e reescreve o final, que passa a ser militante e engajado. Flávia Resende (2017), faz o seguinte comentário sobre o trecho:

Nessa passagem, talvez a mais diretamente política do texto alemão, vemos, principalmente nos versos grifados acima, quase um manifesto anticapitalista. Em meio a um contexto de guerra e imperialismo, a ligação entre violência e capital é aqui evidenciada. Monstruosa no homem é a sua capacidade de transformar-se em seu próprio inimigo. (Resende, 2017, p. 150)

Vejamos:

Tudo lhe é possível, mas um limite possui
Ao tentar ultrapassá-lo, contra si mesmo se volta,
inimigo de si.

Como dobra o touro,
dobra também o semelhante.
Mas o semelhante, por sua vez,
arranca-lhe as entranhas.

Avança pisando os outros.
Não se sacia.
Só, não consegue saciar sua fome.
E ainda assim levanta muros
em torno do que chama de seu.

Que o muro caia!
Que o teto se abra para a entrada da chuva!

O que é humano o homem não estima.
E assim, monstruoso
torna-se para si mesmo. (Bertolt Brecht⁵⁷)

Millôr Fernandes segue Brecht à risca nessa passagem, que é escrita em prosa, em sua obra. Ele faz o mesmo desvio, porém, reescrevendo o texto fundador que, nessa passagem, não é mais o de Sófocles e sim, o de Brecht, conforme observamos a seguir:

Tudo lhe é possível. Na criação que o cerca só dois mistérios terríveis, dois limites.
Um, a morte, da qual em vão tenta escapar. Outro, seu próprio irmão e semelhante, o

⁵⁷ Tradução da autora desta tese, cotejando versões em português, espanhol e tradução via ChatGPT.

qual não vê e não entende. Se não resiste a ele, é esmagado. Se o vence, o orgulho o cega e vira um monstro que os deuses desamparam. Só o governante que respeita as leis de sua gente e a divina justiça dos costumes mantém sua força porque mantém sua medida humana. Em mim só manda um rei: o que constrói as pontes e destrói muralhas. (Fernandes, 2021, p. 37)

Se, para Brecht, “o homem tem a monstruosa capacidade de se transformar em seu próprio inimigo”, para Millôr, igualmente engajado e militante, “é preciso manter uma medida humana para ser um bom governante”.

Outro autor que atravessa um processo muito semelhante a Brecht e Millôr é Slavoj Žižek, no sentido em que ele reescreve todo o primeiro estásimo, num exercício de *contração* do trecho em questão, mas em relação ao total do texto, ele promove uma *ampliação*, já que lhe acrescenta três finais consecutivos. Como já foi falado, Žižek realiza um *deslocamento* significativo em sua reescrita, quando retira a “ode à humanidade” de onde estaria, em Sófocles, fazendo-a funcionar como uma espécie de pivô que opera uma dobra temporal. A primeira vez em que a “ode” aparece é no momento que corresponderia ao final da obra de Sófocles, quando Creonte entra em cena aniquilado, carregando o corpo de Hemon. A segunda vez é quando Antígona volta à cena (e à vida) sem ter compreendido nada da revolta popular, e a terceira vez, é, de fato, na finalização da peça.

Žižek termina a ode com os versos a seguir, antes de promover cada um dos flashbacks para o momento em que Creonte, convencido por Tirésias, se arrepende, muda de ideia, e corre para enterrar Polinices e desenterrar Antígona. Vejamos como ele termina a ode a cada vez:

Quadro 9: Deslocamento do Primeiro Estásimo, em Zizek.⁵⁸, promovendo, a cada finalização da “ode à humanidade”, um efeito de flashback na ação dramática.

Zizek (2016, p. 18)	
The most important part of true success is therefore wisdom - not to act impiously towards the gods, for boasts of arrogant men bring on great blows of punishment - so in old age men can discover wisdom.	A parte mais importante do verdadeiro êxito é, portanto, a sabedoria: não agir com impiedade diante dos deuses, pois as jactâncias dos homens arrogantes atraem grandes golpes de punição. Assim, na velhice, os homens podem aprender a sabedoria
Zizek (2016, p. 21)	
The most dangerous of these men - or women - is the one who grows bold and turns to evil in the way he obeys laws themselves. Instead of controlling our demonic excesses, laws become in his hands the tool of his demonic excess, the ledge that he uses to sap the very foundations of the city life. In an unnatural perversion, his evil takes the shape of the ruthless will to enact justice.	O mais perigoso entre esses homens, ou mulheres, é aquele que se torna audaz e se volta para o mal justamente na forma como obedece às próprias leis. Em vez de conter nossos excessos demoníacos, as leis tornam-se, em suas mãos, instrumento desse excesso, o apoio a partir do qual ele corrói as próprias fundações da vida da cidade. Numa perversão antinatural, seu mal assume a forma de uma vontade implacável de fazer justiça.
Zizek (2016, p. 29)	
The most important part of true success is therefore how to deal with man's demonic excess, especially with the excess of those who rule us. Since ruling over people strengthens this demonic excess, no single man is fit to rule alone. It's only right that they rule themselves collectively. In such a way, they control each other to prevent demonic outbursts which can lead to catastrophe. Even if there are no gods to help them, such a collective of equals is bound by a holy spirit, a bond stronger than fate, a bond that can defy all earthly powers and maybe even some divine.	A parte mais importante do verdadeiro êxito é, portanto, saber lidar com o excesso demoníaco do homem, sobretudo com o excesso daqueles que nos governam. Como governar pessoas intensifica esse excesso demoníaco, nenhum homem isolado está apto a governar sozinho. É justo, portanto, que governem coletivamente a si mesmos. Desse modo, controlam-se mutuamente para impedir explosões demoníacas que podem conduzir à catástrofe. Mesmo que não existam deuses para socorrê-los, esse coletivo de iguais é ligado por um espírito sagrado, um vínculo mais forte que o destino, um vínculo capaz de desafiar todos os poderes terrenos e talvez até alguns divinos.

Fonte: Elaborado pela autora.

Com esse(s) final(is), Zizek está dizendo é que o problema central da vida política não reside apenas na presença de um “excesso demoníaco” no ser humano, mas sobretudo no modo como esse excesso se intensifica quando alguém exerce poder sobre os outros. Governar, para ele, não é um simples ato técnico ou administrativo, mas uma posição estrutural que potencializa a *hybris* do indivíduo, isto é, a tendência à desmedida, à violência travestida de racionalidade e justiça. Por isso, nenhum indivíduo isolado estaria apto a governar sozinho, já que a concentração do poder tende a transformar a lei em instrumento do próprio excesso que

⁵⁸ Tradução para o português feita pela autora, cotejando versão em espanhol e chatGPT:

ela deveria conter. A alternativa proposta não depende de uma instância transcendente, divina ou metafísica, mas de uma organização coletiva em que os iguais se governam mutuamente, instaurando um sistema de vigilância recíproca capaz de limitar os impulsos destrutivos do poder. Nesse sentido, o “espírito sagrado” de que fala Zizek não remeteria a uma sacralidade religiosa, mas a um laço ético-político imanente, mais forte que o destino, capaz de resistir tanto às forças terrenas quanto, simbolicamente, às próprias figuras do absoluto.

É nesse horizonte que a leitura de Zizek se inscreve e se radicaliza. Ao falar do “excesso demoníaco” do homem, Zizek retoma essa tradição que vê no humano uma tendência estrutural que tende para a *hybris*, para uma exceção à ordem (no sentido de exceder mesmo!). O ponto crucial, para ele, é que esse excesso não se manifesta apenas na transgressão explícita da lei, mas pode operar a partir de sua observância rigorosa, quando a lei se converte em instrumento de violência e dominação. Assim, o que Heidegger (2006) pensa como *Unheimlichkeit* ontológica reaparece em Zizek como problema político: o mesmo homem que funda cidades e sistemas jurídicos é aquele que pode corroê-los desde dentro, transformando justiça em crueldade e ordem em catástrofe.

A fim de concluir esse ciclo *deinós*, ainda que provisoriamente, segue aqui a forma pela qual Anne Carson decide reescrever a “ode à humanidade”.

Quadro 10: Primeiro Estásimo, em Antigonick de Carson

Antigonik - Carson (2012, p. 15)⁵⁹

Many terribly quiet customers exist but none more terribly quiet than Man:	Muitos consumidores terrivelmente silenciosos exist- tem, mas nenhum mais terrivelmente silencioso que o Homem:
his footsteps pass so perilously soft across the sea in marble winter, up the stiff blue waves and every Tuesday down he grinds the unastonishable earth with horse and shatter.	seus passos atravessam o mar com um perigo tão suave no inverno de mármore, sobem as rígidas ondas azuis e, toda terça-feira, descem triturando a terra que não se deixa espantar com cavalo e estilhaço.

⁵⁹ Traduzido com ChatGPT

Shatters too the cheeks of birds and traps them in his forest headlights,
salty silvers roll into his net, he weaves it just for that,
this terribly quiet customer.

He dooms
animals and mountains technically,
by yoke he makes the bull bend, the horse to its knees.

And utterance and thought as clear as complicated air
and
moods that make a city moral, these he taught himself.

The snowy cold he knows to flee
and every human exigency crackles as he plugs it in:
every outlet works but
one.

Death stays dark.

Death he cannot doom.
Fabrications notwithstanding.
Evil,
good,
laws,
gods,
honest oath taking notwithstanding

Hilarious in his high city
you see him cantering just as he please,
the lava up to here.

Estilhaça também as faces dos pássaros e os
aprisiona nos faróis de sua floresta,
pratas salgadas rolam para dentro de sua rede,
ele a tece exatamente para isso,
esse consumidor terrivelmente silencioso.

Ele condena
animais e montanhas tecnicamente, pelo jugo
faz o touro curvar-se, o cavalo cair de joelhos.

E a fala e o pensamento, claros como o ar
complicado,
e os humores que tornam uma cidade moral,
ele os ensinou a si mesmo.

O frio nevoso ele sabe evitar
e toda exigência humana crepita quando
ele a conecta:
toda tomada funciona, exceto
uma.

A morte permanece escura.

A morte ele não pode condenar.
Apesar das fabricações.

Mal,
bem,
leis,
deuses,
juramentos honestos, apesar de tudo isso.

Hilário em sua alta cidade,
você o vê galopando como bem entende,
a lava até aqui.

Fonte: Elaborado pela autora

No trecho de *Antigonick*, Anne Carson reinscreve o mesmo estásimo, mas opera um *deslocamento* decisivo da figura do homem: ele não é mais o agente trágico definido pela *hybris* ou pelo conflito com os deuses, mas um “consumidor” (*customer*), isto é, um *usuário*, um *cliente* silencioso do mundo. A escolha do termo desloca o humano para o registro do consumo, da operação e da funcionalidade, sugerindo uma forma de domínio que se exerce pela normalização técnica da exploração.

Esse “consumidor terrivelmente silencioso” atravessa mares, subjuga animais e montanhas e organiza a cidade não por transgressão aberta, mas por procedimentos eficientes, aprendidos e autoensinados, nos quais a moralidade se torna um efeito de gestão. A recorrência de termos como *technically*, *outlet* e *plug* associa o exercício do poder à lógica dos sistemas, nos quais quase tudo se deixa conectar e controlar, exceto a morte, que permanece irreduzível, opaca e fora do circuito.

Nesse contexto, categorias tradicionais como bem, mal, leis, deuses e juramento surgem esvaziadas de força normativa, sobrevivendo apenas como enumerações residuais. Ao transformar o homem em consumidor, Carson aponta para uma subjetividade política contemporânea, – que se relaciona indiretamente com a compreensão de Žižek, que foca na indissociabilidade do indivíduo de obedecer a uma *hybris* – definida pelo uso contínuo, silencioso e aparentemente neutro do mundo, cuja catástrofe não advém do excesso ritual, mas da eficiência que vem a galope sobre tudo e todos, incluindo algo que é tão sensorialmente perceptível como lava de vulcão, sem, no entanto, reconhecê-la.

Essa redefinição do humano como consumidor do mundo abre o poema para uma leitura à luz das teorias contemporâneas do poder, nas quais o exercício da autoridade se desloca da soberania para a gestão da vida e de seus usos.

Lido à luz de Michel Foucault (2018), esse “consumidor” silencioso pode ser compreendido como o sujeito produzido pelas tecnologias de poder modernas, cuja força não reside na soberania espetacular, mas na gestão difusa da vida, na administração dos corpos, dos fluxos e das condutas. O domínio que Carson descreve não se exerce por interditos transcendentais, mas por dispositivos que tornam o mundo utilizável, conectável e governável, convertendo a política em um problema técnico.

Nesse sentido, o consumidor de *Antigonick* aproxima-se da figura agambeniana do sujeito capturado pela lógica do uso, situado num limiar em que a distinção entre lei e vida se torna instável. Para Agamben (2007), a lei que permanece em vigor sem significar, e a exceção que passa a se tornar a regra, portanto, significando, ajudam a compreender por que categorias como bem, mal, deuses e juramento aparecem no poema apenas *notwithstanding* (apesar de tudo isso): elas subsistem, mas já não fundam a ordem. A impossibilidade de “condenar” a morte (*He dooms (...) Death he cannot doom*) marca, então, o ponto de falha dessa racionalidade biopolítica, revelando o limite interno de um poder que tudo administra, mas não pode integrar o fim da vida ao seu circuito de uso. Assim, Carson inscreve poeticamente uma crítica à governamentalidade contemporânea, na qual o homem, enquanto usuário do mundo, exerce um poder contínuo e silencioso sobre a vida, sem jamais escapar do vazio que sustenta esse mesmo poder.

Esta virada semântica opera uma leitura decolonial da Ode em *Antígona Kuêgü*: o humano que conquista a terra, aqui, é o dispositivo que a expropria. Na peça, consideramos que é o poema da UAG, que faz as vias de “*Ode à humanidade*”, já que converte a ambiguidade

de *deinós* presente desde Sófocles em planejamento de morte: a cadência do maquinário funciona como dispositivo de poder que calcula perdas humanas como variável de processo. A estrutura do poema mimetiza o ritmo implacável da máquina, com frases curtas e diretas que remetem ao funcionamento automatizado da cadeia produtiva do agronegócio.

