Universidade de Brasília – UnB
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – LET
Letras – Tradução Inglês
Matheus Ely C. de L. V. Pessoa

no apagar das luzes da *antigonick* de Anne Carson
considerações sobre retraduções e traduções (in)diretas

Brasília
2019

Matheus Ely C. de L. V. Pessoa

no apagar das luzes da *antigonick* de Anne Carson
considerações sobre retraduções e traduções (in)diretas

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência para a obtenção do grau de Bacharel em Letras – Tradução Inglês pela Universidade de Brasília, sob orientação da Profª. Drª. Alice Maria Araújo Ferreira.

Brasília, julho de 2019.

Matheus Ely C. de L. V. Pessoa

no apagar das luzes da *antigonick* de Anne Carson
considerações sobre retraduções e traduções (in)diretas

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência para a obtenção do grau de Bacharel em Letras – Tradução Inglês pela Universidade de Brasília, sob orientação da Profª. Drª. Alice Maria de Araújo Ferreira.

Profª. Drª. Alice Maria de Araújo Ferreira

Orientadora

Profª. Drª. Elisa Teixeira Duarte

Examinadora

Profª. Drª. Agatha Pitombo Bacelar

Examinadora

Brasília - DF, 02 de julho de 2019.

ao meu pai, Ely, à minha mãe, Úrsula,

à minha família e amigos,

a Isaias —

a todas as professoras e a todos os professores que tive.

Agradecimentos

Este trabalho não é fruto de somente um semestre de intensa pesquisa e dedicação, mas sim de uma inteira graduação, sustentada por muitos anos do ensino básico e dezenas de professoras e professores de quem tive o privilégio de ser aluno e cujos conhecimentos me foram transmitidos, possibilitando essa empreitada.

Gostaria de agradecer, primeiramente, à minha orientadora e querida Profa. Dra. Alice Maria Araújo Ferreira, por abrir meus olhos aos estudos de tradução no segundo semestre da graduação e por aceitar orientar meu trabalho. Às Profas. Dras. Agatha Pitombo Bacelar e Elisa Duarte Teixeira por tão prontamente aceitaram ser parte integrante desta jornada ao comporem a banca. A todo o quadro de funcionários e a todo o corpo docente do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, em especial do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução e do curso de Letras – Tradução Inglês por essa viagem de extrema importância em minha vida que foram esses cinco anos de graduação.

Às queridas Profas. Dras. Sandra Lúcia Rodrigues da Rocha e Agatha Pitombo Bacelar por contribuírem no meu aprendizado da língua e da cultura gregas e por estudos sobre Demóstenes, Sófocles, retórica, performance, música, dança, ritmo e tradução — e, mais precisa e especialmente, à Profa. Agatha por me apresentar Anne Carson e pela ideia do título em português. Ao Prof. Dr. Gustavo Araújo de Freitas, por esse último ano de aprendizado e tradução sobre ciclopes, sobre planos astuciosos e sobre um tal de Ninguém.

A todos os meus amigos e minhas amigas, por me aguentarem ao longo de todos esses anos e por me apoiarem e ajudarem em tudo que estava ao alcance de vocês. Ao Grupo Amigo, pelo truco, pelas festas, pelos RUs e pelas marmitas, pela copa, pelos aniversários. Ao DFtrans (não confundir com DFTrans), pelos bares, pelas (muitas) risadas, pelos churrascos vegetarianos. Aos amigos do Riacho, pelas militâncias, pela conversas, pelos jogos, pelo Imagem & Ação, pelas viagens, pelas cachoeiras, pelos sustos, pelos lanches, pelos gatos, pelas aulas. A Bárbara Candido Menezes e Lorany Stefanny de Oliveira Silva, pelos almoços na FAU, pelas viradas de ano, pelos filmes, pelas miçangas, pelas aventuras — por anos maravilhosos.

A Isaias Adriano Candido de Souza, pelo compromisso, pelo companheirismo, pela confidência, pelo crescimento, pela compreensão, pela cumplicidade — por todos os *cês*, aparentemente —, pela felicidade, pela ajuda, pelo incentivo, pelo amor, por tudo.

À minha família — em especial a meu pai e minha mãe, Ely Vieira Pessoa e Úrsula Cordeiro de Lima Vieira Pessoa, por tudo que me proveram desde que nasci, por todo o incentivo, por todas as palavras sábias, por todo o amor.

À Universidade de Brasília.

A mim.

“dear Antigone,

I take it as the task of the translator

to forbid that you should ever lose your screams”

- CARSON, 2015a, p. 6

Resumo: Quando certas obras literárias alcançam um estatuto de fama e sucesso devido a suas traduções, ao mesmo tempo que suscitam novas traduções devido a tal estatuto, torna-se necessário voltar nossos olhos às traduções em si, em especial àquelas de cunho poético que se encontram no limiar entre tradução e original. Considerando a *Antígona* de Sófocles e, mais especificamente, uma de suas traduções em língua inglesa — *antigonick*, da poeta, tradutora e professora de língua e cultura clássicas Anne Carson —, propõe-se, no âmbito deste trabalho, uma tradução da tragédia de Carson para o português brasileiro (assim como foram feitas com outras traduções do clássico, tais quais as de Hölderlin, Anouilh e Brecht) e objetiva-se, com isso, instigar um debate sobre o traduzir de traduções poéticas. A partir da convergência da prática tradutória e de teorias da tradução, a pesquisa se encaminhou em direção aos conceitos de retradução e de tradução indireta, com o intuito de levantar questionamentos a) quanto ao porquê de traduções não perdurarem tanto quanto seus originais, acarretando a necessidade de retraduções e b) quanto à definição do que seria traduzir *antigonick* para o português: se uma tradução indireta de Sófocles ou uma tradução direta de Carson. Desse modo, observa-se serem sobretudo traduções poéticas — sem se desvincularem de sua natureza de tradução, tornando-se somente adaptações ou releituras da obra — que atingem grau de sucesso suficiente para inspirarem suas próprias traduções.

Palavras-chave: retradução; tradução indireta; poética; *antigonick*; *Antígona*.

Abstract: When certain literary works reach a status of fame and success due to their translations, as well as call for more translations because of said status, it becomes necessary to turn to the translations themselves, especially those whose poetic nature makes them stand on the threshold between translation and original. Considering Sophocles' *Antigone* and, more specifically, one of its translations into English — *antigonick*, by the Canadian poet, translator and professor of Classics Anne Carson —, we propose in the scope of this project a translation of Carson's tragedy into Brazilian Portuguese (as were other translations of this classic also translated, namely Hölderlin's, Anouilh's and Brecht's), thus seeking to instigate a debate on the matter of translating poetic translations. Due to the convergence of translation practice and translation theories, the research headed towards the concepts of retranslation and indirect translation in order to raise questions such as a) why translations do not endure as long as their originals and, on account of that, call for more (re)translations and b) what would translating *antigonick* into Portuguese be defined as: whether it would be an indirect translation of Sophocles or a direct translation of Carson. In this way, we note that mainly poetic translations — those that do not detach themselves from their translation status or come to be only an adaptation or reinterpretation of the work — reach a certain level of success to be able of calling for their own translations.

Key-words: retranslation; indirect translation; poetics; *antigonick*; *Antigone*.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1.1: Primeiras falas de *antigonick* de Anne Carson 35

Figura 1.2: Os verbos de Kreonte 35

Figura 2: Fragmento de papiro do drama satírico *Perseguindo sátiros* (ou *Ichneutae*), escrito por Sófocles no século V a.C. 36

Figura 3: Capa da *antigonick* de Anne Carson (*New Books Publishing*) 52

Figura 4: Nick/Nice (Robert Currie) medindo a altura de Antígone (Mara Lee) 53

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 12

2. CAPÍTULO UM: *ANTÍGONA*, ANTÍGONA, RECEPÇÃO E TRADUÇÃO

2.1 *Antígona* na antiguidade e a modernidade em Antígona 15

2.2 Traduzir Anne Carson: uma tradução (in)direta? 18

3. CAPÍTULO DOIS: ESCREVER E TRADUZIR *ANTIGONICK*

3.1 A história da tradução e dos estudos de tradução por seus processos tradutórios 29

3.2 Projeto de tradução, projeto de escritura 35

3.3 Metodologia: o caderno do tradutor 40

3.4 Considerando ritmo, diálogo e tempo

3.4.1 Perguntas como mantenedoras do ritmo 43

3.4.2 Traduzindo intertextualidades 47

*3.4.*3 in the nick of time, *ou* no apagar das luzes 51

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS 58

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 61

6. APÊNDICE

6.1 TRADUÇÃO: *antigonice*.....65

6.2 Caderno do Tradutor 91

7. ANEXO

7.1 ANEXO I: *antigonick*, de Anne Carson 141

1. INTRODUÇÃO

Antígona, composta e encenada pelo poeta trágico Sófocles (497-6 a.C. a 406-5 a.C) por volta de 442-1 a.C. na cidade de Atenas, foi uma aclamada tragédia a seu tempo e perpetuou-se no cânone literário ocidental, uma vez que tanto a obra quanto a personagem que dá nome à peça se mantêm entre os principais elementos que compõem nossa cultura até os dias de hoje. As traduções que *Antígona* suscitou ao longo dos séculos devido à sua fama — fama esta que existe também graças às traduções em si — foram e ainda são abundantes em diversas línguas e em múltiplas localidades ao redor do globo.

Este trabalho, no entanto, não visa pesquisar uma obra sofocliana, mas sim uma de suas traduções mais recentes e intrigantemente poéticas para a língua inglesa: *antigonick* (2012), da poeta, tradutora e professora de língua e cultura clássicas Anne Carson. Propomos, aqui, uma tradução de *antigonick* para o português brasileiro, cujas implicações iniciais e mais importantes são as questões que giram em torno dos conceitos de retradução e tradução indireta: traduzir Anne Carson significaria fazer uma tradução indireta da *Antígona* de Sófocles para o português por intermédio da língua inglesa? Se sim, por que mais uma tradução de Sófocles[1]? Se não, o que faz de *antigonick* não somente mais uma tradução de tal tragédia, mas sim uma obra autoral que suscita suas próprias traduções (diretas) para outras línguas?

De modo geral, objetiva-se com este trabalho discutir o traduzir poético — principalmente a partir da visão de Henri Meschonnic — no que tange à tradução de Carson do grego antigo ao inglês. Mais especificamente, busca-se uma reflexão sobre como traduções poéticas tais qual *antigonick* são feitas por sujeitos tradutores cientes de seus fazeres tradutórios que, por meio de uma atividade de alteridade, reconhecem e despertam em si mesmos e em suas traduções identidades históricas, sociais, poéticas etc. próprias, não subordinadas àquelas de seus originais.

Contudo, o que significa traduzir ditas traduções poéticas? O tradutor ou a tradutora que se puser à empreitada de traduzir uma tradução poética a considerará seu original — deixando de lado, portanto, a ideia de uma tradução indireta e desconsiderando por completo o primeiro original, do qual ela (a tradução poética) inegavelmente provém? Caso contrário, seria absolutamente preciso levá-lo em consideração, assim como a língua na qual foi escrito? Quanta

[1] O clássico já foi traduzido para a língua portuguesa por António Manuel Couto Viana (1970), Fernando Melro (1973), Millôr Fernandes (1996), Maria Helena da Rocha Pereira (1997), Donaldo Schüler (1999), Domingos Pascoal Cegalla (2001), Lawrence Flores Pereira (2006), Trajano Vieira (2009), Marta Várzeas (2011), Mário da Gama Kury (2013), Ordep Serra e Sueli Maria de Regino (2016) entre outros.

diferença teria, na elaboração de projetos de traduções e nas estratégias empregadas, entre quem conhecesse a obra primeira e sua língua e quem não as conhecesse? Embora não nos proponhamos a responder a todas essas perguntas de maneira categórica, universalista e definitiva, nós nos utilizamos da tradução de uma dessas traduções poéticas e, mais detidamente, do processo tradutório que se desenrola ao fazê-la para podermos nos questionar e refletir sobre novos métodos, novos olhares, novas concepções sobre o fazer tradutório como um todo.

A metodologia segundo a qual este trabalho foi elaborado se baseou em, primeiramente, estabelecer uma primeira versão da tradução, com o intuito de levantar o máximo de questões, temas, problemas, dificuldades e peculiaridades encontradas no texto de Carson. Por meio desses levantamentos em forma de notas e comentários no caderno do tradutor[2], foi possível delimitar os assuntos a serem trabalhados de maneira mais geral com relação à teoria da tradução e, de maneira mais específica, os temas que seriam explorados como exemplos do processo tradutório mais adiante. Somente após uma primeira reflexão mais detalhada é que se tornou necessário voltar para a tradução para revisá-la e organizar uma segunda e última versão em português — uma tradução, no entanto, não tão poética quanto *antigonick* o é em relação a Sófocles: que não visa se tornar autônoma a ponto de suscitar, ainda, suas próprias traduções. Essa versão definitiva, ainda, gerou outros apontamentos que seriam discutidos no trabalho — em um ciclo de prática e teoria interconectados — e outros que, devido ao tempo e ao espaço, não puderam sair do caderno.

Como fruto e germinador da tradução de *antigonice* (nome escolhido para a versão em português), o presente trabalho divide-se em dois capítulos.

O primeiro, intitulado "*Antígona*, Antígona, recepção e tradução" — cuja primeira Antígona se refere à obra clássica sofocliana e a segunda, à personagem que lhe dá nome —, é composto por duas seções: "*Antígona* na antiguidade e a modernidade em Antígona", onde o intuito principal é apresentar, de início, a *Antígona* de Sófocles, assim como discorrer brevemente sobre a recepção da peça e de sua personagem emblemática ao longo da história; e "Traduzir Anne Carson: uma tradução (in)direta?", onde buscamos discutir questões concernentes aos conceitos de retradução (GAMBIER, 1994; BERMAN, 2017; MESCHONNIC, 2010) e de tradução indireta (ACCÁCIO, 2010), necessárias para abordar a tradução de *antigonick* para o português.

[2] Melhor definido, explicado e explora na seção 3.3.

O segundo capítulo, por sua vez, conta com quatro seções: na seção 3.1, explora-se a história da tradução a partir dos processos tradutórios de tradutores e tradutoras (assim como as reflexões teóricas que suas práticas despertaram) desde Cícero e Horácio na Antiguidade Romana, passando pelas traduções bíblicas na Idade Média, até chegar ao século XX e aos dias atuais, a fim de se expressar como processos, projetos e estratégias de tradução mudam ao longo do tempo — assim como também mudam os sujeitos tradutores e são transformados por eles. Em seguida, na seção 3.2, uma análise das estratégias de tradução e da escrita poética de Carson é feita, além de se discutir teatro, tradução e performance e suas relações entre si e implicações no que tange traduzir esses tipos de textos. Antes de adentrar nas considerações mais específicas do processo tradutório de *antigonick* para o português e da tradução enquanto produto final, o caderno do tradutor e a metodologia pessoal adotada para a tradução são apresentados brevemente em 3.3. A seção final, ainda ("Considerando ritmo, diálogo e tempo"), subdivide-se em três subseções. O foco da primeira é uma das características principais da tradução de Carson: a falta de pontuação — mais especificamente, a situação de frases interrogativas em português sem ponto de interrogação e a manutenção do ritmo da peça ("*Perguntas como mantenedoras do ritmo*"). A segunda ("*Traduzindo intertextualidades*") se atém a uma reflexão em como traduzir frases, citações e referências a outros autores e autoras introduzidas por Carson nas falas das personagens ao longo da peça. Por último, a subseção 3.4.3 explora a expressão inglesa "in the nick of time" e suas ramificações na obra de Carson, que abarca toda a sua abordagem em relação à peça sofocliana e seu projeto de escritura para *antigonick.*

2. CAPÍTULO UM: *ANTÍGONA*, ANTÍGONA, RECEPÇÃO E TRADUÇÃO

2.1 *Antígona* na antiguidade e a modernidade em Antígona

Antígona, tragédia composta pelo poeta Sófocles e encenada nas Grandes Dionisíacas na cidade de Atenas por volta de 442 e 441 a.C., é uma das sete peças do tragediógrafo que nos chegaram completas aos dias de hoje. Cronologicamente, é a terceira peça do chamado clico tebano, uma "trilogia"[3] composta, ainda, por *Édipo Rei* (*c*. 427 a.C.) e *Édipo em Colono* (produzida postumamente pelo neto do poeta, em 401 a.C.). Não se sabe ao certo qual foi sua classificação no festival em que participou nem qual foi exatamente a reação geral dos espectadores a ela de imediato após sua encenação, mas dada à posição que a peça ocupa hoje no cânone literário, assim como à importância da imagem de Antígona como um ícone da resistência contra poderes autoritários e tirânicos, é inegável a herança que o clássico sofocliano lega à literatura desde a Renascença, à filosofia alemã durante os século XIX e XX, aos estudos da história, às ciências sociais, ao pensamento político moderno, aos estudos de gênero etc.

Ainda na Grécia do século V a.C., os mitos de Édipo e as histórias acerca das duas expedições argivas contra Tebas e seus aliados — dois dos temas em torno dos quais gira o enredo de *Antígona* — eram de conhecimento de grande parte da plateia (senão de toda), visto que aparecem, respectivamente, na *Odisseia*[4] e na *Ilíada*[5] de Homero (CAIRNS, 2016, p. 4), obras que eram de essencial importância à educação básica da elite grega, assim como à tradição musical e religiosa da população como um todo. No entanto, o nome de Antígona não é encontrado (ao menos não em obras ou fragmentos sobreviventes) antes do século V a.C., salvo no fim da tragédia de Ésquilo *Sete contra Tebas* (467 a.C.) — passagem considerada por muitos como espúria — e na obra do filósofo e mitógrafo Ferécides de Siro, que faz menção aos quatro filhos de Édipo, porém não como frutos de incesto (*id.*, *ibid.*, p. 9). Enquanto uma figura histórico-mitológica pouco conhecida, Antígona é posta no palco como uma protagonista sem pré-julgamentos nem opiniões já formados pela audiência: somente ao curso da peça é que os espectadores irão avaliá-la e determinar a validade de suas ações — diferentemente de Édipo,

[3] Uma vez que, todo ano, os três poetas trágicos escolhidos pela cidade para participar das Grandes Dionisíacas deveriam, cada um, apresentar uma trilogia (três tragédias) e um drama satírico (BACELAR, 2018, p. 56) nos concursos trágicos na cidade de Atenas, é digno de nota ressaltar que a "trilogia tebana" é uma denominação posterior ao contexto dos festivais atenienses, dado que cada uma das peças supracitadas fazia parte de sua própria trilogia, encenadas em anos diferentes.

[4] Cf. Hom. *Od*. 11. 272-4, Murray.

[5] Cf. Hom. *Il*. 4. 372-99, 405-10, Monro & Allen.

por exemplo, cuja história já era bastante conhecida, mas que em *Édipo Rei* é apresentado a partir de uma releitura de Sófocles.

O certo é que a peça atingiu um nível de aclamação e reconhecimento a ponto de se manter viva e presente na cultura ocidental por mais de dois mil anos. Um dos primeiros exemplos de sua influência ainda na antiguidade se dá no século seguinte, em 343 a.C., quando o célebre orador ateniense Demóstenes utiliza em seu discurso *Sobre a embaixada* (*Dem.* 19. 247-8) trecho do célebre discurso de Creonte na *Antígona* (v. 175-90). Posteriormente, sob contexto romano, temos fragmentos do que seria uma versão latina da *Antígona* pelo poeta Lúcio Ácio (*c.* 170 e 86 a.C.), além de *As Fenícias* de Sêneca, com referências a Sófocles e Eurípides, e um poema épico de Estácio, a *Tebaida*, narrando os conflitos entre os filhos de Édipo (CAIRNS, 2016, pp. 119-20) — para mencionarmos alguns. Mais tarde, no século XIV, Antígona é citada por Virgílio no *Purgatório* de Dante (22. 109-14) e, nos séculos XVI, XVII e XVIII, volta a ser encenada em palcos europeus a partir de traduções feitas por poetas e dramaturgos italianos e franceses com base nas obras de Sêneca e Estácio (*id.*, *ibid.*, pp. 121-2).

Somente após a Revolução Francesa é que a figura rebelde e insurgente de Antígona, tal qual a que conhecemos hoje, começa a se formar. De início, temos as traduções de Friedrich Hölderlin dos clássicos sofoclianos *Édipo Rei* e *Antígona*, publicadas em 1804, ambas marcos tanto na história das traduções de Sófocles no ocidente como na própria historiografia da tradução. Caracterizada pela sua ousadia, pela sua visão "distorcida" do trágico e por demais literal (o que lhe rendeu severas críticas à época), a tradução de Hölderlin apresenta a aversão de Antígona ao decreto de Creonte como *Aufstand* (revolta, insurreição): sua tradução, à luz dos recentes acontecimentos de 1789, volta sobretudo a se inscrever em uma situação política (*id.*, *ibid.*, p. 123), como o era na Atenas clássica. Na filosofia, isso promoveria o pensamento hegeliano sobre direito, poder, família e estado; em Heidegger, na primeira metade do século XX, sua noção do ser-no-mundo a partir de uma leitura despolitizada da *Antígona* de Sófocles por meio da tradução de Hölderlin; e em Butler, sob um viés dos estudos de gênero, uma leitura da personagem enquanto um sujeito que desestabiliza as concepções heteronormativas de família, abrindo espaço para novas formas de organização familiar e sexual (*id.*, *ibid.*, pp. 124-31). Já no teatro moderno europeu, *Antígona* volta a aparecer com o texto sofocliano na íntegra em 1841, em uma produção de Ludwig Tieck com música e tradução inspiradas no metro grego e figurinos baseados em conhecimentos arqueológicos existentes sobre a época em que a peça original fora encenada. Em contexto de Primeira Guerra Mundial, o expressionista alemão

Walter Hasenclever traz Creonte como um absolutista autoritário que, em resposta à resistência de Antígona e Ismênia, abdica do poder. Durante o regime salazarista em Portugal, António Sérgio de Souza, em 1930, faz oposição ao ditador português com uma Antígona que representa os ideais democráticos modernos, sendo Creonte um tirano que viria a ser derrubado do poder por uma revolta popular. Em 1944, ainda sob regime de Pétain, *Antigone* (*Antígona*, escrita em 1922), de Jean Anouilh, seria encenada pela primeira vez no Théâtre de l'Atelier, em Paris, sob críticas negativas por parte daqueles que a viam como não subversiva o suficiente, porém (ironicamente) bastante popular entre os círculos nazistas e colaboracionistas. Somente em 1948, com *Antigone des Sophokles* (*Antígona de Sófocles*), montagem do dramaturgo alemão Bertolt Brecht com base na tradução de Hölderlin — que transporta Tebas à Berlim de 1945, sob risco iminente de invasão de uma cidade inimiga (Argos-Stalingrado) e sob comando de um tirano —, é que a imagem de Antígona como um símbolo de resistência a todo e qualquer tipo de autoritarismo se solidifica completamente como tal, presente em nosso imaginário até os dias de hoje (CARINS, 2016, pp. 132-40). Pode-se notar, portanto, como, a cada geração e em cada contexto político-cultural, artistas, filósofos e intelectuais em geral se utilizam dessa obra que ultrapassa barreiras temporais e geográficas e, mais especificamente, dessa personagem emblemática para tecer críticas às suas próprias realidades em paralelo ao que é retratado na peça.

Como resume Cairns (*ibid.*, p. 153), "nossa Antígona, tanto no teatro como no pensamento contemporâneo, é uma dissidente". Ela — ou, mais precisamente, o que é feito de Antígona em nossas análises e (re)apropriações ao longo dos séculos — é uma personagem cujas ações e respectivas motivações no enredo da peça (assim como as de Creonte) permanecem em aberto para múltiplas interpretações a partir dos mais diversos pontos de vista, pertinentes a distintos contextos sociais, culturais e políticos, circunscritos em tempos e lugares específicos. Desde produções na África do Sul durante o regime do *apartheid* e na Alemanha no pós-guerra até montagens como as do Coletivo Calcanhar de Aquiles, situada na Universidade de Brasília dentro do contexto político brasileiro do ano de 2014, esta tragédia tem espaço em abundância para se debater questões tanto antigas quanto atuais.

2.2 Traduzir Anne Carson: uma tradução (in)direta?

Segundo Benjamin (2008, p. 68), a "traduzibilidade é, em essência, inerente a certas obras"; isso não significa, porém, que "a tradução seja essencial para elas mesmas, mas que um determinado significado inerente aos originais se exprime na sua traduzibilidade". Da mesma forma que obras literárias atingem certo nível de prestígio e reconhecimento e, consequentemente, demandam elas mesmas traduções em outras línguas e/ou em outras mídias, as traduções em si possibilitam a seus originais a continuação de suas vidas — e reconheça-se vida "a tudo aquilo que possui história".

Utilizando-se do cânone literário somente a título de exemplificação, pode-se notar o papel que traduções tiveram para manter as obras que o compõem vivas. Desde os *Ensaios* (1580), de Michel de Montaigne, *Hamlet* (*c*. 1600-02), de William Shakespeare, *Dom Quixote de la Mancha* (1605 e 1615), de Miguel de Cervantes até *Orgulho e Preconceito* (1813), de Jane Austen, o *Fausto* (1808 e 1832), de Johann Wolfgang von Geothe, *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, *O Corvo* (1845), de Edgar Allan Poe, *Madame Bovary* (1857), de Gustave Fleubert, *Crime e Castigo* (1866), de Fiódor Dostoiévski, *O Processo* (1925), de Franz Kafka, *Mrs Dolloway* (1925), de Virginia Woolf, *O Pequeno Príncipe* (1943), de Antoine de Saint-Exupéry e *O Aleph* (1949), de Jorge Luís Borges: são todas obras conhecidas, estudadas e tidas como o que há de melhor na literatura ocidental; são conhecidas pelos falantes de língua portuguesa, acima de tudo, por meio de suas traduções. Salvo aquelas obras cujas línguas em que foram originalmente escritas são o inglês, o espanhol e o francês — línguas colonizadoras as quais certa parcela da população brasileira está mais propícia a aprender como segunda língua do que, digamos, o russo ou o árabe —, é difícil achar alguém que as tenham lido no original, sem o auxílio de um tradutor. No que tange àquelas que remontam ao renascimento, ao primeiro milênio da Era Cristã e até à antiguidade, de autores tais quais Maquiavel, Boccaccio, Petrarca, Dante, Santo Agostinho, Virgílio, Platão, Homero e Confúcio, somente os poucos que tenham a elas ou às línguas em que foram escritas/compostas como objeto de estudo é que conseguem lê-las no original. Esses pesquisadores, ainda, são os que acabam muitas vezes por se tornarem tradutores de tais obras.

Em princípio, originais — ou, mais especificamente dentro de uma terminologia da tradução, textos-fontes (TFs) — perduram no tempo por atingirem o nível da fama e instigarem traduções, assim como também perduram porque suas traduções e retraduções os tornam famosos. Uma vez devidamente estabilizados dentro do cânone literário, eles se tornam perenes

(ou quase perenes), envelhecendo vagarosamente; as línguas nas quais foram escritos, assim como suas culturas e seus valores, com o tempo também se transformam, do mesmo modo que as línguas de seus tradutores e suas tradutoras também mudam, possibilitando mais e mais traduções. Em se tratando de textos antigos, temos toda uma história de sua recepção[6], ao longo de dois milênios, sustentada primordialmente por traduções e retraduções. A *Antígona* de Sófocles, por exemplo, foi pela primeira vez encenada na cidade Atenas durante a segunda metade do século V a.C. em grego antigo, língua que não é materna a ninguém nos dias de hoje. A peça, sem dúvida alguma aclamada à sua época (um dentre as dezenas de motivos que lhe possibilitaram perdurar por tanto tempo), foi prontamente destituída de suas características performativo-musicais — características essencialmente orais — e colocada em *arquivo*[7]. Ou seja, foi transformada em um *script* do que teria sido ao vivo, em performance, em via de se tornar, consequentemente, uma obra literária a adentrar o cânone para ser mais lida, ao longo do tempo, do que de fato vista em cena.

