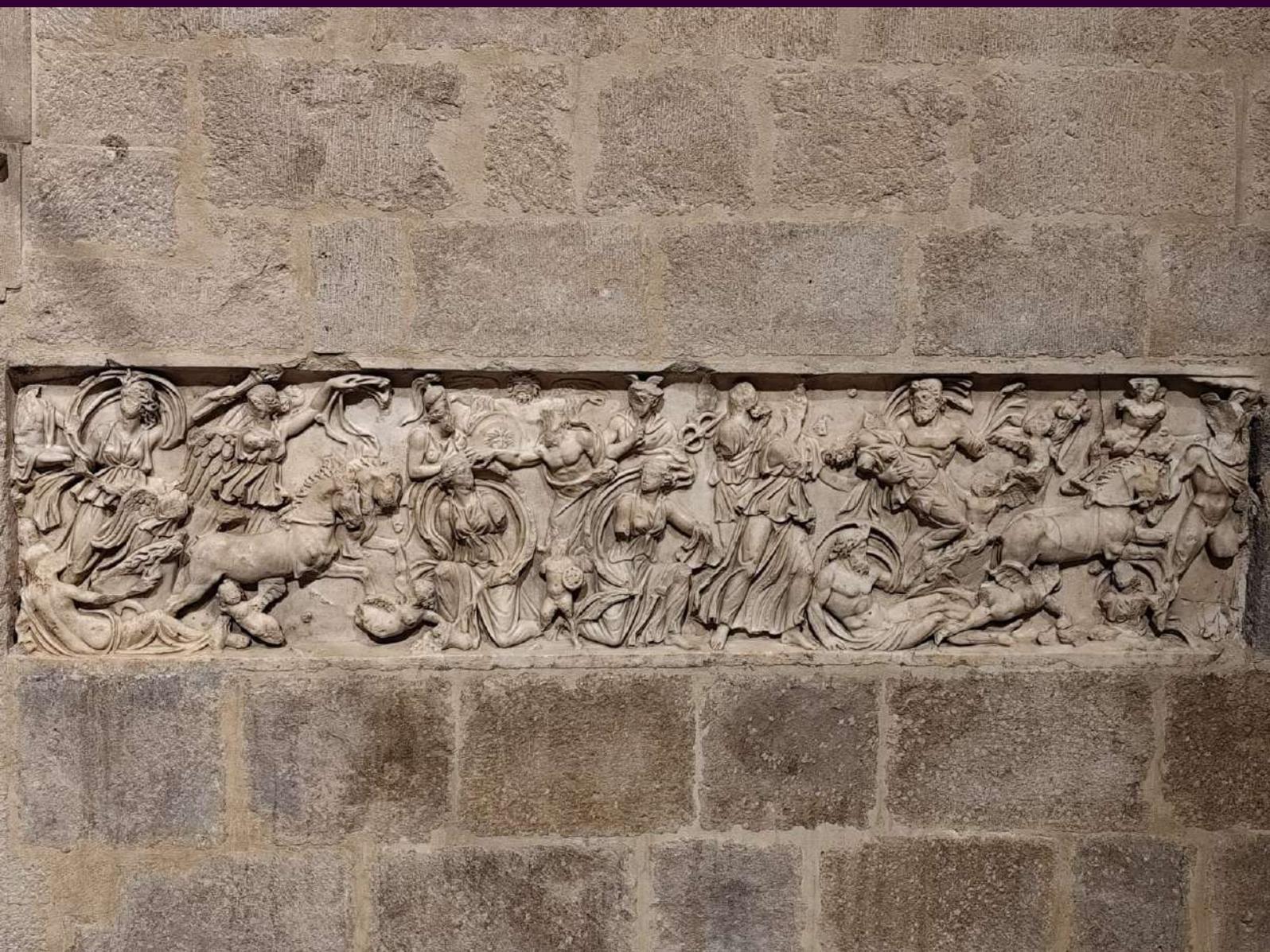


2024.1 . Ano XLI . Número 47

CALÍOPE

Presença Clássica

Separata 1



2024.1 . Ano XLI . Número 47

CALÍOPE

Presença Clássica

ISSN 2447-875X

Separata 1

EDITORES

Fábio Frohwein de Salles Moniz

Rainer Guggenberger

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Departamento de Letras Clássicas da UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
REITOR Roberto de Andrade Medronho

CENTRO DE LETRAS E ARTES
DECANO Afranio Gonçalves Barbosa

FACULDADE DE LETRAS
DIRETORA Sonia Cristina Reis

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS
COORDENADOR Rainer Guggenberger
VICE-COORDENADOR Fábio Frohwein de Salles Moniz

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS
CHEFE Ticiano Curvelo Estrela de Lacerda
SUBSTITUTO EVENTUAL Beatriz Cristina de Paoli Correia

EDITORES
Fábio Frohwein de Salles Moniz
Rainer Guggenberger

CONSELHO EDITORIAL
Alice da Silva Cunha
Ana Thereza Basílio Vieira
Anderson de Araujo Martins Esteves
Arlete José Mota
Auto Lyra Teixeira
Ricardo de Souza Nogueira
Tania Martins Santos

CONSELHO CONSULTIVO
Alfred Dunshirn (Universität Wien)
David Konstan (New York University)
Edith Hall (King's College London)
Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)
Gabriele Cornelli (UNB)
Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Isabella Tardin (Unicamp)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
Jean-Michel Carrié (EHESS)
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra)
Martín Dinter (King's College London)
Victor Hugo Méndez Aguirre (Universidad Nacional Autónoma de México)
Violaine Sebillote-Cuchet (Université Paris 1)
Zelia de Almeida Cardoso (USP) – *in memoriam*

CAPA
Sarcófago. Estrigilado com orante masculino sobre o tema do rapto de Prosérpina, séc. III (Basílica de Sant Feliu, Girona). Foto: Rainer Guggenberger.

EDITORIAÇÃO
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger

REVISORES DO NÚMERO 47
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas | Faculdade de Letras – UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 – sala F-327 – Ilha do Fundão 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ
www.lettras.ufrj.br/pgclassicas – pgclassicas@lettras.ufrj.br

Antígona e o desafio da interpretação

Kathrin Holzermayr Rosenfield

RESUMO

Esse artigo aborda as múltiplas possibilidades de leitura e interpretação de *Antígona* através do prisma da tradução – primeiro a interpretação inovadora da versão de Hölderlin que percebeu diferentes (duplos) sentidos do original grego e procurou integrá-los na sua versão em alemão; segundo a re-tradução dos sentidos daquela versão alemã e sua adaptação para o teatro, isto é, para a linguagem gestual e musical do palco. No centro, está a nova luz que Hölderlin lançou sobre o coro e a heroína, com seus respectivos papéis dramáticos.