O percurso da soja, desde a colheita até seu armazenamento e transporte até a China, é apresentado como um processo eficiente e ininterrupto em que cada etapa é detalhada através de um tom técnico e burocrático, e no qual os trabalhadores indígenas são tratados como engrenagens descartáveis. A engrenagem já não é mais poética: o caráter mecânico da narrativa se choca com o fato de que, dentro desse mesmo sistema, um operário indígena morre soterrado pelos grãos, sem que sua morte tenha qualquer impacto sobre o ciclo produtivo.

A linguagem fria e objetiva imita o fluxo ininterrupto das máquinas, mostrando como os grãos passam por processos de limpeza, secagem e expedição sem pausa, sem aceleração ou desaceleração, simplesmente continuamente, sem parar nunca, subjugados ao deus capital. Esse ritmo inalterado do percurso traçado pelos grãos provoca uma tensão dramática crescente que vai deixando o leitor sem fôlego enquanto o corpo do operário indígena vai sendo soterrado na soja, até que ele não mais respire passando a ser completamente ignorado.

A tragédia desse evento é diluída e ofuscada pela lógica fria da eficiência industrial, na qual os grãos são manipulados com mais cuidado do que as pessoas e seus corpos. É aqui que o *deinós* se operacionaliza: o “maravilhoso” vira procedimento, e o “terrível” vira custo absorvível, o que constitui o léxico perfeito da necropolítica, termo cunhado por Achille Mbembe:

propos a noção de necropolítica e de necropoder para dar conta das várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, [são criados] ‘mundos de morte’, formas únicas e novas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de ‘mortos-vivos’. (Mbembe, 2018, p. 71)

Cabe observar que estes mundos de morte mencionados por Mbembe foram postos em ação desde o período colonial e ainda constituem *a máquina infernal*⁶⁰ por trás do

⁶⁰ Jean Cocteau, no parágrafo final do prólogo de *La machine Infernale*, afirma, a respeito de Édipo-Rei, mas que pode se referir a qualquer tragédia: « Regarde, spectateur, (...) l’une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l’anéantissement mathématique d’un mortel. » [Veja, espectador, (...), uma das mais perfeitas máquinas construídas pelos deuses infernais para o aniquilamento matemático de um mortal.] (Cocteau, 1972, p. 13). Talvez aqui, pudéssemos retornar ao Capítulo 1 e traçar um paralelo com a reflexão de Agamben sobre Benjamim, em relação ao “*deus-infernal-capital*”.

capitalismo contemporâneo como modo de vida predatório e exploratório. Dessa maneira, o conceito de necropolítica se torna relevante em nossa análise, pois revela e evidencia uma realidade estruturante: a exploração, o controle e a dizimação de corpos, identidades, culturas e da própria natureza, elemento-chave da lógica de expropriação do capitalismo desde a época moderna.

Em consonância com a reflexão realizada no Párodo, o Primeiro Estásimo da peça de Massa, localizado onde, em Sófocles se posiciona a *Ode*, aqui é intitulado: *O que parece a cova, mas não é* pode ser interpretado como mais uma exemplificação dos processos denunciados por Mbembe, na lógica do necropoder. Esse coro relata a incorporação de práticas associadas ao agronegócio, em especial o cultivo de soja em terras indígenas Paresí, com anuência e colaboração dessa etnia. Tal “acordo” é justificado, de certa forma, pelo conjunto de negociações econômicas realizadas em contexto de uma forte assimetria estrutural, com ausência de políticas públicas eficazes e pela necessidade de garantir condições mínimas de sobrevivência material a esse povo.

Dessa forma, a adesão dos Paresí, frequentemente atravessada por dissensos internos, longe de ser compreendida como colaboração ideológica com projetos coloniais ou extrativistas, produz efeitos ambíguos: ao mesmo tempo em que preserva formalmente o controle territorial indígena, também introduz novas formas de dependência econômica e de erosão cultural. Em *Antígona Kuêgü*, Daniel Massa dramatiza esse impasse sem recorrer à acusação, expondo a tragédia de povos indígenas que, ao buscar sobreviver dentro da lógica dominante, veem-se progressivamente enredados por ela.

3.2.1 O Poema da UAG (Unidade Armazenadora de Grãos) como microcosmo da peça

O poema da UAG, concentrado e refinado, traz a ideia essencial que a peça, como um todo, quer estabelecer: crítica ao agronegócio e à exploração dos povos indígenas, mostrando como as máquinas e a lógica capitalista transformam tudo – inclusive vidas – em mercadoria. O ritmo impessoal do texto sugere um sistema implacável, em que até mesmo a morte é tratada como um detalhe sem importância. Ele denuncia essa desumanização pela qual o lucro e a

eficiência do sistema importam mais do que a vida humana. No final, o trabalhador é soterrado pelos grãos, enquanto esses mesmos grãos são embalados e transportados, misturando tragédia e ironia, afinal, “pesa o mesmo que uma saca de soja, o corpo soterrado: sessenta quilos de carne cozida aos grãos.” (Massa, 2025, p. 22).

Se o corpo do trabalhador pesa o mesmo que uma saca de soja, o mesmo não pode ser dito em relação ao valor monetário atribuído a cada um. Embora numa perspectiva humanista propalemos que a vida humana sempre valerá mais que qualquer outro tipo de ser ou elemento, na perspectiva capitalista que rege o sistema industrial do agronegócio “o país não dá ré”. No posicionamento de Agro (Creonte), o que é considerado são o valor e o peso das coisas, nas palavras da personagem:

senhores: o valor e o peso das coisas
pergunto o que mais pesa
4 mil toneladas
ou um homem?
4 mil toneladas pesam mais que um homem
(Massa, 2025, p. 26).

O poema da UAG, como já foi dito, evidencia a assimilação forçada dos povos indígenas pelo sistema econômico que os explora e expropria. Esse apagamento físico e simbólico ressoa com o próprio dilema da peça: os indígenas, apesar de perderem suas terras para o avanço do agronegócio, são absorvidos pelo sistema produtivo, seja como mão de obra explorada ou como vidas descartáveis. Além da desumanização, o poema insere, de modo específico, uma crítica contundente à lógica global da exploração agroindustrial importantíssima de ser assinalada aqui: a soja, destinada a mercados internacionais como Pequim e Xangai, não retorna benefícios às comunidades locais, configurando a mais pura concretização e reforço de um ciclo perverso onde a produção crescente se sustenta à custa da devastação humana e ambiental, política de morte, necropolítica.

A partir desse quadro, avançamos para a questão do valor do corpo e da lei, que a montagem de Massa dramatiza sem ambiguidades.

3.2.2 Quanto vale um corpo?

O “Creonte-Agro” radicaliza o vetor autoritário e suprime ambivalências. Em Brecht (1993), as fissuras éticas expõem um Estado em crise; em Žižek (2016), a lei comparece como impasse performativo. Em Massa (2025), o poder é direto: mata, explora e lucra. Esta opção estética/política alinha-se ao diagnóstico de necropoder, deslocando a pergunta “pode a lei hesitar?” para “quanto vale um corpo?”. O que estamos buscando evidenciar aqui é uma das muitas facetas do necrocapitalismo apresentado por Achille Mbembe, no qual:

a expressão máxima da soberania reside em definir quem deve viver ou morrer, é o controle da mortalidade como manifestação de poder, definindo quem é e quem não é descartável” (MBEMBE, 2018, p. 5).

Ao obrigar sujeitos a deixarem suas regiões de origem rumo às cidades, a definição de quais são os corpos menos importantes para a sociedade vai ficando mais evidente. Nessa visão capitalista de mundo, ao necessitar de uma plataforma urbana para exercer seu caráter civilizatório, as pessoas são retiradas de suas terras na floresta e encaminhadas para a tão incensada urbanidade. Como observa Ailton Krenak, o deslocamento de povos indígenas de seus territórios tradicionais frequentemente implica a perda de autonomia, de acesso aos meios de subsistência e o aprofundamento de processos de empobrecimento.

Nomeemos o óbvio cênico: a logística é personagem. Silos, esteiras, rotas (MT-020, porto, navio) compõem o campo de forças onde o corpo (seja ele indígena, preto, pobre, queer) é tornado resíduo. O que a tragédia chama destino, aqui se chama cadeia de suprimentos e é isso que a peça põe no palco. A morte do operário indígena não afeta o ciclo produtivo. O corpo não importa. Articulamos com Butler (2014): quais são os corpos que importam, quem é passível de luto?

Em *Antígona Kuêgü*, o irmão indígena é tornado “não-lutável” pela cadeia agroindustrial; o gesto de Antígona, ao recuperar o corpo e destruir as máquinas colheitadeiras, reinstaura a *grievability*⁶¹ (Butler, 2018), forçando a aparição pública do corpo suprimido. O luto, aqui, é ato político: reconfigura a comunidade do sensível e desestabiliza a contabilidade necroprodutiva. Operação de gênero e luto. O gesto de Antígona desloca o “quem pode ser chorado” (Butler, 2014) do fora para o centro da *polis* cênica: o Quarup requalifica o corpo

⁶¹ *Grievability*, conceito formulado por Judith Butler, refere-se às condições políticas e simbólicas que tornam uma vida passível de luto. Não diz respeito à dor subjetiva, mas ao reconhecimento público de que uma morte constitui uma perda legítima. Butler sustenta que a enlutabilidade (*grievability*) não é inerente à vida humana, sendo produzida por enquadramentos normativos que definem quais existências contam como humanas. Assim, mortes que não suscitam luto revelam vidas previamente desautorizadas no plano simbólico.

como passível de luto e, portanto, político.

Em termos de cena, o monólogo de Antígona e o refrão “vou cavar a terra” (sexto episódio e sexto estásimo, respectivamente) funcionam como atos de reclassificação: eles quebram a contabilidade da UAG e reinscrevem o morto na comunidade.

Ao tecer elaborações sobre a relação entre exploração e biopoder, Mbembe (2018) expõe os processos que tornam possível que seres humanos passem a ser vistos como refugo da máquina produtiva, o que explica a forma pela qual esses corpos, como o do irmão morto, se tornam descartáveis. Mbembe dá continuidade à investigação sobre a biopolítica iniciada por Michel Foucault (2018), enfocando a estreita ligação entre política, exploração e o exercício gerencial da morte. Sua análise não se limita ao presente, mas revisita processos históricos de dominação para compreender como se consolidaram. Assim, partindo do pressuposto de que o empreendimento colonial – fundamento da modernidade ocidental, como demonstram os estudos decoloniais e contra coloniais – opera por meio da segregação e da guerra, Mbembe mostra que este sistema ainda se encontra plenamente atuante. E sim, vemos a necropolítica em ação, com clareza, na peça de Daniel Massa.

Esse mecanismo de morte por enriquecimento e enriquecimento por morte nos remete à tragédia clássica, na qual o excesso (*hybris*) conduz inevitavelmente à destruição. O agronegócio, por seu caráter necropolítico, tal como retratado na peça, escancara essa lógica de poder desmedido e de exploração irrestrita, cujas vítimas são os corpos indígenas e a terra esgotada pelo monocultivo. Trata-se de uma *hybris* gigantesca, coletiva, sistêmica, global. “Pesa o mesmo que uma saca de soja, o corpo soterrado”. Para Agro, “4 mil toneladas de grãos pesam mais que um homem” e o corpo que ali jaz, ali mesmo jazerá.

3.3 Ação humana subsumida⁶² à lógica da produtividade

Entre essa denúncia da necropolítica agroindustrial e a crítica decolonial que atravessa a peça, abre-se um campo decisivo de reflexão sobre modos de produção de mundo. O que

⁶² Por subsumção entende-se aqui não apenas a submissão de corpos e territórios, mas sua absorção ativa pela racionalidade do capital, que reorganiza modos de vida, relações com a terra e formas de existência segundo os critérios da produtividade. Nesse regime, o sujeito é reconfigurado e o mundo redefinido como recurso, dissolvendo-se a possibilidade de exterioridade crítica e naturalizando a violência como procedimento técnico.

Daniel Massa expõe não é apenas a violência material do agronegócio, mas a imposição de uma única ontologia produtivista, em que a terra (e os rios e a floresta e tudo o que nela habita) é reduzida a substrato explorável e os corpos (um corpo qualquer, mas não “todo e qualquer” corpo) são reduzidos a variáveis descartáveis de um cálculo econômico.

Nesse sentido, em consonância com a crítica indígena à lógica do desenvolvimento, formulada por Kopenawa e retomada filosoficamente por Krenak, a peça tensiona frontalmente a “lógica da máquina” ao confrontá-la com outras formas de relação com o território, com o tempo e com a morte, próprias aos povos indígenas. O diálogo com Davi Kopenawa é incontornável: sua crítica à “lógica da máquina” não se limita a uma cosmologia alternativa entendida como narrativa simbólica, mas afirma uma outra ontologia, um outro regime de existência, no qual a floresta é sujeito, a terra é viva e a destruição material implica a ruína real, efetiva e previsível do próprio mundo.

A crítica decolonial emerge como a necessidade de desnaturalizar essa racionalidade hegemônica e recolocar em disputa os regimes de sentido que organizam a experiência, isto é, as formas pelas quais sujeito e mundo são coproduzidos. Nesse ponto, a peça de Daniel Massa deixa de ser apenas denúncia e passa a operar como interrogatório filosófico: que tipo de sujeito é possível, e que tipo de mundo se torna habitável, quando a ação humana é inteiramente subsumida à lógica da produtividade, do lucro e da extração?