Quanto às suas traduções, não há como saber quando foi traduzida pela primeira vez, mas já na antiguidade veem-se outras Antígonas, tanto no mundo grego como no romano, sendo produzidas posteriormente àquela de Sófocles. O que se sabe ao certo é que esse texto já foi traduzido incontáveis vezes, para as mais variadas línguas, por múltiplos tradutores e tradutoras, com os mais diversos intuitos, sob desejos e com propósitos de todo tipo: cada vez que foi, que é e que for mais uma vez revisitada, afim de se fazer dela o que quer que seja sob quaisquer que sejam os motivos, ela está sendo novamente traduzida — está sendo retraduzida. Segundo Berman (2017, p. 267), grandes obras perdurarem no tempo ao passo que o ato de traduzi-las é uma atividade limitada ao seu tempo e a uma temporalidade própria. Justamente devido a esse fato é que traduções tendem a enfraquecer, fazendo-se menos relevantes e atuais, até desvanecerem e serem esquecidas, pois, para ele, toda tradução é marcada pelo insucesso: elas

[6] A recepção, enquanto área de estudo, busca refletir acerca de como qualquer material é "transmitido, traduzido, fragmentado, interpretado, reescrito, repensado e representado" (HARDWICK; STRAY, 2008 *apud* BAKOGIANNI, 2016, p. 116) ao longo dos anos e dos séculos. Para tanto, é preciso que sejam levados em consideração a "performance, interpretação, apropriação e a reapropriação e a reutilização" desse material por diferentes sujeitos em diferentes épocas ao longo da história e em diferentes espaços geográficos, culturais, políticos, étnico-sociais etc. (KAHANE, 2014 *apud* BAKOGIANNI, 2016, p. 117).

[7] Cf. Zumthor, 1997, p. 257. Em sua *Introdução à poesia oral*, Paul Zumthor discorre acerca da *falsa reiterabilidade* da poesia oral, que, segundo ele, fundamenta "seu modo de existir fora da performance". Uma vez que uma poesia oral implica, necessariamente, uma performance, esta, por sua vez, implica um evento único no tempo-espaço que nunca poderia vir a ser repetido da mesma maneira: a "mensagem poética" nunca será a mesma, assim como o locutor e o destinatário nunca o serão. É preciso, continuar o autor, que a coloquemos em *arquivo* (i.e. que a conservemos em escrito ou por meio de gravação eletrônica, concluindo que, dado à época em que a *Antígona* original foi encenada, só a primeira opção teria sido viável) ou na *memória* (guardadas na memória e passadas oralmente de geração em geração), em via de conservarmos uma performance.

são insuficientes, entrópicas, definidas por uma "não-tradução", ou seja, por uma incapacidade de se traduzir ou por uma resistência ao ato de traduzir (p. 265) — a infame aporia da intraduzibilidade.

É nesse cenário que retraduções são possíveis e, mais que isso, necessárias. De imediato, uma retradução pode ser definida simplesmente como "uma nova tradução[8], em uma mesma língua, de um texto já traduzido, seja inteira ou parcialmente" (GAMBIER, 1994, p. 413)[9]. Berman (2017, p. 265) estende a definição de retradução para abranger não somente o que diz respeito a um único texto, mas sim a todos os textos de um mesmo autor: "basta que um texto de um autor já tenha sido traduzido [ou em parte traduzido] para que a tradução dos outros textos deste mesmo autor entre no espaço da retradução". É principalmente — mas não exclusivamente — às primeiras traduções de dada obra que o teórico relega o insucesso e a insuficiência: estado esse, problemático e carente, que suscita retraduções e lhes abre espaço para serem feitas. Assim, tais quais grandes obras, grandes traduções (quase nunca primeiras traduções, mas sim mais provavelmente retraduções) aparecem em um momento propício, favorável ou oportuno (*kairós*) — ou seja, em um momento em que é possível de fato traduzir uma obra. Quando essas traduções de fato surgem, surgem para tentar reduzir (e nunca por completo suprimir) dada insuficiência; elas enfim são bem-sucedidas, e nelas "reina uma abundância específica: riqueza da língua, extensiva ou intensiva, riqueza da relação com a língua do original, riqueza textual, riqueza significante, etc." (BERMAN, 2017, p. 265-6). Berman, ainda, cita a *Vulgata* de São Jerônimo, a *Bíblia* de Lutero e a *Antígona* de Hölderlin como exemplos de grandes traduções: traduções que talvez não tenham mais tantos leitores como costumavam ter, mas que permanecem inigualáveis dentro da história e de uma história da tradução no ocidente; que perduram e que brilham tanto quanto ou até mesmo mais que seus originais (*id.*, *ibid.*, pp. 262-3).

O insucesso e a insuficiência a que Berman faz referência podem ser associados à "contradição inicial do tradutor", definida por Meschonnic (2010, p. 241) como o desejo de "apagar a distância entre duas línguas" — que só fará com que ele a rechace ainda mais —,

[8] Entendamos aqui tradução segundo a definição de Jakobson, que a subdivide em três categorias: a "tradução intralingual ou *reformulação* (*rewording*)", ou seja, uma "interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua"; a "tradução interlingual ou *tradução propriamente dita*", que "consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua" e, por fim, a "tradução intersemiótica ou *transmutação*", que acontece quando há uma "interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais" (JAKOBSON, 1995, pp. 64-5, grifos do autor).

[9] « La **retraduction** serait une nouvelle traduction, dans une même langue, d'un texte déjà traduit, en entier ou en partie » (grifo do autor). Sempre que for disponibilizada em nota a citação original, será o caso de uma tradução nossa.

como o desejo de "visar o natural" — que só fará se manter, ainda mais, "Babel: a diferença das línguas como o mal absoluto da linguagem". Ambos os teóricos se dirigem aos problemas que tradutores e tradutoras têm ao traduzirem: seus impedimentos, seus vícios, suas manias, suas faltas, suas tendências, que levam suas traduções a não alcançarem o que o original alcançou. Para além da definição de Berman sobre retradução, Meschonnic delimita que tudo, mesmo que o original seja um texto nunca antes traduzido, trata-se de uma retradução, pois "traduzir é precedido pela história do traduzir" (p. 241). Da mesma maneira que todo texto é concebido por quem o escreve sob aspectos sociais, políticos, culturais, linguísticos, temporais, espaciais e subjetivos que circunscrevem seu discurso, o mesmo quadro se aplica à tradução desses textos e de seus discursos. Isso pode ser notado claramente ao se fazer um teste com múltiplos tradutores e tradutoras traduzindo um mesmo texto: nunca se terá o mesmo resultado; traduções feitas em épocas diferentes, por sua vez, estão sob o efeito de coordenadas culturais, linguísticas etc. que já se transformaram em outras (por vezes completamente) diferentes — o que nos faz lançar mais um argumento à lista dos que justificam a necessidade, a possibilidade e a viabilidade de uma mesma obra ser retraduzida. Uma vez que traduzir é escrever, toda e qualquer tradução carrega consigo a história até então do ato tradutório, assim como uma bagagem de conhecimento acumulado (seja direta ou indiretamente) sobre traduções passadas, práticas e ideologias que permeiam essa historicidade. Esse olhar — muitas vezes vicioso e tendencioso, que já vem acompanhado à obra e à sua historicidade e que é entregue a quem os traduza sem que muitas vezes o saibam estar utilizando — age como uma grade cultural que precisa ser mostrada, arruinada, para que se possa, enfim, reconhecer o que há de visível e audível nos originais e, consequentemente, seja possível traduzi-los de maneira a lhes permitir serem vistos e ouvidos apropriadamente (MESCHONNIC, 2010, p. 242)[10]. No entanto, faz-se necessário que o traduzir seja feito de maneira lúcida, ciente e sempre atenta a tal olhar e a tal historicidade; "[p]ois se o perpetuamos, identificando-nos a ele," ou seja, se não o transformamos, "não há o que traduzir" (p. 244).

[10] Meschonnic (2010, p. 241-2, grifos do autor) tece suas concepções acerca de tradução, retradução, ritmo, oralidade e literalismo se aportando em sua crítica à história das traduções da *Bíblia* no Ocidente. Ele crítica precisamente a naturalização com que são feitas as traduções da obra para o francês: um processo de afrancesamento, "de desjudaízação, de cristianização da *Bíblia*", que se iniciou com sua helenização. A partir do momento em que foi introduzida à língua grega, ela passou a "perder seu ritmo, entrou na separação, a oposição grega entre o sentido e a forma, entre o espírito e a letra." Com isso, começou-se a guardar nessas traduções somente o espírito, uma vez que "as reações judaicas só puderam ser, neste quadro, literalismo. Decalque. Correndo no outro extremo, elas ficam nesta polaridade, esta armadilha". Deste então, o traduzir da Bíblia continua preso na "coleira de ferro do dualismo grego", nessa natureza, nessa grade cultural.

Levantadas essas questões, chegamos então à *Antígona* de Anne Carson: *antigonick*. Com mais uma retradução em meio a um mar de outras traduções do clássico sofocliano feitas nos últimos vinte e dois séculos, não só em língua inglesa, mas em dezenas de outras por todo o mundo, Carson opta por transportar Antígona, Creonte, Ismênia e demais da Grécia antiga ao palco norte-americano moderno, no século XXI, à luz sua própria poética e sua própria concepção do texto, linguagem e tradução. A classicista canadense e poeta-tradutora traduz *antigonick* a partir do original grego[11] tecendo, assim, uma peça composta por personagens vivos, atuais, cientes de suas posições tanto no original de Sófocles como na atualidade. Carson põe na boca de cada um deles críticas tanto à peça de Sófocles quanto àqueles que a traduziram, que a analisaram e que se apropriaram dela, desde Hegel até os dias de hoje, sempre entremeadas com o texto sofocliano, onde sarcasmo e ironia em relação à recepção principalmente filosófica da peça se confundem com a "filosofia" de Sófocles. A protagonista e o coro de Anne Carson, em especial, não se prendem mais aos seus papeis trágicos originais. Fruto de um incesto e parte de uma família amaldiçoada, a menina insurgente e subversiva que se volta contra seu próprio tio (seu último parente homem vivo e a última autoridade masculina na família, além de governante da cidade) se torna uma "meta-Antígona": uma personagem consciente de si mesma enquanto Antígona sofocliana e Antígona moderna, uma que foi moldada pelas mãos, pelas ideias e, sobretudo, pelos ideais de todos aqueles — inclusive a própria Carson, absolutamente ciente disso — que a leram, analisaram, desconstruíram, fragmentaram e reconstruíram novamente na forma da Antígona tal qual a que hoje conhecemos.

Assim como Antígone[12], o coro em *antigonick* se apresenta como um novo coro, ajustado à realidade das coordenadas que o circunscrevem na peça. Na Grécia antiga, mais do que assumirem o simples papel de um personagem no enredo da peça[13] ou de serem resumidos

[11] Outras traduções de tragédias gregas feitas por Carson incluem: *Electra* (2001), uma tradução da *Electra* de Sófocles; *Grief Lessons: Four Plays by Euripides* (2006), coletânea composta pelas traduções de quatro tragédias de Eurípides: *Héracles*, *Hécuba*, *Hipólito* e *Alceste; An Oresteia* (2009), tradução do *Agamêmnon* de Ésquilo, da *Electra* de Sófocles e de *Orestes* de Eurípides (cujo título faz alusão à *Oresteia* de Ésquilo, única trilogia completa sobrevivente, composta por *Agamêmnon*, *Coéferas* e *Eumênides*); *Iphigenia among the Taurians* (2014), tradução da *Ifigênia em Áulide* de Eurípides; e *Bakkhai* (2017), tradução d'*As Bacantes* de Eurípides.

[12] A partir desse ponto, quando se tratar exclusivamente das personagens que compõem a *antigonick* de Carson, serão utilizados a versão de seus nomes segundo a tradução proposta neste trabalho (vide Apêndice I - TRADUÇÃO: *antigonice*). Quando não, serão empregados os nomes de acordo com são conhecidos habitualmente em português brasileiro.

[13] Cf. Aristot. *Poet*. 1456a 25: "καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ᾽ ὥσπερ Σοφοκλεῖ". "E o coro deve ser concebido como um dos atores, deve ser uma parte do todo, deve fazer parte da ação, tal qual em Sófocles, não como em Eurípides" (tradução nossa).

à voz e à opinião coletivas da *pólis*[14], os coros trágicos se inseriam na ocasião de performance das tragédias por meio de sua polifonia, ou seja, sua ambiguidade referencial de enunciação, possível devido à sua dupla identidade e necessária para que eles pudessem exercer suas múltiplas funções nas tragédias (CALAME, 2013, p. 35). Enquanto um personagem-coletivo, o coro era parte integrante do enredo da peça, mas a identidade e a função social dos coreutas[15] não eram apagadas, mascaradas ou deixadas de lado, como se tornaria comum no teatro moderno. Suas três funções eram: a de *mediador dramático* (interpelando personagens, dando conselhos, interferindo ativamente no desenrolar das ações etc.), a de *mediador social* (uma ponte entre os atores e os espectadores, uma vez que era formado por cidadãos atenienses assim como aqueles na audiência) e a de *mediador religioso* (sugerida a partir de suas máscaras e roupas, além das características cultuais presentes em suas odes) (*id.*, *ibid.*, pp. 35-6). Todavia, só era possível ao coro exercer tais funções por meio de suas múltiplas vozes, que eram: a *voz performática* (utilizando-se de formas tradicionais da poesia mélica[16] da época, que faziam parte do conhecimento cultural e religioso de todos ali presentes, para realizar atos de caráter ritualístico no enredo da tragédia), a *voz hermenêutica* (para informar a audiência acerca de acontecimentos extracênicos, assim como para comentar a ação dramática se utilizando de sua posição de autoridade) e, por fim, a *voz intermedial*, ou voz emotiva (fruto do efeito pragmático das outras duas vozes e reflexo do tipo de metro e de dança empregados pelos coreutas) (*id.*, *ibid.*, pp. 41-2).

No entanto, toda essa complexidade do coro estava direta e exclusivamente atrelada às circunstâncias nas quais se inseriam os coros trágicos. Sua ocasião de performance tão-somente possibilitava que elas fossem o que foram porque tinham lugar em uma Atenas do século V a.C., mais especificamente durante um festival religioso anual em honra ao deus Dioniso, permeado por tradições, costumes, conhecimentos, por uma língua e uma cultura comuns àqueles que lá viviam. O coro, então, mesmo encenado, cantado e dançado hoje, não poderia ser veiculado mais da mesma maneira que o fora dois mil e quinhentos anos atrás, pois aqueles que fariam parte dele, aqueles a quem suas odes seriam destinadas e aqueles que as ouviriam e

[14] Cf. Vernant & Vidal-Naquet, 1999, p. 274: "O coro é coletivo, e os heróis, quer sejam Creonte ou Antígona, são individuais. [...] O coro exprime então a seu modo, diante do herói atingido pelo descomedimento, a verdade coletiva, a verdade média, a verdade da cidade. O herói morre ou sofre, como Filoctetes ou Creonte, uma mutação decisiva, o coro subsiste. Ele não tem a primeira palavra, tem sempre, pela boca do corifeu, a última, como no Édipo em Colono".

[15] Cidadãos atenienses que compunham os coros trágicos, os quais faziam parte do exercício de seu dever cívico para com a cidade Atenas: neste caso, em um festival religioso que fazia parte do calendário oficial da *pólis*.

[16] Cf. Ragusa, 2016.

sentiriam não são e não poderiam mais ser os mesmos de antes — a performance não é a mesma, mesmo se fosse feita, hoje, em grego antigo[17].

Como, então, transportar um coro aos dias de hoje sem que lhe destituamos de suas características mais importantes dentro de uma tragédia grega? Na *antigonick* de Anne Carson, o coro permanece na sua posição de autoridade em meio ao enredo da peça, porém sem se alicerçar em seus aspectos originais gregos, que não causariam em uma audiência moderna ou um leitor moderno um impacto similar àquele na antiguidade, com base na polifonia coral proposta por Calame. Assim como a "meta-Antígona", o coro se comporta como um "metacoro": sua função de *mediador religioso* não mais existe e a de *mediador social* perde força no teatro ocidental moderno, em que a plateia passa mais e mais a assistir à peça passivamente, sem esperar que as identidades de personagem e ator se mesclem e, possivelmente, se confundam; sua *voz performativa* (caso se leia literalmente a definição de Calame) deixa igualmente de existir, restando uma *voz hermenêutica* quase que sozinha, uma vez que são poucas as montagens da peça nos dias de hoje em que o coro cante ou até mesmo dance — afim de que, somente assim, pudéssemos perceber resquícios de sua *voz intermedial/emotiva*. "Desfalcado" dessa maneira — e sendo assim quase sempre traduzido, majoritariamente em traduções para serem lidas individualmente —, o coro de anciãos thebanos de Carson se transforma em consonância com a protagonista Antígone: ele também é autoconsciente e autorreferencial. Na *Antígona* de Sófocles, múltiplas são as vezes em que o coro se utiliza de conhecimento que só ele poderia saber para fazer afirmações ou dar conselhos e advertências aos personagens da peça. Em *antigonick,* além de sua competência para versar sobre a tradição histórico-mitológica que cerca Antígone, Édipous e sua família, assim como informar a todos sobre os acontecimentos que giram em torno da situação política de Thebas, o coro sabe ainda mais: ele tem conhecimento sobre toda a recepção pela qual passaram a peça, Antígona, ele próprio e as demais personagens. Aliado à ironia contundente da autora e carente, portanto, de suas funções e polifonia originais, o coro encontra nova voz e nova influência no enredo da peça de Carson, fazendo com que suas odes (suas intervenções corais, seus estásimos) não sejam mais vistas como meras interrupções na narrativa, incômodos à uma leitura silenciosa e individual que predomina na literatura atualmente.

Esses são somente dois exemplos dos muitos que caracterizam a obra de Anne Carson como uma nova *Antígona*, uma tragédia moderna que, ela mesma uma tradução (poética, livre, autoral, independente), suscita outras traduções da obra de Sófocles, assim como traduções a

[17] Cf. nota 7: *falsa reiterabilidade*; Zumthor, 1997.

partir de si própria, enquanto novo original. No entanto, ainda que a poeta-tradutora se ponha em um espaço de total liberdade para interpretar da maneira que bem entenda, para reduzir, cortar, acrescentar, adaptar o original e, sobretudo, criar algo novo, único e autônomo, sua obra não deixará nunca de ser uma tradução, uma retradução. Ser uma tradução é um aspecto de sua concepção que nunca a abandonará, pois se assim o fosse, se ignorássemos o original por trás dela, ela não seria o que de fato é: uma nova *Antígona*. Quais, portanto, são os parâmetros aos quais um tradutor deve se ater ao traduzir *antigonick*? Seria o resultado uma tradução indireta de Sófocles? Quais as implicações, então, de se traduzir uma tradução — de se traduzir, ainda, uma retradução de um clássico da literatura ocidental?

Na história da tradução, traduções indiretas desempenharam papel de suma importância no sucesso, no alcance e na preservação de grandes obras. Na Idade Média, antes do advento da imprensa, quando direitos autorais não detinham tanta força quanto hoje, justamente pelo fato de os meios de comunicação ainda não possibilitarem haver conhecimento acerca do andamento de informações ao redor da Europa, nem saber quanto à sua veracidade ou autoria. Com o Renascimento, obras antigas começaram a voltar a vida principalmente por meio de traduções; essas, cujos autores eram conhecidos, mantinham suas identidades enquanto traduções e suas ligações com seus originais intactas. Obras originais mais recentes, no entanto, eram regularmente traduzidas para outras línguas sem que fossem identificadas como tal: seus tradutores se apropriavam delas, traduzindo-as muitas vezes livremente, com base em suas próprias concepções artísticas para, então, criarem uma obra sua (sem o devido crédito ao autor original). Acontecia de essas traduções, lidas como se fossem obras originais, frequentemente atingirem grande prestígio dentro do círculo linguístico e cultural a que pertenciam, chegando por vezes a suplantar seus originais não conhecidos e gradativamente mais esquecidos e suscitar elas mesmas traduções em outras línguas[18] (BASSNETT, 2002, *passim*) — às vezes até mesmo de volta à sua língua de origem, o que Gambier chama de "retrotradução" (1994, p. 413). Traduções de traduções também ocorriam em situações menos obscuras, principalmente quando a língua na qual determinada obra fora escrita não estava ao alcance daqueles que desejam traduzir, fazendo com que recorressem, portanto, a traduções em outras línguas.

[18] Goethe considera que todas literaturas, em todas as línguas, devem passar por três fases no que diz respeito às suas traduções: a primeira fase, ou época, seria a tradução "palavra por palavra", em que o sentido do original deve ser transmitido fielmente; a segunda, a tradução dita "livre", assimila aquilo que é estrangeiro e o substitui pelo que melhor funcione na língua de chegada, adaptando a informação semântica do original e veiculando-a em sua própria língua de forma diferente, esteticamente falando; e, por fim, a terceira época seria a da tradução "literal", uma que faria jus, enfim, ao original ao reproduzi-lo na língua-meta suas especificidades, suas singularidades, suas peculiaridades, em via de criar um novo "modo" de se expressar na língua de chegada (BASSNETT, 2002, pp. 68-9; BERMAN, 2017, pp. 264-5).

Esse trabalho de transporte de informação de uma língua por intermédio de outra é chamado de tradução indireta (TI). Segundo definição de Accácio, tradução indireta "é um procedimento (e um resultado deste) de transpor textos, tendo como base uma tradução já existente, em alguma língua, do texto-fonte" (2010, p. 99). Tal tipo de tradução se mantém como uma prática comum e muitas vezes necessárias até os dias de hoje. A literatura russa, por exemplo, somente podia ser encontrada em português em traduções intermediadas pelo francês; apenas depois da segunda metade do século passado é que começam a ser publicadas as primeiras traduções feitas diretamente do russo, pelas mãos de Boris Schnaiderman. Nesses casos, a TI se mostrava a única alternativa para que obras como essas pudessem ser lidas pelo público brasileiro. Na falta de tradutores que trabalhem com duas línguas específicas e que, mais, estejam aptos ou predispostos para traduzir literatura escrita em línguas distantes daquela à qual devem verter, editoras não veem alternativa senão optar por traduções indiretas. Tal quadro relega à TI uma posição ainda mais secundária que a das traduções diretas. Estas já são consideradas um "trabalho de segunda classe", nunca tão bom quanto o original, mesmo que mais "fiéis" possível; aquelas, então, são vistas como ainda mais inferiores. Por mais que sempre seja indicado ao leitor quando uma obra é traduzida, o nome do tradutor raramente aparece na capa do livro, ou seja, nunca parece ser de bom tom deixar explícito se tratar de uma tradução — ainda que seja direta; o mesmo acontece com traduções indiretas, mas embora o fato de ser uma tradução não seja escondido, obra alguma deixará explícito que a obra foi traduzida a partir de uma outra tradução, e não diretamente do original. Surge um impasse:

> [u]ma vez que a TI é produto de *um* texto-fonte e não *do* texto-fonte primário, acaba-se criando uma situação exatamente contrária àquela desejada: a correspondência ao texto-fonte primário. Por não estar de acordo com tal objetivo surge a visão negativa das traduções indiretas [...]. (ACCÁCIO, 2010, p. 100)

Sem que o aspecto considerado como o mais essencial à uma tradução seja alcançado — a fidelidade de equivalência com o original —, resta às editoras mascararem a identidade de traduções indiretas, a fim de que os leitores sintam que não estão perdendo ou se afastando do original ainda mais (sem, no entanto, se sentirem desconfortáveis em ler uma tradução não naturalizante).

Em suma, a tradução indireta é marcada pela necessidade ou pela facilidade (ou por um certo grau delas): seja por falta de quem a faça diretamente, seja por facilidade mercadológica, seja por influência da língua intermediadora — o inglês hoje, assim como o francês o fora até

o fim do século XIX. Quais seriam, então, as implicações de se traduzir *antigonick*? Até que ponto a obra de Anne Carson deixa de ser uma tradução e se torna uma obra autônoma? Qual é o limiar (se é que ele existe) entre essas duas características? Se traduzida para o português, seria a tradução final uma tradução direta de *antigonick*? Qual a posição que ocupa (e em que medida ocupa) a *Antígona* de Sófocles nessa nova tradução?

Enquanto poeta-tradutora, Carson se põe na posição de poeta-autora e dá autonomia à sua obra, assim como o faz a própria Antígone, tornando-se ela mesma autônoma. Traduzir *Antígona*, nas palavras da própria autora, é permitir que ela grite:

> [...]
> citando Kreonte, você é autônoma
> uma palavra que vem de autos, "própria", e nomos, "lei"
> autonomia soa como um tipo de liberdade
> mas você não se interessa pela liberdade
> seu plano
>
> é se costurar à sua própria mortalha usando os menores dos pontos
> como traduzir isso?
> eu me inspiro em John Cage, que, ao lhe perguntarem
> como compusera 4'33'', respondeu
> "eu a construí gradativamente a partir de várias partes bem pequenas de
> silêncio"
> Antígone, você não almeja,
>
> não mais que John Cage, a uma condição de silêncio
> você quer que nós escutemos o som do que acontece
> quando tudo que é normal/musical/cuidadoso/convencional ou pio é
> tirado de nós
> ah irmã e filha de Édipous,
> quem pode ser inocente ao lidar com você
> nunca existiu uma tábula rasa
>
> desde o início nós já estávamos ansiosos por você
> talvez você conheça aquele poema da Ingeborg Bachmann
> dos últimos anos de sua vida que começa com
> "eu perco meus gritos"
> querida Antígone,
> eu encaro como a tarefa da tradutora
> impedir que você chegue algum dia a perder seus gritos
> (CARSON, 2015a, p. 5-6)

Os gritos de Antígone são gritos que se fundem aos da própria Carson. Traduzir *antigonick*, portanto, seria se comprometer a perpetuar a tarefa da tradutora em impedir que esses gritos sequer almejem se aproximar de "uma condição de silêncio": gritos manifestados tanto pela personagem como pela autora-tradutora. Consequentemente, esse comprometimento se alia à

tarefa individual deste tradutor enquanto sujeito marcado por sua própria temporalidade e por sua própria espacialidade, eternamente distintas daquelas às quais Sófocles e Carson, cada um, fazem parte. Aqui, tarefas de tradutores convergem com o intuito de perpetuar não só os gritos delas, mas também os meus próprios gritos.

3. CAPÍTULO DOIS: ESCREVER E TRADUZIR *ANTIGONICK*

3.1 A história da tradução e dos estudos de tradução por seus processos tradutórios

Uma vez compreendido que toda tradução se aporta em suas próprias coordenadas — que a delimitam e a tornam possível —, vale ressaltar como processos tradutórios surgem e se modificam ao longo do tempo, criando e sendo criados por tradutores e tradutoras que apresentam ou não consciência teórica do trabalho que fazem. Como frisa Meschonnic (2010, p. 241), "traduzir é precedido pela história do traduzir": todos aqueles que se voltam à prática de traduzir ou à teoria da tradução estão circunscritos por suas coordenadas, que, por um lado, limitam seu horizonte referencial àquilo que faz parte da história em que estão situados e à qual têm acesso e que, por outro, ampliam as possibilidades de perspectivas daqueles que estão por vir, que os lerão e que responderão aos seus ideais.

No século I a.C., Cícero e Horácio já teciam suas reflexões acerca da tradução. Uma vez que boa parte da cultura e informação com as quais os romanos dialogavam nessa época provinha dos gregos, para eles traduzir se alinhava às duas tarefas mais importantes de um poeta: "o universal dever humano de adquirir e disseminar sabedoria e a especial arte de criar e moldar um poema" (BASSNETT, 2002, p. 50)[19]. A tradução servia para enriquecer não somente sua literatura, como também sua língua. O *Institutio Oratoria* (*Institutos de Oratória*, 95 a.C.), de Quintiliano, séculos depois seria um importante componente do sistema educacional medieval, que encararia a tradução como um exercício de escrita e de aperfeiçoamento da arte retórica (*id.*, *ibid.*, p. 58).