PALAVRAS-CHAVE

Antígona; Tradução; Encenação; Coro; Protagonistas

SUBMISSÃO 15.1.2025 | APROVAÇÃO 21.2.2025 | PUBLICAÇÃO 19.3.2025

DOI 10.17074/cpc.v1i47.66841



leitura em profundidade não está mais na moda hoje. O famoso *close reading*, ainda praticado nos anos 1970 e no início dos 80, começou a declinar rapidamente, primeiro com a sociologia literária e depois com a importação dos *French studies* e das mais diversas abordagens teóricas (pós)estruturalistas nos Estados Unidos. A (hiper)teorização dos estudos literários banuiu as tradicionais práticas crítico-literárias, e, até na França, a *interprétation de texte* cedeu seu lugar ao primado de focos teóricos que inoculam nos textos os contextos, problemas e *issues* na ordem do dia da atualidade contemporânea. Os *revivals* de Erich Auerbach sempre sucumbem a novas ondas teóricas. Nesse ambiente, é quase um sacrilégio colocar as seguintes perguntas singelas: qual seria a ironia trágica nas nossas leituras correntes que veem Antígona como figura do bem e Creonte como vilão? Ou: como os contemporâneos de Sófocles poderiam ter entendido o enfrentamento entre Antígona e Creonte? Ou: de que maneira, a figura de Hemon poderia provocar o repúdio que Aristóteles sente por esse personagem?¹ Ora, foram justas essas questões que nos levaram ao trabalho abrangente de crítica criativa, tradução e comentário que resultou em inúmeros artigos e livros sobre *Antígona* e terminou com as duas edições brasileiras da tragédia na editora Topbooks e na Penguin. Apenas uma forte motivação pode levar alguém que não é helenista nem professor num departamento de Letras Clássicas a lançar-se na empreitada de traduzir e conceber uma nova interpretação de uma tragédia grega. No nosso caso, essa motivação foi – além da admiração pelo grande texto e pelo seu autor – minha alusão a uma amplitude e complexidade de sentidos do texto grego que eu havia redescoberto através das indicações do tradutor alemão Friedrich Hölderlin. Seguindo sua trilha, descobri uma nova maneira mais política e heroica de ver esse drama; o sentido de muitos versos, os não ditos e alusões dos jogos de palavras excederam o sentido das leituras em outras versões existentes, apontando para uma relevância mais complexa (não

apenas a piedosa) da heroína e para motivos altamente ambíguos dos dois protagonistas.

Para convencer meu amigo-tradutor Lawrence F. Pereira a deixar de lado, por um tempo, suas tarefas shakespearianas para debruçar-se sobre *Antígona*, tive que mostrar a existência de uma nova trama escondida no texto grego que eu havia descoberto nas traduções de Hölderlin – uma trama com suspense verdadeiramente trágico, uma poesia muito mais excitante do que o habitual drama cristão do enfrentamento do bem e do mal. O desafio era devolver ao poema grego a densidade semântica de versos metrificados em português e de acordo com o ritmo sonoro e semântico revelado por um trabalho crítico novo e específico.

Esse trabalho preliminar já estava em andamento por vários anos, durante os quais eu me empenhei em convencer a mim mesma e aos meus pares de que uma nova leitura inovadora era possível.

Em 1998, havia chegado a uma primeira versão da nova interpretação, cujo foco era, de um lado, a posição peculiar de Antígona na sucessão vacante da casa dos Labdácidas; essa lhe confere o estatuto da filha *epikleros* (herdeira que transmite ao filho o título e o legado do avô materno); de outro, havia me chamado atenção a complexidade dos hinos corais, em particular do párodos e do primeiro estásimo, nos quais Hölderlin havia percebido a relevância da apresentação da guerra fratricida que precede a ação da tragédia como auto-sacrifício dos irmãos Etéocles e Polínice, que parecem se imolar mutuamente para livrar Tebas do miasma de sua disputa.²

O gentil interesse e o encorajamento dos meus interlocutores levaram-me a traduzir meus esboços e a refinar meus argumentos em várias línguas – em português, francês, alemão e inglês. Graças à *Internet*, pude manter um diálogo contínuo com Michael Franz, explorando e refinando as leituras possíveis do rico semantismo do texto grego e das diversas possibilidades de entendimento e interpretação. Isso me ajudou a desvelar as imensas afinidades da versão hölderliniana com as sutilezas do texto grego e a surpreendente sensibilidade do poeta

alemão que soube penetrar fundo no imaginário mítico da Grécia antiga e iluminou inúmeros contextos antropológicos que formam sua matriz.

Resumindo essa nova interpretação, *Antígona* deixou de ser apenas o drama de uma jovem rebelde pronta a morrer por uma causa moral elevada, e sucumbindo à violência de um tirano; a questão que se colocava na nova perspectiva interpretativa é: o que acontece para quem consegue ver Antígona não só como uma mártir cristã, mas como uma princesa grega ativa que tem um papel político e genealógico a cumprir? Afinal, como herdeira (*epikleros*), ela é a guardiã do patrimônio simbólico da casa que precisa manter intacto e assegurar a pureza do lar no qual nascerá, do ventre dela, o chefe da casa. Exercendo essa função ao casar com o filho do regente – no regime especial e invertido do *epiclerado*³ –, ela despojaria Creonte de um sucessor da casa dele e também poria em questão o poder do regente Creonte.

A visão habitual da suprema humanidade e coragem ética da protagonista não exclui aquela outra face de Antígona, mas torna mais interessante – e bem mais grega! – nossa heroína predileta.

Depois de vários anos de pesquisa e esforços de recontextualização de inúmeras passagens até hoje obscuras desse grande clássico, consegui não apenas fortalecer a pertinência dos vislumbres pioneiros da tradução hölderliniana, mas foi possível rever também o papel dos versos extremamente complexos dos hinos corais que apoiavam a nova interpretação. Isso levou a uma revisão do lugar que a complexidade lírica devesse ocupar na representação dramática da tragédia; e isso, por sua vez, suscitou a vontade de conceber uma nova forma de representação teatral: pois os versos muito complexos dos hinos quase que exigem a presença carregada de afetos expressivos de um grande coro que canta e dança, como isso era o hábito na Grécia antiga. Em 2002, apareceu a oportunidade de transpor essa ideia numa nova dramaturgia atenta à visão hölderliniana da tragédia. Essa nova encenação visava em particular o sutil (des)equilíbrio que existe entre as partes corais e as dialogadas, e isso exigia uma tradução

que seguisse, com grande refinamento poético, o verso grego, transpusesse a métrica grega para a da língua neolatina e captasse os ardilosos duplos sentidos, não ditos e as armadilhas retóricas da ironia trágica com todo o seu *understatement* ímpar.

O que pautou a empreitada de traduzir, comentar e assumir a dramaturgia com Luciano Alabarse foi a tentativa de transpor a dramaticidade que eu havia encontrado na leitura de Hölderlin em uma encenação no palco, com um texto complexo, mas mesmo assim compreensível para um público não especializado, e mantendo o foco na distinção muito clara entre as partes líricas cantadas e as partes argumentativas dos diálogos.

O drama moderno perdeu as formas de expressão hipercodificadas dos gestos, ritmos e passos coreográficos, dos quais apenas sabemos (de modo abstrato e vazio) que veiculavam nas encenações gregas muitas informações semânticas⁴ hoje impossíveis de reconstituir. Seja como for, partimos da hipótese de que a imensa complexidade de ideias comprimidas nos hinos corais – que o espectador consegue apenas adivinhar de modo subliminar (e não entender) na rapidez da encenação – devesse encontrar meios de expressão implícitos: através de atmosferas criadas com a música de coros cantados e instrumentados. Nossa encenação contou com nada menos de dezesseis integrantes e desdobrou a ação dramática em cenas dançadas por bailarinos que recriavam, com gestos e máscaras de feras e aves de rapina, o ambiente de miasma e assombração em torno do corpo insepulto, ameaçado de dilaceramento por cães e abutres.



Coro acompanhado por bailarinos cujos movimentos e gestos transmitem o clima de miasma (movimentos de cães, répteis e abutres). Fotos da autora.