Quando nos fazemos essas perguntas, deslocamos a questão para o plano dos modos de existir e de se relacionar com o real, enquanto seres-humanos que somos. A peça prepara o terreno para uma reflexão mais ampla sobre o sujeito e sua agência, aproximando-se, por um lado, da concepção trágica analisada por Vernant e Vidal-Naquet, em que o agir humano é atravessado por forças que o excedem, e, por outro, da hermenêutica foucaultiana do sujeito, que compreende os processos de subjetivação como efeitos históricos de práticas, saberes e relações de poder, distantes da ficção moderna de uma vontade soberana e autotransparente.

3.3.1 O Sujeito e o Mundo

Em *Esboço de vontade na tragédia grega*, Jean-Pierre Vernant e Vidal-Naquet (2002) mostram como a ausência de uma palavra equivalente a “vontade” no grego antigo sintomatiza

uma concepção do sujeito radicalmente distinta da noção moderna de agência individual autônoma ou o chamado “livre arbítrio”. Para aqueles gregos, o indivíduo não é um agente livre no sentido absoluto: suas ações são intrinsecamente condicionadas, ou melhor, geradas, por forças externas, como o destino, as leis da cidade, as paixões e as circunstâncias históricas e sociais, que permitem uma racionalidade sobre desejos que nos acometem. Nem a paixão, nem a racionalidade são “vontade”: a primeira nos solapa, é um *páthos*, e nos faz querer algo; a segunda são os modos, as ferramentas cognitivas de que dispomos para atingir a primeira.

A tragédia (aqui nos referimos à tragédia ática), nesse contexto, funciona como um dispositivo (pedagógico, inclusive) de expressão e reflexão sobre essas determinações, sintomatizando uma concepção (não resisto a elogiar) lúcida de sujeito, consciente de seus limites e das contingências que o atravessam. Trata-se de uma compreensão da existência marcada pelo reconhecimento de limitações estruturais, intrínsecas, sobre o agir humano.

Essa visão se afina à noção de sujeito exposta e defendida por Michel Foucault (2007), ao sublinhar que processos de subjetivação não são uma manifestação de uma vontade “livre”, mas um efeito de práticas e relações concretas que formam e moldam comportamentos, valores e modos de existir. Tal perspectiva se posiciona de modo bem distante do imaginário neoliberal de liberdade e autorrealização individual.

Através de um estudo dos dispositivos que estão em jogo em uma determinada situação, podemos, com a ajuda de Foucault, desnaturalizar as compreensões sobre ela e tentar entender melhor certas relações atuantes, sempre com o foco interessado pelo “como”, pelos “modos”. Foucault vai sempre se interessar e examinar de modo meticuloso as relações funcionais entre as coisas.

É importante fazer aqui uma advertência em relação ao modo de análise foucaultiano do poder. Muitas leituras de sua obra tendem a ser imediatistas, reduzindo-o a um autor que apenas critica o poder, alimentando os mesmos slogans de liberdade e crítica à opressão ou repressão, amiúde propalados na militância comum. No entanto, diversamente, um dos grandes ganhos conceituais de Foucault está justamente em deslocar o foco: ele não se limita a analisar as instituições ou as formas já constituídas de poder, mas procura compreender o poder em termos de ações concretas, modos de relações.

O grande ganho conceitual que Foucault nos oferece é deslocar a análise do poder de uma perspectiva vilanizante e personalista - centrada apenas nos resultados aparentes ou nas

configurações finais e, principalmente em uma discriminação ilusória entre “nós” e “eles” - para uma investigação dos modos de exercício do poder disseminados em toda a sociedade (Foucault, 2007).

Em vez de atribuir o poder a uma figura ou instituição isolada, ele nos convida a perguntar quais são os comportamentos, práticas e microprocessos que, acumulados e/ou associados, dão origem às formas macro de poder. Assim, o que ocorre em escala cotidiana, nos gestos, nas relações e nos hábitos, vai se aglutinando e tomando forma em fenômenos maiores. Quando essas forças consolidadas emergem, tendemos a identificar um “vilão” específico; mas, na verdade, é o próprio conjunto das práticas sociais que cria as condições para o aparecimento desse vilão.

Esse deslocamento no olhar nos proporciona uma lucidez significativa. Por exemplo, se consideramos seu texto “Soberania e Disciplina” (2007), vemos, que, em sua análise, *tout court*, não é o soberano que produz os súditos; muito pelo contrário: são os súditos que produzem o soberano. Da mesma forma, não é simplesmente a polícia que surge por iniciativa superior e passa a oprimir cidadãos: muito antes da instituição histórica da polícia, já existiam práticas sociais de autopolicamento entre pessoas, em que os indivíduos se regulavam e construíam formas de vigilância entre si. Em termos mais claros, a polícia, enquanto instituição, só se instaurou porque antes já havia uma dinâmica de policiamento em curso. Assim, para Foucault, o poder se exerce primordialmente nas relações disseminadas por todo o *socius*, e de modo muito menos determinante nas instituições mais visíveis.

Tomemos como exemplo o nazismo, no que concerne às relações entre alemães não-judeus com judeus, tal como analisadas por Géraldine Schwarz em *Les Amnésiques* (2019). A autora mostra como, no cotidiano da Alemanha imediatamente anterior à segunda guerra mundial do século XX, já se manifestavam práticas antissemitas muito antes da instauração das leis oficiais de repressão a judeus. Pessoas publicavam anúncios discriminatórios em jornais, promoviam exclusões e sustentavam práticas de segregação antes mesmo de qualquer regulamentação estatal nesse sentido.

Se olharmos para o que ocorria Brasil desde 2013, perceberemos um processo semelhante: muitas vezes não identificamos de imediato essas dinâmicas, mas elas já existiam como forças em operação invisíveis, mas atuantes, no tecido social (Safatle, 2015, 2016) (Schwarcz, 2019). Os acontecimentos históricos, nesse sentido, não criam tais forças do nada,

ex nihilo, pois funcionam como momentos de condensação e de visibilidade, “encarnando” e consolidando processos que já estavam em curso, dentre os quais o resultado das eleições de 2018 e o consequente avanço do agro, aqui personificado em Creonte.

A respeito de *A Hermenêutica do Sujeito*

Nessa obra, Foucault consolida seu percurso intelectual, não apenas em termos cronológicos, mas também conceituais. É em *A Hermenêutica do Sujeito* (2018) que o pensador afunila seu foco sobre as relações mais explícitas e instituídas de poder e suas relações com o sujeito para examinar práticas deliberadas de produção da subjetividade. Nesse contexto, Foucault investiga as tensões próprias da articulação sujeição-sujeito, também analisadas por Judith Revel (2005a) (2005b). Trata-se de compreender como os processos de sujeição e de subjetivação - que nos constituem de forma quase sempre imperceptível - concretizam uma epistemologia, no sentido filosófico, encarnando modos de saber e de ser.

Como Revel (2005b) ressalta, ao tecer considerações sobre a resistência, como proposta por Foucault, é no interior do próprio sistema de poder que se torna possível agir contra ele. O tema do cuidado de si, central nesta obra (Foucault, 2018), reinscreve-se como um trabalho reflexivo prático sobre o próprio sujeito, que busca constituir-se de maneira diversa daquela previamente estabelecida. Neste caso, trata-se de instaurar submissões autoimpostas que desestabilizam e corroem as sujeições já instituídas.

No texto que encerra o livro *Hermenêutica do Sujeito*, intitulado “Situação do Curso”, Frédéric Gros, organizador da obra, coloca em diálogo duas concepções distintas nas quais o sujeito tem acesso à verdade:

1) a filosofia moderna, desde Descartes, teria construído a figura de um sujeito intrinsecamente capaz de alcançar a verdade (Gros, 2018, p. 471) - um sujeito *a priori* apto ao conhecimento, e apenas de forma secundária um sujeito ético, comprometido com “ações retas”. Nessa configuração, é possível ser imoral e ainda assim conhecer a verdade; em outras palavras, para o sujeito moderno, o acesso à verdade não requer um trabalho ético interior;

2) na Antiguidade Grega, ao contrário, o acesso do sujeito à verdade estava condicionado a um movimento de conversão, capaz de impor ao seu ser uma modificação ética

profunda. Essa transformação correspondia, em termos simbólicos e práticos, a uma espécie de morte e renascimento.

Para nomear a experiência de acesso à verdade tal como na Antiguidade Grega, Foucault recorre ao termo “espiritualidade”, atribuindo-lhe uma inflexão conceitual semelhante àquela que realiza com a noção de verdade, em si, ao articular práticas éticas e processos de subjetivação.

Na concepção tecida pela reescrita que Foucault opera sobre o termo “espiritualidade”, não é o “ato de conhecimento”, como procedimento isolado, que permite acesso à verdade. Na espiritualidade, há uma “necessidade de que o sujeito se modifique, se transforme, se desloque, tome-se, em certa medida e até certo ponto, outro que não ele mesmo, para ter direito ao acesso à verdade. A verdade só é dada ao sujeito a um preço que põe em jogo o ser mesmo do sujeito” (Foucault, 2018, p. 16). Neste regime ou paradigma, é necessária uma transformação do sujeito. E esta transformação pode configurar-se como um “trabalho”. Nas palavras de Foucault: “outra grande forma pela qual o sujeito pode e deve transformar-se para ter acesso à verdade é um trabalho. Trabalho de si para consigo, elaboração de si para consigo, transformação progressiva de si para consigo em que se é o próprio responsável por um longo labor” (*idem*). Esse trabalho gera efeitos que Foucault chamará de “retorno da verdade sobre o sujeito”:

Resumindo, acho que podemos dizer o seguinte: para a espiritualidade, um ato de conhecimento, em si mesmo e por si mesmo, jamais conseguiria dar acesso à verdade se não fosse preparado, acompanhado, duplicado, consumado por certa transformação do sujeito, não do indivíduo, mas do próprio sujeito no seu ser de sujeito. (Foucault, 2018, p. 16)

Este processo acarreta uma mudança do olhar; ela é uma mudança de sujeito, uma mudança das relações que compõem o sujeito, o que constrói, então, outro sujeito e outro mundo. Seguindo a leitura foucaultiana, podemos distinguir estes dois mundos de modos que nos interessam diretamente. O primeiro é de caráter experiencial, vinculado à produção de verdade que requer do sujeito um trabalho sobre si, uma transformação interior voltada à constituição dessa verdade. O segundo é o mundo em que residimos, ocidental por colonização, hegemônico, no qual a verdade é produzida sem a implicação do sujeito, operando basicamente, na nossa leitura, por mecanismos de controle, de dominação e exploração sobre a natureza e sobre as práticas sociais.

Em *Antígona*, tal como lê Vernant, o agir não procede de um indivíduo soberano que escolhe livremente (já que ele não esboça “vontade”) mas de um sujeito atravessado por forças

que o excedem: a lei da pólis, a ordem dos deuses, os vínculos de sangue e o tempo histórico. Essa concepção trágica de sujeito encontra ressonância na formulação foucaultiana que citamos há pouco, segundo a qual o acesso à verdade não se dá por um simples ato cognitivo do indivíduo, mas exige uma transformação do sujeito em seu modo de ser.

É exatamente essa distinção que a *Antígona* de Daniel Massa tensiona: o Agro opera no registro do indivíduo moderno, funcional, proprietário, produtivo, cuja ação se pretende autônoma e legitimada pela lei e pela técnica. Ele sabe muito, mas não basta “saber mais” para “agir melhor”. Sem transformação do sujeito, o conhecimento adquirido permanece inócuo, instrumental e até mesmo cúmplice da violência engendrada. Antígona, ao contrário, encarna um sujeito cuja relação com a verdade implica risco, exposição e transformação ética.

Quando a ação humana é subsumida à lógica da produtividade e da extração, não se produz apenas devastação material, mas um empobrecimento ontológico do próprio sujeito, reduzido a operador de um sistema que já não admite conversão, cuidado de si ou responsabilidade diante da vida comum. Nesse sentido, a peça reinscreve a tragédia como crítica radical à forma moderna de subjetivação, recolocando em cena a pergunta trágica fundamental: que modos de existência se tornam possíveis quando a verdade deixa de exigir transformação e passa a servir apenas à reprodução da máquina?

Nessas duas relações, ressaltamos os elementos intrínsecos e imbricados que constituem duas concepções, e consequentemente ontologias, de sujeito e de verdade. Alternaremos várias vezes a escrita entre estes dois modos, apostando que sua distinção, sua oposição diametral (que nunca será aqui relativizada) evitará confusões por parte do leitor.

Na concepção que mais utilizamos em nossos tempos, por sua atual hegemonia, o sujeito é tratado como a priori capaz de apreender e deter a verdade, entendida como um objeto íntegro e completo, a ser descoberto, adquirido. Nesse modelo, não há uma relação de coengendramento ou de compromisso mútuo entre sujeito e verdade; a verdade existe de maneira independente, e o sujeito se limita a revelá-la e possuí-la – ela se torna propriedade.

No outro lado, em uma concepção oposta, temos um sujeito que, podemos dizer, é estrutural com o que lhe cerca. Ele é um sujeito que está em uma relação intrínseca com seu meio.

Ainda que não possamos afirmar que sujeito e meio sejam exatamente a mesma coisa, o que se revela significativo é a relação que o sujeito estabelece com seu entorno. Não há, nesse

sentido, um sujeito concebido como ente isolado, ontologicamente autônomo. O sujeito é constituído justamente por suas interações com o meio: é nesse contato que ele se coloca em jogo, em risco, na produção de verdade e de mundo.

Digamos esquematicamente: durante todo este período que chamamos de Antiguidade e segundo modalidades que foram bem diferentes, a questão filosófica “como ter acesso à verdade” e a prática de espiritualidade (as transformações necessárias no ser mesmo do sujeito que permitirão o acesso à verdade) são duas questões, dois temas que jamais estiveram separados. Não estiveram separados para os pitagóricos, é claro. Não estiveram separados também para Sócrates e Platão: a *epiméleia heautoú* (cuidado de si) designa precisamente o conjunto das condições de espiritualidade, o conjunto das transformações de si que constituem a condição necessária para que se possa ter acesso à verdade. Portanto, durante toda a Antiguidade (para os pitagóricos, para Platão, para os estóicos, os cínicos, os epicuristas, os neoplatônicos, etc.), o tema da filosofia (como ter acesso à verdade?) e a questão da espiritualidade (quais são as transformações no ser mesmo do sujeito necessárias para ter acesso à verdade?) são duas questões que jamais estiveram separadas. (Foucault, 2018, p. 17)

Através de práticas de cuidado consigo mesmo, ao reconfigurar a subjetividade e seus modos de viver, o sujeito abre espaço para novos processos de subjetivação que, embora também impliquem formas de sujeição, e justamente por conta delas, podem engendrar uma autonomia virtual, de caráter político e ético-estético.