Nos séculos subsequentes, tem-se um alavancamento, em especial, das traduções da *Bíblia*. Com a perda de influência da língua grega e o aumento do poderio romano, tanto militar quanto cultural e linguístico, fez-se necessária uma tradução do livro para o latim. No fim do século IV e início do V, São Jerônimo verte, a pedido do Papa Dâmaso I, pela primeira vez, o Antigo Testamento, diretamente do hebraico para o latim e, em seguida, revisa a tradução do Novo Testamento feita a partir do original grego. A tradução foi feita seguindo critérios que visavam a transmissão de sentido — ou seja, sua tradução não foi feita palavra por palavra —, o que viria a acarretar um problema ao se distinguir o que seria licença estilística do tradutor e o que seria uma interpretação herética da palavra de Deus (BASSNETT, 2002, p. 53). Essa

[19] "[…] the universal human duty of acquiring and disseminating wisdom and the special art of making and shaping a poem."

prática tradutória bíblica continuou se aportando em um trabalho linguístico e evangélico que almejava espalhar os ensinamentos da *Bíblia* para a maior quantidade possível de pessoas por meio do uso das línguas por elas faladas — as línguas vernáculas, em vez da língua oficial do papado romano, o latim —, além de continuar a contribuir para um processo de construção, estabelecimento e independência de literaturas e línguas vernáculas e manter seu intento didático e moral de tornar a *Bíblia* acessível aos seus fiéis. As traduções bíblicas feitas durante os séculos XVI e XVII, por sua vez, assim como as reflexões teóricas sobre a tradução que surgem a partir delas, aumentaram e tiveram um forte impacto na sociedade europeia por estarem direta e intimamente ligadas ao advento da imprensa e à ascensão do protestantismo. A tradução torna-se, nesse período, um instrumento político de grande força como forma de oposição ao catolicismo romano (MUNDAY, 2010, p. 420).

Concomitantemente, o resgate do passado e de textos antigos feito durante o Renascimento se deu principalmente por meio de traduções. Embora se prezasse em certa medida a uma fidelidade para com o sentido e as estruturas do original, almejava-se ainda por um texto que tivesse significado para o leitor moderno. A tradução era vista como uma relação entre o presente e o passado; não como uma atividade secundária, mas sim algo primordial para a formação e manutenção da vida intelectual à qual ela pertencia — o tradutor era em certa medida um revolucionário, sem ser colocado em uma posição de subserviência ao autor do original (BASSNETT, 2002, pp. 62-5). No século XVII, com o movimento da Contrarreforma, os primeiros conflitos entre os regimes monárquicos e o sistema emergente do parlamentarismo e as transformações do pensamento humanista na Europa, novas reflexões acerca das teorias da arte e da literatura surgiriam, agora mais preocupadas em considerar os aspectos estéticos das obras e em tentar formular métodos de sua apreensão, em especial por meio da tradução: "[n]o intuito de encontrar modelos, os escritores se voltaram para os mestres antigos, descobrindo na *imitação* um meio de instrução" (*id.*, *ibid.*, p. 65)[20]. Toda essa reflexão geraria um método demasiadamente livre de se traduzir, abrindo espaço para as chamadas *belles infidèles* (belas infiéis).

Em resposta a elas, o século XVIII instaura um debate entre excesso de liberdade e fidelidade em demasia: o tradutor tem uma obrigação moral para com o leitor atual, mas também para com o original. A questão da imitação persiste por meio da metáfora do tradutor como um pintor que, no entanto, não deveria se ater às cores do original, mas a outras que transmitissem a mesma força e o mesmo efeito sobre o leitor moderno, semelhante àquele que

[20] "In their attempt to find models, writers turned to ancient masters, seeing in *imitation* a means of instruction."

tivera o leitor do original (BASSNETT, 2002, p. 68). Esse pensamento é otimizado pela Revolução Francesa, em 1789, e continuou a crescer durante o romantismo europeu, acompanhado do início das teorias da imaginação, a concepção do poeta como um revolucionário, o fortalecimento do individualismo, o surgimento de pensamentos nacionalistas por toda a Europa e da liberdade criativa dos artistas. O debate sobre o assunto passa a focar mais na tradução em si, ou seja, no produto e no seu impacto na cultura e língua de chegada, ao passo que reflexões acerca do processo tradutório começam a ser deixadas de lado e o próprio tradutor-agente, a se tornar cada vez mais invisível. É em meio a isso que surge, ainda, outro debate: de um lado a tradução é tida como uma categoria de pensamento, o qual a vê como um produto enriquecedor cultural e linguisticamente que advém da criatividade do tradutor; de outro, o tema do significado do texto e da importância de ele ser transmitido ao seu novo público ganha espaço, relegando a tradução a um espaço de mero trabalho mecânico, puramente linguístico, em que o tradutor deve se ater a encontrar no texto (ou no subtexto, nas entrelinhas) o real significado e, então, reproduzi-lo em outra língua (*id.*, *ibid.*, pp. 71-2).

Ao longo do século XIX, considerações linguísticas e pressupostos acerca de teorias da linguagem passam a ganhar força, no que culminariam posteriormente, no início do século seguinte, na consolidação da linguística enquanto disciplina. Em *Hermeneutik und Kritik* (*Hermenêutica e Crítica*), de 1838, o teólogo e filósofo alemão Friedrich Schleiermacher expõe sua teoria acerca de uma filosofia da linguagem, vista como sendo algo tanto subjetivo quanto objetivo. No que seria os primórdios dos estudos sobre hermenêutica, Schleiermacher determina que o entendimento não é possível somente por termos conhecimento linguístico, uma vez que não se pode almejar atingir o seu significado de um texto sem que o analisemos a partir de um método analítico que perpasse os níveis lexical, semântico e pragmático (caráter objetivo). No entanto, sempre há certa intuição de quem o leia — e de quem o traduza —, pois, segundo o filósofo, compreender é uma arte (caráter subjetivo). O tradutor, dado que seu trabalho seria em essência o de facilitar a comunicação, precisa entender a mensagem, e para isso é necessário apreendê-la. Sem seus conhecimentos culturais aliados aos linguísticos, tal atividade se torna impossível. Porém, fazendo o tradutor parte, muitas vezes, de contextos histórico-linguístico-culturais diferentes daqueles em que o texto quando foi escrito, é preciso ter ciência de suas próprias experiências e conhecimentos; do contrário, a interpretação feita seria por demais ingênua para ser aceitável em tradução (STOLZE, 2010, p. 141-2).

Schleiermacher, no que tange especificamente à tradução, propõe que tradutores se utilizem de uma "sublíngua" exclusiva para verterem textos literários de uma língua à outra.

Tal "prática" se tornou popular entre tradutores ingleses à época, na segunda metade do século XIX, e volta-se em geral a prezar-se mais pelo original, por suas peculiaridades, em detrimento das liberdades criativas dos tradutores. Segundo Dante Gabriel Rosetti, o tradutor deveria ser subserviente tanto à forma com a qual o original fora escrito, assim como à línguas estrangeira do autor (BASSNETT, 2002, p. 72-3).

Mais tarde, via-se como necessário deixar às claras as distâncias temporal e espacial entre os originais e suas traduções: aqueles, eram postos em pedestais, inalcançáveis; estas, não deveriam ser feitas com o objetivo de satisfazer o leitor moderno, de tornar-lhe o texto mastigável, de fácil acesso, inteligível: devia-se levar o leitor moderno até o texto-fonte. Isso, aliado à ascensão dos movimentos nacionalistas na Europa, fez com que as traduções não fossem mais vistas como uma oportunidade de enriquecimento cultural e linguístico; diferentemente do crítico, cujo trabalho era o de ler e analisar as obras literárias e julgá-las a partir do que e de como o autor buscava dizer, o tradutor é diminuído à posição técnica de transmitir somente o que o autor diz, sem tentar entender e explicar seus diferentes significados (*id.*, *ibid.*, pp. 74-6). O resultado foram traduções arcaizantes e pedantes que "contribuíram para distanciar a tradução de outras atividades literárias e para firmar o seu declínio de *status*", uma vez que esse "princípio arcaizante, então, em uma era de mudanças sociais em níveis nunca antes vistos, pode ser encarado a uma tentativa de 'colonizar' o passado" (*id.*, *ibid.*, pp. 77-8)[21].

É somente no início do século XX, entretanto, que a linguística enquanto disciplina se solidifica com a publicação do *Cours de linguistique générale* (*Curso de linguística geral*, 1916), de Ferdinand de Saussure. Seria a partir dos estudos das línguas modernas, da linguística contrastiva e da literatura comparada que, em meados do século, os estudos de tradução surgiriam. A tradução até então era encarada como uma categoria de pensamento secundária das outras áreas de estudo maiores. Devido a essa situação heterogênea, a área tinha dificuldade de se consolidar enquanto disciplina, uma vez que os teóricos muitas vezes teciam suas considerações em prefácios de suas traduções[22]. O nome, *translation studies* (estudos de tradução, em português; *traductologie*, em francês), somente veio a ser cunhado em 1972, por James S. Holmes, que propunha uma estrutura para a disciplina empírica subdivida em estudos

[21] "[...] the pedantry and archaizing of many translators can only have contributed to setting translation apart from other literary activities and to its steady decline in status. […] The archaizing principle, then, in an age of social change on an unprecedented scale, can be compared to an attempt to 'colonize' the past."

[22] Sendo o mais conhecido na área *Die Aufgabe des Überstzers* (*A Tarefa do Tradutor*), de Walter Benjamin, prefácio publicado pela primeira vez em 1923 junto à sua tradução dos *Tableaux parisiens* (*Quadros parisienses*, em português; *Pariser Bilder*, em alemão), de Charles Baudelaire. Cf. Branco, 2008.

descritivos, estudos teóricos e estudos aplicados, cujo intuito era o de integrar teoria e prática (MUNDAY, 2010, p. 419-23).

A "virada pragmática" (ou "giro pragmático") da linguística na década de 1970 trouxe consigo novas abordagens, um tanto mais práticas, que se distanciavam da visão gerativista de Noam Chomsky, passando a considerar em seus estudos a relação da língua com o mundo e com as situações específicas nas quais ela se inseria. No que tange à tradução, esse "processo avançou devido à inclusão de aspectos sociais e comunicativos da linguagem e à emergência da linguística textual, os quais abriram caminho para os Estudos de Tradução" (SNELL-HORNBY, 2010, p. 366)[23]. A partir de então, surgem dois grupos: um, de caráter "retrospectivo", cujos objetos de estudo são os textos-fonte — os estudos descritivos baseados na teoria dos polissistemas, de Gideon Toury, em Israel e nos Países Baixos, que buscavam acabar com a "supremacia" do original — e outro, "prospectivo", com estudos voltados ao texto-meta — a abordagem funcionalista baseada na teoria do Skopos (*Skopostheorie*), de Hans J. Veermer, na Alemanha, que visava a métodos e estratégias definidas pelo propósito da tradução (*id.*, *ibid*. p. 367; NORD, 2010, 120-2; ROSA, 2010, p. 94-6).

Com a "virada cultural" dos anos 1990, passa-se a encarar cada vez mais a língua subordinada à cultura, em meio a um momento de grandes mudanças nas ciências sociais e nas humanidades. Estudos sociológicos sobre etnicidade, gênero, alteridade, identidade, políticas e ideologias se tornam mais e mais interdisciplinares, abrindo espaço para incluir tanto nos estudos literários quanto nos de tradução, línguas coloniais e literaturas neocoloniais escritas por sujeitos que fazem parte dessa realidade. Mais especificamente na tradução, tradutores e tradutoras passam a considerar com maior importância — e deixar claro em suas traduções — as realidades socioculturais de sujeitos pós-coloniais (BANDIA, 2010, p. 264-5).

Ao mesmo tempo que os estudos culturais tiveram sua influência dos estudos de tradução e no fazer tradutório, antes mesmo da virada do milênio outro movimento surgia para alterar a maneira com a qual encaramos não só a tradução, a linguística e a literatura, mas todas as áreas do conhecimento: a globalização. A *internet*, novas formas de comunicação e a velocidade, a praticidade e a facilidade com que se tornou possível acessar e processar novas informações por meio do advento de inúmeras novas tecnologias transformaram e continuam a transformar o fazer tradutório em todo o mundo. Novas ferramentas de auxílio ao tradutor possibilitam maior agilidade e automaticidade no trabalho, além de tornarem traduções em

[23] "The process continued with the inclusion of social and communicative aspects of language and the emergence of text linguistics, all of which paved the way for the future discipline of Translation Studies."

grupo ou compartilhadas mais acessíveis. Além disso, novas mídias fizeram com que métodos tradutórios se tornassem obsoletos e criaram novos tipos textuais, que demandavam novos métodos, como se deu na área da tradução audiovisual e na de textos multissemióticos e multimodais (SNELL-HORNBY, 2010, p. 368).

Em suma, é possível notar, a partir de uma visão panorâmica da história da tradução e dos estudos de tradução, como métodos de se traduzir e de se pensar a tradução mudam o meio ao qual pertencem e de igual maneira são alterados por ele. No início do século XIX, Hölderlin traduziu *Antígona* e *Édipo Rei* à sua maneira, seguindo concepção própria de tradução — fruto de um sujeito consciente do seu fazer, sempre em diálogo com o pensamento da época de que fazia parte —, em conformidade com sua poética de poeta e de tradutor. Sua tradução é um produto não só pessoal, mas de toda uma comunidade, de uma cultura e uma história que a tornaram possível. Retirada de suas coordenadas histórico-geográficas, culturais e linguísticas, talvez se tornasse algo completamente outro. Mais de um século depois, sob a mesma lógica, Anouilh e Brecht produziram suas próprias versões da peça de Sófocles, cujos alicerces se expandiram desde 1804: ambos já conheciam Hölderlin e sabiam de sua importância e de sua história; por mais que não almejassem fazer jus ao poeta romântico ou tirar dele lições para suas próprias traduções, é inegável que traduções e tradutores passados agem e têm influência sobre os que surgem posteriormente — e a *antigonick* de Carson não escapa à regra.

3.2 Projeto de tradução, projeto de escritura

Anne Carson traduziu a *Antígona* de Sófocles e publicou a primeira edição de *antigonick* em 2012 pela editora estadunidense *New Directions Publishing*. A edição foi lindamente trabalhada pela própria Carson e seu amigo colaborador Robert Currie — que viria a interpretar o papel silencioso de Nick nas montagens da peça. Cada fala foi escrita à mão, com as letras todas em caixa alta, sem pontuação alguma (salvo algumas vírgulas aqui e ali), remetendo aos manuscritos mais antigos de obras do período clássico grego. Além da disposição rústica do conteúdo linguístico da tradução, a edição ainda é acompanhada das ilustrações de uma ex-aluna de Carson, Bianca Stone.

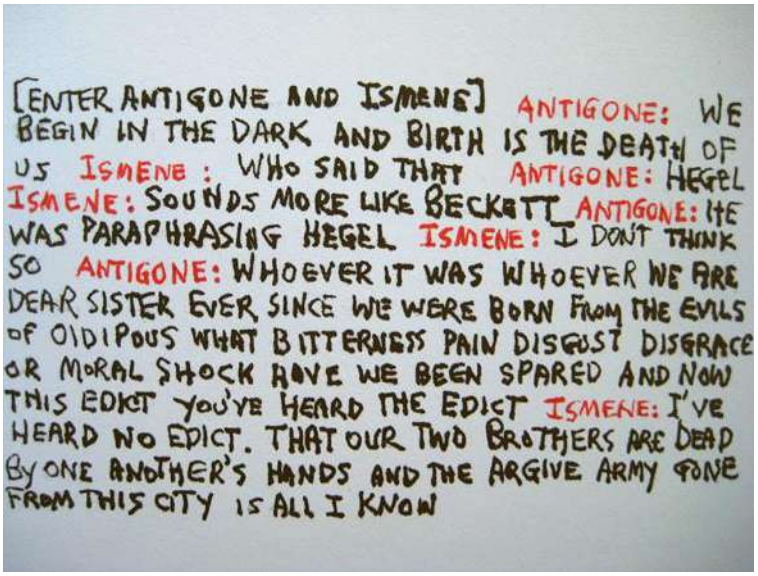

Figura 1.1: Primeiras falas da *antigonick* de Anne Carson

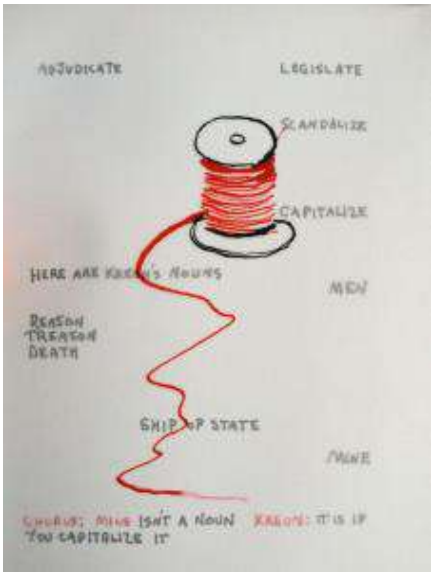

Figura 1.2: Os verbos de Kreonte

Essa apresentação gráfica nos remete aos manuscritos existentes de obras que remontam ao período clássico, que eram transmitidas por copistas sempre em letras maiúsculas e sem espaçamento, sem acentos graves, agudos e circunflexos, sem espíritos ásperos e brandos e sem qualquer marca de pontuação[24], tal qual o sistema que temos hoje no aprendizado de grego antigo.

[24] Somente por volta do século IX d.C. é que as letras minúsculas gregas foram inventadas (sob circunstâncias não muito bem conhecidas), cuja vantagem era a de ocupar menos espaço nos papiros. Nos séculos seguintes, muitos manuscritos em letras maiúsculas foram copiados em letras minúsculas. Cf. Joyal, *Authors of Ancient Greece*, disponível em: <https://www.bl.uk/greek-manuscripts/articles/manuscripts-of-classical-greek-authors>.

Figura 2: Fragmento de papiro (Papyrus 2068) do drama satírico *Perseguindo sátiros* (ou *Ichneutae*), escrito por Sófocles no século V a.C. Esse fragmento, entre outros, foi descoberto entre os papiros de Oxirrinco, Egito, em 1907 e estima-se que tenha sido produzido na segunda metade do século II d.C. Hoje, está exposto na Biblioteca Britânica. Fonte: https://www.bl.uk/greek-manuscripts/articles/manuscripts-of-classical-greek-authors.

A edição usada para fins da tradução feita aqui e da elaboração do presente trabalho, no entanto, foi a de 2015, também publicada pela editora *New Directions*, mas que não conta com as ilustrações de Stone. Sem, também, trazer as falas das personagens escritas à mão, com essa edição ainda é possível associá-la aos manuscritos gregos: em vez de letras maiúsculas — por motivos estéticos, possivelmente —, a tradução foi impressa com letras minúsculas (salvo a letra inicial de nomes próprios, o pronome *I* e algumas palavras e frases em destaque), sem pontuação alguma a não ser vírgulas ocasionais.

Antigonick é diferente, única. Carson se impôs a tarefa não de simplesmente dar continuidade à vida da *Antígona* de Sófocles ao traduzi-la, fazendo com que ela não caísse no esquecimento (segundo a concepção benjaminiana de história), mas de impedir, em especial, que Antígone chegue perto de perder seus gritos para uma condição de silêncio. Trata-se de uma tradução poética, no sentido meschonniciano de que, em seu projeto tradutório, Carson se distancia de uma tradução hermenêutica, cuja principal preocupação seria a de achar a interpretação correta daquilo que Sófocles quisera veicular dois mil e quinhentos anos atrás. Chamamos seu trabalho de poético pois sua tradução/versão autoral não somente atua no plano linguístico, que se atém somente ao estudo da língua grega e às equivalências em inglês para que a tradução seja possível: mais que isso, Carson se mostra preocupada com a própria poética

de Sófocles, não só do ponto de vista da teoria da linguagem, como também da literatura. Sua tradução "tem um papel e um efeito críticos", ou seja, ela implica um "reconhecimento das estratégias e de estratégia contra a manutenção da ordem constituída pelos dogmatismos fenomenológicos ou semióticos, estes produtores de ignorância para circulação unicamente interna" (MESCHONNIC, 2010, p. 3). É perceptível na leitura de *antigonick* que o estudo de Carson para a composição de sua obra passou do nível filológico da linguagem de Sófocles para adentrar em seu nível poético, promovendo uma leitura que não fosse cega às coordenadas às quais o original pertencia. Seu traduzir, portanto, torna-se ciente de si mesmo e se situa "em uma teoria de conjunto do sujeito e do social, que supõe e envolve a literatura, e que pertence à poética de reconhecer" (*id.*, *ibid.*, p. 4). É por meio de uma atividade de alteridade — uma de identificação, reconhecimento e relação de diferença para com o outro — que Carson é capaz de reconhecer sua própria identidade e a de sua tradução; da mesma forma que a tradutora faz sua leitura subjetiva e histórica do poeta trágico, as relações interculturais entre autor e tradutora/original e tradução se transformam, criando algo completamente novo, ímpar. De modo geral, Meschonnic chama de "poética do traduzir", em vez de "tradutologia" (*traductologie*, ou estudos de tradução), a *ciência* da tradução. Entretanto, não se trata de uma ciência

> "em nenhum dos sentidos da palavra *ciência*. Porque precisamente ela é uma teoria crítica, crítica da ciência cada vez que aquela se identifica com o saber, àquilo que Horkheimer chamava a teoria tradicional, mantenedora da sociedade tal como ela é, e eu acrescento: da teoria tal como ela é. Aqui, trata-se da teoria do signo e de seu paradigma dualista não somente linguístico, mas filosófico, teológico, social e político. A poética é uma teoria crítica no sentido em que ela se encontra como uma teoria de conjunto da linguagem, da história, do sujeito e da sociedade, e recusa as regionalizações tradicionais, mas também no sentido em que ela se funda como teoria da historicidade radical da linguagem. A tradução desempenha aí um papel maior". (MESCHONNIC, 2010, p. 5)

Da mesma forma que sua tradução tem sua própria identidade, ela também tem seu próprio tempo. Como sugere Alonso (2016):

> *Antigonick* consegue apontar o dedo ao ato de traduzir enquanto um ato que envolve performance. Proponho, também, que a peça em sua performance faz um comentário final e decisivo sobre o tempo: que performance e tradução estão a mercê dele, são definidas por ele, estão atreladas a ele e que existe um vínculo irreconhecível de parentesco entre tradução e performance e entre

> performance e filosofia que incita análises mais profundas.[25] (ALONSO, 2016, p. 50)

A *Antígona* de Sófocles é uma obra composta por um poeta trágico para que fosse, antes de qualquer outra coisa, encenada nas Grandes Dionisíacas atenienses, dois mil e quinhentos anos atrás. Somente devido ao seu sucesso enquanto performance nos festivais da cidade é que foi transcrita em pergaminhos e lida posteriormente por aqueles que não tiveram a oportunidade de vê-la encenada ao vivo[26]. O projeto tradutório de um tradutor e de uma tradutora, assim como o ato tradutório proveniente deste projeto, é marcado temporalmente e não pode ser desvinculado da época a que pertence. A tradução de texto que implique performance, portanto, além de estar atrelada às mesmas circunstâncias, atua em um plano diferente quando é posto em cena: a performance é "uma ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e recebida" (ZUMTHOR, 1997, p. 33); depois de ser emitida pelo seu locutor e captada por seu interlocutor, a audiência, ela se perde; caso venha a ser posta em cena novamente (o que é possível, uma vez que ela seja aportada em um texto, a tradução), será uma performance outra, com uma mensagem diferente aportada em um aqui e agora também outros.

No entanto, visto que se trata aqui de duas instâncias complementares (tradução e performance), porém independentes, é preciso determinar os limites impostos a cada um — quem traduz, de um lado, e quem encena, de outro —, assim como suas liberdades. A tarefa deste tradutor e seu projeto tradutório para o presente trabalho se alia àqueles da própria tradutora-autora, Anne Carson, no que diz respeito à linguagem, à tradução e, mais especificamente no que tange à *antigonick/antigonice*, ao papel de quem traduz obras cujo objetivo é o de ser lido em voz alta e encenado:

> Eu realmente não fico imaginando os aspectos visuais/aurais/plásticos da teatralidade de uma peça, pois isso não é tarefa minha. Isso é tarefa do diretor. Eu tento fazer com que minha linguagem funcione dentro de um teatrinho mental meu; tudo o que eu sei sobre palcos se resume a frases. Minha imaginação é seriamente impedida de seguir

[25] "But Antigonick manages to point a finger at the translative act as one involving performance. I propose, too, that the play in its performance makes a final and decisive comment about time: that performance and translation are both mired in it, defined by it, bound to it and that there exists an unrecognized bond of kinship between translation and performance and between performance and philosophy that calls for further exploration."

[26] Vale ressaltar que somente no século seguinte às encenações das grandes tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides na cidade de Atenas é que o filósofo Aristóteles escreveria sua *Poética* (Περὶ ποιητικῆς, *Perì poiētikês*, provavelmente composta entre os anos de 335 e 325 a.C.). Visto que nascera no início do século IV a.C. em Estagira, na Trácia — ou seja, não era ateniense de nascença —, o filósofo não teve chance de assistir aos espetáculos de nenhuma das tragédias às quais faz referência em sua obra. Sua análise é puramente baseada na leitura que fizera das peças, o que poderia justificar o fato de ele classificar μέλος e ὄψις (*mélos* e *ópsis*, "melodia/música" e "espetáculo") como as categorias de menor importância em uma tragédia.

> em qualquer outra direção. Se a peça precisa ultrapassar meus limites, outra pessoa precisa assumi-la.[27] (CARSON, 2015b)

Assim como o texto em inglês de *antigonick* serve a uma leitura individual e silenciosa, a versão em português, *antigonice*, mira nesse mesmo propósito. O que vier, *a posteriori*, em decorrência da tradução aqui apresentada fica a cargo de quem o queira fazer. No entanto, embora seja essencial reservar o direito de realizar a montagem de uma performance de *antigonice* ao diretor, aos atores e às atrizes que bem o desejarem, este tradutor não deixa de elaborar sua estratégia de tradução e de tomar suas decisões tendo em mente uma possível performance. Dada a impossibilidade de se pôr palavras, frases e falas inteiras na boca de atores e atrizes e imaginar como se daria suas entonações, prosódias e ritmos (que derivam de leituras individuais e subjetivas), a tradução para o português se aporta na prosódia e na percepção de ritmo do tradutor como se ele mesmo a fosse ler em voz alta para uma leitura dramática[28].

Por fim, *antigonice* surge como fruto de um projeto tradutório que não considera seu original como uma tradução da *Antígona* de Sófocles, mas sim como uma obra autoral, cuja originalidade desperta a necessidade e suscita traduções provindas dela mesma. Trata-se de uma tradução direta da *antigonick* de Anne Carson em vez e uma tradução indireta de Sófocles, cuja língua intermediária seria o inglês.

[27] "I really don't imagine my way into the visual/aural/plastic theatrics of a play, that's not my task. It's the director's task. I'm trying to make language work within the little theatre of the mind; sentences are the only stage I know. My imagination is severely limited in every direction beyond that. If the play is to go past my limits, past the page, someone else has to take it."

[28] Inspirada nas leituras dramáticas de *antigonick* feitas por Carson, em 2012, e outra feita na Universidade de Sorbonne, em 2014, com participação da filósofa Judith Butler. Cf. seção 3.4.1 deste trabalho; nota 36.