Voltando à tarefa tradutória, o objetivo do tradutor era chegar a um novo texto que se deixasse falar nas partes dialogadas e que recriasse a atmosfera e o encantamento nas partes líricas; meu objetivo, como dramaturga, era chegar a uma versão que alterasse a visão de Antígona como vítima inofensiva. Pois a heroína não pode ser reduzida a uma figura feminina indefesa e abusada. Ela é, do início ao fim, uma princesa consciente de seu papel numa importante família aristocrática e guerreira, descendente de heróis formidáveis e determinada a prolongar sua linhagem, assumindo um mesmo papel formidável, custe o que custar.⁵

O que está em jogo nas traduções⁶ é uma visão interpretativa dessa peça e uma concepção da tragédia em geral: a maioria dos críticos concorda que *Antígona* é uma tragédia dupla, e, desde Aristóteles, sabemos que o herói trágico não pode ser um caráter exemplar de bondade ou maldade. Essa premissa exige uma revisão do maniqueísmo das leituras convencionais que sempre apresentam a heroína como vítima inocente e seu tio como tirano abominável – o que contradiz frontalmente tudo o que Aristóteles

pensa da estrutura trágica.⁷ Foi com esse objetivo que o novo foco interpretativo manteve um distanciamento crítico de muitas outras traduções, porém abrindo ao mesmo tempo um diálogo que explica as razões das nossas opções tradutórias quando essas desviam das versões já existentes.

Rastreademos, em seguida, essa busca de expressões dramáticas para o palco dessa nova versão mais complexa: mostrar Antígona como uma heroína assombrosa e Creonte como regente que se empenha pelo bem de sua cidade, ao invés da singela trama convencional – mais próxima do drama burguês e cristão do que da tragédia grega.

A DIFÍCIL DESCONSTRUÇÃO DO HÁBITO

Uma longa tradição exegética criou o hábito de ver a heroína grega sob uma única perspectiva: a da vítima, apesar de sua extraordinária coragem, iniciativa, e força de ação; e essa simplicidade da trama tem a virtude e o poder de impactar a juventude e também aqueles recantos da alma que permanecem jovens em nós até a velhice.⁸

Para quem conhece a fortuna crítica dessa versão do poeta alemão, sabe que ela deu lugar, quase exclusivamente, a especulações abstratas, com quase nenhum achado crítico-literário ou indicação útil para novas dramaturgias. À primeira vista, o texto de Hölderlin nos confronta com tamanha dificuldade que a tendência até agora continua sendo a desconstrução e a hiperteorização filosóficas que reina na academia desde Heidegger, Beaufret e Lacan, um tipo de abordagem que deixa de lado as valiosas sugestões críticas contidas na parte mediana das *Observações (Anmerkungen)* do próprio Hölderlin. Nas universidades, e sobretudo nos departamentos de filosofia e teoria literária, é difícil sair desse hábito que se reproduz sem prestar muita atenção às sutilezas da tradução, da recriação poética e da tentativa de entender de uma outra maneira a história e o enredo do drama. A sofisticação das leituras filosóficas na esteira de Heidegger (pensando em textos como os de Beaufret, Lacan e,

mais recentemente, no ensaio *La césure du spéculatif* de Lacoue-Labarthe) exerceu um fascínio considerável na comunidade intelectual, e esse brilho ofusca a falta total de mediação crítica entre a especulação filosófica e a leitura interpretativa.

Lendo as *Observações* de Hölderlin menos como convite à teorização, mas como instruções críticas, elas se transformam num saudável antídoto aos estereótipos que costumamos projetar sobre Antígona como modelo de grandiosidade humana, moral e piedosa (uma visão que prevalece desde *Antígona ou a Compaixão* de Garnier). Pois as *Observações* de Hölderlin indicam as articulações-chave e os truques poéticos que conferem uma beleza paradoxal aos gestos enigmáticos da heroína: iluminam os trechos que revelam as múltiplas motivações dos protagonistas e resultam nos gestos contraditórios da heroína e de seu adversário.⁹

De fato, o poeta alemão descobriu muitos pormenores interessantes do original grego: sua tradução aborda de modo original passagens muito complexas que esperam ainda hoje comentários críticos e interpretativos. No seu papel de tradutor-pioneiro de poesia, sua literalidade foi capaz de captar as sugestivas complexidades dos coros, os subentendidos míticos que apontam para além da semântica racionalizada; as ambiguidades do gesto heroico de Antígona (selvagem, altiva, possuída por uma dimensão sub e sobre-humana – algo muito mais formidável do que a figura meramente piedosa); seu esplendor assombroso passa da intensidade mais terna à violência quase desumana. Nas dissonâncias dos sonhos míticos e apaixonados do coro – no párodo, no primeiro estásimo, e no “Hino a Danae” –, descobrimos, assim, não só a *Realpolitik* sóbria e brutal de Creonte, mas também sua insegurança e a hesitação do regente diante de sua sobrinha, que ameaça privá-lo de sua própria linhagem: pois a posição de Antígona como filha *epikleros*¹⁰ significa não apenas que ela deve ser casada com seu mais próximo parente (Hemon), mas ainda que esse deva “se mudar para a casa dela [isto é, o palácio de Édipo] e **procriar a linhagem de seu sogro! – e não a do próprio pai!**”. A lei do epiclerado existia em muitas cidades gregas e em Creta (existe até hoje uma estela em Gortyn na

qual consta a lei do epiclerado). Ela é, sem dúvida, mais antiga que a pólis democrática ateniense, mas estava ainda em vigor na Atenas em que Sófocles escreveu. Ela favorece a estabilidade da linhagem reinante, evitando as rivalidades vinculadas com a passagem do trono para outra família nobre. A coexistência de legislações antigas (favorecendo os antigos clãs) e modernas (favorecendo a mobilidade social) cria as tensões que o espírito democrático deve resolver. Isso se mostra no diálogo entre Hemon e Creonte – o pai se posiciona eufemisticamente como “herdeiro” do trono – isto é: rei, não regente ou tutor –, disputando assim implicitamente a prerrogativa de Antígona que é ou seria legalmente a herdeira do patrimônio simbólico e material de seu pai. Isto significa que será ela, não seu marido, que procederá aos sacrifícios na casa de Édipo, até um filho dela assumir o trono. A retórica de Creonte se baseia na lógica (mais popular e em certo sentido mais democrática) da *tyrannis*, que favorece o mais apto, inclusive um *tyrannos*, quando esse souber assegurar o bem-estar público. Hemon, embora argumente – aparentemente, retoricamente – como um guardião da democracia, expressa no fundo sua paixão por Antígona e pela sua linhagem: em todos os seus argumentos, ele usa o estilo da linguagem heroica de Homero, elogiando a noiva como se fosse um herói saindo glorioso de uma batalha, digna de continuar a viver e a continuar sua velha linhagem – à qual Hemon se dispõe a servir como instrumento procriador. Não é impossível que Creonte seja honesto e sincero quando se vê obrigado a agir como *tyrannos*-salvador da cidade.¹¹

RUMO A UM ENTENDIMENTO ALTERNATIVO COM TRÊS OBSERVAÇÕES CRÍTICAS DE HÖLDERLIN

O poeta alemão oferece breves, mas luminosas observações críticas na parte mediana de seus comentários a respeito de *Antígone* e *Édipo*. Ler o *Hino ao Sol* na tradução de Hölderlin me fez perceber como as grandes traduções (Jebb, Schadewaldt, Mazon, Gama Kury, Donaldo Schüler, entre outras) racionalizam o texto grego, o que apaga parte de seu relevo

expressivo e cheio de sugestões dramáticas, deixando-o aparentemente mais compreensível e claro. Até o ano 2000, Hölderlin foi o único tradutor, pelo menos no meu conhecimento, que sublinhava a qualificação “báquico”, literal e explícita, do guerreiro delirante, que a guerra de Tebas não é uma guerra normal e ordeira, mas se transforma na sétima porta, em transe dionisíaco dos dois irmãos, possuídos pelo deus. O termo “báquico” aparece claramente no original grego, mas não na grande maioria das traduções eruditas;¹² ele assinala a conotação de delírio divino que altera o valor do combate fratricida entre Etéocles e Polínicês; o hino também introduz uma distinção clara que segrega esses “dois assombrosos”, os irmãos que se sacrificaram para Dionísio, dos outros sete príncipes sobreviventes: esses conduziram uma guerra correta, dentro das normas guerreiras, e honram Zeus, sacrificando as armas conquistadas no seu altar.