Portanto, nos encontramos confrontados pela tarefa de descobrir quando e como somos capacitados e quando e como somos constrangidos, a determinar maneiras pelas quais as práticas existentes têm o potencial de afrouxar constringimentos e, portanto, de resistir à normalização, e de empregar essas práticas não apenas para esse propósito, mas também a fim de desenvolver práticas novas e diferentes – formas novas e diferentes de nos relacionarmos com nós mesmos e com outrem. Precisamos, em outras palavras, de ser capazes de refletir criticamente sobre o próprio processo de se tornar um sujeito. (Taylor, 2018, p. 221)

Trata-se de relações consigo, sobre si mais precisamente, que permitem uma reconstituição subjetiva. Em suma, maniqueísmos à parte (embora seja impossível não relacionar um comportamento a Antígona Kuêgü e um outro a Agro Creonte), trata-se da oposição entre dois esquemas de vida mutuamente excludentes: de um lado, aquele que se orienta pela experiência e potência de vida. De outro, o que se submete à lógica da eficiência e da mais-valia.

No primeiro, a verdade se manifesta como vivida – um acontecimento inquantificável, não redutível à utilidade nem ao cálculo, conforme defende Krenak (2020). No segundo, a verdade é constituída ou convertida como produto, e o sentido da existência se confunde com o da acumulação: de capital, de poder, de controle.

Novamente, abordando o “outro modo”, o modo moderno, identificado com o “conhece-te a si mesmo” em oposição ao “cuidado de si”, não há necessidade de transformação do ser do sujeito para atingir a verdade. Aqui, Foucault identifica não a ciência moderna como provocadora disso, mas algo bem antes.

O mesmo tipo de percepção de que processos são deflagrados muito antes de uma causalidade convencional já havia sido adotado por Heidegger (1971, p. 164) sobre a bomba atômica, ao dizer que “sua explosão é a mera emissão final do que já se estabeleceu há muito, do que já ocorreu”. De modo efetivo, se nos apropriarmos das ideias presentes no último curso de Foucault, onde é notória a influência da filosofia de Heidegger, constatamos que toda esta catástrofe que aqui criticamos, o atual “fim do mundo” provocado pela lógica do cálculo e da máquina, já recebera seu “pontapé inicial” nas obras de Aristóteles. Foi ali que a produção de verdade pôde prescindir da implicação do sujeito, instaurando de modo perene modos de relação com a natureza baseados no controle e consumo, e não na conexão e na interdependência (Kopenawa, Albert, 2023).

Foucault identifica um modo de produção e/ou acesso à verdade que estabeleceu uma epistemologia de controle, em nossa avaliação irmanada à decolonialidade. Foucault, surpreendentemente, não colocará a ciência moderna, que é o que poderíamos de modo imediato achar, como lugar de exercício desse tipo de produção de verdade, já que a ciência moderna, tal como Cassandra nas tragédias do ciclo troiano, já anteviu a catástrofe e nomeou, com insistência, os caminhos possíveis para contê-la. No entanto, suas advertências são sistematicamente desacreditadas, neutralizadas ou convertidas em ruído, incapazes de interromper a marcha de um mundo que avança, consciente e ainda assim indiferente, em direção ao próprio colapso.

Foucault retorna a Aristóteles, principalmente pela ótica tomista, como fator de produção dessa relação distanciada, de controle, desimplicada, descompromissada com a verdade e, consequentemente, com o mundo. Em outros termos o elemento que define esta relação sem implicação entre o sujeito e a verdade não é a ciência, mas a teologia.

A oposição se situava entre pensamento teológico e exigência de espiritualidade. Portanto, o desprendimento não se fez bruscamente com o aparecimento da ciência moderna. O desprendimento, a separação, foi um processo lento, processo cuja origem e desenvolvimento devem antes ser vistos do lado da teologia. (Foucault, 2018, p. 27)

Na Antiguidade, o cuidado de si ou técnicas de si é, ao contrário do que o senso comum poderia avaliar, não um desvelo ou “mimo” consigo, mas, muito ao contrário, uma cautela consigo mesmo, olhar-se como algo a ser trabalhado e a ser transtornado (transformado também!). O sujeito, nesse movimento, torna-se objeto e agente de um processo contínuo de atenção e elaboração de si, é um processo que perturba, desestabiliza: “O cuidado de si é uma espécie de agulhão que deve ser implantado na carne dos homens, cravado na sua existência, e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência.” (Foucault, 2018, p. 9).

Ao engajar-se nesse processo, o sujeito realiza uma espécie de guerrilha contra si mesmo: transforma-se radicalmente, seu ser muda, ele se reconfigura. Trata-se de uma crítica constante sobre suas próprias práticas e limites, que o leva a se despir de formas anteriores de existência e a se reinventar.

O cuidado de si implica uma certa maneira de estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento” (Foucault, 2018, p. 12). Ele é um incômodo, um desconforto. Não é, em absoluto, uma “busca narcísica, fascinada e deslumbrada de uma verdade perdida do eu” (Gros, 2018, 482):

Mas o cuidado de si nunca designou uma autocontemplação satisfeita e prazerosa. É assim que, a propósito de algumas formas de introspecção cujo avanço ele reconhecia na costa oeste dos Estados Unidos (como a procura de uma via pessoal, busca e desenvolvimento de um eu autêntico etc.), Foucault declara: “Não apenas não identifico a cultura antiga de si ao que poderíamos chamar de culto de si californiano, como penso que sejam diametralmente opostos⁶³.”

Permito-me aqui uma digressão sobre meu próprio processo de doutoramento e, provavelmente, de outras pessoas nessa situação. Os processos de formação de mestres e doutores não se destacam tanto pela produção direta de conhecimento - cujo uso prático, como sabemos, é frequentemente difícil de mensurar ou implementar. O que realmente importa é o processo de transformação pessoal. Trata-se do embate com o desafio de produzir reflexões que estejam consequentemente articuladas e comprometidas com a realidade, bem como com as pessoas que também participaram dessa reflexão. É nesse processo que ocorre uma verdadeira mudança no ser do sujeito que realiza a tese: uma transformação pessoal, uma reorganização da visão, do sentir e dos modos de agir. A produção acadêmica, portanto, não se reduz à criação

⁶³ “À propôs de la généalogie de l'éthique”, (Foucault, 1994b, p. 403).

de conhecimento; ela é também um meio de formação e de reconfiguração do próprio sujeito. Como afirmou a escritora Zadie Smith sobre o trabalho sobre si necessário no âmbito da escrita: “try to read your own work as a stranger would read it, or even better, as an enemy would.”⁶⁴

3.3.3 A Lógica das relações

Filosoficamente, à discussão proposta por Foucault (2018) e pelos autores indígenas (Ailton Krenak e Davi Kopenawa) se ancora a ontologia de um mundo habitado por relações. Isso decorre da percepção de que, se um tipo de sujeito corresponde a um tipo de verdade, há também, nesta perspectiva e ontologia, um tipo de mundo e de realidade correspondentes. Nas configurações ontológicas onde a verdade é entendida como um objeto a ser descoberto - uma verdade que preexiste e permanece imutável, possuindo, portanto, pretensões de universalidade e objetividade, não há exigência de transformação: o sujeito é concebido como um núcleo estável, portador de uma essência que o define e o sustenta. Esta divisão é uma dicotomia cara ao paradigma moderno.

O esquema aqui questionado - que, de certo modo, se revela falso - é aquele que concebe o mundo como composto por objetos autônomos e íntegros: *isto é um objeto, aquilo é outro objeto*, sendo que as relações entre eles não alterariam sua natureza. Trata-se de um regime ontológico ainda dominante, no qual residimos cotidianamente e que orienta nossas maneiras de perceber, interpretar e organizar o real.

Nesse paradigma, os objetos são concebidos como entidades pressupostas, dotadas de essência e substância próprias, e não como efeitos ou expressões de relações dinâmicas. Tal visão mantém-se coerente com concepções filosóficas tradicionais de sujeito e verdade, nas quais o sujeito é nuclear e a verdade possui pretensão de objetividade e universalidade.

Na análise de Escóssia e Kastrup, Paul Veyne (1982) propõe, a partir da obra de Foucault, a substituição de uma filosofia do objeto, entendido como causa e como fim, por uma filosofia da relação, em que o sentido dos termos depende de uma interdependência ontológica

⁶⁴ [Procure ler o seu próprio trabalho como o leria alguém que lhe é estranho, ou, melhor ainda, como o leria um inimigo] <https://www.theguardian.com/books/2010/feb/22/zadie-smith-rules-for-writers>

entre os termos. Escóssia e Kastrup (2005, p. 297) se detêm sobre esta lógica do co-engendramento, atrelada ao processo que antecede, integra e constitui os seres. Lógica das relações ou “filosofia da relação”, como denomina Veyne (1982), para diferenciar-se de uma “filosofia dos objetos”.

A relação entre elementos e sujeitos deve ser entendida como um co-engendramento: não se trata de entidades separadas que, em um segundo momento, estabelecem vínculos, mas de um co-surgimento ontológico, no qual objetos e relações emergem simultaneamente. Essa concepção dialoga com certas abordagens fenomenológicas e encontra ressonância no perspectivismo ameríndio, que sustenta que diferentes perspectivas dão origem a diferentes mundos.

Mas a lógica dos objetos autônomos constitui o território institucionalizado no qual a ciência moderna se estabeleceu. Não se trata de uma necessidade intrínseca à ciência, mas de uma opção epistemológica que acabou por se consolidar de modo estagnado. Ao aderir a esse paradigma, a ciência moderna se inseriu em um sistema, econômico, inclusive, mais amplo, marcado pelo controle, pelo domínio e pela exploração – tanto da natureza quanto das próprias pessoas.

Convém notar que o advento da ciência moderna conferiu à modernidade uma progressiva orientação científica e naturalizante, marcada pela hegemonia das ciências naturais. Nesse processo, instaurou-se uma identificação entre o que é construído e o que é considerado “natural”. A ciência moderna consolidou-se como método – um modo específico de ver, descrever e explicar o mundo – a partir do qual se estabeleceu uma relação particular e situada com a realidade. Sua legitimação como forma de saber passou a repousar sobretudo em sua capacidade de modificar e controlar a natureza. O que se evidenciou, portanto, foi menos o fundamento epistemológico desse saber do que seus efeitos práticos, o que resultou na consolidação de uma hegemonia epistemológica ancorada na naturalização da própria ciência.

Os pressupostos metafísicos, os sistemas de crenças, os juízos de valor não estão antes nem depois da explicação científica da natureza ou da sociedade. São parte integrante dessa mesma explicação. A ciência moderna não é a única explicação possível da realidade e não há sequer qualquer razão científica para a considerar melhor que as explicações alternativas da metafísica, da astrologia, da religião, da arte ou da poesia. A razão por que privilegiamos hoje uma forma de conhecimento assente na previsão e no controle dos fenômenos nada tem de científico. É o juízo de valor. A explicação científica dos fenômenos é autojustificação da ciência enquanto fenômeno central da nossa contemporaneidade. A ciência é, assim, autobiográfica.

A consagração da ciência moderna nestes últimos quatrocentos anos naturalizou a explicação do real, a ponto de não o podermos conceber senão nos termos por ela propostos. (Sousa Santos, 1988, p. 67)

Esse regime evidencia como a pretensão de neutralidade e objetividade do saber científico está indissociavelmente vinculada a práticas de poder e à materialidade das relações sociais e naturais que organiza, no nosso caso, a colonialidade:

... a “modernidade” é uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa, uma narrativa que constrói a civilização ocidental ao celebrar as suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais escuro, a “colonialidade”. A colonialidade, em outras palavras, é constitutiva da modernidade - não há modernidade sem colonialidade. (Mignolo, 2017, p. 2)

3.3.4 Condição de Colonização

Ao nos debruçarmos sobre nossa condição de colonização, podemos compreender, de um modo relativamente generalizador, para fins de nosso raciocínio atual, que o pensamento latino-americano tem elementos caracterizados por uma condição de cisão e de assimilação parcial do paradigma colonialista. Se nos valem de reflexões que Luciana Dias (2021) tece sobre esta nossa situação “sem chão”, sem fundamento: *Bodenlos* (termo tomado por Dias de Vilém Flusser), percebemos que nunca incorporamos integralmente o fundamento europeu moderno - sua racionalidade, seus valores e sua pretensão universalista.