3.3 Metodologia: o caderno do tradutor

Em uma analogia ao caderno do etnógrafo (ou caderno etnográfico, caderno de campo) — que serve ao mesmo tempo de "ferramenta, meio e condição de possibilidade para a elaboração da etnografia" e por meio do qual "é possível descrever todas as atividades, mesmo as mais comezinhas, do grupo estudado" (MARQUES & VILLELA, 2005, pp. 41-2) —, o caderno do tradutor serve de instrumento a quem está traduzindo e, posteriormente, pretende elaborar um trabalho, qualquer que seja, com base na tradução feita. Nós o chamamos de caderno do tradutor (e não *de tradução*), pois sua serventia é ao processo tradutório e ao sujeito que está efetuando o ato de traduzir, e não ao produto final desse processo: a tradução.

Meu caderno[29] foi desenvolvido paralelamente à tradução de *antigonick*. De início, para a produção da primeira versão, dispus o texto original em inglês, de Anne Carson, em uma coluna de uma tabela, com o espaço à direita para a escritura da tradução. Essa primeira versão se desdobrou a partir da necessidade de fazer uma análise mais atenta e pormenorizada do original, mas especificamente em nível linguístico, para que eu pudesse refletir sobre possíveis abordagens da escritura e do processo de escrita da autora, algo que uma simples leitura não seria suficiente para sanar. À medida que lia e traduzia, as questões que iam sendo levantadas eram prontamente anotadas em forma de notas de rodapé no mesmo documento Word. Com o tempo, padrões foram percebidos, o que rendeu a elaboração de marcadores, para que fosse possível agrupar problemas/peculiaridades encontrados, a serem analisados em grupos ao fim da primeira versão ou quando a segunda fosse ser feita. Ao todo, foram sete marcadores, cada um representado por uma cor, utilizadas para deixar as passagens em evidência e as tornar fáceis de serem vistas. As cores, de início, foram: amarelo, azul, rosa, verde, cinza, marrom e azul esverdeado. Elas representavam, respectivamente, as seguintes questões: a) citações e referências (recepção); b) linguagem coloquial (com atenção ao emprego na tradução e especial atenção por se tratar de uma peça a ser performada e enunciada); c) linguagem mais elevada, "antiquada" (referência às tragédias de Shakespeare, talvez?); d) passagens para se olhar no original grego (possivelmente repensar a tradução); e) dificuldades de tradução (lexicais); f) dificuldades de tradução (sintáticas, sintagmáticas); e g) perguntas difíceis de serem traduzidas sem o ponto de interrogação.

Somente depois de fazer uma pesquisa inicial sobre a *Antígona* de Sófocles e a história de sua recepção no ocidente, principalmente por meio de traduções, e, em seguida, sobre

[29] Disponível na íntegra no Apêndice II deste trabalho.

retraduções e traduções indiretas para a elaboração do primeiro capítulo deste trabalho, "*Antígona*, Antígona, Recepção e Tradução", é que pude voltar à tradução e ao caderno — agora com um olhar mais aprofundado sobre a obra e sobre o tema, além de ter em mente novas ideias e um projeto de tradução mais solidificado — para começar a segunda (e a que viria a ser a última) versão de *antigonice*.

Na segunda versão, além de um trabalho primeiro de revisão em nível linguístico, para que houvesse certeza de que tudo havia sido bem compreendido, ative-me a resolver as questões levantadas previamente de grupo a grupo. Os primeiros foram os grupos E e F (dificuldade de tradução, tanto lexicais quanto sintáticas), cujos problemas acabaram sendo resolvidos a partir de um olhar segundo mais atento. O grupo G veio em seguida, trazendo consigo diversas questões e levantamentos ao longo da tradução que acabaram por compor a seção 3.4.1 deste trabalho, "*Perguntas como mantenedoras do ritmo*". Por falta de tempo, infelizmente, os grupos que não foram tão explorados, em termos de pesquisa, quanto os outros foram os grupos C e D — passagens que apresentam uma linguagem mais elevada por parte das personagens, em comparação ao resto da peça, e passagens que me chamaram a atenção e que valeriam a pena serem vistas no original, em via de se notar a estratégia adotada por Carson na hora de transpô-las ao inglês. Quanto ao grupo B, foi preciso pôr a ele e ao grupo D (mesmo sem a pesquisa desejada) em perspectiva com o todo da peça para que se pudesse identificar as singularidades de cada um e diferenças marcantes entre eles e, assim, pensar em possibilidades de tradução que prezassem por suas marcas rítmicas individuais — com especial atenção para que as diferenças de tom das personagens, que variaram não só entre três tipos de linguagem (um mais baixo, coloquial e informal; outro mais elevado, dentro do esperado de uma linguagem que se atém à tradição de tradução de grandes clássicos da antiguidade; e uma ainda mais elevada, com palavras e expressões por demais exageradas e até mesmo fora de uso, que fazem com que se pense nas tragédias de Shakespeare imediatamente), mas também entre alteração de seus humores também. Por último restou o grupo A, que demandou mais tempo de pesquisa, mas que, também por falta de tempo, não teve todas as suas dúvidas sanadas. No entanto, suficientes respostas foram dadas pela pesquisa para que fosse viável elaborar a seção 3.4.2, "*Traduzindo intertextualidades*".

Embora não tenha sido possível fazer todas as análises pretendidas no que dizia respeito ao original grego, ainda assim pareceu pertinente colocar no caderno, juntamente a *antigonick* e *antigonice*, a *Antígona* de Sófocles, em uma terceira coluna. Essa decisão foi tomada para, ao menos, apresentar um pequeno vislumbre visual do projeto tradutório de Carson em relação ao

seu original. Um exemplo que poderia ser notado facilmente é como a autora-tradutora resume todo o primeiro episódio da peça sofocliana (com pouco mais de cento e cinquenta versos) a menos de trinta em *antigonick*. Mais que somente fazer isso, ela resume — um tanto ironicamente — o famoso discurso de entrada de Creonte (vv. 162-210) a uma mera lista de verbos e substantivos que apontam para a ideia geral que o tirano quer passar à audiência:[30]

Kreon:	here are Kreon's verbs for today
	Adjudicate
	Legislate
	Scandalize
	Capitalize
	here are Kreon's nouns
	Men
	Reason
	Treason
	Death
	Ship of State
	Mine
Chorus:	"mine" isn't a noun
Kreon:	it is if you capitalize it

(p. 14)

Kreonte:	aqui estão os verbos de Kreonte para hoje
	Adjudicar
	Legislar
	Escandalizar
	Capitalizar
	aqui estão os substantivos de Kreonte
	Homens
	Razão
	Traição
	Morte
	Navio do Estado
	Meu
Coro:	"meu" não é um substantivo
Kreonte:	é se você usar letra maiúscula

Mostrou-se, portanto, de grande importância manter o original grego no caderno do tradutor para, somente a título de exemplificação, deixar a ele e à *antigonick* um ao lado do outro, a fim de que se pudesse ver bem os cortes, acréscimos e completas transformações formais que Carson faz ao transpor Sófocles ao inglês.

[30] Vide imagem 1.2 deste trabalho.

3.4 Considerando ritmo, diálogo e tempo

Serão apresentadas aqui algumas considerações acerca do processo tradutório de *antigonick* para o português brasileiro. Uma vez que o tempo e o espaço são relativamente limitados, foram selecionados três aspectos da obra que, à medida que a tradução e as leituras sobre teoria da tradução e crítica literária se encaminhavam, despertaram maior interesse e relevância para serem discutidos aqui.

3.4.1 Perguntas como mantenedoras do ritmo

Embora os aspectos performativos e teatrais de *antigonick* sejam essenciais para se pensar a tradução dessa obra para o português brasileiro, o escopo deste trabalho é, contudo, principalmente fundamentado nas dimensões textual e linguística da peça. Quando vamos ao teatro ou ao cinema, a narrativa daquilo que nos é apresentado no palco ou na tela tem seu próprio ritmo, sua própria linearidade, suas próprias regras de continuidade temporal; nós, enquanto audiência, não temos controle quanto à duração ou à velocidade de nada que se desenrola na nossa frente: não existe espaço para que nos detenhamos em uma fala, uma passagem ou até mesmo uma palavra que nos tenha intrigado para podermos analisá-las, interpretá-las e reinterpretá-las, com o intuito de entendermos criticamente o máximo da peça ou do filme — pelo menos não sem o risco de perdermos o que vem em seguida. Ao lermos um livro, no entanto, temos controle da narrativa no sentido de podermos parar a leitura no meio de uma frase, continuar somente quando bem o quisermos, voltar para o início do capítulo ou mesmo da obra toda, pular partes inteiras, agilizar a leitura de trechos que não nos despertam interesse e, claro, nos deter naqueles que nos soam mais dignos de atenção. É somente com a leitura — seja silenciosa e individual ou em voz alta, em grupo, em uma apresentação de leitura dramática, por exemplo — que é possível nos ater a pormenores linguísticos e textuais vários.

Apenas passando os olhos pela obra de Carson já é possível perceber as peculiaridades estilísticas da sua escrita e a estética geral do texto. A escolha de não usar letras maiúsculas não interfere na leitura, mas a falta de pontuação (vírgulas e pontos finais, em especial) pode ser um empecilho àqueles que não a estejam lendo atentamente, pois cabe ao leitor separar os sintagmas, as orações e as frases à medida que a leitura flui, assim como alterar as modulações na voz quando necessário (mesmo que somente na cabeça, em silêncio), como por exemplo

quando surgem perguntas, exclamações e falas carregadas de emoções cujas diferentes entonações só serão apreendidas pelo contexto.

Verter para o português tais perguntas sem pontos de interrogação se tornou, mais especificamente, uma tarefa que requisitou tempo, atenção e criatividade. Na língua inglesa, em geral, frases interrogativas diretas são feitas se invertendo o sujeito com o verbo "to be" (ser/estar) ou com um verbo auxiliar (e.g. "Antigone is the daugther of Oedipus", "Antígona é a filha de Édipo" / "Is Antigone the daughter of Oedipus?" "Antígona é a filha de Édipo?" ou "Ismene tried to share the blame", "Ismênia tentou partilhar da culpa" / "Did Ismene try to share the blame?" "Ismênia tentou compartilhar a culpa?"), enquanto no português não há regras para a construção de perguntas fora a entonação da fala e o uso de palavras interrogativas (que, quem, onde, quando etc.), além do uso da interrogação na escrita, é claro. Em *antigonick*, a falta desse ponto não é uma grande perda justamente devido ao próprio funcionamento da língua: mesmo que comecemos a ler a frase em inglês — e aqui consideremos o leitor da peça enquanto livro e, claro, os atores que vierem a usar o texto de Carson para o palco — e vejamos que não há ponto de interrogação ao final dela, a estrutura em si já nós indicará se tratar de uma pergunta.

Tomemos alguns exemplos. Antígone começa a peça com uma citação ("we begin in the dark / *and birth is the death of us*", p. 9, "surgimos na escuridão / *e nascer é o que nos mata*"), e Ismene logo lhe pergunta quem havia dito isso ("who said that", p. 9, "quem disse isso") — a protagonista diz ter sido Hegel, mas sua irmã diz que fora Beckett; Antígone, ainda, replica dizendo que ele estava parafraseando Hegel. Mais adiante Antígone conta a ela sobre o decreto de Kreonte e Ismene lhe pergunta qual era o problema ("what's the matter", p. 9, "qual o problema"). Depois de explicar que o tio das garotas decretara ser proibido enterrar Polynices, considerado um traidor da cidade de Thebas e por ter lutado ao lado dos argivos, Antígone pede à irmã que se junte a ela para prestar as devidas honras ao corpo do irmão insepulto ("so what do you say", p. 10, "então o que me diz"). Ismene se mostra relutante com a ideia absurda da irmã ("what could I say / what could I do / [...] at what risk / where is your mind", p. 10, "o que que eu poderia dizer / o que que eu poderia fazer / [...] mas a que risco / onde está sua cabeça") e por fim recusa a ajudá-la. Essa sequência de perguntas não apresenta muita ambiguidade em português com a falta da interrogação pois todas elas contêm palavras interrogativas que marcam as intenções de uma pergunta: "who", "what" e "where", cujos equivalentes portugueses cumprem a mesma função.

Outras perguntas, ainda, que requereriam outras estratégias para serem traduzidas sem ambiguidade tem seu caráter de pergunta apreendido pelo leitor a partir do contexto, muitas

vezes por ser seguida de uma resposta explícita. Após o guarda contar a Kreonte que o corpo de Polynices havia recebido ritos fúnebres de alguém, o governante lhe ordena que traga o homem responsável (tanto ele quanto o próprio coro presumem se tratar de um homem) por desrespeitar seu decreto. Antígone é trazida de volta à cena pelo guarda e ela e Kreonte discutem suas próprias visões acerca das leis divinas e de seus pontos de vista sobre o que é justo ou não. Kreonte afirma que Antígone é autônoma (entre outros adjetivos que o prefixo *auto*, como "autodiática", "auto-erótica", "autosseduzida"), pois ela é a única em Thebas que pensa desse jeito ("Kreon: no let's split hairs a while longer / I'd say / you're the only one in Thebes who sees things this way wouldn't you / you're autonomous", p. 19, "Kreonte: não bora continuar com a picuinha mais um pouco / eu diria que / você é a única em Thebas que vê as coisas desse jeito você não acha / você é autônoma"). Antígone rebate dizendo que não, toda a cidade pensa como ela, mas que Kreonte "pregou suas línguas ao chão"; ela não tem vergonha alguma do que fez, pois não há nada de vergonhoso em honrar um parente ("Antigone: no shame in honouring one's kin / Kreon: wasn't the other brother your kin too / Antigone: same mother same father", p. 20, "Antígone: vergonha nenhuma em honrar um parente / Kreonte: e o outro irmão também não era seu parente / Antígone: de mesma mãe e mesmo pai"). Aqui, traduzir a pergunta de Kreonte por "o outro irmão também não era seu parente" não apresentaria problema caso houvesse um ponto de interrogação; como não há, fora de contexto seria difícil saber se se trata de uma afirmação ou de uma pergunta. Antígone, no entanto, responde que o outro irmão é seu parente também, assim como Etéokles. A sequência de três versos, então, torna possível em uma leitura fluida e ritmada a identificação da fala de Kreonte como uma pergunta. O mesmo acontece logo em seguida, quando Ismene entra em cena e tenta assumir parte da culpa e diz ter ajudado a irmã a enterrar Polynices. As duas brigam pois Antígone recusa a ajuda da irmã e nega que ela tenha tomado partido e, depois de citar novamente Hegel e quase se perder em reflexões sobre a natureza do consciente e do inconsciente no ser humano, a protagonista indaga se seria possível uma pessoa estar tão consciente de sua própria inconsciência a ponto de ser culpada de sua própria repressão[31] ("Antigone: […] condemned for disobeying them, I mean / can a person be so completely conscious / of being unconscious / that she is guilty of her own repression / is that what I'm guilty of / Ismene: well we all think you're a grand girl / Antigone: is this an argument", p. 21, "Antígone: [...] condenada por desobedecê-las, quer dizer

[31] Repressão (ou recalque, a depender da tradução) é um termo que advém do conceito freudiano de *Verdrängung*, que, por sua vez, deriva do verbo *verdrängen* (i.e., excluir, afastar, reprimir, deslocar, negar). Segundo Carnaúba (2013, p. 21) *apud* Souza (2019), "a repressão trata-se de um processo em que o sujeito inibe de forma espontânea, ou seja, por sua própria vontade, estando consciente da realização desse ato, uma ideia, um afeto, em função do desconforto pela presença de tais conteúdos em sua consciência".

/ será que uma pessoa pode ser tão consciente / de ser inconsciente / que ela tem culpa da sua própria repressão / é realmente disso que sou culpada / Ismene: bem todos nós te consideramos uma garota grandiosa / Antígone: e isso lá é argumento"). Perguntando se é disso que é culpada, Antígone recebe uma (semi)resposta de Ismênia, ao que se segue uma outra pergunta paralela à primeira.

Perguntas retóricas que não eram respondidas pelas próprias personagens (algo que acontece com regularidade ao longo da peça) e que não se aportavam no contexto para serem compreendidas como perguntas tiveram de ser acrescidas de "palavras de apoio", por assim dizer, afim de que se sugerisse ao leitor a entonação tencionada. Após a contenda entre pai e filho (Kreonte e Heimon), o coro entoa um hino a Eros[32], interrompido pela volta de Antígone, agora indo em direção à sua morte, "sem casamento, sem canto nupcial, sem núpcias". O coro, em palavras ambíguas, tenta amenizar a situação dizendo à protagonista que ela receberá glórias e será louvada em decorrências de suas ações: ela será a única pessoa entre mortais a descer ao Hades ainda viva, pois ela escolheu viver sua vida de forma autônoma — ela decidiu seu próprio caminho e morrer não é o pior ("Chorus: yes but won't you win glory / won't you be praised / it's not as if you're dying of disease of war / you chose to live autonomous / and so you die / the only one of mortals to go down to Death alive", p. 29, "Coro: sim mas isso vai te render glórias não é / você vai ser louvada não é / não é como se você estivesse morrendo da doença da guerra / você escolheu viver autônoma / e assim você morre / a única dentre os mortais a descer à Morte viva"). Novamente, traduzir as perguntas do coro com o ponto de interrogação não seria um problema ("sim mas isso não te renderá glórias? / você não vai ser louvada?"). Dada à situação, fez-se necessário transformar as perguntas em inglês em afirmações em português seguidas perguntas de confirmação para que fosse possível não haver dúvidas acerca da entonação do coro: "sim mas aí você vai receber glórias não é / você vai ser louvada não é". De igual maneira, a réplica de Antígona segue a mesma fórmula ("Antigone: are you mockers of me / you grabbing old men / are you laughers at me", p. 29-30, "Antígone: vocês estão me zoando é / seus velhos tarados / vocês estão rindo de mim é").

O trabalho tradutório aqui, portanto, leva em consideração os aspectos de oralidade e ritmo de Meschonnic, em que

[32] O coro atribui ao deus do desejo e do tesão a causa para o desentendimento entre os dois ("Chorus: [...] this Haimon crisis is all your doing / you shook his blood", p. 28, "essa crise chamada Heimon é sua culpa / você fez o sangue dele ferver"), pois Heimon era noivo de Antígone e, segundo o coro, o filho teria se voltado contra o pai e estaria defendendo Antígone por estar sob influência de Eros.

> [a] oralidade, enquanto marca característica de uma escrita, realizada na sua plenitude somente por uma escrita, é o jogo da poética do traduzir. Ela supõe, e verifica concretamente, cada vez, que a oralidade não é mais o que o signo binário confundia com a fala, oposto à escrita. Onde tudo o que não era escrito era oral, como tudo aquilo que não é Verso é Prosa[...].
> Mas se o ritmo não é mais o que era, se é a organização do movimento da fala, no sentido que Saussure atribuía à *palavra*, uma organização que é a especificidade, a subjetividade, a historicidade de um discurso, e sua sistematicidade, então a oralidade é o primado do ritmo no modo de significar. No falado e na escrita. É a literatura que a realiza, emblematicamente. É mesmo nisso e por isso que ela é literatura. (MESCHONNIC, 2010, p. XXXVI, grifo do autor)

Mesmo que a tradução de *antigonick* para o português não se preocupasse com possíveis montagens, possíveis corporificações da linguagem do texto pelo corpo de um ator, ainda assim é de absoluta necessidade pensar a oralidade e o ritmo do texto, uma vez que esses aspectos são essenciais para pensar a tradução a partir do nível do discurso, e não do texto — do contínuo, e não do signo, da língua e do significado, ou seja, do descontínuo, ainda segundo Meschonnic. Fez-se necessário, portanto, pensar a tradução desta obra a partir uma das peculiaridades do projeto de escritura da Carson (a decisão de não utilizar pontos de interrogação) para que fosse possível refletir de maneira mais prática como traduzir *antigonick* — não sob um ponto de vista que buscasse primar pela apreensão do sentido e que almejasse transmitir em português exatamente o que as personagens dizem e tencionam comunicar, mas sim sob a ótica de que o ritmo e a oralidade do texto precisavam se manter vivos e fluidos também em português.

3.4.2 Traduzindo intertextualidades

Como já dito anteriormente, o texto de Carson é composto em meio a um emaranhado de intertextualidades. Antes mesmo da peça propriamente dita começar, em sua prólogo/carta destinada à própria Antígone, a autora já tece suas considerações acerca da famosa personagem em um diálogo com outros pensadores — a saber, Bertolt Brecht, G. W. F. Hegel, Jacques Lacan, Judith Butler, George Elliot, Slavoj Žižek, Jean Anouilh, Samuel Beckett — que se aventuraram, cada um à sua maneira, em ponderações sobre o clássico sofocliano.

Tendo-se em mente que quem traduz, antes de tudo, precisa traduzir a partir de uma leitura crítica e diligente, a tarefa de traduzir *antigonick* é tão-somente a de um olhar atento que busca não só reconhecer as engrenagens da obra com que se trabalha, como também entender seu funcionamento. Por mais que quem traduza *antigonick* seja livre para escolher não se

preocupar com as fontes de onde as referências — podemos induzir — que Carson faz ao longo de toda sua obra, este presente tradutor optou por fazer exatamente isso: buscar pelas falas que claramente fossem ou aparentassem ser de autoria de outras pessoas, assim como indicações sutis de intertexto, afim de entender melhor o processo tradutório da autora e pensar, a partir disso, o projeto tradutório para o português.

A primeira fala de Antígone já invoca seu caráter intertextual ao citar Beckett ("we begin in the dark / *and birth is the death of us*", p. 9, "surgimos na escuridão / *e nascer é o que nos mata*"). O segundo verso em questão é uma adaptação da abertura de *A Piece of Monologue*, peça de quinze minutos escrita por Samuel Beckett ("Birth was the death of him", "O nascimento foi sua morte" ou "Nascer foi o que o matou"). Nessa peça, encenada pela primeira vez em 1979, um homem identificado somente como locutor faz seu monólogo contando a vida de um outro homem que não é nomeado, por vezes parecendo se tratar dele mesmo. Ele faz reflexões acerca da duração da vida e do caráter do tempo em geral[33] — algo que dialoga com a preocupação de Carson em explorar o tempo[34]. O intuito de pesquisar a fonte se apoiava em duas instâncias: a de descobrir se a autora manteve a citação fiel ao original (no sentido de reproduzi-la na íntegra) ou, caso contrário, quais mudanças ou até mesmo deturpações foram feitas e com quais (possíveis) propósitos. No que tange a essa primeira referência, a Samuel Beckett, uma vez encontrada a fonte de onde proviera a fala de Antígone, foi possível notar que o locutor do monólogo, primeiramente, refere-se a um sujeito masculino ("him" / "o") cujo nascimento *foi* sua morte. A Antígone de Carson constata, de maneira geral, que "surgimos na escuridão", para em seguida adaptar a frase de Beckett: "*e nascer é o que nos mata*". O plural a que ela alude (o pronome oblíquo/objeto da primeira pessoa do plural, "us") pode tanto dizer respeito a um nós absoluto, o ser humano como um todo, ou, mais especificamente no contexto da peça, à própria Antígone e à Ismene, assim como à linhagem dos labdácias, desde o fundador da cidade de Thebas, Kadmo, passando por uma dinastia de reis que culminaria em Édipous, seu casamento incestuoso com Jokasta e, consequentemente, no entressuicídio[35] de Polynices e Etéokles e no suicídio de Antígona.

[33] "From funeral to funeral. To now. This night. Two and a half billion seconds. Again. Two and a half billion seconds. Hard to believe so few. From funeral to funeral. Funerals of...he all but said loved ones. Thirty thousand nights. Hard to believe so few" (BECKETT, 2004, p. 758). "De funeral a funeral. Ao agora. Esta noite. Dois bilhões e meio de segundos. De novo. Dois bilhões e meio de segundos. Difícil de acreditar tão poucos. De funeral a funeral. Funerais de... ele tudo disse fora pessoas queridas. Trinta mil noites. Difícil de acreditar tão poucas" (tradução nossa).

[34] Vide a próxima seção, 3.4.3.

[35] A palavra utilizada por Ismênia no original sofocliano para descrever como os irmãos haviam morrido é αὐτοκτονοῦντε (*autoktonûnte*), forma de particípio dual do verbo αὐτοκτονέω (*autoktonéō*, "matar um ao outro ou matar a si mesmo, suicidar-se"). Comum no grego ático, porém com o mesmo sentido de um plural (RAGON,

Quando Kreonte enfim decide condenar Antígone e livrar Ismene, Antígone, em sua última troca de palavras com a irmã, faz um comentário irônico fazendo uma analogia à sabedoria limitada dos homens (referindo-se a Kreonte), ao que Ismênia responde/pergunta se ela estaria citando Hegel ("Antigone: some think the world is made of bodies some think forces / I think a man know nothing but his foot when he burns it in the hot fire / Ismene: quoting Hegel again", p. 21, "Antígone: alguns acham que o mundo é feito de corpos alguns acham que de forças / eu acho que os homens só tomam conhecimento das coisas quando o próprio pé começa a queimar / Ismene: citando Hegel de novo"). Antígone desvia da pergunta e afirma que o filósofo diz que ela está errada em sua decisão de enterrar Polynices ("Antigone: Hegel says I'm wrong / Ismene: but right to be wrong / Antigone: *no ethical consciousness* / Ismene: is that how he puts it", p. 21, "Antígone: Hegel diz que estou errada / Ismene: mas certa em estar errada / Antígone: *sem consciência moral* / Ismene: e é assim que ele fala"). Longe de tentar tecer considerações acerca da leitura que Hegel faz de Antígone à luz de suas teorias sobre bem, vontade, moralidade objetiva e subjetiva, feminilidade etc. e, mais, acerca da leitura e crítica de Carson à obra de Hegel, o que se tornou mais importante para o presente trabalho foi o conjunto de questões de cunho tradutório que essas referências despertaram. Em um primeiro momento, traduzindo sem se aportar em pesquisas que não de caráter linguístico, "*no ethical consciousness*" foi traduzido simplesmente por "sem consciência ética". Em um segundo momento, após feitas as pesquisas para encontrar as fontes das citações e das referências de Carson, foi necessário procurar por traduções em português já existentes das obras encontradas. As que não tinham (como foi o caso de Beckett), possibilitaram uma abordagem mais livre; outras, que existiam em português, foram usadas de base para pensar a tradução. Nesse caso, em que o conceito de *consciência* é abordado, o exame bibliográfico de Hegel nos levou ao seu livro *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (*Princípios da Filosofia do Direito*), de 1820. Na tradução de Orlando Vitorino, o termo aparece como "consciência moral", e não "ética" (HEGEL, 1997, pp. 138, 140, 147), o que, em uma segunda versão, fez com que a tradução fosse alterada para se acordar a uma tradução já existente.

Outras intertextualidades mais sutis acerca de debates interpretativos ou de recepção da *Antígona* de Sófocles podem ser encontradas ao longo da peça. Depois de a protagonista ser condenada, de Kreonte e Heimon terem sua contenda e de o coro entoar um hino a Eros,

2011, p. 168), o dual grego é "empregado quando duas pessoas ou duas coisas formam um par, seja naturalmente ou por associação", qualquer que seja (SMYTH, 1920, p. 269). O uso que Ismênia faz do dual no verso 56 do original grego seria para descrever a ação de "autoassassinar-se", segundo tradução de Trajano Vieira (VIEIRA, 2009), ou, adotando o sentido de recíproco do dual, de "entressuicidar-se".