A heroína Antígona, na tradução de Hölderlin, é apresentada como figura paradoxal: não como mera figura piedosa, mais inquietante do que uma heroína moral, ela tem o gesto de uma princesa feroz e altiva que, em certos momentos, pouco se importa com moralidade e humanidade v. 20: *kalkheinos epos* (irado-vermelho) v. 73-4: *hosia panourgesasa* (piedade perversa) ou mais para o final, os v. 906-914, onde ela diz que não afrontaria a lei para enterrar marido ou filhos por esses serem substituíveis.

É esse paradoxo que Hölderlin resume, no final da peça, no gesto de Antígona quando ela se autodenomina “Rainha” dos tebanos. Hölderlin torna novamente visível o comportamento verdadeiramente aristocrático da herdeira que ostenta o legado simbólico de sua casa, peça-chave na linhagem, que o coro chama de última raiz da linhagem, uma figura que está na posição da filha *epikleros* que procura reconquistar, senão o trono, pelo menos a glória da linhagem (isto é, um valor hiperpessoal, que nada tem a ver com a bondade moral). Resumindo: a tradução do poeta alemão extrai do original grego os elementos que justificam o título de “rainha” para a heroína (basta alterar ligeiramente o texto grego, para fazer aparecer a relevância dinástica e política dessa figura).

incesto, é apresentada nessa cena relatada pelo coro como o delírio de um transe báquico. Hölderlin consegue captar, na sua tradução desses versos, mais a atmosfera da cena do encontro dos irmãos na sétima porta, a embriaguez de amor-e-ódio sangrento que leva ao mútuo dilaceramento e assim se afasta do sentido convencional de outras traduções que insistem mais no assalto guerreiro e na vitória tebana. Nossa interpretação-tradução, seguindo a sugestão do original grego e da versão alemã de Hölderlin, procura reconstituir essa qualidade atmosférica, que transforma o gesto guerreiro de incendiar a cidade (que normalmente associamos com a figura mítica de Capaneu, recorrendo a outras versões da guerra de Tebas) em um acontecimento mais ambíguo e amplo: em uma possessão divina, a guerra fratricida aparece, assim, como um excesso paradoxal: de um lado, o excesso incestuoso de amor-*philia* vertendo em ódio – uma instabilidade que Nicole Loraux destaca como culminação das relações familiares perturbadas, endocanibalismo: por outro lado, no entanto, o mesmo gesto aparece sob o signo do transe báquico. Esse potencial miasma fica suspenso entre o sacrilégio e a oferenda sagrada = paradoxo trágico (retomada da lógica da tragédia *Sete contra Tebas* de Ésquilo).¹⁴

Ao mesmo tempo, essa ousada reconstrução faz ressonância a outra loucura labdácida que apareceu no diálogo das irmãs no prólogo, quando Antígona afirma estar pronta para uma “perversão sagrada” (“*hosia panourgesasa*”) e, no v. 73 sugere seu desejo por uma união quase erótica com o irmão: “Amada deitarei com o amado-amante” (“*Lieb will ich mit ihm liegen dem Lieben*”).

Não por acaso, sua irmã Ismene se assusta com o humor assombroso, “avermelhado” (*kalkheinos*) e com a loucura ressoando nessas palavras (“*du scheinst ein rotes Wort zu färben*”, v. 20). Esse excesso de sentido, impossível de captar e compreender intelectualmente, foi transferido, na nossa encenação, para a música e a expressão coreográfica das danças que precediam o prólogo e acompanhavam a entrada do coro.



A metade direita do coro. Foto da autora.

Auf harten Boden aber fällt er, hinunter taumelnd,
[*tantalôtheis*: cambaleando]
Liebestrunken [*pyrphoros*: ébrio de ardor-amor],
der mit rasender Schaar... [ele veio com tropa frenética...]
Hinschnob, bacchantisch (bakcheuôn) [em surto báquico
bufando]
*Im Wurf ungünstiger Winde*¹⁵ [No verter dos ventos hostis]

Nessa tradução, “o guerreiro” não é um ser racional que age por conta própria, mas uma dupla delirante: os dois “mesmos”-irmãos, possuídos por uma força cósmica que os induz à auto-outro-destruição.

Seguindo Hölderlin, nossa tradução realçou nesses versos os elementos extáticos do *thiasos* báquico. Criou ligações sugestivas entre o frenesi da guerra e o frenesi de outros ardores: do verter de amor em ódio (consequência das uniões incestuosas) que se apoderaram de Tebas. Em vez de racionalizar e moralizar a ação, como faz Kitto quando realça o “frenesi” do “ódio amargo”

do atacante agora vencido, Hölderlin procura outra interpretação. Relaciona a rixa sangrenta dos irmãos com a perversão tebana das origens (casamento de humanos com os monstros nascidos da terra, *spartoi*), projetando esse elo sobre o mito do regresso da Idade de Ouro, que exige a autoextinção dos irmãos titânicos – uma ligação do pensamento mítico já preparada em *Sete contra Tebas* de Ésquilo (como veremos a seguir). Os movimentos “cambaleantes”, a “embriaguez” e a velocidade evocam a atmosfera da possessão sagrada e a sugestão de que os príncipes estavam sob o poder de Dionísio, da mania báquica, o que muda o significado da sua luta.

B) O “HINO A DANAE” E A FRIA NEUTRALIDADE DO CORO

A segunda grande descoberta crítica foi que Hölderlin via o coro como “friamente neutro”, não tomando partido nem para Antígona nem para Creonte, mas expressando antes de tudo suas preocupações pela continuação da cidade e da linhagem.¹⁶ O poeta alemão notou que as hesitações dos anciãos refletem a insegurança diante das ambiguidades de todas as ações dos protagonistas: A ambiguidade não só da pretensão de Creonte ao trono, mas também de todos os governantes anteriores – Édipo, Etéocles e Polínicos e, sobretudo, a pretensão implícita de Antígona ao trono.

Pois o “Hino a Danae” é a resposta do coro aos devaneios da heroína, quando essa se compara com Niobé, aquela ancestral cujo orgulho pela sua fertilidade foi punido pelos deuses que abateram todos os seus filhos e filhas. O coro repreende a heroína por essa comparação, sugerindo, ao contrário, a comparação de Antígona com Danae, outra heroína aprisionada pelo seu tutor que temia um filho dela, que pudesse ameaçar seu governo. Tudo indica que os anciãos ainda têm esperança de que os deuses talvez liberassem Antígona e que um filho dela assumisse o trono no futuro.

Depois vem a comparação com Acrísio, cujos febris sarcasmos punidos por Dionísio podem muito bem evocar os sarcasmos que Creonte lançou contra Antígona. E, por final, uma

reflexão sobre o triste destino dos fineidas, os descendentes de uma princesa ateniense raptada pelo vento Boreus, que foram cegados pela segunda esposa, legítima, de seu pai. O hino termina, portanto, com mais uma ruminância incerta do coro, que parece refletir sobre os percalços da linhagem dos Labdácidas.