Ao mesmo tempo, tampouco dispomos de um outro fundamento plenamente nosso. A colonização, ao erradicar grande parte das culturas indígenas e impor violentamente os valores europeus, produziu um vazio ontológico: perdemos as referências originárias sem jamais nos reconhecermos inteiramente na modernidade ocidental: “E com isso, sem termos um chão único para chamar de nosso, todos nós nos sentimos ‘*Bodenlos*’, em um sentido ou outro” (Dias, 2021, p. 237). A influência africana e indígena persiste como força subterrânea e plural, mas submetida a uma história de apagamentos e hierarquizações. Assim, a experiência latino-americana se estrutura sobre uma espécie de ausência de solo, uma oscilação entre o que foi imposto e o que sobreviveu, fazendo da própria falta de fundamento uma característica constitutiva de nossa forma de pensar e existir:

A experiência de *Bodenlos* poderia agora ser a experiência do século XXI – tornando-se a era contemporânea uma época que procura novas formas de enraizamento? Seríamos todos, agora, refugiados ou exilados em nossas próprias terras? (Dias, 2021, p. 239)

Neste momento, ao lançar o olhar sobre a adoção de posicionamentos decoloniais naquilo que fazemos na América Latina, noto que a profanação, como proposta por Agamben (2007), já mencionada neste trabalho, aqui toma outros traços, outras escritas. Como defende Luciana Dias (2021), a antropofagia é, por excelência, nossa operação de absorção adaptativa e crítica aos elementos externos, “nossa estratégia para sobreviver e superar nossos traumas, devorando tudo, a fim de incorporar um pensamento ‘de fora’ e depois poder executá-lo a partir ‘de dentro’ ” (Dias, 2021, p. 241). Ela atualiza, enquanto desdobramento de nossas influências indígenas, a necessidade de desnaturalizar as influências europeias, “ocidentais”:

É preciso sair de um paradigma estritamente europeu e moderno se queremos de fato acessar a arte e a literatura indígenas contemporâneas, pois estas são janelas para outras epistemologias, isto é: outras formas de se conceber mundo, uma outra “teoria do conhecimento”. (Dias, 2024, p. 44)

Acompanhando Dias, percebemos que, mais do que uma ferramenta interpretativa ou epistemológica, a antropofagia constitui uma efetiva operação decolonial, que ultrapassa o domínio das ideias e se manifesta como prática ontológica e política. Inspirada nos povos tupis, a antropofagia simboliza uma forma de resistência e reinvenção diante da violência colonial, uma operação pela qual o pensamento estrangeiro é devorado e recriado a partir do interior de nossas próprias experiências. Assim, ao invés de apenas compreender o mundo, ela propõe, em relação à colonialidade, “uma maneira radical de incorporar (no sentido de poder “dar corpo”, não só de absorver) o pensamento” (Dias, 2021, p. 241).

É nesse contexto argumentativo que podemos nos valer do que defende Florence Dupont: “é necessário desconstruir totalmente a *Poética de Aristóteles*, para revelar seus postulados etnocêntricos, apresentados hoje em dia como um saber inquestionável” (Dupont, 2017, p. 10). Por “etnocêntricos”, em uma apropriação das ideias de Dupont, seria possível afirmar *euroetnocêntricos*, considerando a Europa em sua personificação de herdeira direta da Grécia, orgulhosa de sua cultura civilizada e suas epistemologias de controle da natureza, com a qual teria generosamente presenteado o restante do mundo.

Desvencilhar-se da *Poética* (em outros termos “decolonizar-se” de seus cânones), na perspectiva da autora, é condição *sine qua non* para descolonizar os palcos e forjar os meios intelectuais para compreender e acompanhar as mutações que vêm agitando o teatro desde o começo do século XXI.

Em relação à construção da Poética grega composta por Aristóteles, Dupont afirma, através de uma robusta documentação arregimentada por ela, que esta obra perpetrou uma destruição cultural, contribuindo com o desaparecimento progressivo de todas as tradições culturais que não referendavam sua ideia de tragédia grega. E trata-se, sobretudo, de uma construção política, criando um lugar de afirmação da riqueza e de interesses territoriais. Segundo a autora, a criação da poética teria sido motivada por um contrato político, no qual Aristóteles seria o pilar de um modelo de cena adotado como universal. Com esta, digamos, denúncia, Dupont desconstrói nossa ideia romântica, aprendida nas universidades, de que a Tragédia foi uma evolução de muitos cultos e mitos, apresentando em seu livro *Aristóteles, ou o Vampiro do Teatro Ocidental* (2017), um olhar divergente do convencional sobre a tragédia grega.

Retomemos a oposição entre os dois esquemas de sujeito-verdade, tomada de Foucault. No primeiro, a verdade é concebida como objeto, algo que se pode possuir como propriedade, universalizável e adquirível. No segundo, a verdade se configura como transformação relacional: não pode ser simplesmente obtida, mas precisa ser vivida - encarnada como modo de existência. Nesse regime, a verdade é local, “orgânica”, construída em íntima relação com o ser do sujeito; emerge de um processo de subjetivação, sendo pessoal e intrinsecamente vinculado à experiência prática.

Se como atitude anticolonial e antiautoritária visceral, a antropofagia se transforma em nosso modo de presentificação radical, um ato que Luciana Dias denomina como “filosofia crua”, enquanto filosofia encarnada, ela se alia a modos epistemológicos da experiência, da verdade vivida, praticada:

É sobretudo o conceito de *prática*, forjado por Foucault, que irá operar uma revolução no modo de pensar a história e, conseqüentemente, problematizar as tradicionais oposições. O conceito de prática insere-se numa filosofia da relação em que prática e relação se apresentam como sinônimos, operando como produtoras de mundo e de sentido. Há um primado da relação e da prática substituindo o primado dos sujeitos ou dos objetos. Citamos Veyne: “Os objetos parecem determinar nossa conduta, mas, primeiramente, nossa prática determina esses objetos”⁶⁵. E continua: “A relação determina o objeto, e só existe o que é determinado”. E adiante: “O objeto não é senão o correlato da prática; não existe antes dela”. (Escóssia, Kastrup, 2005, p. 298)

⁶⁵ (Veyne, 1982, p. 159).

Trata-se de um processo que se realiza por meio de técnicas e práticas sistemáticas. Os sujeitos seguem procedimentos e normas autoimpostas, desenvolvendo propostas rigorosas aplicadas a si mesmos. Através desse engajamento, ocorre uma transformação do próprio sujeito, que, por sua vez, constrói uma verdade enraizada em sua experiência:

A verdade para Foucault não se expõe, portanto, no elemento calmo do discurso, como um eco longínquo e justo do real. Ela é, no sentido mais justo e literal da expressão, uma *razão de viver*, ou seja, um *lógos* atualizado na existência, e que a anima, intensifica e prova: *verifica-a*. (Gros, 2018, p. 478)

Nesse sentido, o conhecimento produzido não é meramente teórico ou abstrato, mas emerge da prática: a experiência do sujeito torna-se, assim, fonte de verdade pertencente à ordem da experiência vivida e relacional, palavra “verdadeira”, na qual o locutor assume o risco de pôr em jogo sua existência: “Porque nós não somos uma utopia; nós somos carne e sangue. E nós sangramos.” (Dias, 2021, p. 243).

Além disso, trata-se, como resistência, de fazer insurgir outros paradigmas estéticos. Baseada em sua leitura de Zulma Palermo (2019) e Adolfo Achinte (2010), Luciana Dias nota o caráter “inerentemente racista” da estética da era moderna, enquanto cânone normativo de modo pretensamente universal, moderno/colonial portanto:

A Estética Moderna determinou tudo o que é externo a si mesma como ‘outro’, ‘exótico’, ‘inferior’. A definição de uma arte latino-americana específica foi mediada pela narrativa prevalente de universalidade da modernidade, que ignorou as especificidades dos contextos locais, culturas e cosmovisões. Assim, permitindo apenas uma arte deslocalizada e, portanto, transferida de seu ambiente criativo e produtivo original. (Dias, 2024, p. 50)

Em outro momento, baseada também em ideias de Walter Mignolo e Rolando Vazquez, Dias nota a importância do conceito de “*aisthesis* descolonial”:

... conceito esse que tenta pensar a arte para além de suas concepções modernas universalizantes e – uma vez que, para eles, pensar em concepções modernas é pensar necessariamente em concepções coloniais – também para além de suas concepções coloniais. Essa afirmação ganha sentido quando pensamos que a definição de história da arte como uma narrativa única acerca do que é ou não arte se construiu de forma dependente (ou derivada) da ideia de uma história universal, que sempre subalternizou e/ou excluiu outras histórias, outros povos e culturas, assim como outros fazeres artísticos. Não podemos esquecer que a visão de mundo moderna é também a visão de mundo colonial. (Dias, 2022, P. 116)

Em oposição a esta forte tendência canônica da arte hegemônica, Dias nota o poder da arte indígena contemporânea de se tornar “uma potente crítica ao colonialismo, ao capitalismo e à destruição ambiental” (Dias, 2024, p. 50).

Tomando as reflexões que Luciana Dias tece a partir do perspectivismo ameríndio, elaborado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (1996) (1998), notamos que nas cosmologias indígenas situadas no território do Brasil, os entes não humanos também são compreendidos como pessoas, dotados de agência e modos próprios de existência. Não há hierarquia epistemológica entre seres humanos e outros seres no que se refere ao conhecimento, o que se difere, em oposição na realidade, da epistemologia ocidental moderna, eminentemente colonialista, onde a percepção humana define a realidade objetiva e, em última instância, exclusivamente validada, predominante. Nenhum privilégio epistemológico é concedido, *a priori*, à espécie humana:

Por exemplo, os Yanomami percebem o ambiente como tendo um valor intrínseco que não pode ser quantificado ou mercantilizado pelos padrões ocidentais. Eles veem todos os elementos da natureza, incluindo plantas, animais, rochas, rios ou espíritos, como interconectados – e vivos. Essa percepção está em nítido contraste com as abordagens exploratórias e extrativas frequentemente vistas nas sociedades ocidentais.

A própria ideia de natureza como ‘recurso’ é alienígena para eles. Se um conjunto diferente de valores, de uma epistemologia indígena como a dos Yanomami, for considerado, o equilíbrio torna-se mais importante do que o crescimento indiscriminado. (Dias, 2024, p. 46)

Para Foucault, a ciência esteve historicamente vinculada, pelo menos num momento inicial, na época medieval, a práticas de transformação pessoal, e não a esse tipo de dogmatismo objetivista, onde o conhecimento vale e é obtido por si mesmo. É importante sublinhar, portanto, que não se trata de uma característica intrínseca da ciência, mas de uma apropriação teológica do esquema sujeito-verdade-mundo, que o torna impermeável, não “poroso”. É justamente esse modelo rígido que, em última instância, será criticado por diversos pensadores indígenas, num movimento mais recente, que Luciana Dias (2024, p. 51) identifica como uma “forte emergência da autorrepresentação e autoria indígenas nas artes e na literatura, como uma forma de subverter a narrativa dominante da colonização e exploração”:

E de fato, a observável presença crescente de artistas e curadores indígenas em exposições e museus, tanto no Brasil quanto no exterior, desafia não só as narrativas tradicionais de colonização e o cânone estético da modernidade, ao mesmo tempo

em que propõe uma crítica às ideias de universalidade e promove a conservação ambiental em oposição ao modo de vida destrutivo do capitalismo e suas estratégias de Necropolítica. Essa arte, que se posiciona ativamente contra o *status quo*, busca alcançar um futuro que ainda seja possível, reconfigurando as relações entre conhecimento e poder para, quem sabe, conseguir curar as feridas coloniais em vez de perpetuá-las. (Dias, 2024, p. 51)

Ao refletirmos sobre verdade e decolonialidade, surge uma questão central: quais estratégias são mobilizadas para produzir situações que se sustentam existencialmente e estabelecem vínculos consistentes com a sociedade? Em outras palavras, trata-se de compreender como determinadas práticas favorecem potências e efeitos sociais específicos.

A questão fundamental reside no caráter da verdade: adotamos que ela não é algo dado, pronto para ser descoberto. Ao contrário, a perspectiva que aqui nos interessa considera a verdade como produzida. Surge, então, uma indagação: quem produz essa verdade e sob quais condições? Trata-se de uma questão de micropolítica, envolvendo o sujeito que trabalha sobre si mesmo, que toma cuidado com seu “si” e se engaja em práticas de transformação pessoal: prática de cuidado de si enquanto micropolítica produtiva de verdade.

Diversamente, a não transformação do sujeito corresponde, na prática, à manutenção do sistema vigente. Essa é a ilusão do sujeito moderno do liberalismo econômico: nuclear, essencial e funcional ao sistema que não se deseja alterar, sustentando uma epistemologia voltada à preservação do poder, tal como as alegorias de Creonte e Hêmon, na *Antígona Kuégü*.

Nesta situação generalizadamente estabelecida, neste paradigma que nos forma e que tanto tem caracterizado as formas de vida do antropoceno, como se manifesta o “agulhão contra si mesmo” na *Antígona de Massa*? Acreditamos que esta articulação entre a crítica decolonial, as reflexões oriundas das técnicas de si de Foucault e os escritos afinados a epistemologias indígenas constituem um agulhão espetado na raça humana, já posta em questão na “ode à humanidade”. O núcleo autocrítico defendido aqui é assumir os malefícios de nosso *deinós*, de nossa *hýbris*, concretizada na situação moderna colonizatória, em uma epistemologia de relações não mutuamente comprometidas entre sujeito e verdade.

Ao contrapor a verdade da cultura experiencial indígena à inexorabilidade da máquina, Massa, de fato, opta por abdicar da complexidade da irresolução trágica, mas, por outro lado, assume um posicionamento e atinge um ponto nevralgico de nossa crise contemporânea, já exposta nas reflexões anteriores sobre o mundo neoliberal e sua epistemologia. Como nos

adverte a leitura que fazemos de Foucault, trata-se de embates entre mundos, epistemologias globais, estruturas culturais, formas, modos, estilos de vida - possibilidades de existência em uma luta na qual devemos promover maneiras de viver que evitem esses mundos que tanto fizeram para acabar com o mundo.

A análise de *Antígona Kuêgü* permite compreender a reescrita do mito como um gesto de transcrição que ultrapassa a adaptação formal, articulando deslocamento cultural, política da linguagem e disputa de imaginários. Ao reinscrever *Antígona* em uma cosmologia indígena, a peça de Daniel Massa tensiona a ambiguidade de *deinós* e evidencia como a reescrita pode operar como prática crítica e decolonial. Nesse sentido, o estudo confirma as hipóteses centrais da tese, demonstrando que as operações de reescrita não apenas atualizam o mito, mas o transformam em campo de disputa estética e política.