Antígone volta à cena pronta para se dirigir à morte, mesmo ainda estando viva. Em um lamento entrecortado por ponderações e apontamentos do coro, Antígone mais uma vez justifica sua decisão de enterrar o irmão (Antigone: [...] you ask would I have done it for a husband or a child / my answer is no I would not / a husband or a child can be replaced / but who can grow me a new brother / is this a weird argument", p. 31 "Antígone: [...] vocês me perguntam se eu teria feito isso por um marido ou um filho / minha resposta é não não teria feito / um marido ou um filho pode ser substituído / mas quem poderia me cultivar um novo irmão / será que esse argumento é estranho"[36]). Esse argumento, tirado fora de seu contexto histórico-cultural e lido anacronicamente, pode vir a causar um impacto moral em um leitor despreparado. A partir de Goethe, que considerou essas linhas como indignas de Sófocles e provavelmente espúrias, a leitura romântica feita em cima desse argumento foi a de que uma Antígona que esteja disposta a se sacrificar para poder honrar o irmão e enterrá-lo estaria em descompasso com uma Antígona que diz que, em contrapartida, deixaria os corpos de um marido e de um filho expostos (BENNETT & TYRRELL, 1998, pp. 112-113). Adicionando à autoindagação de Antígone ("is this a weird argument"), Carson introduz em meio às palavras da heroína toda uma crítica/paródia do pensamento moderno em cima dessa passagem, fazendo com que ela mesma se pergunte se seu argumento é por demais estranho — seja em tom jocoso à crítica que a recepção da peça faz à Sófocles e à transmissão de sua obra, seja pelo fato de a Antígone de *antigonick* ser autoconsciente de sua história pós-Grécia antiga.

De maneira parecida, quando Tirésias — aqui, guiado por um garoto — entra em cena depois de Antígone já ter sido levada ao seu tálamo/túmulo, o vidente cumprimenta primeiramente o coro (e não Kreonte, o governante/rei de Thebas), chamando os anciãos de reis ("Teiresias [to the Chorus]: hail, you kings of Thebes / I begin by addressing the wrong person / because I'm blind / is that what you think / because I'm blind", p. 35, "Tirésias [ao Coro]: salve, seus reis de Thebas / eu chego me dirigindo à pessoa errada / porque eu sou cego / é isso que vocês acham é / porque eu sou cedo"). Em contrapartida à discussão acerca do argumento supracitado de Antígone, essa passagem não é considerada espúria; no entanto, ela é rica em

[36] Vale a pena ressaltar que a pergunta que Antígone faz aqui ("is this a weird argument") é similar àquela feita à Ismene quanto esta lhe diz que tanto ela mesma quanto a cidade a consideravam "uma garota grandiosa" ("is this an argument", p. 21; vide seção 3.4.1). No entanto, ela é aqui neste contexto traduzida como "será que esse argumento é estranho", ao passo que lá ela foi traduzida por "e isso lá é argumento". É evidente não só a estrutura da pergunta, completamente diferente, como também o tom e os sentimentos despertados em cada uma das falas, que variam e produziram traduções diferentes devido aos seus contextos e níveis pragmáticos diferentes: lá (p. 21), Antígone rechaça mais uma vez, com um tom irônico e desdenhoso, sua irmã, que no início da peça se recusara a ajudá-la e que depois tenta partilhar da culpa, alegando que ela ficará sozinha, que pode ajudá-la a sofrer e que pode lhe dar motivos para não morrer; enquanto aqui (p. 31) trata-se de uma pergunta retórica que a personagem faz a si mesma, talvez irônico somente em nível zombeteiro ou ácido à recepção da peça.

diversos debates acerca do porquê de o vidente se dirigir primeiro ao coro, e não a Kreonte (que, diga-se de passagem, estava em cena): seria porque Tirésias simplesmente é cego? Seria porque ele se considerava importante o suficiente a ponto de relegar Kreonte a uma posição inferior? Paralelamente, estaria ele considerando o coro formado de anciãos tebanos um grupo hierarquicamente superior a Kreonte? A discussão, ainda, gera reflexões sobre o papel do coro nas tragédias gregas, sua autoridade e posição de soberania nas peças, assim como, mais especificamente na *Antígona* de Sófocles, este coro se diferiria de outros coros mais subservientes por ele em momento algum apoiar completamente as decisões de Kreonte nem as de Antígone, mantendo-se razoavelmente neutro durante a peça. Carson, então, traz à tona toda uma séria de questões com somente algumas falas irônicas e, sem dúvida, cômicas: ele se dirige à pessoa errada por ele ser cego? É isso que o coro, Kreonte e até mesmo a plateia acham?

Essas entre outras intertextualidades se fazem importantes, sob um ponto de vista tradutório, para entender a construção da obra com a qual estamos trabalhando e, consequentemente, termos mais propriedade e segurança nas escolhas (quaisquer que sejam) que fazemos em nosso próprio projeto tradutório. Seja pela pesquisa das citações diretas que Carson incorpora à sua tradução/recriação de Sófocles, seja pela interpretação do diálogo da autora com outros pensadores e com a recepção de *Antígona*, traduzir *antigonick* para o português torna-se um ato mais fluido, confiante e seguro.

3.4.3 in the nick of time, *ou* no apagar das luzes

Além do caráter intertextual e esteticamente peculiar de *antigonick*, Carson, ainda, se utiliza da expressão "in the nick of time" como um dos elementos basilares de sua obra. Ao longo de toda a peça, a começar pelo título, dicas e sugestões são apresentadas pelas suas personagens até que se chegue ao seu ponto alto: a última intervenção do coro na narrativa e o singular, inesperado e poderoso monólogo de Eurídike.

O impacto dessa nova tradução/versão da *Antígona* de Sófocles já pode ser sentido pelo leitor, de imediato, na própria capa: não *Antigone*, como seria de se esperar de uma tradução para a língua inglesa, mas sim ANTIGO NICK, em caixa alta, com o título levemente separado, formando duas palavras: "antigo" e "nick". Logo abaixo, o nome do autor grego, grafado assim como o é em grego antigo — transliterado para o alfabeto latino, claro —: SOPHOKLES, em

vez do habitual Sophocles. O nome de Carson só aparece no canto inferior esquerdo da capa, identificada como tradutora.

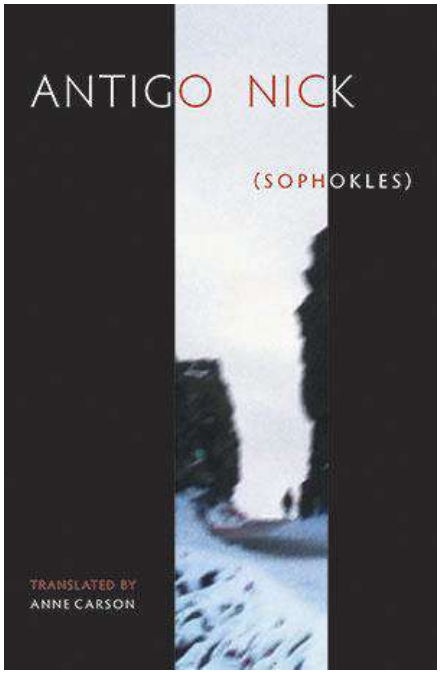

Figura 3: Capa da *antigonick* de Anne Carson (New Books Publishing)

Imediatamente já se torna claro que traduzir essa expressão, acomodando-a na tradução para que coubesse no contexto de todas, senão da maioria, de suas ocorrências ao longo da peça seria complicado. A expressão significa "at the least possible minute, just in time, at the right of vital moment" (Dictionary.com), "a final critical moment" (Merriam-Webster). Em português, poderia ser traduzida por "bem a tempo", "em tempo", "na hora H", "na hora certa", "no momento certo", "no último segundo" etc. A rede de ligações (quase labiríntica) que Carson criou a partir da expressão para trabalhar os aspectos temporais da obra, das personagens e até mesmo da tradução em si e de sua(s) possível(eis) performance(s) precisou, portanto, ser analisada como um todo antes que fosse viável traduzi-la.

Além do título e da expressão, que só surge perto do fim da peça, tem-se a lista de personagens que compõem a peça e uma breve descrição delas logo após a carta de Carson à Antígone e antes da peça propriamente dita (e.g. "Ismene: *irmã de Antígone*", "Eurídike: *mulher de Kreonte, mãe de Heimon*" ou "Teirésias: *profeta cego de Thebas [guiado por um garoto]*"). O mais peculiar, no entanto, é um personagem que não consta no original sofocliano, que fora acrescentado por Carson: Nick. Segundo a ficha, Nick é "*um papel mudo [sempre em cena, ele mede as coisas]*" ("*a mute part [always onstage, he measures things]*, p. 7). Essa nova

personagem, ao mesmo tempo que se distancia das demais por ter um nome razoavelmente moderno, normalmente diminutivo do nome Nicholas em países anglófonos, está mais do que próximo de Antígone, Kreonte, Teirésias e Eurídike: seu nome é um dos que são utilizados em inglês para o nome da deusa grega da vitória Νίκη (*Níkē*; Nike ou Nick em inglês e Nice em português; seu nome romano, ainda, é *Victoria*: Victoria em inglês e Vitória e português). Embora se trate de uma deusa, a associação da personagem masculina Nick com a deusa pode ser notada (talvez mais durante uma performance, quando podemos de fato vê-lo medindo as coisas, do que em uma leitura silenciosa e individual) pelo tom sobrenatural que ele carrega, sempre medindo (objetos e também as personagens em cena: o comprimento de seus braços, sua alturas, a distância entre si etc.)[37], e pelo fato de ele ser o único que permanece em cena após a morte ou da saída dos demais, indicado somente por uma rubrica ("[exeunt omnes except Nick who continues measuring]", p. 44, "[exeunt omnes exceto Nice, que continua a medir]").

Figura 4: Nick/Nice (Robert Currie) medindo a altura de Antígone (Mara Lee), ao lado do coro (Anne Carson) durante a leitura cênica da peça no Festival de Literatura de Louisiana, 2012. Print tirado de um vídeo do YouTube (vide nota 37, abaixo).

[37] Existem duas performances de *antigonick* disponíveis no YouTube. A primeira é uma leitura dramática da peça com a própria Carson fazendo o papel do coro, acompanhada de colegas escandinavos nos outros papéis e seu colega e amigo Robert Currie interpretando o papel mudo, Nick. A performance foi feita no Festival de Literatura de Louisiana, no dia 25 de agosto de 2012, e está disponível no canal *Louisiana Channel*, lançado pelo Museu de Arte Moderna de Louisiana (https://www.youtube.com/watch?v=BEfJKjOg3ZU). A outra é a *Philo-Performance: Antigonick*, uma leitura pública da tradução de Carson no Anfiteatro Richelieu da Universidade de Sorbonne, no dia 26 de junho de 2014. O evento (a performance e a discussão do texto que ocorreu em seguida) foi organizado por Ben Hjorth e contou com a participação da filósofa Judith Butler no papel de Kreonte (https://www.youtube.com/watch?v=6ygeQDu-4EU&t=1417s).

Kreonte, ao entrar em cena novamente depois de o Guarda trazer Antígone à presença do rei, chama a si mesmo de "nick of time". Uma vez que o substantivo "nick" pode significar "a small broken area that appears on something after something else hits or cuts it; a small cut on your skin; a prison or police station" (Merriam-Webster), "entalhe", "corte", "incisão", "prisão", "cadeia", "delegacia", "momento" e "instante" são traduções válidas. O verbo "to nick" pode se referir à ação de "cortar ou danificar a superfície de algo", "fazer um pequeno corte em algo ou alguém" e, ainda, "capturar ou prender alguém". Poderíamos traduzir (em um primeiro momento) o epíteto que o governante de Thebas se dá como "a prisão do tempo", "aquele que prende o tempo", "corte do tempo", "o que corta o tempo" etc. São várias as leituras possíveis.

No entanto, em uma tentativa de abarcar todas as ocorrências da expressão e derivados na obra, a primeira "solução" foi empregar a expressão "cantar vitória". Ela serviria ao epíteto de Kreonte ("aquele que canta vitória"), ao nome da personagem muda (que seria transformada em Vitória, sem deixar de aludir à deusa Nice) e talvez à ideia geral da expressão "in the nick of time", porém mais ligada a Kreonte, devido à sua soberba e ao seu autoritarismo exacerbado. Ela foi descartada como opção pois não ajudava no título — chegou-se até a cogitar deixar o título sem alteração, *antigonick*, mas ele se manteria sozinho, sem se associar a nada da obra, uma vez que tudo seria traduzido para o português e até a personagem Nick desapareceria. Somente na segunda versão da tradução é que a ideia de utilizar a expressão "no apagar das luzes" surgiu.

É da boca do coro que a expressão "in the nick of time" finalmente aparece. No original sofocliano, a última ode pelo coro é o quinto estásimo (vv. 1115-54). Trata-se de uma prece ao deus Dioniso em forma de um hino, pelo qual o coro canta e dança em honra ao deus, prestando-lhe homenagens, com o intuito que a deidade purifique a cidade com o seu "pé purificante"[38] e que, assim, restitua a comunicação da cidade de Tebas com o mundo divino, que havia sido interrompida devido à mácula que era o corpo insepulto de Polinices (BACELAR, 2013, p. 116). Uma vez que uma prece em nome de um deus grego não tem mais o impacto performativo

[38] Ou seja, por meio da dança, que seria veiculada pelos paços ritmados dos próprios coreutas que compunham o coro. Aqui, eles fazem uso da voz performativa de que Calame tece considerações para realizar um ato de caráter ritualístico dentro peça: ao mesmo tempo em que o coro, em sua identidade de anciãos tebanos, pede que o deus livre Tebas da doença (νόσος, *nósos*) de Creonte (sua tirania), esse mesmo coro, em sua identidade de cidadãos atenienses, intensifica a dimensão ritualística do ato por serem pessoas prestando homenagens ao deus, uma vez que uma tragédia que não deixava de fazer parte de um festival religioso em honra ao próprio deus Dioniso, evento oficial do calendário da cidade de Atenas. Vide seção 2.2 deste trabalho. Cf. Calame, 2013; Bacelar, 2013, 2018.

em uma audiência hoje como o teria na antiguidade[39], Carson opta por retirá-lo completamente e substitui-lo por uma ode sua, criada exclusivamente para o metacoro que ela produziu em sua tradução. Logo após Tirésias deixar a cena, tendo alertado repetidas vezes Kreonte quanto aos erros que o rei estava cometendo, e o coro lhe lembrar que "historicamente / as profecias dele nunca se mostraram falsas" ("historically / his prophecies are never false", p. 36), Kreonte admite que errara em proibir o enterro de Polynices e em ordenar a morte de Antígone ("I know / I'm shaking", p. 36, "eu sei / estou tremendo") e o coro lhe dá um último aviso: que ele liberte a garota antes que seja tarde demais ("Chorus: take advice / Kreon: tell me / Chorus: set the girl free / Kreon: you mean / Chorus: quick quick quick / Kreon: it hurts / Chorus: quick quick quick / Kreon: I go", p. 36, "Coro: escute um conselho / Kreonte: diga / Coro: liberte a garota / Kreonte: você quer dizer que / Coro: rápido rápido rápido / Kreonte: mas dói / Coro: rápido rápido rápido / Kreonte: eu vou"). O coro instiga Kreonte a correr, a ser rápido, pois ele tem pouco tempo para agir: ele se encontra em momento crítico, justamente nos últimos segundos para poder agir. Ele se encontra no "apagar das luzes", no momento limite em que seja possível agir, antes que as luzes de fato se apaguem e seja tarde demais — antes que a peça termine, as cortinas se fechem, os holofotes sejam desligados, o público aplauda e a história seja encerrada (não necessariamente terminada, sem necessariamente um fim propriamente dito).

Como é bem sabido, Creonte não toma sua decisão a tempo de reparar seus erros: quando ele chega ao local onde ele ordenara que ela fosse "enterrada vida", ele a encontra enforcada e seu filho aos prantos. Heimon culpa o pai e tenta matá-lo, somente para falhar e então tirar a própria vida, junto à sua amada noiva. É logo após Kreonte sair de cena que o coro canta sua ode (ele mesmo o diz: "here we are / in a song about joy / here we are in a day about dust", p. 37, "aqui estamos / numa música alegre / aqui estamos em um dia de pó"), em um poema/canção que tanto alerta para a urgência do que se desenrola no palco como para o pouco tempo que resta às personagens, à história, à peça em si ("another / an hour / an hour and a half

[39] Na *Ode ao Homem* de Sófocles (vv. 332-75), o coro exalta os avanços que a razão e o pensamentos humanos proporcionaram a partir de suas habilidades (τέχνη, *tékhnē*), mas que essas habilidades são ambivalentes, podendo trazer tanto mal quanto bem, e limitadas, ou seja, a morte está fora de seu alcance (CAIRNS, 2016, p. 32). Na sua versão (p. 15), Carson diz que não há freguês "mais terrivelmente silencioso" ("more terribly quiet") que o Homem, ele que "desgasta a inespantável terra / com cavalos e estilhaços" ("down he grinds the unastonishable earth / with horse and shatter"), "galopando a seu bel prazer" ("cantering just as he please") por aí. "[E]le condena / animais e montanhas tecnicamente" ("he dooms / animals and mountains technically"), mas "a Morte ele não pode condenar" ("Death he cannot doom"): a Morte é inescapável ao Homem, pois dela ninguém há de fugir. A autora faz com que o coro, logo em seguida, quando ele vê o Guarda trazendo Antígone a Kreonte, deixe de lado a influência e a autoridade dos deuses, assim como a relação das decisões e dos atos da protagonista com a história da família dos labdácias ("this, this / oh I don't know / let's not mention gods / let's not mention Oidipous / here's Antigone / please don't say she's the one"). Poderíamos falar (de maneira não muito séria ou embasada criticamente) em uma laicização do coro em *antigonick*.

/ a year / a split second / a decade / this instant / a second / a split second", p. 37, "uma outra / uma hora / uma hora e meia / um ano / um segundo partido / uma década / este instante / um segundo / um segundo partido"). No entanto, antes mesmo que o Mensageiro chegue para contar àqueles que permaneceram em cena (somente o coro, no caso), à recém-chegada Eurídike e ao público sobre os acontecimentos extracênicos, o coro já dá dicas do que estava acontecendo naquele momento, no "agora" da peça, insinuando, talvez não tão implicitamente, o suicídio de Antígone por estrangulamento ("a now / a nick / a nick / a neck", p. 37). O jogo de palavras muda o foco do tema do assunto tratado do coro de forma sútil: a situação de urgência, o tempo limitado no qual todos estão imersos nos acontecimentos mais recentes que se desdobraram justamente devido a esse tempo. "Um agora / um momento / um momento / um pescoço" seria a tradução literal desses versos. Como, porém, fora decidido verter a expressão "in the nick of time" para "no apagar das luzes", em português, pareceu apropriado adaptar essas linhas de modo a ser coesa com o resto de *antigonice*: "um agora / um apagar / um apego / um aperto". A metáfora das luzes desvanecendo foi o que serviu de ponte para ligar o momento presente, o agora, ao aperto do véu com o qual Antígone se enforca: "um apagar" das luzes, mas sem ter se apagado por completo ainda (as de Antígone, talvez; mas para Kreonte, suas luzes ainda não haviam se dissipado por completo), seguido de um "apego", seja entre noivos (Antígone e Heimon), seja pai e filho (Kreonte e Heimon) ou até mesmo entre irmãos (Antígone e Polynices), cuja relação incestuosa Carson faz questão de frisar[40]. Um apego que não precisou de muito para virar um aperto, um nó, uma forca e uma morte — várias, na realidade. O coro, então, parece sucumbir à tragédia da peça, mas ao mesmo tempo tentando manter o papel conciliador e, em certa medida, otimista ("here / we are we're all fine / we're standing in / the nick of time", p. 37, "aqui / estamos nós todos bem / nós estamos bem no / apagar das luzes").

Por fim, entra em cena Eurídike, mulher de Kreonte e mãe de Heimon, para declamar seu monólogo. No original de Sófocles, ela somente tem nove versos (vv. 1183-91), enquanto o Mensageiro toma boa parte do episódio relatando os infortúnios de Antígone, Heimon e

[40] Na carta à Antígone (p. 3): "to have a father who is also your brother / means having a mother who is your grandmother / a sister who is both your niece and your aunt / and another brother you love so much you want to lie down with him / 'thigh to thigh in the grave' / or so you say glancingly early in the play / but no one mentions it again afterwards", "ter um pai que também é seu irmão / significa ter uma mãe que é sua avó / uma irmã que é tanto sua sobrinha quanto sua tia / e um outro irmão que você ama tanto que seu desejo é se deitar ao lado dele / 'coxa com coxa no túmulo' / pelo menos é que o que você diz de relance no início da peça / sem ninguém tocar de novo no assunto depois". No primeiro episódio, quanto Antígone tenta convencer a irmã a lhe ajudar a enterrar Polynices (p. 11): "Ismene: sweet sister, you aim too high / Antigone: true sister, yet how sweet to lie upon my brother's body thigh to thigh / Ismene: your heart so hot, thou sister", "Ismene: querida irmã, você mira muito alto / Antígone: é verdade irmã, mas quão doce será deitar sobre o corpo do meu irmão coxa com coxa / Ismênia: tão quente o teu coração, irmã minha".

Kreonte. Carson estende a fala dessa mãe e esposa silenciada, cujo suicídio serve também à tragédia de Kreonte e é narrado posteriormente pelo mesmo Mensageiro, transformando-a em um verdadeiro monólogo. Ela o inicia anunciando a ele e a si mesma na terceira pessoa ("this is Eurydike's monlogue / it's her only speech in the play", p. 39, "este é o monólogo de Eurídike / sua única fala na peça"), para em seguida ironizar seu próprio estatuto de maneira fria e denunciativa, comparando-se a uma outra mãe e esposa da literatura mundial, cuja morte não é central à narrativa ("you may not know who she is / that's okay / like poor Mrs. Ramsay / who died in a bracket / of *To the Lighthouse* / she's the wife of the man / whose moods tensify", p. 39, "talvez você não saiba quem ela é / tudo bem / assim como a Sra. Ramsay / que morreu entre parênteses / no romance *Ao Farol* / ela é a esposa do homem / cujos ânimos se tensificam"). A personagem prossegue falando de Antígone e a vida dela na família, de como ela era uma criança rebelde, de como eles a levaram ao psiquiatra (Freud?), mas nada dera certo — ao ponto de eles terem de expulsá-la de casa. Ela pergunta, enfim: "have you heard this expression / the nick of time / *what is a nick* / I asked my son / *what is a nick* / I asked my son" (p. 40, "você já ouviu essa expressão não / no apagar das luzes / *mas que luz* / perguntei ao meu filho / *mas que luz* / perguntei ao meu filho"); ela parece desconhecer — ou ao menos ignorar — a expressão. Tal quais seu filho e seu esposo, Heimon e Kreonte, ela é "capaz de perceber que o apagar das luzes está próximo, que o tempo está correndo, mas que não consegue agir dentro do pouco tempo que lhe resta para mudar de imediato o rumo dos acontecimentos" (ALONSO, 2016, p. 51)[41]; e assim como o coro, ela assume uma fachada de otimismo, admitindo que tudo está dentro dos conformes ("when the Messenger comes / I set him straight / I tell him nobody's missing / we're all here / we're all fine", p. 40, "quando o Mensageiro chega / eu já deixo bem claro / eu digo a ele que ninguém desapareceu / estamos todos aqui / estamos todos bem"), mesmo que ela pressinta o que aconteceu e que está prestes a lhe ser anunciado: que seu filho se matara.

Em paralelo ao que o pai de Carson lhe dizia ("*ah você sempre exagera!*", "*oh you always exaggerate!*", p. 4), Eurídike também acusa o Mensageiro — i.e. aquele que transmite uma mensagem, aquele que na maioria das vezes não tem culpa alguma do que precisa dizer: tal qual um tradutor — de sempre exagerar ("why do you Messengers Always / exaggerate / exit Eurydike bleeding from all orifices", p. 40, "por que que vocês Mensageiros sempre / exageram / sai Eurídike sangrando por todos os orifícios").

[41] "[…] acknowledge that the nick of time is at work, that time is clearly at play, but who cannot act within this small window to directly change the course of the action."

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento deste trabalho possibilitou explorar diferentes áreas dentro dos estudos de tradução afim de que pudéssemos estudá-las, pensá-las — e talvez abrir espaço para repensá-las — sob novas perspectivas afloradas pela convergência de prática tradutória, teorias da tradução e concepções sobre tradução e sobre o traduzir. A partir de um projeto de tradução para verter *antigonick* (tradução inglesa da *Antígona* de Sófocles feita pela poeta canadense Anne Carson direto do grego antigo) para o português brasileiro, questionamentos sobre os conceitos de retradução, tradução indireta, tradução poética e ritmo, mais especificamente, surgiram e mostraram-se importantes para se estabelecer um debate que não envolvesse somente particularidades da obra traduzida, como também da teoria da tradução como um todo.

Para um traduzir ciente de si mesmo, ou seja, para que tradutores e tradutoras tenham plena ciência de si enquanto sujeitos tradutores e de seus fazeres tradutórios como atividades marcadas temporal, especial, cultural, social e intersubjetivamente, é preciso que se encare a tradução não como uma simples ponte pela qual se deve atravessar para, de uma língua à outra, transportar significados e informações ou facilitar comunicações entre duas culturas. Mais que isso, é preciso vê-la a partir do ponto de vista das relações. No que tange a obras artísticas literárias, Walter Benjamin se questiona:

> O que "diz" uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é a comunicação, não é o enunciado. E, no entanto, a tradução que pretendesse comunicar algo não poderia comunicar nada que não fosse comunicação, portanto, algo inessencial. Pois essa é mesmo uma característica distintiva das más traduções. (BENJAMIN, 2008, p. 66)

Mais que apreender sentidos e significações, buscar pelas interpretações corretas do que se traduz, traduções poéticas como *antigonick* de Anne Carson se inserem em uma categoria de tradução cujos tradutores e tradutoras conduzem suas atividades tradutórias cientes que suas traduções têm coordenadas diferentes das de seus originais. O tempo, o lugar e, principalmente, o sujeito são de suma importância para se determinar projetos, estratégias e decisões tradutórios. Em um trabalho de alteridade para com seu original grego, separado temporalmente de sua tradução por dois mil e quinhentos anos, situado geograficamente em meio à outra cultura e a outros grupos sociais e, enfim, produzido por um sujeito outro, Carson exerce seu papel de poeta-tradutora ao traduzir Sófocles para o inglês, porém com base em um projeto de escritura-tradução que visa adaptar a tragédia a um contexto espacial, histórico e sociocultural específico

ao qual Carson faz parte a partir de um processo crítico e criativo. Foi por meio do reconhecimento da identidade e da poética próprias do outro — ou seja, do seu original, de Sófocles —, que a autora desperta em si e em sua tradução identidade e poética próprias, não em subordinação ao original, mas em relação de contiguidade. Sem se desvincular — e sem poder fazê-lo — do seu original e de sua classificação de tradução, a autora consegue fazer de sua tradução uma obra autoral, que demanda suas próprias traduções.

Fazer uma tradução interlingual de uma obra tal qual *antigonick* se mostrou um exercício diferente daqueles empregados para se traduzir outras menos complexas em termos de classificação — obras que não fazem com quem as traduza se contorçam em reflexões várias acerca das identidades assumidas por elas. Além de, claramente, requerer um olhar crítico e um projeto de tradução que tencionasse buscar em português sua própria poética e teoria da linguagem (embora não em igual medida à Carson, nem tão transgressora), este tradutor precisou nunca deixar de levar em consideração — muitas vezes de maneira inconsciente — o fato de que seu original se trata de uma tradução. Embora esse original seja *antigonick*, o original desta, por sua vez, fora *Antígona*, e a peça de Sófocles não pode ser completamente desvinculada de *antigonice*, mesmo que ela não esteja em uma situação de estreita proximidade tanto quanto está a obra de Carson. Não se trata, enfim, de uma tradução indireta de Sófocles.

Colocada ao lado das traduções da *Antígona* feitas por Friedrich Hölderlin, Jean Anouilh e Bertolt Brecht, a tradução de Anne Carson abre ainda mais espaço para que se possa refletir sobre o papel do sujeito tradutor dentro dos estudos de tradução. Longe de continuar a considerar a tradução como uma atividade mecânica que serve meramente à transmissão de conteúdo, em que seu agente tradutor se limita a uma posição de invisibilidade e falsa neutralidade, em meios a essas circunstância será necessário praticar, analisar, tecer julgamentos e teorizar quanto ao traduzir de tais traduções poéticas, que inegavelmente adentram um espaço de sucesso — similar ao sucesso das grandes traduções a que Berman se refere — onde se tornam novos originais passíveis de serem traduzidos. Neste âmbito, será preciso considerar dois sujeitos tradutores: aquele por trás desse novo original e aquele que o traduzirá. Traduzir um tradutor, portanto, torna-se uma tarefa mais complexa.