Comecei a aperceber-me de que a familiaridade de Hölderlin com o mito, a poesia e a imaginação gregas era muito maior do que admitem os comentaristas e que os críticos lhe davam crédito, e que eu tinha encontrado uma mina de ouro de sugestões míticas que mostram a regressão infinita das ambiguidades trágicas para a obscuridade do subtexto mítico: a desgraça herdada dos *spartoi*, os “semeados” – antepassados das famílias nobres de Tebas, cuja natureza parece permanecer suspensa entre deuses, monstros e humanos. Tal como os seus contemporâneos, Hölderlin possuía bom conhecimento do mito, da arqueologia e da cultura gregas. Mas além disso ele tinha uma imaginação muito intuitiva e viva que não se limitava a compreender; também sentia empatia com o modo de pensar mítico – e poético. Estava consciente da diferença cultural marcante entre os mitos pagãos (que falam através de relações sugestivas de imagens e coisas) e as estruturas imaginárias cristãs, baseadas em doutrinas teológicas ou morais, depois retraduzidas em alegorias. A ambição de Hölderlin era trazer de volta à vida o poder sugestivo das “histórias emocionantes” escondidas no drama grego e apresentá-las no palco do teatro de Weimar. Isto é muito diferente das ideias teóricas que têm sido enxertadas nas traduções hölderlinianas desde a abordagem pioneira de Heidegger na sua *Introdução à metafísica*. Hölderlin e sua reflexão sobre Ser e Julgar, *Urtheil und Seyn*, inspirou muitos pensadores posteriores a enveredar pela investigação ontológica (como acontece no capítulo “Ser e Pensar” da *Introdução à metafísica* de Heidegger.¹⁷ No entanto, Hölderlin, como poeta e tradutor, não subordina a sua leitura e tradução a uma reflexão nos limites da metafísica, mas insiste que a poesia está aberta a uma “lógica mais abrangente” (*Observações*). O seu feito é a descoberta de uma história que entretece os enredos míticos dos antepassados de Édipo e

Antígona com outros heróis da mitologia grega: recomendou prestar atenção no “Hino a Danae” e tentar compreender a tragédia nessa perspectiva. Ora, nos fartos comentários eruditos dessa tragédia, é muito raro encontrar explicações sobre Danae, Acrísio, os Fineídas e mais raro ainda uma abordagem interpretativa vinculando os destinos dessas figuras com a da heroína.

Sem poder desenvolver muito mais este tópico, mencionemos brevemente que Sófocles constrói a sua visão trágica dos heróis tebanos a partir do paradoxo trágico de Ésquilo desenvolvido em *Sete contra Tebas*. Já nessa tragédia inicial, os dois irmãos são apresentados não só como rivais obstinados cuja sede de poder os empurra para um fratricídio sacrílego.¹⁸ Entretanto, ao lado dessa terrível violência, aparece um gesto diametralmente oposto: a tentativa de purificação da cidade através da mútua eliminação dos irmãos. Realiza-se um gesto altamente ambíguo: um fratricídio-suicídio (*miasma*) ou uma purificação do mal ancestral pelo auto-sacrifício, que confere aos irmãos um ar de santidade e os faz parecer simultaneamente terríveis e santos, sub-humanos e sobre-humanos. Se fossem apenas príncipes humanos, a sua luta na sétima porta teria sido um crime extraordinário; mas, apresentados como *spartoi* (criaturas sub e sobre-humanas, monstruosamente divinas), a sua luta insere-se na narrativa do auto-sacrifício dos Homens de Bronze. O velho mito exalta a sua força titânica, que só pode ser vencida por eles próprios. É isso que legitima o seu fratricídio, sem o qual não haveria fim para o impulso destrutivo neles encarnado, permitindo assim o regresso da Idade de Ouro.

Hölderlin compreendeu intuitivamente essas sugestões muito antes da antropologia histórica moderna. Para ele, Sófocles retoma o modelo de Ésquilo e joga com um grande número de alusões e ambiguidades desse gênero. No primeiro hino, os anciãos tebanos estão inclinados a dar à guerra esse significado mítico e glorificam o auto-sacrifício dos irmãos como um ato que os distingue dos humanos normais: ambos são honrados como heróis que salvaram a cidade da destruição.¹⁹ Creonte, porém, nega essa

visão e apresenta os Labdácidas como uma linhagem poluída pelo miasma do fratricídio – um argumento que lhe dá vantagem para reclamar o trono para si, deslegitimando os Labdácidas e Antígona.²⁰ O coro e Creonte representam os dois pólos da cultura clássica ateniense: costumes, crenças e mitos tradicionais estão ainda muito vivos na mente dos anciãos, enquanto Creonte representa o pragmatismo racional da Atenas moderna. Creonte raciocina como um patriarca prático quando apresenta Antígona como uma sobrinha rebelde e traiçoeira; o coro, ao contrário, prefere vê-la através do filtro do mito, como uma descendente da gloriosa casa dos Labdácidas. Eles a admiram como uma encarnação daquela glória. Antígona partilha com os seus irmãos a origem selvagem dos *spartoi*, e o coro tenta desculpar o seu comportamento exaltado para com Creonte – não por razões morais, como Hemon tentará mais tarde (A, v. 693-722) – mas simplesmente comparando “A filha [ao] temperamento do pai” que, embora “feroz e desafiador” (e incestuoso e patricida), é recordado como glorioso! (A 471 s.)

C) A BELEZA RÉGIA DE ANTÍGONA: RAINHA EM VEZ DE DESCENDENTE DE UMA LINHAGEM DE REIS

Hölderlin compreendeu melhor do que ninguém o fundo selvagem das sugestões míticas de Sófocles, o que pode surpreender as pessoas que conhecem o preconceito dos académicos que ainda negam que o poeta alemão tenha sido fiel ao espírito trágico de Sófocles. Aprendendo com as suas afinidades intuitivas com a poesia e o mito gregos, torna-se mais fácil justificar o temperamento selvagem de Antígona que é enfatizado na sua versão. Há algo de formidavelmente ambíguo no seu carácter que é absolutamente necessário para a expressão adequada do seu destino trágico. A sua beleza nasce de um equilíbrio precário entre o monstruoso e o angélico – e esse equilíbrio é o segredo do paradoxo trágico. Tal como o seu pai Édipo, a quem o coro compara duas vezes (A, v. 471 s., v. 854-856), ela tem uma força viril e um porte aristocrático altivo. A sua curiosidade

inteligente e perspicaz sobre a sua situação após a morte dos irmãos contrasta fortemente com a melancolia derrotista de Ismene. Ismene é uma jovem mais submissa, dócil e convencional, natural ou voluntariamente obtusa, abalada pela vergonha da sua origem incestuosa e pela calamidade que os irmãos lhe infligiram.



Contraste entre Ismene e Antígona. Foto da autora.

A tradução de Hölderlin marcou claramente esse contraste, acentuando os gestos assustadores e altivos de Antígona como privilégios que ela pode legitimamente reclamar e que a diferenciam da humilde submissão de Ismene à lei e ao domínio masculino. Vejamos duas citações da tradução de Hölderlin, que são frequentemente consideradas como contendo “alterações” que traem o texto de Sófocles. Na perspectiva de Hölderlin, não se trata

de falsas, mas de interpretações mais sutis, que nos dão a conhecer significados ocultos nas entrelinhas que permanecem inaudíveis nas traduções de Lattimore ou de outros filólogos.

A AFIRMAÇÃO “SELVAGEM” DE ANTÍGONA: “MEU ZEUS...”

Por exemplo, no v. 450 do texto de Sófocles, Antígona responde à pergunta do tio se ela sabia que a sua lei tinha proibido o enterro. Hölderlin traduz esse verso com a seguinte exclamação acalorada:

Por isso: Não foi meu Zeus que m'a proclamou
Nem aqui em casa a Justiça dos deuses da morte,
Que entre os homens delimitaram a lei.

*Darum. Mein Zeus berichtete's mir nicht,
Noch hier im Haus das Recht der Todesgötter,
Die unter Menschen das Gesetz begrenzet*
(HA, v. 468-450).