Em outras palavras, em *Antígona Kuêgü*, a reescrita não se limita a atualizar o mito, mas tensiona estruturalmente o próprio lugar da tradição como centro de legitimidade. Ao deslocar o eixo cultural, linguístico e cosmológico da tragédia, a obra de Daniel Massa não dialoga apenas com o cânone ocidental: ela o desestabiliza enquanto medida universal. Nesse movimento, o *deinós* deixa de operar apenas como ambiguidade interna do texto grego e passa a funcionar como índice de crise da autoridade trágica, evidenciando que a reescrita pode constituir gesto de reposicionamento epistêmico.

Temos assim, a partir do olhar articulado de Mbembe, Butler, Vernant, Foucault, Dupont, Dias, dentre outros, que ler a tragédia como prática situada – e não como modelo ocidental e universalizante de matriz aristotélica – permite compreender a peça *Antígona Kuêgü* como engenharia cênica que torna visível a máquina necropolítica em operação. Essa máquina se revela pelo seu ritmo técnico e incessante (a UAG), por seus agentes materiais e institucionais (o silo, as colheitadeiras, o aparato político-administrativo) e, sobretudo, por suas brechas rituais e simbólicas (o Quarup, o luto, o gesto de Antígona), nas quais outro regime de sentido insiste em sobreviver.

Forma e política não se comentam mutuamente: elas coincidem.

A tragédia não representa o conflito: ela o faz funcionar no corpo da cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

‘Que importa quem fala?’ Nessa indiferença se afirma o princípio ético, talvez o mais fundamental, da escrita contemporânea.
Michel Foucault, 2001.

*O presente tem sua própria alegria.
É mesa cheia pros viventes.*
Medeia de Eurípides, Trupersa, 2013.

Ao explorar os borramentos entre tradução, reescrita e criação no campo teatral, esta tese procurou deslocar a discussão da transposição formal para o terreno da experiência histórica e estética que sustenta a permanência do trágico. Nessas Considerações Finais retomamos a trajetória percorrida até aqui para reafirmar nossa hipótese central: a reescrita teatral constitui efetivamente uma prática potencialmente inesgotável. É como afirma Gerard Genette:

A porosidade das divisões entre os regimes deve-se, sobretudo, à força de contágio, neste aspecto da produção literária, do regime lúdico. Em último caso, nenhuma forma de hipertextualidade ocorre sem uma parte de jogo, inerente à prática da reutilização de estruturas existentes: no fundo, a bricolagem, qualquer que seja ela, é sempre um jogo, pelo menos no sentido de que ela trata e utiliza um objeto de uma maneira imprevisível, não programada e, portanto, “indevida” – o verdadeiro jogo comporta sempre um pouco de perversão. Da mesma forma, tratar e utilizar um (hipo)texto para fins exteriores a seu programa inicial é um modo de jogar com ele e de se jogar dentro dele. (Genette, 2010, p. 145)

A fim de confirmar essa inesgotabilidade, é importante apresentar aqui aquilo sobre o que eu não falei na tese.

Na medida em que o tempo vai passando, novas Antígonas continuam chegando e a cada nova oportunidade que tenho de apresentar o objeto destes estudos, uma nova reescrita de Antígona me é apresentada. Presto aqui minhas sinceras homenagens a cada uma das Antígonas que não foram abordadas nesta tese, e aproveito para citar a dissertação de mestrado de Renato Cândido da Silva, que, sob a orientação do Prof. Orlando Araújo, na Universidade Federal do Ceará, criou dois documentos que ele chamou de “Catálogo dos Mortos”, como apêndices A e B, nos quais ele cataloga mais de 220 reescritas diferentes de Antígona, das quais pelo menos 50 foram criadas, encenadas e/ou publicadas no Brasil até o ano de 2019.

Além delas, há algumas reescritas muito importantes e úteis para se pensar sobre teatro, memória e testemunho na América Latina que, embora não se encontrem no catálogo de

Cândido da Silva, considero de extrema importância e deixo aqui o bastão a quem, no futuro, venha a levantá-lo: trata-se de duas Antígonas colombianas: *Antígona*, de Patrícia Ariza (2006) e *Antígonas Tribunal de Mujeres*, criação coletiva dirigida por Carlos Satizábal, (2013), ambas associadas ao grupo La Candelaria. Essas ausências, tanto do catálogo quanto desta tese, indicam a amplitude do campo a ser ainda estudado e projetam investigações futuras em potencial.

Além dessas, algumas obras que estão presentes no catálogo e que eu desejo aqui evidenciar são: *Antígona Pérez* (1968), de Luis Rafael Sánchez, e *Antígona González* (2012), de Sara Uribe, e as obras de Jorge Andrade, escritas e encenadas entre as décadas de 1950 e 1970 no Brasil. Vale a pena citar ainda *Antígona – A Retomada* (2024), que é um espetáculo solo da atriz Márcia Luz, com direção de Quiercles Santana, que reinventa a tragédia grega de Sófocles, focando no protagonismo feminino e na resistência de uma mulher preta.

Enfim, certamente há ainda muitas que eu não citei ou sobre as quais não tive a oportunidade de tomar conhecimento e, no fim das contas, é sobre isso: é justamente esse desconhecimento que justifica e resume tudo. Ao deixar a geografia poética da Grécia, o mito de Antígona vai tomando outros contornos e ocupando diferentes territórios mundo a fora. Essa presença massiva e constante confirma a vitalidade transnacional do mito. Antígona preta, Antígona travesti, Antígona indígena, Antígona irmã, Antígona mãe, tantas Antígonas.

A consciência da ignorância adquirida contribui com a certeza de que novas reescritas de Antígona vão continuar emergindo, reconfigurando o mito diante do desaparecimento forçado e do luto coletivo. Cada reaparição confirma que o trágico não pertence ao passado. Ele retorna como pergunta insistente sobre justiça, memória e responsabilidade e é à reescrita que devemos essa atualização contínua. Cada nova encenação reinscreve um novo texto, cada atualização reinscreve um conflito e cada repetição comparece atravessada pela diferença.

Dito isso, é bem verdade que a tese aqui apresentada assumiu, sobretudo no capítulo 2, um caráter rigorosamente formal. Importante dizer que o mapeamento inicial das operações a serem catalogadas em nosso glossário continha um total de vinte e quatro procedimentos dramatúrgicos distintos. Ao longo do trabalho, esse número foi sendo refinado, condensado e colocado em prática. Das vinte e quatro operações restaram nove, que, ao fim e ao cabo, se fixaram em sete no glossário final. Esse movimento de redução contribuiu para conferir maior precisão conceitual ao modelo. A exclusão da categoria *Sparagmós* (ou despedaçamento) e a

incorporação de “supressão” à operação de “contração”, ainda que sob reserva crítica, revelam a consciência de que o glossário permanece em aberto, num segundo gesto de incompletude assumida, somando-se à impossibilidade de esgotar o sem-número de reescritas existentes, como dito acima.

E por falar em tudo aquilo sobre o que eu não falei, gostaria ainda de citar especificamente a operação de *sparagmós* em relação à obra estudada ao longo do terceiro capítulo, *Antígona Kuêgü*. Nela, a gramática do mundo clássico é despedaçada: a guerra tebana dá lugar a conflitos por terra e memória no Brasil contemporâneo. Em vez de adaptar linearmente a tragédia para um novo contexto, Massa desfia o mito em novos cenários e forças sociais que dialogam com ele de maneira fragmentária, como se a tragédia estivesse sendo remontada por “pedaços” de conflitos atuais. Essa dispersão de agentes constitui-se numa forma moderna de descontinuar a unidade da tragédia grega, deslocando o foco para múltiplas tensões e vozes.

Massa escreve dramaturgia em versos, e a própria sinopse já indica que o texto é “mais que uma peça: é denúncia, é poesia”, sugerindo que o discurso não segue um modelo clássico de trama linear, mas se fragmenta em registros poéticos e performativos que trazem memória, rito, denúncia e desejo coletivo de justiça. Mas essa discussão também permanecerá em aberto, para quem sabe, um futuro artigo ou publicação.

O objetivo maior almejado, ao analisar as *Antígonas* em suas múltiplas versões contemporâneas, desde as reescritas de Jean Cocteau (1922) até intervenções latino-americanas e decoloniais como obra de Massa (2025), era de delinear um modelo analítico capaz de mapear estratégias formais reutilizáveis, que fosse inclusive mais abrangente não apenas para além das *Antígonas*, mas abarcando outros tipos de texto fundador que tenham sido ou que possam vir a ser reescritos. No caso específico das análises aqui empreendidas, autores como Jean Anouilh e Bertolt Brecht, já amplamente estudados, ofereceram um terreno consolidado de interlocução crítica. A investigação buscou, entretanto, tensionar esse campo ao aproximar obras menos sistematizadas pela tradição acadêmica.

O encontro com a dramaturgia de Daniel Massa produziu uma inflexão decisiva neste percurso. A coincidência do aparecimento dessa obra com o momento da pesquisa revelou-se produtiva e transformadora já que, nessa obra, o trágico emerge como força ativa no presente, atravessado por conflitos coloniais, necropolíticos e linguísticos. Ali, a reescrita atua como

gesto crítico e histórico, reinscrevendo perdas e impasses no horizonte sensível contemporâneo. A partir dessa experiência, o trágico passou a ser concebido como categoria operatória: ferramenta de análise e princípio de concepção cênica.

Assim, o capítulo 3 desenvolveu com mais fôlego as implicações filosóficas dessa perspectiva na leitura da *Antígona Kuêgü*. Permaneceram em aberto possíveis desdobramentos semelhantes para autores como Anne Carson, Slavoj Žižek e Griselda Gambaro.

A centralidade do termo grego *deinós* revelou-se decisiva para compreender a ambivalência constitutiva do trágico. Aquilo que, na tradição trágica de até então, especialmente em Ésquilo, ainda comparecia ligado à esfera do divino é transmutado, em Sófocles, em qualidade para caracterizar a humanidade, através do célebre coro da *Antígona*, que aqui sugerimos que passe a ser chamado de “Ode à Humanidade”. O adjetivo que, até então, qualificava apenas os deuses, passa a nomear a humanidade, inaugurando uma inflexão histórica através desta operação semântica. O humano torna-se portador da mesma ambiguidade que antes circunscrevia apenas o divino. A questão sobre um possível humanismo prometeico permanece em suspenso. Prometeu oferece o fogo, a técnica, a astúcia. Ele amplia o campo de ação humana e, simultaneamente, inaugura sua exposição ao sofrimento.

Hoje, como traduzir *deinós*? Terrível, monstruoso, pródigo, sublime, assustador, maravilhoso, admirável, surpreendente. Nenhum termo moderno concentra sozinho essa densidade. Talvez a língua alemã, com sua vocação para compostos conceituais, apresente algum vocábulo que se aproxime dessa ambivalência, é possível que em línguas autóctones ainda pouco conhecidas ou estudadas haja algum termo equivalente. Ainda assim, resta um excesso intraduzível. Um campo de tensão.

O exemplo histórico do médico Martin Couney, que no início do século XX exibiu bebês prematuros em feiras para financiar incubadoras e salvar suas vidas, ilustra esse território ambíguo. Corpos frágeis transformados em espetáculo; vulnerabilidade convertida em potência de sobrevivência. Algo de perturbador e ao mesmo tempo sublime coexiste nessa cena. O humano revela-se, ali, profundamente *deinós*.

Sobre o conceito de profanação e resistência, este último obtido das análises que Judith Revel (2005a) realiza da obra de Michel Foucault, podemos afirmar que, num primeiro momento, ainda associada ao conceito de transgressão, a resistência diz respeito a uma forma

de escape que um fenômeno discursivo (num sentido abrangente, digamos, semiótico) pode operar em relação a um determinado sistema de captura.

A profanação é uma operação que não pode ser inocente, no sentido de supor um estado de liberdade ou pureza anterior à separação. Profanar, segundo Agamben, é restituir, devolver ao uso “livre”. E neste caso, “livre” é livre da separação sacralizatória, já que Agamben é claro em afirmar que “a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante” (Agamben, 2007, 75). E talvez também haja uma relação íntima entre esta desativação da profanação e aquele desdobramento da indigência.

Os processos de criação, que, no nosso caso são a reescrita e no caso de Revel-Foucault são os processos de subjetivação, se dão a partir de determinações sociais. Deste modo, no campo epistemológico Foucaultiano, adotado e analisado por Judith Revel, a resistência e a profanação são operações que, em estreita relação com os mecanismos de poder, escapam à captura, à codificação ou normatização da escrita e, em última instância, do pensamento. Assim como no êxodo de Sófocles, em que a palavra final recusa qualquer celebração e lembra que ninguém pode ser dito feliz antes de conhecer o seu fim, este “dia seguinte” sela a história sob o signo da perda irreversível. O deserto vermelho que vela o Mato Grosso ocupa o mesmo lugar da advertência trágica: a prosperidade aparente, o poder e a ordem legal só revelam seu verdadeiro sentido quando tudo já ruiu. Tal como na Antígona antiga, a ruína não é exceção, mas conclusão, e o silêncio que resta, suspenso no ar em forma de poeira, impede qualquer narrativa de vitória.