Quanto ao *apagar das luzes*, a expressão alude a um tempo se esgotando, acabando, desvanecendo: um tempo fugidio cujo fim — quando as luzes de fato se apagarão por completo e a escuridão tomará o palco — não pode ser definido, mas que se aproxima e se mostra iminente e irrefreável. Anne Carson posiciona a si mesma e sua obra nesse momento indefinido: *antigonick*, assim como toda e qualquer tradução, já nasce morrendo, ciente de que talvez nunca

perdure tanto quanto seu original, mas sem saber quando deixará de ser lida e de ser relevante. Esse fim inevitável, no entanto, é adiado e estendido devido às traduções que *antigonick* acarreta em outras línguas. Assim como a tradução de Carson o fizera com a *Antígona* de Sófocles, *antigonice* surge para dar continuidade à vida de seu próprio original bem como, consequentemente, à obra sofocliana — prorrogando a iluminação para que as luzes não se apaguem tão rapidamente.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACCÁCIO, M. A. **Tradução indireta - uma prática de divulgação e enriquecimento cultural**. TradTerm, São Paulo, SP, v. 16, p. 97-117, 2010.

ALONSO, M. **We Are Standing in the Nick of Time:** *Translative Relevance in Anne Carson's "Antigonick"*. FIU Electronic Theses and Dissertations, 2016. Disponível em: <http://digitalcommons.fiu.edu/etd/2509>.

BACELAR, A. P. **Um hino a Dioniso entre Tebas e Atenas:** *um exemplo da polifonia coral em* Antígona. Terceira Margem (online). Ano XVII, n. 27, janeiro-julho de 2013, pp. 108-130.

_____. ***Tragoidíai*: cantos de cura? Representações da doença nos cantos dionisíacos e em tragédias de Sófocles**. Tese (Doutorado em Linguística) – UnB. Brasília, 2018.

BAKOGIANNI, A. **O que há de tão "clássico" na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras**. Tradução de Ana Thereza B. Vieira, Artur Bezerra, Marina Albuquerque e Vanessa do Carmo Abreu. Codex – Revista de Estudos Clássicos, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2016, pp. 114-131.

BANDIA, P. F. *Post-colonial literatures and translation*. In: GAMBIER, Y.; VAN DOORSLAER, L. **Handbook of translation studies**. Amsterdan: John Benjamins Publishing Company, 2010, vol. 1.

BASSNETT, S. **Translation Studies**. London and New York: Routledge, 3ª ed., 2002.

BECKETT, S. **A Piece of Monologue**. Academic Medicine, vol. 79, n. 8, agosto de 2004.

BENJAMIN, W. *A tarefa-renúncia do tradutor*. Tradução de Susana Kampff Lages. In: BRANCO, L. C. (org.) **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin:** *quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

BENNETT, L. J.; TYRRELL, Wm. B. **Recapturing Sophocles' *Antigone***. Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1998.

BERMAN, A. **A retradução como espaço da tradução**. Tradução de Clarissa Prado Marini e Marie-Hélène C. Torres. Caderno de Tradução, Florianópolis, SC, v. 37, nº 2, p. 261-268, maio-agosto 2017.

BRANCO, L. C. (org.) **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin:** *quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

CAIRNS, D. **Sophocles**. *Antigone*. London: Bloomsbury Academic, 2016.

CALAME, C. *Choral polyphony and the ritual functions of tragic songs*. In: GAGNÉ, R.; HOPMAN, M. G. (org.) **Choral meditations in Greek tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 35-57.

CARSON, A. *The task of the translator of antigone*. In: SOPHOCLES. **Antigonick**. Translated by Anne Carson. New York: New Directions Books, 2015a.

_____. *This Bird That Never Settles: A Virtual Conversation with Anne Carson about Greek Tragedy.* Entrevista cedida a Yopie Prins. In: BOSHER, K.; MACINTOSH, F.; MCCONNELL, J.; RANKINE, P. (ed.) **The Oxford Handbook of Greek Drama in the Americas**. Oxford Handbooks Online, 2015b. DOI: <10.1093/oxfordhb/9780199661305.013.052>.

GAMBIER, Y. **La retraduction, retour et détour**. Meta: Journal des traducteurs, vol. 39, nº 3, septembre 1994, pp. 413–417. Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/002799ar>.

HEGEL, G. W. F. **Princípios da filosofia do direito**. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JAKOBSON, R. *Os aspectos linguísticos da tradução*. 20.ed. In: **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

JOYAL, M. **Authors of Ancient Greece**. The British Libray. Disponível em: <https://www.bl.uk/greek-manuscripts/articles/manuscripts-of-classical-greek-authors>.

KASSEL, R. **Aristotle's Ars Poetica**. Oxford: Clarendon Press, 1966.

MARQUES, A. C.; VILLELA, J. M. **O que se diz, o que se Escreve**. *Etnografia e trabalho de campo no sertão de Pernambuco*. Revista de Antropologia, São Paulo USP, 2005, v. 48, nº 1.

MESCHONNIC, H. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MONRO, D. B.; ALEEN, T. W. (ed.) **Homeri Opera**. Oxford: Oxford University Press, 1920.

MUNDAY, J. *Translation Studies*. In: GAMBIER, Y.; VAN DOORSLAER, L. **Handbook of translation studies**. Amsterdan: John Benjamins Publishing Company, 2010, vol. 1.

MURRAY, A. T. (ed.) **Homer. The Odyssey**. Cambridge, MA: Harvard University Press. London: William Heinemann, Ltd., 1919.

NORD, C. *Functionalist approaches*. In: GAMBIER, Y.; VAN DOORSLAER, L. **Handbook of translation studies**. Amsterdan: John Benjamins Publishing Company, 2010, vol. 1.

RAGON, E. **Gramática grega**. Tradução de Cecília Bartalotti. São Paulo: Odysseus Editora, 2011.

RAGUSA, G. *Mélica grega arcaica: nove poetas e suas canções*. In: **Lira grega: antologia da poesia arcaica**. São Paulo: Ed. Hedra, 2006, pp. 11-35.

ROSA, A. A. *Descriptive Translation Studies (DTS)*. In: GAMBIER, Y.; VAN DOORSLAER, L. **Handbook of translation studies**. Amsterdan: John Benjamins Publishing Company, 2010, vol. 1.

SMYTH, H. W. **Greek Grammar for Colleges**. American Book Company, 1920.

SNELL-HORNBY, M. *The turns of Translation Studies*. In: GAMBIER, Y.; VAN DOORSLAER, L. **Handbook of translation studies**. Amsterdan: John Benjamins Publishing Company, 2010, vol. 1.

SOPHOCLES. **Antigonick**. Translated by Anne Carson. New York: New Directions Books, 2015.

SOPHOCLES. **Sophocles. Vol 1:** *Oedipus the king. Oedipus at Colonus. Antigone*. With an English translation by F. Storr. The Loeb classical library, 20. Francis Storr. London; New York. William Heinemann Ltd.; The Macmillan Company. 1912.

SOUZA, R. S. **A Repressão e o Recalque em Sigmund Freud**. Psicologado, fev. de 2019. Disponível em: < https://psicologado.com.br/abordagens/psicanalise/a-repressao-e-o-recalque-na-psicanalise>.

STOLZE, R. *Hermeneutics and translation*. In: GAMBIER, Y.; VAN DOORSLAER, L. **Handbook of translation studies**. Amsterdan: John Benjamins Publishing Company, 2010, vol. 1.

VERNANT, J.-L.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga I e II**. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado et al. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VIEIRA, T. **Antígone de Sófocles**. Introdução e tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ZUMTHOR, P. **Introdução à Poesia Oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

6. APÊNDICE

6.1 TRADUÇÃO: *antigonice*

a tarefa da tradutora de antígone

querida Antígone:
seu nome em grego significa algo como "contra nascimento" ou "em vez de nascer"
o que existe além de nascer?
não que a gente queira entender tudo
ou mesmo entender alguma coisa
queremos entender algo além

Brecht sempre me vem à cabeça
ele que fez você passar a peça toda com uma porta amarrada nas costas
uma porta pode ter diversos significados
eu estou do lado de fora da porta
o estranho é que você também está do lado de fora da porta

essa porta não tem lado de dentro
ou se ela tiver um lado de dentro, você é a única pessoa que não pode entrar
com a família que mora lá, tudo deu irremediavelmente errado
ter um pai que também é seu irmão
significa ter uma mãe que é sua avó

uma irmã que é tanto sua sobrinha quanto sua tia
e um outro irmão que você ama tanto que seu desejo é se deitar ao lado dele
"coxa com coxa no túmulo"
pelo menos é que o que você diz de relance no início da peça
sem ninguém tocar de novo no assunto depois

ah você sempre exagera! meu pai costumava me dizer
e vamos sublinhar aqui Hegel dizendo que a Mulher é "a eterna ironia da comunidade"
quão a sério nós podemos te levar?
será que você é a "Antígone entre duas mortes", como diz Lacan,
ou uma paródia da lei de Kreonte e da linguagem de Kreonte —a ponto de Judith Butler

também ver em você "a oportunidade para uma nova área do humano"?
e mais uma vez, "um exemplar de intelecto masculino e senso moral"
é a opinião de George Elliot, enquanto para vários acadêmicos modernos você
(talvez previsivelmente)
soa como uma terrorista

e Žižek compara você de maneira triunfal a Tito
o líder iugoslavo dizendo NÃO! a Stalin em 1942
e falando dos anos 40, você causou uma ótima impressão no alto comando nazista
e ao mesmo tempo nos líderes da Resistência Francesa
quando eles se sentaram na plateia
da Antígone de Jean Anouilh

noite de estreia, Paris, 1944: não sei de que cor seus olhos eram
mas posso imaginá-los se revirando nas órbitas neste instante
vamos voltar ao Brecht, talvez ele tenha te entendido melhor
carregar a própria porta faz uma pessoa ficar
desajeitada, cansada e esquisita

por outro lado, poderia vir a calhar
se você fosse a algum lugar cuja entrada não é óbvia, do tipo convencional
ou uma saída óbvia, tipo o clássico duplo vínculo
bom, isso é problema seu
meu problema é transportar você e seu problema
até o inglês desde o grego antigo

tudo isso jaz escondido nesse povo, seu povo
crimes e horrores e anos amontoados, uma família, o que chamamos de família
"uma das minhas memórias mais antigas", John Ashbery escreveu na revista New York em 1980,
"é tentar descascar o papel de parede do meu quarto,
não por hostilidade,
mas porque parecia que tinha de existir algo fascinante

por detrás dos galeões e globos e telescópios"
isso me faz lembra de Samuel Beckett que descreveu em uma carta
suas próprias aspirações quanto à linguagem
"abrir-lhe buraco atrás de buraco até que o que se esconde atrás dela escoe para fora"
querida Antígone: você é alguém que ainda tem fé

em uma organização completamente outra que se encontra bem abaixo do que a gente vê ou diz
citando Kreonte, você é autônoma
uma palavra que vem de autos, "própria", e nomos, "lei"
autonomia soa como um tipo de liberdade
mas você não se interessa por liberdade
seu plano

é se costurar à sua própria mortalha usando os menores dos pontos
como traduzir isso?
eu me inspiro em John Cage, que, ao lhe perguntarem
como compusera 4'33", respondeu
"eu a construí gradativamente a partir de várias partes bem pequenas de silêncio"
Antígone, você não almeja,

não mais que John Cage, a uma condição de silêncio
você quer que nós escutemos o som do que acontece
quando tudo que é normal/musical/cuidadoso/convencional ou pio é tirado de nós
ah irmã e filha de Édipous,
quem que pode ser inocente ao lidar com você
nunca existiu uma tábula rasa

nós estávamos sempre já ansiosos por você
talvez você conheça aquele poema da Ingeborg Bachmann
do último ano de sua vida que começa com
"eu perco meus gritos"
querida Antígone,
eu encaro como a tarefa da tradutora
impedir que você chegue algum dia a perder seus gritos

elenco

Antígone
Ismene *irmã de Antígone*
Kreonte *rei de Thebas*
Heimon *filho de Kreonte e Eurídike*
Eurídike *mulher de Kreonte, mãe de Heimon*
Tirésias *profeta cego de Thebas [guiado por um garoto]*
Garoto
Guarda
Mensageiro
Coro de anciãos thebanos
Nice *um papel mudo [sempre em cena, ela mede as coisas]*

cena

Palácio de Kreonte em Thebas

Antígone: surgimos na escuridão
e nascer é o que nos mata
Ismene: quem disse isso
Antígone: Hegel
Ismene: parece mais com Beckett
Antígone: ele parafraseou Hegel
Ismene: eu acho que não
Antígone: quem quer que tenha sido quem quer que sejamos, querida irmã
desde que nascemos a partir dos males de Édipous
de mágoas dores desgostos desgraças ou impactos morais
nós fomos poupadas
e agora esse decreto
você ficou sabendo do decreto
Ismene: eu não fiquei sabendo de nenhum decreto
que nossos irmãos foram mortos pelas mãos um do outro
e que o exército de Argos foi embora
é tudo o que eu sei
Antígone: foi o que eu pensei
é por isso que eu te chamei aqui
Ismene: qual o problema
você está com os seus olhos de trovão
Antígone: Kreonte está determinado
a honrar um dos nossos irmãos com um funeral
e não o outro
Etéokles ele deitou na terra conforme a justiça e a lei
Polynices se deitará sem lágrimas e sem enterro
doce-carne-amarga para o fervor dos pássaros
o nobre Kreonte chama nossa atenção para esse decreto
sua atenção e a minha
qualquer um que transgredi-lo morre
o que você diz então
Ismene: o que que eu poderia dizer
o que que eu poderia fazer
Antígone: se você se juntar a mim
se você se juntar à minha operação
Ismene: mas a que risco
onde está sua cabeça
Antígone: se você me ajudar
me ajudar a erguer o corpo
Ismene: Kreonte diz que é contra a lei
Antígone: Antígone diz que é contra o sagrado
Ismene: Ò minha irmã, não cruze essa linha
Antígone: querida irmã, meus mortos são meus
e seus tanto quanto meus
Ismene: *quem quer que sejamos*
pense, irmã —
filha do pai
irmão da irmã
mãe da irmã
filho da mãe
mãe e esposa eram uma só!
nossa família é duplamente triplamente depravada e suja em
todas as direções inclusive
nós duas estamos sozinhas
e nós somos garotas

garotas não podem bater de frente com homens
Antígone: mas eu vou
Ismene: querida irmã, você mira muito alto
Antígone: é verdade irmã, mas quão doce será deitar sobre o corpo do meu irmão coxa com coxa
Ismene: tão quente o teu coração, irmã minha
Antígone: Ó primeira e única cabeça minha irmã cujo sangue se cruza com o meu próprio de tantas maneiras
os mortos são frios eles me receberão
Ismene: você é uma pessoa apaixonada pelo impossível
Antígone: e quando minha força se esvair eu vou parar
Ismene: é errado
Antígone: não diga isso ou eu vou ter que te odiar
ele também vai te odiar
só me deixe ir
pois não enfrentarei nada tão doloroso quanto aquilo que me priva de uma morte ilustre
Ismene: vá então mas fique sabendo
que você parte amada mesmo que
você vá sem sua cabeça

[saem Antígone e Ismene]

[entra o Coro]

Coro:

as glórias do mundo vêm de assalto em vermelho e dourado
ganhamos a guerra
a salvação se vangloria
as estradas de Thebas Sete-Portões
o homem de Argos fugiu
ele que
estremeceu nossa terra com gritos extenuantes
ele que

esnobou nossas muralhas
sete lanças na boca em vez de dentes
ele fugiu
antes de encher as bochechas de sangue
antes de qualquer fogo
o estrondo da guerra se esticou ao longo de suas costas
o prepotente
fugiu

Zeus odeia prepotentes
viu uma enxurrada deles vindo para cima de nós
levantou a mão
eles caíram por terra
eles eram
o homem de Argos
guerra
fez deles todos loucos

sete portões
e em cada portão um homem
e em cada homem uma morte
e no sétimo portão
dois irmãos crescem dolorosos no peito um do outro
agora a vitória é nossa
que
haja esquecimento

que
Thebas estremeça de alegria
Kreonte vem aí
remando sua nova lancha

[entra Kreonte]

Kreonte: aqui estão os verbos de Kreonte para hoje
Adjudicar
Legislar
Escandalizar
Capitalizar
aqui estão os substantivos de Kreonte
Homens
Razão
Traição
Morte
Navio do Estado
Meu
Coro: "meu" não é um substantivo
Kreonte: é se você usar letra maiúscula

[entra o Guarda]

Guarda: então
Kreonte: então o que
Guarda: então a gente
Kreonte: então a gente o que
Guarda: então a gente viu alguém
Kreonte: viu alguém o que
Guarda: ou talvez ninguém
Kreonte: era alguém ou ninguém
Guarda: então hipoteticamente
Kreonte: *seu cu de cabra*, me diz quem enterrou o corpo que eu disse que era contra a lei tocar
Guarda: não sei
Kreonte: então vai descobrir

[saem Kreonte e o Guarda]

Coro:

existem muitos fregueses terrivelmente silenciosos mas nenhum mais
terrivelmente silencioso do que o Homem
seus passos seguem tão temerosamente suaves por sobre o mar
no inverno de mármore
por cima das firmes ondas azuis e toda terça-feira
ele desgasta a inespantável terra
com cavalos e estilhaços

estilhaça também bochechas de pássaros e os prende com faróis florestais
prateados de sal rolam até sua rede, ele a chacoalha só por isso,
esse cliente impressionantemente quieto
ele condena
animais e montanhas tecnicamente
com a parelha ele faz o boi se curvar, o cavalo de joelhos

e declarações e pensamentos tão claros quanto ares complicados
e ânimos que fazem da cidade moral, isso ele ensinou a si mesmo
do frio de neve ele sabe fugir
e toda exigência humana estala quando ele liga na tomada
toda tomada funciona mas,
uma
Morte continua sombria

a Morte ele não pode condenar
forjamentos não obstante
mal
bem
leis
deuses
juramento honesto não obstante

engraçadíssimo em sua cidade superior
você pode vê-lo galopando a seu bel prazer
a lava chegando até *aqui*

[entra o Guarda com Antígone]

Coro: essa, essa
ai eu não sei
não vamos falar de deuses
não vamos falar de Édipous
eis Antígone
por favor não me diga que foi ela
Guarda: foi ela quem fez isso foi ela eu peguei ela
Coro: ai que ótimo
eis Kreonte

[entra Kreonte]

Kreonte: eis Kreonte
o que apaga as luzes
Guarda: bom milagres realmente acontecem
eu jurei que não voltaria mas voltei
porque eu peguei ela foi ela ela que fez isso e eu peguei ela
ela estava remexendo o túmulo
minha barra está limpa
Kreonte: remexendo o que você quer dizer com remexendo
Guarda: sou um homem livre estou livre minha barra está limpa
Kreonte: explique como você pegou ela
Guarda: ela estava enterrando ele
Kreonte: como quando onde você tem certeza conte mais
Guarda: o corpo
o ilegal
ela estava enterrando ele
o que mais você quer saber
Kreonte: enterrando como e onde você viu ela e
como você pegou ela eu quero detalhes
Guarda: detalhes tá bom
você me ameaçou eu voltei tirei todo o pó deixei o corpo descoberto
sentei na colina se estava quente sim estava
se tinha lá putrefação e vermiculação sim tinha
se tinha lá fedor-de-sol-a-pino sim tinha
se eu caí no sono não caí não eu fiquei acordado e aí
do nada
veio uma tempestade
um vento arrancou o cabelo das árvores levantou poeira com medo eu
fechei meus olhos e
e quando dei uma espiada lá estava ela
a criança
em seu ave-luto a ave dentro do seu infantocovachoro uivando
e xingando ela verteu o pó sobre o corpo com ambas as mãos
ela verteu água sobre o corpo com ambas as mãos
eu capturei ela eu incriminei ela isso me deixou triste
mas ainda assim isso vale menos que minha própria segurança
você gosta de substantivos aqui estão alguns
Libação-de-pó
Lance-cumprido
Luto-instalado
Kreonte: na verdade eu prefiro verbos
Guarda: *peguei* ela
Kreonte [para Antígone]: e você com a cabeça abaixada foi você
Antígone: bingo
Kreonte [para o Guarda]: vai embora

[saí o Guarda]

Kreonte [para Antígone]: você sabia que era contra a lei
Antígone: bom se você chamar aquilo de *lei*
Kreonte: eu chamo
Antígone: Zeus não chama
Justiça não chama
os mortos não chamam
o que eles chamam de *lei* não algo que começou hoje ou ontem
quando eles dizem *lei* eles não estão falando de algo pétreo de hoje ou de ontem
eles estão falando dos decretos inescritos infalíveis e eternos dos deuses
que humano algum pode ultrapassar
com certeza eu vou morrer
com Kreonte ou sem Kreonte
e a morte é *maior*
não tem nenhuma dor
em deixar o filho de minha mãe largado lá fora ainda por enterrar isso sim seria dor

Coro: bruta que nem o pai não acha

Kreonte: você acha que é de ferro mas eu consigo fazer você se curvar
eu sou o homem aqui
Antígone: realmente
Kreonte: também posso fazer sua irmã se curvar
Antígone: será que a gente não pode acabar logo com isso
Kreonte: não bora continuar com a picuinha mais um pouco
eu diria que
você é a única em Thebas que vê as coisas desse jeito você não acha
você é autônoma
autárquica
autodidática
autodoméstica
auto-empática
autoterapeutica
auto-histórica
autometafórica
auto-erótica
e
autosseduzida

Antígone: na verdade não todo mundo pensa que nem eu
mas você pregou a língua deles ao chão
Kreonte: você não tem vergonha
Antígone: vergonha nenhuma em honrar um parente
Kreonte: e o outro irmão também não era seu parente
Antígone: de mesma mãe e mesmo pai
Kreonte: contudo você honra um e desonra o outro
Antígone: os meus mortos não acham isso
Kreonte: um um criminoso o outro um defensor da nossa terra
Antígone: a Morte exige que Suas leis sejam obedecidas
Kreonte: a mesma lei para o bem e o mal o patriota e o traidor
Antígone: ah quem saberia dizer como essas definições funcionam lá embaixo
Kreonte: o inimigo é sempre inimigo vivo ou morto
Antígone: eu nasci para amar não odiar
Kreonte: eu não serei inferiorizado por uma mulher

[entra Ismene]

Coro: eis Ismene
por que ela está vermelha
Kreonte: eis Ismene

por que ela está se esgueirando até aqui
Ismene: eu participei da façanha eu compartilho da culpa
Antígone: você não participou de nada você não compartilhou de nada deixe minha morte em paz
Ismene: eu quero remar o barco com você
Antígone: salve-se
Ismene: eu vou ficar tão sozinha
Antígone: alguns acham que o mundo é feito de corpos alguns acham que de forças
eu acho que os homens só tomam conhecimento das coisas quando o próprio pé começa a queimar
Ismene: citando Hegel de novo
Antígone: Hegel diz que estou errada
Ismene: mas certa em estar errada
Antígone: *sem consciência moral*
Ismene: e é assim que ele fala
Antígone: fico imaginando
digamos que o meu inconsciente
enquanto ainda inconsciente
pudesse também conhecer as leis da consciência pelas quais sou
condenada por desobedecê-las, quer dizer
será que uma pessoa pode ser tão consciente
de ser inconsciente
que ela tem culpa da sua própria repressão
é realmente disso que sou culpada
Ismene: bem todos nós te consideramos uma garota grandiosa
Antígone: e isso lá é argumento
Ismene: eu posso te ajudar a sofrer
Antígone: não
Ismene: eu posso te dar motivos para não morrer
Antígone: não

Ismene [para Kreonte]: eu posso te dar motivos para não
matá-la o seu próprio filho por exemplo
Kreonte: ah ele vai achar outros campos para arar
mulheres e suas camas me causam ânsia
[chamando] GUARDAS, TIREM ELAS DAQUI

[saem Antígone, Ismene, Kreonte]

Coro:

benditos sejam aqueles cujas vidas não sentem o gosto do mal
mas se algum deus abala sua casa
a ruína chega
a ruína não vai embora
ela vem cobrando de geração em geração
ela vem revolvendo o sal negro noturno direto do fundo do mar
e todos os litorais açoitados se lamuriam

acervos de lutos eu vejo caindo sobre essa casa
morte no nascimento nascimento na morte isso não tem fim
algum deus os empilha
uma última raiz procurava por um fiapo de luz na casa de Édipous
mas o pó ensanguentado de morte golpeia a raiz ceifa a raiz
todas as altas montanhas furiosas da mente dela

Zeus você vence você sempre vence
todo o oxigênio do poder
pertence a você
o sono não pode contê-lo o tempo não o cansa
seu Monte Olimpo brilha como uma joia alva perto dessa lei
nenhuma vastidão adentra a vida de mortais sem ruína

mas é claro a esperança existe vejam lá vem ela
indo e vindo
para fazer cócegas no seu pé
aí você percebe que as solas estão em chamas
palavra sábia
se o mal lhe parece bom
algum deus está te levando pelo caminho mais certo até a ruína

ah eis Heimon
eis Heimon sofrido e furioso
usurpado de sua futura esposa

[entra Heimon]

Kreonte: furioso por causa de sua futura esposa
ou ainda somos amigos
Heimon: pai, eu sou seu
Kreonte: bela atitude, filho
belo coração em seu peito
preciso de você desse jeito
abraçamos os mesmos amigos prejudicamos os mesmos inimigos
algumas crianças são inúteis
outras só trazem problema
e quem discordaria disso
isso faz com que as pessoas *riam do pai*
uma verdade da vida eu vou te contar agora vou dizer uma vez só
quando você se põe de baixo de uma fêmea prazerosa
você fica com uma ferida aberta na sua casa e na sua vida
livre-se dela
deixe que ela siga seu caminho de cobra e seduza outro garoto no inferno
você sabe que ela me desobedeceu
só ela dentre todos na cidade
não me farão de mentiroso
eu vou matá-la
deixe que ela invoque Zeus e sangue e parentesco quem liga
será que eu devo nutrir desordem dentro da minha própria família não de maneira alguma
meu público está assistindo
Heimon: pai, os deuses regam as mentes dos homens
já que é o equipamento mais precioso que eles têm
contudo eu não poderia não saberia não sei como
dizer que você está errado
pode ser
de um outro jeito
eu não sei
talvez acabe sendo
apaga esse verso
eu sou seu defensor
eu sou seu
eu me mantenho vigilante
ninguém diz ou faz ou menospreza nenhum de, por que seu olhar de medo seu
desagrado ninguém
contudo eu ouço
tem conversa rolando
têm sombras
essa garota
aqui eu disponho uma lacuna
essa garota não merece morrer a cidade está triste o mais glorioso dos feitos a mais impressionante das mortes (eles que dizem) ela só quis
manter o corpo do irmão longe dos cães
e dos pássaros esse tipo de conversa
eu não sei
a noite chega
ah meu pai
quando você sobe o morro
precisa equilibrar seu peso
pedal a pedal
lado a lado

pedale o ritmo
não acumule suas próprias tradições não se enfureça por causa da sua língua e da sua mente
eles ficam cegos
árvores se curvam
barcos afrouxam o aparelho
nenhum ser humano tem perfeita sabedoria

Coro: gosto de bons argumentos
medula contra medula
vocês dois poderiam aprender um com o outro