Hölderlin entendeu o termo grego ξύνοικος como significando “juntos aqui nesta casa” – em vez do sentido mais convencional e idiomático: na morada subterrânea de Diké. Em outras palavras: tudo o que Antígona afirma aqui está centrado em sua casa e em seu lar, no palácio tebano. O trabalho de contextualização com outras referências aos deuses protetores do palácio mostrou que essa é uma leitura – talvez errônea, mas produtiva – que traz à tona a reivindicação até então despercebida pela qual Antígona reclama seu direito legítimo de representar e até incarnar a herança material e simbólica de seu pai e, portanto, de sacrificar nos altares do palácio.

Na encenação de Porto Alegre, a reivindicação da realeza simbólica que Antígona herda de seu pai e com a qual ela enfrenta seu tio foi evidenciada tanto no figurino – ambos personagens vestem mantos na cor púrpura – como também nas feições viris e fortes dessa figura feminina e nos seus gestos audaciosos e quase agressivos.



Creonte e Antígona – rivais pela realeza, ambos trajando púrpura.
Fotos da autora.

As traduções mais convencionais respeitam a redação do original, que não contém o pronome possessivo “Sim, não foi Zeus que proclamou isto...”. A versão de Hölderlin levanta a questão – teria ele cometido um erro de leitura do texto grego ou foi intencional a alteração desta linha (por exemplo, para modernizar o semblante de Antígona como uma subjetividade contemporânea individualizada)? Schadewaldt e Beissner, Reinhardt, Beaufret e Lacan, Lacoue-Labarthe e muitos outros discutiram esta questão, acusando Hölderlin de alterar o espírito da peça de Sófocles.²¹ A dificuldade e a abstração dessas questões filosóficas minaram a questão direta: qual poderia ser o sentido do gesto de Antígona no drama quando se avulta como uma autoridade feroz, dirigindo-se a Creonte como se este fosse uma figura subalterna? Não nos precipitemos na conclusão habitual de que a superioridade ética da sua decisão de enterrar Polínicês torna Antígona tão segura de si. É preciso, antes, ver essa altivez diante de Creonte à luz de sua altivez e indiferença para com Ismene, quando a heroína desdenhou sua irmã pela timidez no prólogo. A superioridade moral não conduz necessariamente à altivez e ao

desprezo – temos de ter isso em mente e perguntar por que razão Antígona declara sua superioridade sobre Ismene e sobre Creonte – ela menciona este último com condescendência rancorosa como “o bom Creonte” (A, v. 31; HA, v. 33), que ousou proclamar o decreto “até a mim” (HA, v. 34) – como se repudiasse sua impostura. O texto grego e a tradução alemã de Hölderlin sublinham essa insistência indignada, que reivindica um estatuto social e político superior para a heroína.

A IMPORTÂNCIA GENEALÓGICA E POLÍTICA DE ANTÍGONA (ENTRELAÇADA COM A SUA BRAVURA MORAL)

Quando se pergunta o que mais pode estar em jogo na disputa entre as irmãs e entre Antígona e Creonte, é essencial não se concentrar na excelência ética de Antígona, mas antes prestar atenção ao seu estatuto ambíguo na ordem social e política de Tebas – uma questão que quase nunca foi levantada pelos comentadores! Antígona não é uma mártir inocente ou uma virgem indefesa, mas uma jovem mulher feroz, uma figura no mais sutil equilíbrio entre a nobreza sublime e a monstruosidade. Na sua própria mente, ela tem um estatuto soberano e principesco e está determinada a manter a glória da sua linhagem, embora saiba muito bem que sofreu miasmas que a tenacidade paterna soube despoluir (o incesto do seu pai foi sanado pelo acolhimento em Colono), e ela aposta que o fratricídio dos seus irmãos poderá ser despoluído pela coragem dela e pelo seu rito fúnebre. É admirável sua capacidade de se ver a si própria sob os dois prismas e de agir corajosamente face às circunstâncias que fazem a sua irmã murchar – Sófocles lhe confere uma aura “bela” num sentido quase sobrenatural. No meio de dificuldades extremas, ela consegue manter a imagem e os feitos da sua família venerável e insiste em cumprir os ritos adequados, o que lhe permitiria salvar os dois irmãos e Tebas da sombra da desgraça, podendo, assim, perpetuar a fama da sua família real. Hölderlin sublinha esse fato, quando a faz referir-se a si própria como “a rainha” que permanecerá na memória como um desafio que o coro terá de enfrentar, dando

uma razão que possa justificar sua morte (HA, v. 978). Em vez de traduzir literalmente o epíteto de Sófocles “ramo ou descendente da antiga linhagem real” (A, v. 940s.), Hölderlin dá a Antígona o título de rainha: sublinha o seu estatuto político e genealógico, sem nunca mencionar a óbvia reivindicação moral da sua ação.

Creonte também tem convicções íntimas e reflete sobre o estatuto e a importância da linhagem dos Labdácidas. É bastante mais realista e real-político que Antígona. Considera que as sucessivas desgraças da casa real prejudicaram irremediavelmente a sua legitimidade. Acredita sinceramente que a linhagem real está demasiado poluída e não seria mais capaz de governar. Sente que deve intervir e impor-se como um rei legítimo, não como um regente. E o seu primeiro discurso expõe de forma eloquente as suas boas razões para pensar assim: afinal, até os anciãos, que são legitimistas e falam dos seus reis doentes quase como divindades, aceitam a palavra muito forte – miasma – que Creonte utiliza para caracterizar o ato dos irmãos. A sua morte mútua é considerada como um ato vil, poluente, cometido contra o próprio (eu ou a família). O termo grego *autokheir* (v. 146) é, portanto, muito ambíguo, refere-se à violência contra si mesmo (suicídio) e contra o próprio outro, o irmão (fratricídio). Creonte convence o coro de que os irmãos poluíram a cidade com o sangue do fratricídio, mergulhando Tebas num novo miasma, e ameaçam a cidade com a ira e vingança divinas.

Tudo é ambíguo e difícil de decidir. A personagem de Antígona partilha claramente essa ambiguidade assustadora. Ela é ao mesmo tempo sombria e selvagem, nobre e corajosa, e a sua primeira preocupação é defender a dignidade da sua venerável linhagem.

O SIGNIFICADO IDIOMÁTICO CORRETO DO PRONOME POSSESSIVO INSERIDO “MEU ZEUS”

O poeta alemão convida-nos a levar a sério a sua reivindicação de realeza, e é isso que explica o fato de ter acrescentado o pronome possessivo “meu” ao nome de Zeus,

quando Antígona se coloca sob a proteção de Zeus Herkeios e rejeita o Zeus de Creonte como não se aplicando a ela. A alteração não moderniza o original – muito pelo contrário: é preciso lembrar que os cidadãos atenienses que perguntavam o endereço de alguém diziam “Onde está o teu Zeus Herkeios?”, referindo-se ao altar no centro da casa onde o chefe de família efetuava o seu sacrifício diário. Por outras palavras, Hölderlin salienta que a heroína reivindica o estatuto de herdeira da lareira sagrada de Zeus, situada no meio do palácio tebano, deixando claro que não é apenas mais uma virgem sob a tutela do tio.

Imagine-se a encenação dessa cena – e o tipo de pessoa que Hölderlin imaginou que Antígona fosse quando introduziu a sua alteração. A sua intenção era trazer para um público moderno um conhecimento vital que todos os contemporâneos de Sófocles partilhavam e que nós perdemos: o contexto da crença mítica antiga e das leis clássicas.