Assim, a tese sustenta a reescrita teatral enquanto instrumento fundamental para a atualização do trágico. Ao mapear operações formais e ao problematizar o trágico como categoria operatória, o trabalho oferece uma contribuição aos estudos em dramaturgia e tradução teatral. A reescrita reinscreve conflitos no presente, desloca sentidos antes fixados, reabre feridas ainda ativas. E, novamente parafraseando Genette que cita Jorge Luís Borges, o qual já havia imaginado essa *mise-en-abyme* em sua biblioteca infinita, “a reescrita é apenas um dos nomes dessa incessante circulação dos textos sem a qual a tradução de teatro não valeria a pena”:

Assim se completa a utopia borgesiana de uma Literatura em transfusão perpétua – perfusão transtextual –, constantemente presente em si mesma na sua totalidade e como Totalidade, cujos autores todos são apenas um, e todos os livros são um vasto Livro, um único Livro infinito. A hipertextualidade é apenas um dos nomes dessa

incessante circulação dos textos sem a qual a literatura não valeria a pena. (Genette, 2010, p. 147)

Em resumo, essa tese demonstra que a reescrita de *Antígona* constitui um campo de disputa formal e política, no qual a ambiguidade do *deinós* opera como dispositivo crítico de deslocamento da autoridade trágica. Nesse sentido, a permanência de *Antígona* se explica pela capacidade de ser continuamente reconfigurada como arena de conflito e reinvenção e a pesquisa não busca encerrar o mito, mas abrir novas engrenagens possíveis para o pensamento cênico. O trágico persiste porque continua sendo necessário. E cada reescrita mantém acesa essa chama inquieta, que ilumina e queima ao mesmo tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- **Referências Primárias A (Reescritas-tradução ou preservacionistas)**

- ALMEIDA, Guilherme de; VIEIRA, Trajano. **Três tragédias gregas: Antígone** (Sófocles), **Prometeu prisioneiro** (Ésquilo), **Ajax** (Sófocles). Direção de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Coleção Signos; 22).
- ESQUILO. **Prometeu acorrentado**. In: SÓFOCLES. **Rei Édipo; Antígona**. Tragédias gregas. Tradução, introdução e notas de J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970.
- EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulis; As bacantes; As fenícias**. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- SÓFOCLES. **Antígone**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Signos; 49).
- SÓFOCLES. **A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona**. 15. ed. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- SÓFOCLES. **Édipo Rei, Antígona**. Tradução Ordep Serra e Sueli de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2015. (Coleção a obra-prima de cada autor).
- SÓFOCLES. **Antígona**: livro vira-vira 2. Tradução Domingos Paschoal Cegalla. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016. (Coleção a obra-prima de cada autor).
- SÓFOCLES, **Antígona**. Tradução de Maria Helena Rocha Pereira. In: ROCHA PEREIRA, M. H. *Traduções do Grego*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017. Disponível em: https://v1.ucdignalis.uc.pt/pombalina/download/wqfDk8Kjw4XDg8ONw47CosKRXXWxrbGvClsKRwprCnmjClmhqag==/traducoes_do_grego.pdf. Acesso em: 06 jan. 2026.
- SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Ateliê Editorial, 2022.
- SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de Lawrence Flores Pereira; introdução e notas por Kathrin Rosenfield. Rio de Janeiro: Penguin Companhia, 2023.
- SOPHOCLE. **Antígone**. Traduit du grec par Paul Mazon. Introduction, notes et commentaires de Paul Demont. Paris : Le Livre de Poche, 1996. (Collection Classiques de poche).
- SOPHOCLE. **Antígone**. Version en allemand de Friedrich Hölderlin. Traduction en français de Philippe Lacoue-Labarthe. Collection « Détroits ». Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1998.

- **Referências Primárias B (Reescritas)**

- ANDRADE, Jorge. **Pedreira das Almas**. In: **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ANOUILH, Jean. **Antigone**. Notes et commentaires par Jacques Monferrier. Paris : Bordas, 1973.
- ANOUILH, Jean. **Antigone**. Paris : La petite vermillon, 2008.
- ANOUILH, Jean. **Antígona**. Tradução Sidney Barbosa. Apresentação Sonia Pascolati. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- BAUCHAU, Henri. **Antigone**. Arles : Actes Sud, 1997.
- BENEVENUTO, Assis; COLETTA, Marcos. **Tragédia**. Tradução para guarani por Graciela Chamorro; tradução para italiano por Amanda Bruno; crítica por Felipe Cordeiro. Belo Horizonte: Javali, 2020.
- BELTRÃO, Andréa; HADDAD, Amir. **Antígona: Ela está entre nós**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.
- BRECHT, Bertolt. **A Antígona de Sófocles**. In: BRECHT, Bertolt. **Teatro completo**. Tradução de Angelika E. Köhnke e Christine Roehrig. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. v. 10, p. 191-251.
- CARVALHO, Renata. **Antígona Travesti**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2025.
- COCTEAU, Jean. **La machine infernale**. Livre de Poche. Paris : Éditions Bernard Grasset, 1934 (imprimé en 1972).
- COCTEAU, Jean. **Théâtre complet**. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003.
- COCTEAU, Jean. **Antigone suivi de Les mariés de la tour Eiffel**. Barcelone : Editions Folio, 2009. [Reedição de : Paris : Éditions Gallimard, 1948].
- CARSON, Anne. **Antigonick**. New York : New Directions, 2012.
- CARSON, Anne. **Sophokles Antigone translated by Anne Carson**. London : Oberon Books, 2016.
- CARSON, Anne. **Antigotriz**. Tradução de Isabel Lopes. Lajes do Pico: Companhia das Ilhas, 2023.
- FERNANDES, Millôr. **Sófocles Antígona**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.
- GAMBARO, Griselda. **Antígona Furiosa**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1986.
- GÁRBERO, Maria Fernanda. **Antígona Bel: uma peça pandêmica**. São Paulo: Telha Editora, 2022.
- HÖLDERLIN, Friedrich. **Antígona (fragmento)**. Tradução e comentário de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 91-111.

- JENS, Walter. **Sófocles e Brecht: Diálogo**. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. *In*: Revista da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos: Textos de Cultura Clássica. Belo Horizonte: 1991.
- MARECHAL, Leopoldo. **Antígona Vélez**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1951.
- MASSA, Daniel. **Antígona Kuêgü**. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2025.
- MOUAWAD, Wajdi. **Incêndios**. Tradução de Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- MOUAWAD, Wajdi. **Litoral**. Tradução de Assis Benevenuto. São Paulo: Editora Javali, 2021.
- RACINE, Jean. **La Thébáïde ou les frères ennemis**. In : _____. **Théâtre : Tome 1**. Paris : Hachette - Collection du Flambeau, 1948.
- ROTROU, Jean. **Antigone**. Paris: Classiques Garnier, 1999.
- SALVADOR, Evandro Luis. **Os Sete contra Tebas de Ésquilo**: introdução, tradução e comentários. (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/366581> . Acesso em 4 out. 2025.
- SÁNCHEZ, Luis Rafael. **La pasión según Antígona Pérez**. San Juan: Ediciones Lugar, 1968.
- SÊNECA. **Tebaida**. Tradução de Zelia de Almeida Cardoso. São Paulo: Editora 34, 2014.
- URIBE, Sara. **Antígona González**. Cidade do México: Sur+, 2012.
- WATANABE, José. **Antigone: A Bilingual Edition with Critical Essays**. Translated by Cristina Pérez Díaz. Londres: Routledge, 2022.
- ŽIŽEK, Slavoj. **Antigone**. London: Bloomsbury Academic, 2016.
- ŽIŽEK, Slavoj. **Antígona**. Traducción de Francisco López Martín. EpubLibre. Editor digital: Titivillus, 2020.

• Referências Secundárias

- ACHINTE, Adolfo Albán. **Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones**. Estéticas de la re-existencia. In: PALERMO, Zulma (org). Arte y estética em la encrucijada descolonial. Buenos Aires: Del Signo, 2010, p. 83-112.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas**, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e comentários de Eudoro de Souza. Brasília: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. **Tradução de teatro grego: Édipo Rei**, de Sófocles. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 02, n. 22, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2008v2n22p89>>. Acesso em: 01 de out. 2025.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; SILVA, Maria de Fátima Sousa. (orgs.). **Tradução e Recriação**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG; Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Como ler a teoria da tragédia de Aristóteles: a polêmica redentora de Jones. **Calíope**, Rio de Janeiro, v. 22, p. 109-124, 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/caliope/issue/view/1499>. Acesso em: 4 nov. 2025.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria. (orgs.). **Teatro e tradução de teatro**. (Vol. 1). Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. **Feita no Brasil: a sabedoria vulgar da tragédia ática para o povo tupiniquim catrumano**. Belo Horizonte: Relicário, 2018a.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. **Tradução e (des)colonização: o caso de Medeia**. Archai, n. 22, jan.-abr. 2018b, p. 299-318. Disponível em: https://doi.org/10.14195/1984249X_22_12.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. Organização de Michael Löwy. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BERMAN, Antoine. **La traduction comme épreuve de l'étranger**. In : **Texte**, revue de critique et de théorie littéraire (Université de Toronto, Canada), n. 4, 1985, p. 67-81. Disponível em : <https://open.unive.it/hitrade/books/BermanEpreuve.pdf> Acesso em: 20 dez. 2025.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo**. Tradução de Denise Brottman. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOUTANG, Pierre-André. **L'Abécédaire de Gilles Deleuze**. Documentário. França: 1995.
- BRANDÃO, Junito. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1993. 3 v.

- BUTLER, Judith. **Gender trouble – feminism and subversion of identity**. New York: Routledge, 1990.
- BUTLER, Judith. **O clamor de Antígona**: parentesco entre a vida e a morte. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.
- BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Tradução de Sérgio Lamarão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CAMUS, Albert. **Prométhée aux Enfers**. In: CAMUS, Albert. **L'Été**. Paris: Gallimard, 1954.
- CAPILÉ, André; FLORES, Guilherme Gontijo. **Tradução-Exu: ensaio de tempestades a caminho**. 1. ed. Curitiba: Relicário Edições, 2022a.
- CAPILÉ, André; FLORES, Guilherme Gontijo. **Uma A Outra Tempestade: tradução-Exu**. 1. ed. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2022b.
- CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva; PAULA, Emerson de. **Um giro por epistemologias afroameríndias e inclusivas**: relato de experiência do curso de teatro da UNIFAP. In: Revista Aspas – USP; Publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Vol. 11 | n.2 | 2021. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v11i2p122-135
- CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva. **Além do Rio – uma Medea na dramaturgia do teatro negro no Brasil**. In: Urdimento – Revista de estudos em artes cênicas, publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. v.1, n.24, p06-27, julho 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101242015006>
- CÉSAIRE, Aimé. **Une Tempête: d'après La Tempête de Shakespeare : adaptation pour un théâtre nègre**. Paris : Présence Africaine, 1969.
- CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque** : histoire des mots. Tome III, Paris : Les Éditions Klincksieck, 1968, 1970, 1974, 1977.
- COCTEAU, Jean. **A dificuldade de ser**. Tradução de Wellington Júnio Costa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- COSTA, Wellington Júnio. **Je(an) Cocteau: a construção do eu no desenho, na literatura e no cinema**. 2013. 114 fls. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/items/a5a3d395-3d50-4727-a509-70f3e1dd2041> Acesso em 02 out. 2025.
- COSTA, Wellington Júnio. **Le poète sur le toit ou la présente de Jean Cocteau dans la fiction brésilienne**. In : Cahiers JC n. 19 : Cocteau en fiction(s), [en ligne], 2021, 10p. Disponível em: <https://cahiersjeancocteau.com/articles/le-poete-sur-le-toit-ou-la-presence-de-jean-cocteau-dans-la-fiction-bresilienne>. Acesso em 02 out. 2025.
- COSTA, Wellington Júnio. **Presenças de Cocteau na imprensa brasileira**: mais de 100 anos controversos de história. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2024.

- Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8165/tde-29072024-102822/pt-br.php>. Acesso em 01 de out. 2025.
- CRUZ, Cláudia Soares. **Tradução teatral: entre teoria e prática**. Revista Urdimento, v2, n. 35, p. 263 a 280. Florianópolis: Editora UDESC, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102352019263> Acesso 15 fev. 2021.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A Nova Razão do Mundo: Ensaio Sobre a Sociedade Neoliberal**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.
- DIAS, Luciana. **Performance & Filosofia na América Latina: A antropofagia como um tipo de “Epistemologia do Sul”**, 2021. EDITORA CIDADE
- DIAS, Luciana. **Ana Mendieta: vestígios de colonialismo, performance e feminismos na América Latina**. In: Arte & Ensaios, vol. 28, n. 44, jul.-dez. 2022. PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em: DOI: 10.37235/ae.n44.6
- DIAS, Luciana. **Representações do Fim do Mundo na literatura e na arte indígena contemporânea**. In: Revista Fórum Identidades. Itabaiana-SE, Universidade Federal de Sergipe, v. 39, nº 2, p. 43-53, jan-jun de 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/forumidentidades/article/view/v39n2p43> Acesso em 02 out. 2025.
- DUBATTI, Jorge. **Teatro, convívio e tecnovívio**. In: Carreira, André Luiz; Bião, Armando; Torres Neto, Walter Lima. **Da cena contemporânea**. Congresso Abrace, ANAIS, Cnpq, 2011.
- DUBATTI, Jorge. **Teatro dos Mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. São Paulo: Edições SESC, 2016.
- DUPONT, Florence. **L'invention de la littérature : De l'ivresse grecque au livre latin**. Paris: La Découverte, 1994.
- DUPONT, Florence. **Aristóteles ou vampiro do teatro ocidental**. Tradução Joseane Prezoto; Marcelo Bourscheid; Rodrigo Tadeu Gonçalves; Roosevelt Rocha; Sérgio Maciel. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.
- EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução Trupersa (Trupe de Tradução de Teatro Antigo); direção de tradução Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.
- EURÍPIDES. **Electra**. Tradução Trupersa (Trupe de Tradução de Teatro Antigo); direção de tradução Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.
- EURÍPIDES. **Orestes**. Tradução Trupersa (Trupe de Tradução de Teatro Antigo); direção de tradução Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.
- ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia. **O conceito de coletivo como superação da dicotomia indivíduo-sociedade**. In: Psicologia em Estudo, Maringá, v. 10, n. 2, p. 295-304, mai./ago. 2005 Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/q5rCwtDCZgpC84gJTcKY8v/?format=pdf&lang=pt> Acesso em 04 jan. 2026.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FINLEY, Moses Israel. **Os gregos antigos**. Lisboa: Edições 70, 1988.

- FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. **Algo infiel: corpo performance tradução**. Florianópolis/São Paulo: Cultura e Barbárie/n-1, 2017.
- FLORES, Guilherme Gontijo. **A diversão tradutória: uma tradução das elegias de Sexto Propércio**. Dissertação mestrado – UFMG Programa de Estudos Literários (Estudos Clássicos) Belo Horizonte, 2008. Consultado em 27 nov 2025. <https://repositorio.ufmg.br/server/api/core/bitstreams/6b08de3b-de61-428e-a926-ea3ced08ae2d/content>
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I – A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. **Soberania e Disciplina**. In : Microfísica do Poder. São Paulo: Graal, 1985 (2007).
- FOUCAULT, Michel. **Dits et écrits - volume III**. Paris: Éditions Galimard, 1994a.
- FOUCAULT, Michel. **Dits et écrits - volume IV**. Paris: Éditions Galimard, 1994b.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In **Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema**. v. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.
- FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- FRADINGER, Moira. **Antígonas: Writing from Latin America**. Oxford: Oxford University Press, 2023.
- FROIS, Étienne. **Profil d'une Oeuvre: Antigone de Jean Anouilh**. Paris: Hatier, 2010.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- GROS, Frédéric. **Situação do Curso**. In: FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- HEIDEGGER, Martin. **Poetry, Language, Thought**. New York : Harper & Row, 1971.
- HEIDEGGER, Martin. **Introdução à metafísica**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2006.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- KAOS. Criação: Charlie Covell. Produção: Netflix. Reino Unido, 2024. 1ª temporada, episódio 1. Série televisiva. Plataforma de streaming.
- KITTLER, Friedrich A. **Gramofone, filme, typewriter**. Tradução de Guilherme Gontijo Flores e Daniel Martineschen. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2019.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KOPENAWA, Davi, ALBERT, Bruce. **O espírito da floresta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos – ensaio de antropologia simétrica**. São Paulo: Editora 34, 1994.
- LATOUR, Bruno. **Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência**. In: João Arriscado Nunes e Ricardo Roque. *Objectos Impuros: Experiências em Estudos sobre a Ciência*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. In: ILHA v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>
- LÓPEZ-RUIZ, Osvaldo J. **Os Executivos das Transnacionais e o Espírito do Capitalismo: capital humano e empreendedorismo como valores sociais**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- MAGELA, André L. L. *A companhia Ueinzz e a profanação da atuação: teatro, biopolítica e filosofia da diferença*. São Paulo: Annablume, 2023.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MIGNOLO, Walter D. **Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 94, n. 32, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.17666/329402/2017>.
- MOUNIN, Georges. **Os problemas teóricos da tradução**. Lisboa: Ulisseia, 1963.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tradução de Paulo César de Souza. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- OLIVEIRA, Érico. **A roda do mundo gira: um olhar etnocenológico sobre a brincadeira do Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado, Pernambuco)**. 2006. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- OLIVEIRA, Erico (org.). **Artes cênicas e decolonialidade: conceitos, fundamentos, pedagogias e práticas**. São Paulo: e-Manuscrito, 2022.
- OPENAI. ChatGPT. Modelo de linguagem GPT-5.2. Disponível em: <https://chat.openai.com/>. Acesso em diversos momentos entre out. 2025 e jan. 2026.
- PALERMO, Zulma. **A opção decolonial como lugar-outro de pensamento**. [Entrevista concedida a] Teresa Spyer, Mariana Malheiros e María Camila Ortiz. **Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, v. 3, n. 2, 2019, p. 44-57.
- PALMA, Raíssa. **Ressonância de um mito: Antígonas no século XX**. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2020. Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/items/39a5599b-0c56-466b-9514-2d5884b2a56b> . Acesso em: 28 set. 2025.
- PALMA, Raíssa; DIAS, Luciana da Costa. Máquina do mundo, Máquina infernal, Antígona Kuêgü. In: **Anais da XII Reunião Científica da ABRACE: O que podem as artes**

- cênicas entre a máquina do mundo e as lutas pela terra?** Galoá, 2024. Disponível em: <https://proceedings.science/abrace-2024/trabalhos/maquina-do-mundo-maquina-infernal-Antígona-Kuêgü?lang=pt-br> . Acesso em: 28 set. 2025.
- PANDOLFO, Maria do Carmo P. **Ser ou não-ser Antígona: uma leitura de Antigone**. Rio de Janeiro, Imago; Brasília, INL, 1977.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- POE, Edgar Allan (autor do poema); BARROSO, Ivo (org.). **O Corvo e Suas Traduções**. 1. ed. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.
- PIKETTY, Thomas. **Capital et idéologie**. Paris, Éditions du Seuil, 2019.
- PITTIA Sylvie. **Compte Rendu de DUPONT, Florence. L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin**. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales. 51^e année, N. 5, 1996. pp. 1089-1091. Disponível em : www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1996_num_51_5_410904_t1_1089_0000_001 . Acesso em: 19 out. 2025.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RESENDE, Flávia Almeida Vieira. **Antígonas: apropriações políticas do imaginário mítico**. 2017. 278 f. Tese (Doutorado em Literaturas Modernas) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/items/c99ca7ab-09da-4beb-88f3-ea7bce622e5a> . Acesso em: 01 out. 2025.
- REVEL, Judith. **Foucault: conceitos essenciais**. São Carlos: Editora Claraluz, 2005a.
- REVEL, Judith. **Expériences de la pensée : Michel Foucault**. Paris: Bordas, 2005b.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 Edições, 2018.
- ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood; MUNIZ, Mariana de Lima. **Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 251–261, 2014. DOI: 10.5965/1414573102232014251. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102232014251> Acesso em: 30 set. 2025.
- SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SAFATLE, Vladimir. **Quando as ruas queimam: manifesto pela emergência**. São Paulo: n-1 Edições, 2016.
- SAFATLE, Vladimir. **Há um golpe militar em marcha no Brasil hoje**. Intervenção em debate promovido pela Editora Boitempo em 24 de setembro de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BwLg13hSkRk>
- SCHWARZ, Géraldine. **Les Amnésiques : récit d'une famille européenne**. Paris: Flammarion, 2017.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rotschild, 2008.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SERRA, Ordep. **O reinado de Édipo**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- SILVA, Renato Cândido da. **O trágico em trânsito: reescrituras de Antígona em Jorge Andrade e Ângela Linhares**. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/53407>. Acesso em: 20 fev. 2026.
- SOUSA SANTOS, Boaventura de. **Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna**. In Estudos Avançados vol.2 no.2 Print version ISSN 0103-4014: São Paulo, May/Aug 1988. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141988000200007
- STEINER, Georges. **Antígonas**: a persistência da lenda de Antígona na literatura, arte e pensamento ocidentais. 2 ed. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'água editores, 1995.
- STEINER, Georges. **A morte da tragédia**. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- VAZ, Valteir. **“Arte como procedimento” - 100 anos depois: Em memória de Svetlana Boym**. RUS (São Paulo), São Paulo, Brasil, v. 9, n. 12, p. 3–28, 2018. DOI: [10.11606/issn.2317-4765.rus.2018.149992](https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2018.149992). Disponível em: <https://revistas.usp.br/rus/article/view/149992> Acesso em: 18 nov. 2025.
- VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. São Paulo: Difel/USP, 1973.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- VITORIANO, Helciclever B. S.; GOMES, André L.; KUNZ, Sildemar A. S. **Mapeamento Mundial de Traduções do Poema “The Raven” de Edgar Allan Poe: um Estudo Preliminar (1853-2017)**. In: Revista Intercâmbio dos Congressos Internacionais de Humanidades, Brasília, n. 7, p. 404-431, 2018. ISSN 1982-8640.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (orgs.). **A celebração da história nos discursos cerimoniais kuikuro (Alto Xingu)**. In: amazônia: etnologia e história indígena. São Paulo: NHI/USP; FAPESP, 1993. p. 95–116.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. In: Mana 2 (2). Out 1996. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism**. In: Journal of the Royal Anthropological Institute, 1998, n. 4, v. 3, p. 469-488.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

- TAYLOR, Dianna (org.). **Michel Foucault: conceitos fundamentais**. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.
- TÖRNQVIST, Egil. **Transposing drama: studies in representation**. London : Macmillan Education, 1991.
- WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- YDESEN, Christian (ed.). **The OECD’s historical rise in education: the formation of a global governing complex**. Cham: Palgrave Macmillan, 2019.

ANEXOS

Anexo 1:

Antígona de Sófocles de Bertolt Brecht (traduzido pela autora)

Narrativa do Mensageiro sobre a guerra em Argos e a morte de Megareu

Mensageiro (a Creonte):

Senhor! Prepara-te para receber um golpe terrível!

Sou mensageiro
do infortúnio!

Suspende os festejos precipitados
de uma vitória em que acreditaste cedo demais!

O teu exército
foi derrotado diante de Argos e está em fuga.
O teu filho Megareu já não vive. Destroçado
jaz no duro solo de Argos.

Depois que tu
castigaste a fuga de Polinices e prendeste e enforcaste
em público muitos guerreiros que desaprovavam
o teu proceder, e voltaste a Tebas, Megareu, teu primogênito,
logo nos lançou de novo contra o inimigo.
Os homens, que ainda não haviam
se recuperado do banho de sangue nas próprias
fileiras, levantaram-se, cansados,
os seus machados, ainda molhados com o sangue tebano,
contra o povo de Argos. E muitos deles ainda
voltavam os seus rostos para trás, em direção a Megareu, que,
para lhes ser mais terrível que o inimigo,
talvez os tenha incentivado com voz rude demais.

Porém a sorte, no início, parecia estar do nosso lado.
Pois é o combate que gera o seu próprio ímpeto guerreiro,
e o sangue tem sempre o mesmo cheiro, seja o próprio, seja
o do outro.
E esse cheiro embriaga. O que a coragem não consegue,
consegue-o o temor. Mas contam também o terreno,
os apetrechos e os alimentos.

E o povo de Argos, senhor, recorreu a mil astúcias.
Lutaram as mulheres e lutaram as crianças.
Do alto das cumeeiras dos telhados destruídos pelo fogo,
os caldeirões, há muito tempo sem comida,
atingiam-nos cheios de água fervente. Mesmo as casas
ainda intactas eram incendiadas nas nossas costas, como se
ninguém mais pensasse em morar novamente em algum lugar,
mas em barricadas.
Em armas transformavam-se móveis e casas.

Mas teu filho continuava incitando-nos a avançar,
cada vez mais para dentro da cidade, que, devastada,
agora se tornava um túmulo. Os escombros
passavam a separar-nos uns dos outros. Havia fumaça
por todos os lados, mares de fogo
tapavam a nossa visão. Fugindo do fogo,
procurando inimigos, topávamos com os nossos.
E ninguém sabe que mão abateu o teu filho.

A flor de Tebas, o melhor de suas forças, tudo foi aniquilado.
E mesmo Tebas não poderá resistir muito tempo, pois
por todos os caminhos chega agora o povo de Argos,
com seus homens e seus carros. E eu, que os vi,
estou feliz de estar no fim.

Anexo 2:

Párodo: UAG
Daniel Massa

Coro

senhores
a produção cresce
tudo tem
peso e preço
oferta e demanda

para todas as coisas
existe ainda
a lei

*

o fluxograma da
unidade armazenadora
de grãos
– posteriormente uag –
descreve o processo
através do qual
o grão
é produzido

a se saber
compreende o caminho
do grão
neste caso
a soja
desde a colheitadeira
ao transporte da porteira
para fora

o grão
e despejado na moega
de grãos
para em seguida direccionar-se
ao primeiro elevador
onde é endereçado ao processo
de pré-limpeza
aqui está o momento no qual
o grão
é separado do
meio-grão

além das casquinhas galhos impurezas
em geral tudo
aquilo que não é
o grão

limpo
chega ao segundo elevador
onde é encaminhado ao silo pulmão
assim conhecido por permitir
ao grão
respirar em repouso
até seguir seu caminho
mediado pelo terceiro elevador
ao secador de fluxo contínuo

este é um ponto importante
da uag
antes de atingir o silo armazenador
de onde sairá até a folha de expedição
para enfim abastecer carretas
o grão
atravessa o secador de fluxo contínuo

e neste espaço onde
os grãos
são submetidos a temperaturas
entre 70 e 130
graus
e neste espaço onde
os grãos
perdem a umidade em contato
com o ar quente
tornando-se aptos
ao armazenamento seguro

todo cuidado
para que a semente não sofra
dano mecânico
para que a semente não bata
brutalmente no fundo
e pouco
todo cuidado

*

todo cuidado
tem o peão ao andar
sobre a montanha
de grãos

certifica-se de que esta
 tudo ali em ordem
 o grão
 assentado em silencio
 aguarda destino
 vera o céu do oriente
 a cidade proibida
 a grande muralha
 verá pequim hong kong xangai
 não sentirá
 saudade de canarana
 do mato grosso carregara
 remota lembrança
 vera o mar antes do peão
 o grão

antes do peão
 equilibrar-se a montanha
 de grãos
 o engole
 o engole mais um pouco
 a cada movimento
 o engole até o peito estar coberto
 de grãos

quatro milhões de quilos de bolinhas douradas
 pressionando os pulmões sem ar
 o peão em prudência suspende os movimentos
 tão logo percebe esta presença –
 o engenheiro agrônomo
meu amigo me tire daqui meu amigo
estou sufocando

senhores
 não é uma decisão fácil
 deve-se ponderar as variáveis
 todo cuidado
 para que a semente não sofra
 dano mecânico
 e pouco
 todo cuidado
 os prazos os clientes
 cento e vinte carretas a postos
 quatro mil toneladas de soja
 mil setecentos e oitenta e quatro reais por tonelada
 sete milhões cento e trinta e seis reais de faturamento
 não é uma decisão fácil
 não se pode parar

o país não dá ré

todo cuidado

o silo

pulmão não suportara a pressão

está transbordando a secadora

o fluxo contínuo

de grãos

saudáveis e morninhos

caem como flocos dourados do topo

do silo armazenador

todo cuidado

para que não batam

brutalmente no fundo

são amortecidos

pela cabeça do peão

meu amigo talvez fosse bom voltar

para a aldeia

algum dia talvez fosse bom deixar

a fazenda talvez

todo cuidado

sessenta quilos de carne cozida

aos grãos

senhores

pesa o mesmo que uma saca de soja

o corpo soterrado