Kreonte: eu na minha idade ir para a escolha e aprender com esse menino
Heimon: você não aprenderia nada injusto
Kreonte: nada injusto para honrar anarquia
Heimon: eu não honro anarquia
Kreonte: e ela a garota não foi corrompida pela mazela
Heimon: Thebas diz que não
Kreonte: é Thebas então que deve estipular como eu devo governar
Heimon: escute a si mesmo você soa como um garoto ditador
Kreonte: de quem mais o governo deveria depender
Heimon: cidade nenhuma pertence a um homem só
Kreonte: com certeza uma cidade pertence ao seu governante
Heimon: por que então não procurar um deserto e governar sozinho
Kreonte [para o Coro]: esse rapaz pelo que parece é um brinquedinho de mulher
Heimon: se *você* for a mulher
é com você que eu me importo
Kreonte: Ó despudorado torna-te um absoluto patife
ao inculpar teu próprio pai
Heimon: sim pois eu te vejo fazendo o mal
Kreonte: mal em respeitar minhas próprias prerrogativas
Heimon: você não respeita você pisa nas prerrogativas dos deuses
Kreonte: Ó maculado Ó natureza infame Ó subordinando de mulher
Heimon: mas não subordinado da injustiça
Kreonte: todas as tuas palavras advogam por ela
Heimon: e por você e por mim e pelos deuses lá embaixo
Kreonte: nunca poderás casar-te com ela deste lado do túmulo
Heimon: então ela vai morrer e vai levar outra pessoa com ela
Kreonte: então tua audácia imputa-te até mesmo a ameaças
Heimon: ameaças que ameaças
Kreonte: lastimarás o dia do teu obtuso ensino
Heimon: se você não fosse meu pai eu diria que está louco
Kreonte: os vinténs de tua mulher não almejam fazer-me cócegas
Heimon: você fala e fala e nunca ouve
Kreonte: assim dizes, pois bem agora pois bem agora digo eu
tu me causarás injúrias a teu próprio custo
buscai a odiosa criatura
deixai que ela demore a morrer na frente do seu noivo agora nesse mesmo instante em frente aos seus olhos
Heimon: nunca

[sai Heimon]

Coro: bom ele foi embora
sofrido e furioso
Kreonte: deixe ele ir
Grande Homem
eu tenho mortes para cuidar
Coro: ambas as garotas
Kreonte: não só a barulhenta

Coro: como
Kreonte: vou achar um deserto para ela
na vizinhança mesmo
vou enterrá-la viva
com um pouco de comida
câmara sagrada, terrível passatempo
sem dúvida o deus da morte vai salvar a vida dela

[sai Kreonte]

Coro:

Eros, ninguém pode lutar contra você
Eros, você restringe qualquer coisa que se mova
bochechas de meninas mares mata selvagem
nem mesmo um imortal lhe escapa
nem mesmo criaturas de um só dia sem dúvida
por que
eles vão à loucura

você desnivela as mentes das pessoas
essa crise chamada Heimon é sua culpa
você fez o sangue dele ferver
você arde nas pálpebras de meninas
quem liga para as leis terrenas
Afrodite, você brinca com a gente
brinca
bem fundo

[entra Antígone]

Coro: não consigo mais conter a corrente de lágrimas
quando vejo a Antígone aqui indo em direção
ao quarto aonde todos nós
vamos no fim

Antígone: Hegel diz que as pessoas querem ver suas vidas no palco
olha só para mim
gente
eu sigo minha última estrada
eu vejo minha última luz
olha
a Morte que no fim acolhe a todos nós nos seus braços curvados
está me acolhendo
mas ainda estou viva
sem casamento
sem canto nupcial
sem núpcias
contudo ainda assim me deitarei na cama do rio da Morte
enquanto ainda estou viva

Coro: sim mas isso vai te render glórias não é
você vai ser louvada não é
não é como se você estivesse morrendo da doença da guerra
você escolheu viver autônoma
e assim você morre
a única dentre os mortais e descer à Morte viva

Antígone: vocês estão me zoando é
seus velhos tarados
vocês estão rindo de mim é
mesmo que eu ainda não tenha ido
Ó nascentes dos rios de Thebas
Ó campos das planícies de Thebas
tenham-me como testemunha
ninguém derramou uma lágrima por mim
enquanto eu me dirigia ao meu estranho novo túmulo
pois eu sou um estranho novo tipo de coisa meio-termo não é mesmo
sem estar em casa com os mortos nem com os vivos

Coro: é verdade você é desajeitada
desajeitada que nem o seu pai
lembra do Brecht que fez você ficar a peça inteirinha com uma porta amarrada às suas costas

Antígone: ah quero falar dele ele não
ele também não
e com certeza *ele* nunca
ficar arando tudo isso no escuro
eu vou até eles agora
uma última encruzilhada
Ó irmão meu você me defraudou

Coro: você defraudou a si mesma
piedade é legal mas autoridade é autoridade
por que você sempre tem de fazer suas próprias leis

Antígone: semchorar
semcasar

semseramada
eu me vou

[entra Kreonte]

Kreonte: levem ela
estamos livres dessa garota

Antígone: Ó tumba
Ó quarto de núpcias
Ó eterna casa subterrânea
eu fui uma pessoa organizada e essa é minha recompensa
eu organizei a morte de vocês, meus queridos
vocês me perguntam se eu teria feito isso por um marido ou um filho
minha resposta é não não teria feito
um marido ou um filho pode ser substituído
mas quem poderia me cultivar um novo irmão
será que esse argumento é estranho
Kreonte achou que sim
mas não tenho certeza as palavras saem errado eles chamam minha piedade de impiedade
estou sozinha dentro de mim
eu morri já faz tempo
quem sofre mais
eu imagino quem sofre mais

Coro: sua alma está explodindo

Kreonte: anda logo

Antígone: próxima palavra
é morte

Kreonte: MORTE

Antígone: Ó Thebas
Ó deuses
Ólha só
eu me vou
sou a única que restou em uma linhagem de reis
fui pega
em um ato de perfeita piedade

[sai Antígone]

Coro:

como que um coro grego se assemelha a um advogado
ambos estão envolvidos no ramo de procurar por precedentes
de procurar uma analogia
localizar um exemplo prévio
assim como ser capaz de dizer se
essa atrocidade que nós estamos presenciando não
é singular sabe isso já aconteceu antes
ou algo bem parecido
não é que a gente esteja perdido como posso falar isso
não é que a gente esteja desorientado
existe um padrão
a gente consegue achar um caso paralelo na história
e então arquivar sob o nome de
ANTÍGONE ENTERRADA VIVA SEXTA-FEIRA À TARDE
COMPARAR COM OS HISTÓRICOS DE CASOS 7, 17 E 49

agora eu poderia revirar esses históricos de casos
contar para vocês sobre Danae e Licurgo e os filhos de Fineu
gente trancada em quartos ou em cavernas ou nas próprias mentes sombrias
isso não te ajudaria
isso não me ajuda
sexta-feira à tarde
lá se vai Antígone para ser enterrada viva
será que existe
algum jeito
de dizer
que isso é normal
racional
perdoável
ou até mesmo na definição mais descabida *justo*
não na realidade não

lá vem Teirésias
EPISÓDIO CINCO

[entra Teirésias guiado por um garoto]

Teirésias [ao Coro]: salve, seus reis de Thebas
eu chego me dirigindo à pessoa errada
porque eu sou cego
é isso que vocês acham é
porque eu sou cedo
Kreonte: e aí Teirésias
Teirésias [ao Kreonte]: você está em cima de uma navalha
eu ouço os pássaros eles estão *bebarbarizamenados*
eles estão fazendo sons monstruosos
as chamas não acendem
os ritos saem errado
você sabe das minhas tecnologias você sabe
se o sinal falhar isso também é um sinal
de você uma *doença*
de você uma *supuração*
de você uma *inflação*
vem e recaí sobre a cidade
esse amontoado de putrefação que era o filho de Édipous
o garoto está morto pare de matá-lo
Kreonte: seu falso
Teirésias:
Kreonte: seu agiota
Teirésias:
Kreonte: seu empreendedor
Teirésias:
Kreonte: você está tão quieto
Teirésias: abre o olho Kreonte
abre olho porque eu vejo o futuro vindo te submergir
e ele contém o cadáver do seu próprio filho
você cometeu um erro estrutural com a vida e a morte meu querido
você colocou os vivos embaixo da terra
e manteve os mortos aqui em cima
isso é tão errado
isso é tão errado

[sai Teirésias com o garoto]

Coro: odeio ter de dizer isso mas
historicamente
as profecias dele nunca se mostraram falsas
Kreonte: eu sei
estou tremendo
Coro: escute um conselho
Kreonte: diga
Coro: liberte a garota
Kreonte: você quer dizer que
Coro: rápido rápido rápido
Kreonte: mas dói
Coro: rápido rápido rápido
Kreonte: eu vou

[sai Kreonte]

Coro:

uma outra
uma hora
uma hora e meia
um ano
um segundo partido
uma década
este instante
um segundo
um segundo partido
um agora
um apagar
um apego
um aperto
Kreonte se apressa
todos os guardas se apressam
com a forca no pescoço até que:

aqui estamos
numa música alegre
aqui estamos em um dia de pó
o pó necessário para familiarizar inimigos
a família necessária para varrer a justiça
a justiça necessária para se desviar de uma bala
a bala necessária para justificar amantes
o amor no qual será deletada a própria pessoa amada
a amada que você varre
o pó que você espalha
o você que não
que não o quê
que não
apaga
aqui estamos nós todos bem
nós estamos bem no
apagar das luzes

[entra o Mensageiro]

Mensageiro: Ó minha gente
não existe estrofe da vida humana que
eu louvaria ou censuraria
a sorte manda sua lancha pra cima ou
pra baixo das ondas quando bem entende
nenhum vidente pode ver o que virá
Kreonte (eu imaginei) era um homem invejável
pois ele salvou essa terra de Cádmo
ele pôs suas mãos na monarquia
ele a navegou ininterrupto e lavouras de crianças
prosperaram ao seu redor
agora tudo se foi
quando a alegria te trai
não considero viva a sua vida
um cadáver tem mais vida
seja tão rico quanto desejar seja absoluto
se sua alegria se esvai
para mim você não passa de um fiapo de fumaça

Coro: você é o Mensageiro
qual a sua mensagem
Mensageiro: estão mortos
Coro: quem está morto
Mensageiro: Heimon está morto
Coro: pelas mãos de quem
Mensageiro: mãos bem parecidas com a dele mesmo
Coro: tá bom Teirésias, gol de pênalti ganhou o jogo
Mensageiro: o jogo ainda não acabou
Coro: tem razão
eis Eurídike mulher de Kreonte
o que ela está fazendo

[entra Eurídike]

Eurídike: este é o monólogo de Eurídike
sua única fala na peça
talvez você não saiba quem ela é
tudo bem
assim como a Sra. Ramsay
que morreu entre parênteses
no romance *Ao Farol*
ela é a esposa do homem
cujos ânimos se tensificam
o mundo desta história
o mundo dividido por *ela*
eu digo dividido por *ela*
essa garota com os mortos-vivos
amarrados às suas costas

um estado de exceção
assinala os limites da lei
esse ser violento
esse ser frágil
tente se soltar do aperto
nós dissemos a ela
ela não tentou
nós compramos uma bicicleta para ela
nós a levamos ao terapeuta

aquele homem o pobrezinho
com suas ideias estranhas
tinha dias que ele nos fazia
sentar numa escadaria
todos em degraus diferentes

ou nos filmava
mas quando nós assistíamos
não tinha nada além de sombras
no fim nós a expulsamos nós precisamos
usando a lógica do amigo ou inimigo
e ela nega
como ela pode negar
a regra à qual ela é uma exceção
seria ela autoimune
não ela não é não

você já ouviu essa expressão não
no apagar das luzes
mas que luz
perguntei ao meu filho
mas que luz
perguntei ao meu filho

quando o Mensageiro chega
eu já deixo bem claro
eu digo a ele que ninguém desapareceu
estamos todos aqui
estamos todos bem
por que que vocês Mensageiros sempre
exageram
sai Eurídike sangrando por todos os orifícios

[Eurídike não sai]

Mensageiro: Ó amada rainha
queria poder dizer que não vi
o que sobrou de Polynices
as partes cachorliceradas
as partes largadas
as partes juntadas
as partes queimadas em uma pilha sagrada eu queria
poder dizer
que eu não vi
as pedras gritando
a garota pendurando
o garoto um pulmão sangrento
um pai de joelhos
um parafuso pulando da parede
a espada mergulhando até sua própria boca
Ó minha rainha
eu não vi
a Morte os casou no final
ah tão tímidos

mas eu vi
isso eu vi
sai Eurídike

Coro: sai Eurídike

Eurídike: sai Eurídike

[sai Eurídike]

Mensageiro: um profundo silêncio

[sai o Mensageiro]

EPISÓDIO FINAL 1275-1353

Coro: lá vem Kreonte
arrastando seu
arrastando seu
arrastando seu o quê

[entra Kreonte com o corpo de Heimon]

Kreonte: eis o meu crime foi a
minha cabeça dura assassina foi a
minha letal empreitada errado Ó
minha criança
morta tão cedo Ó
esse sacrilégio que chamei de política pública foi
meu filho
assassinado
pela minha loucura

Coro: tarde demais
para aprender
o que é o quê
não é mesmo

Kreonte: tarde para aprender Ó sim é
tarde muito tarde Ó então Ó então
algum deus atirou para cima de mim
um grande peso
algum deus me levou por esse caminho bruto
ai de mim por causa da alegria da minha vida que eu enterrei
sob meus pés
ai de mim por estarmos todos indo para a escuridão

[entra o Mensageiro]

Mensageiro: tá bom Kreonte
amplie sua visão

Kreonte: o que agora
o que de pior

Mensageiro: Eurídike está morta
Eurídike está morta

Kreonte: Ó Morte imunda
quem é capaz de limpar-te
Ó Morte risonha
você me racha
você me racha até me abrir
você me racha até me abrir mais uma vez

lá vem Matar
o verbo de Kreonte para hoje
agora ele está impecavelmente misturado com dores

Mensageiro: Eurídike te amaldiçoou
sua esposa te amaldiçoou
assassino de seu próprio filho ela
disse e ela desatou os olhos para a escuridão

Kreonte: sim sim é claro
claro que ela fez isso

Mensageiro: ela te culpou

Kreonte: e depois

Mensageiro: esfaqueou o próprio fígado

Kreonte: sim sim ela fez isso
claro que foi no fígado
sim eu sou culpado
levem o Kreonte embora
ele deixou de existir tanto quanto alguém que não existe

Coro: o mais breve é melhor
quando o mal está à espreita

Kreonte: eu quero a morte de Kreonte

Coro: isso é o futuro aqui é o presente
a gente lida com o presente

Kreonte: morrer é minha única súplica

Coro: então nem sequer suplique
você não tem o direito de decidir isso

Kreonte: levem o Kreonte embora por favor levem o Kreonte embora
para onde posso olhar
para onde posso me virar
tudo o que eu toco dá errado
uma sina insustentável desembarcou na minha cabeça

Coro: última palavra
sabedoria: melhor conseguir um pouco
mesmo tarde demais

[exeunt omnes exceto Nice, que continua a medir]

6.2 Caderno do tradutor

ΑΝΤΙΓΟΝΗ **ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ** (original em grego)	***Antigonick*** **Anne Carson** (tradução para o inglês/original em inglês)	***Antigonice*** **Matheus Ely Pessoa** (tradução para o português)
	the task of the translator of antigone[1]	a tarefa da tradutora de antígone
	dear[2] Antigone: your name[3] in Greek means something like “against birth” or “instead of being born” what is there instead of being born? it’s not that we want to understand everything or even understand anything we want to understand something else I keep returning to Brecht who made you do the whole play with a door strapped to your back[4] a door can have diverse meanings I stand outside your door the odd thing is, you stand outside your door too	querida Antígone: seu nome em grego significa algo como "contra nascimento" ou "em vez de nascer” o que existe além de nascer? não que a gente queira entender tudo ou mesmo entender alguma coisa queremos entender algo além Brecht sempre me vem à cabeça ele que fez você passar a peça toda com uma porta amarrada nas costas uma porta pode ter diversos significados eu estou do lado de fora da porta o estranho é que você também está do lado de fora da porta

[1] Legenda de marcações: amarelo - citações e referências (recepção); azul - linguagem coloquial (com atenção ao emprego na tradução e especial atenção por se tratar de uma peça a ser performada e enunciada); rosa - linguagem mais elevada, “antiquada” (referência às tragédias de Shakespeare, talvez?); verde - passagens para se olhar no original (possivelmente repensar a tradução); cinza - dificuldades de tradução (lexicais); marrom - dificuldades de tradução (sintáticas, sintagmais); e azul esverdiado - perguntas difíceis de serem traduzidas sem o ponto de interrogação.
[2] Querida ou cara? O que é mais comumente usado em português tanto quanto *dear* em inglês?
[3] Procurar etimologia do nome da Antígone.
[4] Procurar tradução/adaptação de Brecht. — (2ª VERSÃO) Não há indicação nenhuma na peça de Brecht nem em anotações de montagens de sua tradução sobre Antígone ter uma porta amarrada às costas. Carson parece interpretar a figura da porta na versão de Brecht (as irmãs, quando voltam para casa, encontram a porta entreaberta; a porta, então, é mencionada mais duas vezes durante a peça) como um símbolo para a ruína da estirpe de Édipo, que começa com ele, segue com a morta da mãe/esposa, Jocasta, para em seguida os filhos/irmãos Polinices e Etéocles se entressuicidarem e, por fim, Antígone se condenada e acabar também se suicidando (ALONSO, 2016, pp. 54; nota 12, p. 55).

that door has no inside
or if it has an inside, you are the one person who cannot enter it
for the family who lives there, things have gone irretrievably wrong
to have a father who is also your brother
means having a mother who is your grandmother

a sister who is both your niece and your aunt
and another brother you love so much you want to lie down[5] with him
"thigh to thigh[6] in the grave"
or so you say glancingly early in the play
but no one mentions it again afterwards

oh you always exaggerate! my father used to tell me
and let's footnote here Hegel calling Woman "the eternal irony of the community"[7]
how seriously can we take you?
are you "Antigone between two deaths" as Lacan puts it[8]

essa porta não tem lado de dentro
ou se ela tiver um lado de dentro, você é a única pessoa que não pode entrar
com a família que mora lá, tudo deu irremediavelmente errado
ter um pai que também é seu irmão
significa ter uma mãe que é sua avó

uma irmã que é tanto sua sobrinha quanto sua tia
e um outro irmão que você ama tanto que seu desejo é se deitar ao lado dele
"coxa com coxa no túmulo"
pelo menos é que o que você diz de relance no início da peça
sem ninguém tocar de novo no assunto depois

ah você sempre exagera! meu pai costumava me dizer
e vamos sublinhar aqui Hegel dizendo que a Mulher é "a eterna ironia da comunidade"
quão a sério nós podemos te levar?
será que você é a "Antígone entre duas mortes", como diz Lacan,

[5] Em inglês há a ambiguidade com os sentidos sexuais e de morte?
[6] Olhar o grego.
[7] (2ª VERSÃO) Hegel se utiliza do exemplo dos irmãos Polinices e Etéocles como exemplos de suas considerações acerca das leis humana e divina, da comunidade, da singularização e universalização etc. Para ele, os dois, em suas próprias singularidades (desunidos), se destruíram; o que não detinha poder (Polinices, que estava do lado dos argivos), acatou não a comunidade (Tebas), mas sim o indivíduo (seu irmão, Etéocles). Assim, a comunidade (Tebas) "atacada e defendida pela singularidade vazia, se mantém; e os irmãos encontram ambos sua mútua destruição, através um do outro. Pois a individualidade que em *seu ser-para-si* põe em perigo o todo expulsou-se a si mesma da comunidade e em si se dissolveu" (Hegel *Fen*. IV. A. b. 473; HEGEL, 1992, p. 28). Mais adiante, Hegel diz que a lei humana gira em torno da comunidade, da virilidade e do Governo, além de existir e se manter por meio do separatismo em família presididas pela feminilidade, ou seja, por meio da singularização. "Quando a comunidade só se proporciona sua subsistência mediante a destruição da felicidade-familiar, e da dissolução da consciência-de-si na consciência universal, ela está produzindo, para si mesma, seu inimigo interior naquilo que reprime, e que lhe é ao mesmo tempo essencial - na feminilidade em geral. Essa feminilidade - a eterna ironia da comunidade - muda por suas intrigas o fim universal do Governo em um fim-privado, transforma sua atividade universal em uma obra deste indivíduo determinado, e perverte a propriedade universal do Estado em patrimônio e adorno da família" (Hegel *Fen*. IV. A. b. 475; HEGEL, 1992, p. 29). Ou seja, tentaria então Kreonte (a comunidade, a virilidade, o Governo) reprimir a feminilidade que toma conta da família labdácia (Antígone), a ponto de essa mesma feminilidade causar intrigas no âmbito universal, da comunidade, do governo, e transformar o seu ato (o de enterrar Polinices) em uma obra de um indivíduo determinado, em vez de permanecer como uma atividade universal (a de honrar seu mortos ao lhes prestar as cerimônias fúnebres apropriadas e enterrá-los), como o deveria ser?

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do espírito**. *Parte II*. Tradução de Paulo Meneses. Petrópoles, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1992.

[8] (2ª VERSÃO) Ao mesmo tempo que Antígone transgride o decreto de Kreonte para libertar seu irmão Polinices de uma situação entre vida e morte (ele jazia insepulto), ela se põe na mesma posição que ele no fim das contas, pois como punição, Kreonte a sentencia a ser "enterrada viva", com pouca comida para que morra de fome. Enterrando o irmão, ela mesma acaba se colocando em uma situação entre vida e morte. Essas duas mortes (a do irmão e a sua), seria essas duas mortes a que Lacan faz menção. Cf. Lacan, 1992 e Tenório, 2016.

LACAN, J. *Antigone between two deaths*. In: MILLER, J.-A. (ed.) **The Seminar of Jaques Lacan. Book VII - The ethics of psychoanalysis 1959-1960**. Translated with notes by Dennis Porter. W. W. Norton & Company. New York, London: 1992.

TENÓRIO, F. **Morte ao sujeito: representação e limite real na clínica das psicoses**. Ágora. Rio de Janeiro, v. XIX, n. 3 set/dez 2016, pp. 533-548.

or a parody of Kreon's law and Kreon's language—so Judith Butler

who also finds in you "the occasion for a new field of the human"?[9]
then again, "an exemplar of masculine intellect and moral sense"
is George Eliot's judgment, while to several modern scholars you
(perhaps predictably)
sound like a terrorist

and Žižek compares you triumphantly with Tito
the leader of Yugoslavia saying NO! to Stalin in 1942
speaking of the '40s, you made a good impression on the Nazi
high command
and simultaneously on the leaders of the French Resistance
when they all sat in the audience
of Jean Anouilh's Antigone[10]

opening night Paris 1944: I don't know what color your eyes were
but I can imagine you rolling them now
let's return to Brecht, maybe he got you best
to carry one's own door will make a person
clumsy, tired and strange

on the other hand, it may come in useful
if you go places that don't have an obvious way in, like normality
or an obvious way out, like the classic double bind[11]
well that's your problem

ou uma paródia da lei de Kreonte e da linguagem de Kreonte —a ponto de Judith Butler

também ver em você "a oportunidade para uma nova área do humano"?
e mais uma vez, "um exemplar de intelecto masculino e senso moral"
é a opinião de George Elliot, enquanto para vários acadêmicos modernos você
(talvez previsivelmente)
soa como uma terrorista

e Žižek compara você de maneira triunfal a Tito
o líder iugoslavo dizendo NÃO! a Stalin em 1942
e falando dos anos 40, você causou uma ótima impressão no alto comando nazista
e ao mesmo tempo nos líderes da Resistência Francesa
quando eles se sentaram na plateia
da Antígone de Jean Anouilh

noite de estreia, Paris, 1944: não sei de que cor seus olhos eram
mas posso imaginá-los se revirando nas órbitas neste instante
vamos voltar ao Brecht, talvez ele tenha te entendido melhor
carregar a própria porta faz uma pessoa ficar
desajeitada, cansada e esquisita

por outro lado, poderia vir a calhar
se você fosse a algum lugar cuja entrada não é óbvia, do tipo convencional
ou uma saída óbvia, tipo o clássico duplo vínculo
bom, isso é problema seu

[9] (2ª VERSÃO) Em progressão a partir da afirmação de Hegel sobre a mulher ser a eterna ironia da comunidade, passando pela situação ambígua e até mesmo irônica de Antígone "entre duas mortes", Carson alude à Butler no que diz respeito à argumentação de Antígone e também de Kreonte e suas discussões sobre quem está certo ou errado, o que é justo ou injusto etc. "If kinship is the precondition of the human, then Antigone is the occasion for a new field of the human, achieved through political catachresis, the one that happens when the less than human speaks as human, when gender is displaced, and kinship founders on its own founding laws. She acts, she speaks, she becomes one for whom the speech act is a fatal crime, but this fatality exceeds her life and enters the discourse of intelligibility as its own promising fatality, the social form of its aberrant, unprecedented future" (BUTLER, p. 82).

BUTLER, J. **Antigone's claim:** *kinship between life and death*. New York: Columbia University Press, 2000.

[10] Pesquisar o impacto da Antígone de Sófocles nos nazistas e na Segunda Guerra Mundial como um todo (pensamento ariano de Hitler que remonta aos dórios).