EPICLERADO

A reivindicação de superioridade de Antígona em relação a Ismene e Creonte é justificada tanto pela ordem tebana arcaica, que reserva o estatuto real aos Labdácidas, quanto por uma instituição jurídica ateniense moderna chamada epiclerado. Antígona deixa claro que a linhagem de Creonte tem uma função mais humilde, como conselheiros do trono ou regentes temporários. Após a morte do seu pai e dos seus irmãos, tem consciência de que ocupa uma posição particularmente crucial como herdeira simbólica do trono. Uma vez que as famílias gregas eram normalmente patrilineares, uma família sem herdeiros masculinos extinguir-se-ia normalmente. A instituição do epiclerado permitia a uma filha órfã, sem irmãos vivos, transmitir o título e os bens do pai. O primo mais próximo era obrigado a casar com ela, e os seus filhos eram considerados, não como filhos do pai, mas como herdeiros do pai dela. Com a morte dos seus dois irmãos, Antígona tornou-se uma *epikleros*. Segundo a lei ateniense, o seu primo mais próximo deve casar com ela, e os seus filhos

perpetuarão a linhagem real de Tebas. Se Creonte quer livrar-se dos Labdácidas amaldiçoados – como quer, talvez com razão –, ela está no seu caminho. Ela tem plena consciência de que é a sua rival política.

A pretensão de Antígona é implicitamente contestada por Creonte, quando esse se refere a “todos os que em minha casa adoram Zeus...”. Em outras palavras, Creonte fala como se tivesse conquistado a casa de Édipo e Antígona, pois no entendimento dele, Antígona já está condenada e morta.

Atentos a esses não ditos implícitos, podemos apreciar a admirável lucidez do poeta alemão (além de sua economia poética) que transforma as leituras existentes, tornando a sua mais moderna e política, sem trair o original. Com um pequeno pronome possessivo, permitiu a Antígona afirmar desafiadoramente a sua pretensão de ser a matriz do palácio real, a herdeira dos símbolos da realeza. Ela contesta a reivindicação de Creonte com a segurança de uma filha *epikleros* que conta com a proteção de Zeus Herkeios. O “meu Zeus” de Antígona recebe um eco imediato na resposta de Creonte, que tenta habilmente reduzir a altiva princesa *epikleros* ao estatuto de uma rapariga rebelde sob a sua proteção patriarcal e sujeita aos deuses do seu lar:

Hölderlin HA, v. 505-509; A, v. 485-488, Hölderlin (traduzido por L.F. Pereira) em alemão

<i>Doch wenn sie schon</i>	Filha de minha irmã, mais unida ao
<i>Von meiner Schwester und</i>	meu sangue
<i>Verwandtesten,</i>	
<i>Vom ganzen Gotte meines Herdes da ist,</i>	Que todos os que em minha casa
	adoram Zeus,
<i>Dem allem ungeachtet meidet sie</i>	Nem ela, nem a irmã quiseram se safar
<i>Den schlimmen Tod nicht</i>	Da morte mais atroz.

APÊNDICE: TRADUÇÃO DO HINO DE ENTRADA POR L.F. PEREIRA,
SEGUINDO AS SUGESTÕES DA TRADUÇÃO ALEMÃ DE HÖLDERLIN

Hino ao Sol

Raio solar, lume mais belo
que jamais luziu sobre
Tebas das Sete Portas,
Luziste, enfim, ó célios
Do dourado dia, vindo por
Sobre as águas do Dirce,
Sobre o homem que apeou armado,
O argivo do branco escudo,
O prófugo em disparada
Por ti coa aguda brida fustigado;

Ele que, lançado por Polinice, após
Dúbias contendidas, contra nossas plagas,
Qual águia guinchando
Estrídula para terra, revoou
Envolto em asa de alva neve,
Com aprestos vários de guerra
E crinas vibrando nos cascos.

E após pairar sobre os tetos,
Com lanças sanguinárias, a guela
Em volta se abrindo das Sete Portas,
Partiu, antes que as mandíbulas
Com nosso sangue se encharcassem
E com as tochas de Hefesto
A coroa das torres se tomasse.
E em tomo ao dorso propagou-se
O estrondo de Ares, dura disputa
Pra o êmulo do dragão.

Pois Zeus detesta as pompas da língua
Grandiloqua, e quando os vê
Chegando no vagalhão sublime,
Soberbos retinindo de ouro,
Com raio os precipita, já no topo
Das torres
Prontos a gritar vitória.

*Gaze of the Sun, O you most beautiful,
Who long have shone over seven-gated
Thebes,
You appeared once, O light,
O wink of the golden day,
You crossed the rivers of Dirce,
And the white shield, him of Argos,
The man, come with arms and armor,
The fugitive who bolts,
You have given him a bridle of steel, him,*

*With whom Polyneices rose
Over our country
In struggle doubly sharp. Like an eagle,
He cried and flew,
His wings white as snow,
Terrible, with many weapons,
And helmets with horse-mane plumes.*

*And above the palaces he [the Eagle] rose,
and opened, Gaping wide,
full of spears, all around
The [Dragon]jaws of the seven gates;
But he went away,
Even before he had
Bathed his jaws in our blood,
Even before the torches of Hephaestus
Had caught the crowns of the towers.
And thus, the tornado of Mars broke
Over the enemy's back, becoming
An obstacle to the dragon.*

*For Zeus hates the chatter
Of big tongues, and when he sees them,
Just when they swagger up,
Purse-proud, in their vain horizons,
With brands of fire he hurls them down,
when one of them
From the summit that he has gained, is
already chanting*

Mas cambaleia e cai no solo retumbando,	<i>The joyous song of victory.</i>
O porta-tocha, que, com surto enfurecido,	<i>But on the hard earth he falls,</i>
Vinha báquico bufando	<i>Drunk with love, he who, with a frenzied</i>
Nas lufas dos tufões hostis.	<i>horde</i>
Mas sua cota foi outra,	<i>Advanced frothing, bacchic</i>
E aos outros outra cota Ares, ateando	<i>In the blasts of contrary winds.</i>
O corcel mais feroso, com o açoite	<i>But he found something else;</i>
distribuiu.	<i>Someone else's something</i>
Pois sete chefes frente às sete portas,	<i>Doles out the spirit of battle, when sternly</i>
Dispostos frente a frente deixaram	<i>He stirs up, with the skillful man, one at</i>
A Zeus afugentador um prêmio todo em	<i>hand.</i>
bronze,	
Salvo os dois malditos, que, gerados	
Por mesmo pai e mesma mãe, ao erguerem	
Contra si o dúbio poder das lanças,	
ganharam	
Cada qual sua cota de uma morte em	
comum.	

ABSTRACT

This article deals with the multiple possibilities of reading and interpreting *Antigone* through the prism of translation – firstly, the innovative interpretation of Hölderlin's version, which perceived different (double) meanings of the Greek original and integrated them into his German version; secondly, the re-translation of the meanings of that German version and its adaptation for the theater, more precisely, the translation of the written word into the gestural and musical language of the stage. At the center are Hölderlin's insights which shed new light on the meaning of the chorus and the heroine, and on their respective dramatic roles.

KEYWORDS

Antigone; Translation; Staging; Chorus; Protagonists.

REFERÊNCIAS E SIGLAS

A com número de versos se refere aos versos de *Antígona* na maioria das edições atuais (Mazon, Kitto, Jebb, Wyckoff, etc.)

HA com número de versos se refere aos versos de *Antígona* na tradução de Hölderlin

EDIÇÕES E TRADUÇÕES

HÖLDERLIN, Friedrich. **Sämtliche Werke und Briefe**. Jochen Schmidt (ed.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. 3 vol.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Sämtliche Werke**. Frankfurter Hölderlin Ausgabe. D.E. Sattler (ed.). Frankfurt am Main: Stroemfeld; Roter Stern, 1988. vol. 16.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Antigone de Sophocle**. Philippe Lacoue-Labarthe (trans.). Paris: Christian Bourgeois, 1978; 1998.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Hölderlin's Sophocles. Oedipus and Antigone**. David Constantine (trans.). s.l.: Bloodaxe, 2001.

[AA] HÖLDERLIN, Friedrich. Anmerkungen zur Antigonä (Remarks on Antigone), in: **Sämtliche Werke**. Frankfurter Hölderlin Ausgabe. D.E. Sattler (ed.). Frankfurt am Main: Stroemfeld; Roter Stern, 1988. p. 411-421. vol. 16.

HÖLDERLIN, Friedrich. Anmerkungen zum Oedipus (Remarks on Oedipus). In: **Sämtliche Werke**. Frankfurter Hölderlin Ausgabe. D.E. Sattler (ed.). Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1988. p. 249-258. vol. 16

SÓFOCLES. **Antígona**. L.F. Pereira (trad.). Introdução e notas K.H. Rosenfield. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de L.F. Pereira. Introdução de K.H. Rosenfield. São Paulo, Rio de Janeiro: Penguin-Companhia, 2023.

SOPHOCLES. **Antigone**. R.C. Jebb (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1900.

SOPHOCLES. **Antigone**. In: **The Complete Greek Tragedies**. Elizabeth Wyckoff (trans.). David Grene; Richmond Lattimore (eds.). Chicago: Chicago University Press, 1954.

SOPHOCLES. **Antigone**. Paul Mazon (trans.). Paris: Les Belles Lettres, 1958.

SOPHOCLES. **Antigone**. W. Schadewaldt (trans.). Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1974.

COMENTÁRIOS E LITERATURA SECUNDÁRIA

- ANOUILH, Jean. **Antígone**. Brasília: UNB, 2009. (orig. 1944).
- ARISTOTE. **La Poétique**. Dupont-Roc e Lallot (trad.). Paris: Seuil, 1980.
- BEAUFRET, Jean. **Hölderlin et Sophocle**. Paris: Gallimard, 10/18, 1965.
- BEAUFRET, Jean. **Hölderlin e Sófocles**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- HEIDEGGER, Martin. **Einführung in die Metaphysik**. Tübingen: Max Niemeyer, 1966.
- LACAN, Jacques. **Le Séminaire VII: L'Éthique dans la psychanalyse**. Paris: Seuil, 1986.
- LACQUE-LABARTHE, Philipp. **La césure du spéculatif**. Paris: Bourgeois, 1978.
- LORAU, Nicole. Introduction. La main d'Antigone. In: SOPHOCLE. **Antigone**. Paris, 1997, p. VII-XIV, 105-143.
- LUPAS, Liana; PETRE, Zoe. **Commentaire aux Sept contre Thèbes d'Eschyle**. Bucarest; Paris: Editura Academici; Les Belles Lettres, 1981. p. 207–208.
- PRUDHOMMEAU, Germaine. **La danse grècque antique**. Paris: Editions du Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1965.
- REINHARDT, Karl. **Sophocle**. Paris: Minuit, 1971.
- ROSENFELD, Kathrin. **Antigona**: de Sófocles a Hölderlin. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- ROSENFELD, Kathrin. Hölderlins Antigone und Sophokles Paradoxon. **Poetica**. München, 2001. p. 465-502. vol. 3-4.
- ROSENFELD, Kathrin. **Antigone**: Sophocles' Art, Hölderlin's Insight. Aurora; Colorado: Davies, 2010.
- ROSENFELD, Kathrin. Tramas e percursos: da força dos mitos femininos ao domínio masculino. **Das questões**, vol. 5, p. 1-13, 2018.
- SCHADEWALDT, Wolfgang. Hölderlins Übersetzung des Sophokles. In: **Über Hölderlin, Aufsätze von Th. v. Adorno, F. Beissner, etc.**. Frankfurt-am-Main: Insel Verlag, 1970.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mythe et tragédie en Grèce ancienne**. Paris: La Découverte, 1972; 1995. 2 vol.
- WÜTHRICH, Werner. **Die Antigone des Berthold Brecht**: eine experimentelle Theaterarbeit. Chronos, 2015. (orig. Chur, 1948).

¹ *Poética* (Aristote, 1980), cap. 14, 54 a 52.

² Durante uma estadia na Europa naquele ano, apresentei esse primeiro esboço para alguns colegas. Primeiro para Michael Franz (responsável pela tradução interlinear da edição de Frankfurt) e para Pierre Vidal Naquet, no Centro Louis Gernet em Paris. Aos poucos, ampliei as trocas de ideias com helenistas nos Estados Unidos (Glenn Most, John Hamilton, Matthew Roller), na Alemanha e na Áustria.

³ Apenas após as publicações colocando a questão do epiclerado no centro da interpretação (Rosenfield, 1999; 2000; 2010), começaram a surgir artigos e livros nos EUA que incluem esse aspecto nas considerações interpretativas. Também a tradução de *Antígona* por Trajano Viera, a primeira a explicitar o transe báquico como atmosfera predominante do primeiro hino de entrada, é posterior às minhas publicações.

⁴ Cf. Prudhommeau, 1965, livro I, cap. v, *Les gestes*, p. 237-259. Não é impossível especular que esse código gestual, melódico e rítmico tenha tido certa semelhança com a codificação que sobrevive até hoje no teatro japonês.

⁵ O coro toca nessa afinidade entre o herói admirado Édipo e sua filha, quando intercede em favor dela, desculpando suas supostas afrontas ao tio Creonte como herança paterna.

⁶ Sófocles, 2006; Sófocles, 2023

⁷ Cf. *Poética* (Aristote, 1980) cap. 6, 50 a 15 ss. sobre o herói sem *éthos* definido, personagem-em-ação; cap. 14, 54 a 2 sobre os sentimentos trágicos adequados.

⁸ O mesmo hábito criou também o molde para as inúmeras adaptações do séc. XX, que continuam, todas, a girar em torno do mesmo pivô. Pensemos apenas nas mais famosas: Anouilh, em 1944, e Brecht em 1948 (Wüthrich, 2015) mudaram (aparentemente) quase tudo na tradição das encenações: expulsaram os figurinos gregos, vestindo os protagonistas com uniformes (para)militares, senão nazistas dos SS e SA, as jaquetas de couro invadiram os palcos ao redor do mundo; mesmo assim, mantiveram o mesmo maniqueísmo, o mesmo recorte em preto e branco que lembra o espírito do drama cristão e o *exemplum* medieval. Apesar de Brecht enfaticamente declarar que estaria recorrendo à versão de Hölderlin, não encontramos na sua adaptação para o palco nada que lembre, nem vagamente, os vislumbres revolucionários da versão holderliniana.

⁹ Hölderlin, AA, p. 412-417.

¹⁰ Cf. *The Great Inscription of the Law Code of Gortyn*, Adonis S. Vasilakis ed., Heraklion, Mystis, s.d.

¹¹ Os detalhes dessas tensões e as ironias trágicas múltiplas que Sófocles constrói com esse dilema tebano (e ateniense) foram desenvolvidos em vários capítulos de Rosenfield, 2000 e 2018.

¹² A tradução de Trajano Vieira, que traduz literalmente o delírio báquico, é de 2009 e incorpora nossas observações na literalidade da tradução.

¹³ “*Auf harten Boden aber fällt er, hinunter taumelnd, [tantalótheis: cambaleando]/ “Liebestrunken [purphoros: ébrio de ardor-amor], der mit rasender Schaar/ Dahinschnob...”* [ele veio com tropa frenética ...].

¹⁴ Lupas; Petre, 1981, p. 207-208.

¹⁵ HA, v. 138-141.

¹⁶ Hölderlin, AA, v. 417.

¹⁷ Heidegger, 1966, p. 88-149.

¹⁸ Lupas; Petre, 1981, p. 207-208.

¹⁹ Rosenfield, 2010, p. 42-62.

²⁰ Idem, ibidem, p. 63-69.

²¹ Rosenfield, 2001, p. 465-467.