[11] Duplo vínculo (do inglês *double bind*) é um conceito da psicologia para se referir a relacionamentos contraditórios onde são expressados comportamentos de afeto e agressão simultaneamente, onde ambas pessoas estão fortemente envolvidas emocionalmente e não conseguem se desvincular uma da outra.

my problem is to get you and your problem
across into English from ancient Greek

all that lies hidden in these people, your people
crimes and horror and years together, a family, what we call a
family
“one of my earliest memories,” wrote John Ashbery in New York
magazine 1980,
“is of trying to peel off the wallpaper in my room,
not out of animosity
but because it seemed there must be something fascinating

behind its galleons and globes and telescopes”
this reminds me of Samuel Beckett who described in a letter
his own aspirations toward language
“to bore hole after hole in it until what cowers behind it seeps
through”
dear Antigone: you also are someone keeping faith

with a deeply other organization that lies just beneath what we
see or what we say
to quote Kreon you are autonomos
a word made up of autos “self” and nomos “law”
autonomy sounds like a kind of freedom
but you aren’t interested in freedom
your plan

is to sew yourself into your own shroud using the tiniest of stitches
how to translate this?
I take inspiration from John Cage who, when asked
how he composed 4’33”, answered
“I built it up gradually out of many small pieces of silence”
Antigone, you do not,

any more than John Cage, aspire to a condition of silence
you want us to listen to the sound of what happens
when everything normal/musical/careful/conventional or pious
is taken away
oh sister and daughter of Oidipous,

meu problema é transportar você e seu problema
até o inglês desde o grego antigo

tudo isso jaz escondido nesse povo, seu povo
crimes e horrores e anos amontoados, uma família, o que
chamamos de família
“uma das minhas memórias mais antigas”, John Ashbery
escreveu na revista New York em 1980,
“é tentar descascar o papel de parede do meu quarto,
não por hostilidade,
mas porque parecia que tinha de existir algo fascinante

por detrás dos galeões e globos e telescópios”
isso me faz lembra de Samuel Beckett que descreveu em uma carta
suas próprias aspirações quanto à linguagem
“abrir-lhe buraco atrás de buraco até que o que se esconde atrás
dela escoe para fora”
querida Antígone: você é alguém que ainda tem fé

em uma organização completamente outra que se encontra bem
abaixo do que a gente vê ou diz
citando Kreonte, você é autônoma
uma palavra que vem de autos, “própria”, e nomos, “lei”
autonomia soa como um tipo de liberdade
mas você não se interessa por liberdade
seu plano

é se costurar à sua própria mortalha usando os menores dos pontos
como traduzir isso?
eu me inspiro em John Cage, que, ao lhe perguntarem
como compusera 4’33”, respondeu
“eu a construí gradativamente a partir de várias partes bem
pequenas de silêncio”
Antígone, você não almeja,

não mais que John Cage, a uma condição de silêncio
você quer que nós escutemos o som do que acontece
quando tudo que é normal/musical/cuidadoso/convencional ou
pio é tirado de nós
ah irmã e filha de Édipous,
quem que pode ser inocente ao lidar com você

who can be innocent in dealing with you
there was never a blank slate

we were always already anxious about you
perhaps you know that Ingeborg Bachmann poem
from the last year of her life that begins
“I lose my screams”
dear Antigone,
I take it as the task of the translator
to forbid that you should ever lose your screams

nunca existiu uma tábula rasa

nós estávamos sempre já ansiosos por você
talvez você conheça aquele poema da Ingeborg Bachmann
do último ano de sua vida que começa com
“eu perco meus gritos”
querida Antígone,
eu encaro como a tarefa da tradutora
impedir que você chegue algum dia a perder seus gritos

cast

Antigone[12]
Ismene[13] *sister of Antigone*
Kreon[14] *king of Thebes*[15]
Haimon[16] *son of Kreon and Eurydike*
Eurydike[17] *wife of Kreon, mother of Haimon*
Teiresias[18] *blind prophet of Thebes [led by a boy]*
Boy
Guard
Messenger
Chorus of old Theban men
Nick[19] *a mute part [always onstage, he measures things]*

set

Palace of Kreon at Thebes

elenco

Antígone
Ismene *irmã de Antígone*
Kreonte *rei de Thebas*
Heimon *filho de Kreonte e Eurídike*
Eurídike *mulher de Kreonte, mãe de Heimon*
Tirésias *profeta cego de Thebas [guiado por um garoto]*
Garoto
Guarda
Mensageiro
Coro de anciãos thebanos
Nice *um papel mudo [sempre em cena, ela mede as coisas]*

cena

Palácio de Kreonte em Thebas

[12] Antígone ou Antígone? — (2ª VERSÃO) Antígone (Ἀντιγόνη, *Antigónē*).
[13] Ismene ou Ismene? — (2ª VERSÃO) Ismene (Ἰσμήνη, *Ismḗnē*).
[14] (2ª VERSÃO) Kreonte (Κρέων, *Kréōn*); optou-se por se aproximar à grafia do nome original grego (k em vez de c), mas sem se distanciar tanto do nome já cristalizado na literatura em línguas portuguesa (mantendo o sufixo *-te*).
[15] (2ª VERSÃO) Thebas (Θήβα, *Thḗba*).
[16] Haimon, Hêmon, Hémon ou Heimon? — (2ª VERSÃO) Heimon (Αἵμων, *Háimōn*); optou-se por transformar o ditongo ai em ei para tentar se aproximar à grafia do nome original grego, mas sem se distanciar tanto do nome já cristalizado na literatura em línguas portuguesa.
[17] (2ª VERSÃO) Eurídike (Εὐριδίκη, *Euridíkē*).
[18] (2ª VERSÃO) Teirésias (Τειρεσίας, *Teiresías*).
[19] Uma vez que o nome da deusa da vitória em grego é Νικὴ (*Niké*; Nick em inglês e Nice em português), a autora brinca com o nome próprio Nick, bastante comum em homens de países anglófonos. Seria o caso de transformar essa personagem em Vitória? Ou é muito explícito? Seria a associação entre a personagem Nick — que não tem fala alguma e está sempre presente em cena medindo as coisas e as outras personagens — com a deusa da vitória tão explícita em inglês a ponta de permitir que em português a personagem passe a ser Vitória?

[PRÓLOGO] [v. 1-99]

Ἀντιγόνη: ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα,			Antígone: surgimos na escuridão
ἆρ᾽ οἶσθ᾽ ὅ τι Ζεὺς τῶν ἀπ᾽ Οἰδίπου κακῶν	Antigone:	we begin in the dark	*e nascer é o que nos mata*
ὁποῖον οὐχὶ νῷν ἔτι ζώσαιν τελεῖ;		*and birth is the death of us*[20]	Ismene: quem disse isso
οὐδὲν γὰρ οὔτ᾽ ἀλγεινὸν οὔτ᾽ ἄτης ἄτερ	Ismene:	who said that	Antígone: Hegel
5 οὔτ᾽ αἰσχρὸν οὔτ᾽ ἄτιμόν ἐσθ᾽, ὁποῖον οὐ	Antigone:	Hegel	Ismene: parece mais com Beckett
τῶν σῶν τε κἀμῶν οὐκ ὄπωπ᾽ ἐγὼ κακῶν.	Ismene:	sounds more like Beckett	Antígone: ele parafraseou Hegel
καὶ νῦν τί τοῦτ᾽ αὖ φασι πανδήμῳ πόλει	Antigone:	he was paraphrasing Hegel[21]	Ismene: eu acho que não
κήρυγμα θεῖναι τὸν στρατηγὸν ἀρτίως;	Ismene:	I don't think so[22]	Antígone: quem quer que tenha sido quem quer que sejamos, querida irmã
ἔχεις τι κεἰσήκουσας; ἢ σε λανθάνει	Antigone:	whoever it was whoever we are, dear sister	desde que nascemos a partir dos males de Édipous
10 πρὸς τοὺς φίλους στείχοντα τῶν ἐχθρῶν κακά;		ever since we were born from the evils of Oidipous[23]	de mágoas dores desgostos desgraças ou impactos morais
Ἰσμήνη: ἐμοὶ μὲν οὐδεὶς μῦθος, Ἀντιγόνη φίλων		what bitterness pain disgust disgrace or moral shock	nós fomos poupadas
οὔθ᾽ ἡδὺς οὔτ᾽ ἀλγεινὸς ἵκετ᾽ ἐξ ὅτου		have we been spared	e agora esse decreto
δυοῖν ἀδελφοῖν ἐστερήθημεν δύο,		and now this edict[24]	você ficou sabendo do decreto
μιᾷ θανόντοιν ἡμέρᾳ διπλῇ χερί:		you've heard the edict	Ismene: eu não fiquei sabendo de nenhum decreto
15 ἐπεὶ δὲ φροῦδός ἐστιν Ἀργείων στρατὸς	Ismene:	I've heard no edict	que nossos irmãos foram mortos pelas mãos um do outro
ἐν νυκτὶ τῇ νῦν, οὐδὲν οἶδ᾽ ὑπέρτερον,		that our two brothers are dead by one another's hands[25]	e que o exército de Argos foi embora
οὔτ᾽ εὐτυχοῦσα μᾶλλον οὔτ᾽ ἀτωμένη.		and the Argive army gone from this city	é tudo o que eu sei
Ἀντιγόνη: ἤδη καλῶς, καί σ᾽ ἐκτὸς αὐλείων πυλῶν		is all I know	Antígone: foi o que eu pensei
τοῦδ᾽ οὕνεκ᾽ ἐξέπεμπον, ὡς μόνη κλύοις.	Antigone:	that's what I thought	é por isso que eu te chamei aqui
Ἰσμήνη: 20 τί δ᾽ ἔστι; δηλοῖς γάρ τι καλχαίνουσ᾽ ἔπος.		that's why I called you out here	Ismene: qual o problema
Ἀντιγόνη: οὐ γὰρ τάφου νῷν τὼ κασιγνήτω Κρέων	Ismene:	what's the matter	você está com os seus olhos de trovão
τὸν μὲν προτίσας, τὸν δ᾽ ἀτιμάσας ἔχει;			
Ἐτεοκλέα μέν, ὡς λέγουσι, σὺν δίκης			
χρήσει δικαίᾳ καὶ νόμου κατὰ χθονὸς			
25 ἔκρυψε τοῖς ἔνερθεν ἔντιμον νεκροῖς:			

[20] Pesquisar se, de fato, essa frase foi dita por Hegel; se sim, achar a fonte original, a possível tradução para inglês que possa ter inspirado esses versos e traduções em português.
[21] Procurar correlação da frase entre Hegel e Beckett. — (2ª VERSÃO) Adaptação da abertura de *A Piece of Monologue* ("Birth was the death of him", "O nascimento foi sua morte"), peça de quinze minutos escrita por Samuel Beckett, encenada pela primeira vez em 1979. Um homem, identificado somente como locutor, faz seu monólogo contando na terceira pessoa a vida de um homem que não é nomeado. Ele faz reflexões acerca da duração da vida ("dois bilhões e meio de segundos", ou 79 anos, e "trinta mil noites", ou 82 anos) e do tempo em si — algo que dialoga com a preocupação de Carson em explorar a questão do tempo na em *antigonick* ("in the nick of time", o quinto estásimo etc.).
[22] Alteração de tom e emprego linguístico entre as irmãs.
[23] (2ª VERSÃO) Édipous (Οἰδίπους, Oidípous); optou-se por mudar o sufixo para remeter ao original grego, mas sem alterar o início da palavra de volta ao ditongo oi do grego. Em inglês, o ditongo se manteve (oe, pelo latim), mas no português ele evoluiu para somente a vogal e.
[24] *Edict*: decreto? Qual a diferença entre *edict* e *decree*?
[25] Olhar o original (*entressuicidaram-se*).

τὸν δ᾽ ἀθλίως θανόντα Πολυνείκους νέκυν		you have your thunder look[26]
ἀστοῖσί φασιν ἐκκεκηρῦχθαι τὸ μὴ	Antigone:	Kreon is resolved
τάφῳ καλύψαι μηδὲ κωκῦσαί τινα,		to honour one of our brothers with burial
ἐᾶν δ᾽ ἄκλαυτον, ἄταφον, οἰωνοῖς γλυκὺν		the other not
30 θησαυρὸν εἰσορῶσι πρὸς χάριν βορᾶς.		Eteokles[27] he has laid in the ground in
τοιαῦτά φασι τὸν ἀγαθὸν Κρέοντα σοὶ		accordance with justice and law
κἀμοί, λέγω γὰρ κἀμέ, κηρύξαντ᾽ ἔχειν,		Polyneikes[28] is to lie unwept and unburied[29]
καὶ δεῦρο νεῖσθαι ταῦτα τοῖσι μὴ εἰδόσιν		sweet sorrymeat for the little lusts of the birds
σαφῆ προκηρύξοντα, καὶ τὸ πρᾶγμ᾽ ἄγειν		noble Kreon draws our attention to this edict
35 οὐχ ὡς παρ᾽ οὐδέν, ἀλλ᾽ ὃς ἂν τούτων τι δρᾷ,		yours and my attention
φόνον προκεῖσθαι δημόλευστον ἐν πόλει.		whoever transgresses it gets death
οὕτως ἔχει σοι ταῦτα, καὶ δείξεις τάχα		so what do you say
εἴτ᾽ εὐγενὴς πέφυκας εἴτ᾽ ἐσθλῶν κακή.	Ismene:	what could I say
Ἰσμήνη: τί δ᾽, ὦ ταλαῖφρον, εἰ τάδ᾽ ἐν τούτοις, ἐγὼ		what could I do
40 λύουσ᾽ ἂν ἢ 'φάπτουσα προσθείμην πλέον;	Antigone:	if you join me
Ἀντιγόνη: εἰ ξυμπονήσεις καὶ ξυνεργάσει σκόπει.		if you join my action
Ἰσμήνη: ποῖόν τι κινδύνευμα; ποῦ γνώμης ποτ᾽ εἰ;	Ismene:	at what risk
Ἀντιγόνη: εἰ τὸν νεκρὸν ξὺν τῇδε κουφιεῖς χερί.		where is your mind
Ἰσμήνη: ἢ γὰρ νοεῖς θάπτειν σφ᾽, ἀπόρρητον πόλει;	Antigone:	if you help me
Ἀντιγόνη: 45 τὸν γοῦν ἐμὸν καὶ τὸν σόν ἢν σὺ μὴ θέλῃς		help me lift the corpse
ἀδελφόν: οὐ γὰρ δὴ προδοῦσ᾽ ἁλώσομαι.	Ismene:	Kreon says unlawful to do so
Ἰσμήνη: ὦ σχετλία, Κρέοντος ἀντειρηκότος;	Antigone:	Antigone says unholy not to[30]
Ἀντιγόνη: ἀλλ᾽ οὐδὲν αὐτῷ τῶν ἐμῶν μ᾽ εἴργειν μέτα.	Ismene:	O sister, don't cross this line
Ἰσμήνη: οἴμοι. φρόνησον, ὦ κασιγνήτη, πατὴρ	Antigone:	dear sister, my dead are mine
50 ὡς νῷν ἀπεχθὴς δυσκλεὴς τ᾽ ἀπώλετο,		and yours as well as mine
πρὸς αὐτοφώρων ἁμπλακημάτων διπλᾶς	Ismene:	*whoever we are*
ὄψεις ἀράξας αὐτὸς αὐτουργῷ χερί.		think, sister—
ἔπειτα μήτηρ καὶ γυνή, διπλοῦν ἔπος,		father's daughter
πλεκταῖσιν ἀρτάναισι λωβᾶται βίον:		daughter's brother
55 τρίτον δ᾽ ἀδελφὼ δύο μίαν καθ᾽ ἡμέραν		sister's mother
αὐτοκτονοῦντε τὼ ταλαιπώρω μόρον		mother's son[31]
κοινὸν κατειργάσαντ᾽ ἐπαλλήλοιν χεροῖν.		his mother and his wife were one![32]

Antígone:	Kreonte está determinado
	a honrar um dos nossos irmãos com um funeral
	e não o outro
	Etéokles ele deitou na terra conforme a justiça e a lei
	Polynices se deitará sem lágrimas e sem enterro
	doce-carne-amarga para o fervor dos pássaros
	o nobre Kreonte chama nossa atenção para esse decreto
	sua atenção e a minha
	qualquer um que transgredi-lo morre
	então o que me diz
Ismene:	o que que eu poderia dizer
	o que que eu poderia fazer
Antígone:	se você se juntar a mim
	se você se juntar à minha operação
Ismene:	mas a que risco
	onde está sua cabeça
Antígone:	se você me ajudar
	me ajudar a erguer o corpo
Ismene:	Kreonte diz que é contra a lei
Antígone:	Antígone diz que é contra o sagrado
Ismene:	Ò minha irmã, não cruze essa linha
Antígone:	querida irmã, meus mortos são meus
	e seus tanto quanto meus
Ismene:	*quem quer que sejamos*
	pense, irmã —
	filha do pai
	irmão da irmã
	mãe da irmã
	filho da mãe
	mãe e esposa eram uma só!

[26] Olhar o original.
[27] (2ª VERSÃO) Etéokles (Ἐτεοκλῆς, *Eteoklês*).
[28] (2ª VERSÃO) Polynices (Πολυνείκης, *Polyneikes*).
[29] Olhar o original, com atenção a aliterações.
[30] Olhar o original, com atenção a aliterações.
[31] Filho da mãe? Complicado...
[32] Ambiguidade em português devido ao uso do pronome *você*.

νῦν δ᾽ αὖ μόνα δὴ νὼ λελειμμένα σκόπει	our family is doubled tripled degraded and dirty in every direction moreover	nossa família é duplamente triplamente depravada e suja em
ὅσῳ κάκιστ᾽ ὀλούμεθ᾽, εἰ νόμου βίᾳ	we two are alone	todas as direções inclusive
60 ψῆφον τυράννων ἢ κράτη παρέξιμεν.	and we are girls	nós duas estamos sozinhas
ἀλλ᾽ ἐννοεῖν χρὴ τοῦτο μὲν γυναῖχ᾽ ὅτι	girls cannot force their way against men	e nós somos garotas
ἔφυμεν, ὡς πρὸς ἄνδρας οὐ μαχουμένα.		garotas não podem bater de frente com homens
ἔπειτα δ᾽ οὕνεκ᾽ ἀρχόμεσθ᾽ ἐκ κρεισσόνων,		
καὶ ταῦτ᾽ ἀκούειν κἄτι τῶνδ᾽ ἀλγίονα.	Antigone: yet I will	Antígone: mas eu vou
65ἐγὼ μὲν οὖν αἰτοῦσα τοὺς ὑπὸ χθονὸς	Ismene: sweet sister, you aim too high	Ismene: querida irmã, você mira muito alto
ξύγγνοιαν ἴσχειν, ὡς βιάζομαι τάδε,	Antigone: true sister, yet how sweet to lie upon my brother's body thigh to thigh[33]	Antígone: é verdade irmã, mas quão doce será deitar sobre o corpo do meu irmão coxa com coxa
τοῖς ἐν τέλει βεβῶσι πείσομαι: τὸ γὰρ	Ismene: your heart so hot, thou sister	Ismene: tão quente o teu coração, irmã minha
περισσὰ πράσσειν οὐκ ἔχει νοῦν οὐδένα.	Antigone: O one and only[34] head of my sister whose blood intersects with my own in too many ways[35]	Antígone: Ó primeira e única cabeça minha irmã cujo sangue se cruza com o meu próprio de tantas maneiras
Ἀντιγόνη: οὔτ᾽ ἂν κελεύσαιμ᾽ οὔτ᾽ ἄν, εἰ θέλοις ἔτι	the dead are cold they'll welcome me	os mortos são frios eles me receberão
70 πράσσειν, ἐμοῦ γ᾽ ἂν ἡδέως δρῴης μέτα.	Ismene: you are a person in love with the impossible	Ismene: você é uma pessoa apaixonada pelo impossível
ἀλλ᾽ ἴσθ᾽ ὁποῖά σοι δοκεῖ, κεῖνον δ᾽ ἐγὼ	Antigone: and when my strength is gone I'll stop[36]	Antígone: e quando minha força se esvair eu vou parar
θάψω: καλόν μοι τοῦτο ποιούσῃ θανεῖν.	Ismene: it's wrong	Ismene: é errado
φίλη μετ᾽ αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα,	Antigone: don't say that or I'll have to hate you	Antígone: não diga isso ou eu vou ter que te odiar
ὅσια πανουργήσασ᾽. ἐπεὶ πλείων χρόνος	he will hate you too	ele também vai te odiar
75 ὃν δεῖ μ᾽ ἀρέσκειν τοῖς κάτω τῶν ἐνθάδε.	just let me go	só me deixe ir
ἐκεῖ γὰρ αἰεὶ κείσομαι: σοὶ δ᾽, εἰ δοκεῖ,	for I'll not endure anything so grievous as what robs me of a noble death[37]	pois não enfrentarei nada tão doloroso quanto aquilo que me priva de uma morte ilustre
τὰ τῶν θεῶν ἔντιμ᾽ ἀτιμάσασ᾽ ἔχε.	Ismene: go then but know	
Ἰσμήνη: ἐγὼ μὲν οὐκ ἄτιμα ποιοῦμαι, τὸ δὲ	you go as one beloved although	Ismene: vá então mas fique sabendo
βίᾳ πολιτῶν δρᾶν ἔφυν ἀμήχανος.	you without your mind[38]	que você parte amada mesmo que
Ἀντιγόνη: 80 σὺ μὲν τάδ᾽ ἂν προῦχοι᾽: ἐγὼ δὲ δὴ τάφον		você vá sem sua cabeça
χώσουσ᾽ ἀδελφῷ φιλτάτῳ πορεύσομαι.	[exit Antigone and Ismene][39]	
Ἰσμήνη: οἴμοι ταλαίνης, ὡς ὑπερδέδοικά σου.		[saem Antígone e Ismene]
Ἀντιγόνη: μὴ 'μοῦ προτάρβει: τὸν σὸν ἐξόρθου πότμον.		
Ἰσμήνη: ἀλλ᾽ οὖν προμηνύσῃς γε τοῦτο μηδενὶ		
85 τοὔργον, κρυφῇ δὲ κεὖθε, σὺν δ᾽ αὔτως ἐγώ.		
Ἀντιγόνη: οἴμοι, καταύδα: πολλὸν ἐχθίων ἔσει		
σιγῶσ᾽, ἐὰν μὴ πᾶσι κηρύξῃς τάδε.		
Ἰσμήνη: θερμὴν ἐπὶ ψυχροῖσι καρδίαν ἔχεις.		

[33] Olhar o original, com atenção a aliterações.
[34] *The one and only*: a única? apenas? somente? "A primeira e única", expressão idiomática. Também checar o original sobre as relações de parentesco/sanguíneas.
[35] Referência às tragédias de Shakespeare, talvez?
[36] Pensar o uso dos futuros (forma sintética ou analítica: "eu paparei" ou "eu vou parar"), dos imperativos (do pronome *tu* ou do *você*: "não diz isso" ou "não diga isso") em português a depender da linguagem empregada no texto em inglês.
[37] Mudança repentina de tom e emprego linguístico; pensar a tradução de *grievous* (*grief*: luto, perda).
[38] Construção sintática estranha, por demais sintética (*you go as one beloved although/you without your mind*).
[39] Pesquisar como essas rubricas (?) se dão em português e em inglês (com especial atenção aos usos do latim).

Ἀντιγόνη: ἀλλ᾽ οἶδ᾽ ἀρέσκουσ᾽ οἷς μάλισθ᾽ ἁδεῖν με χρή.
Ἰσμήνη: 90 εἰ καὶ δυνήσει γ᾽: ἀλλ᾽ ἀμηχάνων ἐρᾷς.
Ἀντιγόνη: οὐκοῦν, ὅταν δὴ μὴ σθένω, πεπαύσομαι.
Ἰσμήνη: ἀρχὴν δὲ θηρᾶν οὐ πρέπει τἀμήχανα.
Ἀντιγόνη: εἰ ταῦτα λέξεις, ἐχθαρεῖ μὲν ἐξ ἐμοῦ,
ἐχθρὰ δὲ τῷ θανόντι προσκείσει δίκῃ.
95 ἀλλ᾽ ἔα με καὶ τὴν ἐξ ἐμοῦ δυσβουλίαν
παθεῖν τὸ δεινὸν τοῦτο: πείσομαι γὰρ οὐ
τοσοῦτον οὐδὲν ὥστε μὴ οὐ καλῶς θανεῖν.
Ἰσμήνη: ἀλλ᾽ εἰ δοκεῖ σοι, στεῖχε: τοῦτο δ᾽ ἴσθ᾽ ὅτι
ἄνους μὲν ἔρχει, τοῖς φίλοις δ᾽ ὀρθῶς φίλη.

[PÁRODO] [v. 100-61]

Χορός: 100 ἀκτὶς ἀελίου, τὸ κάλλιστον ἑπταπύλῳ φανὲν
Θήβᾳ τῶν προτέρων φάος,
ἐφάνθης ποτ᾽, ὦ χρυσέας
ἁμέρας βλέφαρον,
105 Διρκαίων ὑπὲρ ῥεέθρων μολοῦσα,
τὸν λεύκασπιν Ἀργόθεν ἐκβάντα φῶτα πανσαγίᾳ
φυγάδα πρόδρομον ὀξυτέρῳ κινήσασα χαλινῷ

110 ὃς ἐφ᾽ ἡμετέρᾳ γᾷ Πολυνείκους
ἀρθεὶς νεικέων ἐξ ἀμφιλόγων
ὀξέα κλάζων
ἀετὸς εἰς γᾶν ὡς ὑπερέπτα,
λευκῆς χιόνος πτέρυγι στεγανός,
115 πολλῶν μεθ᾽ ὅπλων
ξὺν θ᾽ ἱπποκόμοις κορύθεσσιν.

ξὺν θ᾽ ἱπποκόμοις κορύθεσσιν.
στὰς δ᾽ ὑπὲρ μελάθρων φονώσαισιν ἀμφιχανὼν κύκλῳ
λόγχαις ἑπτάπυλον στόμα
ἔβα, πρὶν ποθ᾽ ἁμετέρων
120 αἱμάτων γένυσιν πλησθῆναί τε καὶ στεφάνωμα πύργων
πευκάενθ᾽ Ἥφαιστον ἑλεῖν. τοῖος ἀμφὶ νῶτ᾽ ἐτάθη
125 πάταγος Ἄρεος, ἀντιπάλῳ δυσχείρωμα δράκοντος.

Ζεὺς γὰρ μεγάλης γλώσσης κόμπους
ὑπερεχθαίρει, καὶ σφας ἐσιδὼν
πολλῷ ῥεύματι προσνισσομένους
130 χρυσοῦ καναχῆς ὑπεροπλίαις,
παλτῷ ῥιπτεῖ πυρὶ βαλβίδων

[enter Chorus]

Chorus:
the glories of the world come sharking[40] in all red and gold
we won the war[41]
salvation struts
the streets of sevengated Thebes
the man from Argos fled
the one who
swung above our land on snowhite screams[42]
the one who[43]

overweened our walls
seven spears in his mouth instead of teeth
that one fled
before filling his cheeks with blood
before any fire
the noise of war was stretched along his back
the boaster[44]
fled[45]

Zeus hates a boaster
saw an ocean[46] of them coming at us
raised his hand
they hit the ground
they were
the man from Argos[47]
war
made them all insane

seven gates
and in each gate a man

[entra o Coro]

Coro:
as glórias do mundo vêm de assalto em vermelho e dourado
ganhamos a guerra
a salvação se vangloria
as estradas de Thebas Sete-Portões
o homem de Argos fugiu
ele que
estremeceu nossa terra com gritos extenuantes
ele que

esnobou nossas muralhas
sete lanças na boca em vez de dentes
ele fugiu
antes de encher as bochechas de sangue
antes de qualquer fogo
o estrondo da guerra se esticou ao longo de suas costas
o prepotente
fugiu

Zeus odeia prepotentes
viu uma enxurrada deles vindo para cima de nós
levantou a mão
eles caíram por terra
eles eram
o homem de Argos
guerra
fez deles todos loucos

sete portões
e em cada portão um homem

---

[40] O verbo *to shark*: roubar, furtar (arcaico).
[41] Vários *dáblios*.
[42] *Snowhite screams*?
[43] Sons de *ésse* (vv. 3-7).
[44] *Boaster: a persons who boasts or brags*; opções: esnobe, convencido, desdenhoso, insolente, orgulhoso, presunçoso, pretencioso, soberbo, vanglorioso, metido, prepotente, topetudo.
[45] Sons de *ésse* e *bê*.
[46] *Ocean*: só uma metáfora de grande quantidade; porém, a imagética do mar é importante para os gregos (possíveis metáforas: enxurrada, mar, oceano, chuva, etc.).
[47] *they were/the man from Argos*: checar na edição física se se trata do singular mesmo; caso sim, por quê?

ἐπ᾽ ἄκρων ἤδη
νίκην ὁρμῶντ᾽ ἀλαλάξαι.

ἀντιτύπᾳ δ᾽ ἐπὶ γᾷ πέσε τανταλωθεὶς
πυρφόρος, ὃς τότε μαινομένᾳ ξὺν ὁρμᾷ
βακχεύων ἐπέπνει
ῥιπαῖς ἐχθίστων ἀνέμων.
εἶχε δ᾽ ἄλλᾳ τὰ μέν,
ἄλλα δ᾽ ἐπ᾽ ἄλλοις ἐπενώμα στυφελίζων μέγας Ἄρης
δεξιόσειρος.

ἑπτὰ λοχαγοὶ γὰρ ἐφ᾽ ἑπτὰ πύλαις
ταχθέντες ἴσοι πρὸς ἴσους ἔλιπον
Ζηνὶ τροπαίῳ πάγχαλκα τέλη,
πλὴν τοῖν στυγεροῖν, ὦ πατρὸς ἑνὸς
μητρός τε μιᾶς φύντε καθ᾽ αὑτοῖν
δικρατεῖς λόγχας στήσαντ᾽ ἔχετον
κοινοῦ θανάτου μέρος ἄμφω.

ἀλλὰ γὰρ ἁ μεγαλώνυμος ἦλθε Νίκα
τᾷ πολυαρμάτῳ ἀντιχαρεῖσα Θήβᾳ,
ἐκ μὲν δὴ πολέμων
τῶν νῦν θέσθαι λησμοσύναν,
θεῶν δὲ ναοὺς χοροῖς
παννυχίοις πάντας ἐπέλθωμεν, ὁ Θήβας δ᾽ ἐλελίχθων
Βάκχιος ἄρχοι.

ἀλλ᾽ ὅδε γὰρ δὴ βασιλεὺς χώρας,
Κρέων ὁ Μενοικέως ἄρχων νεοχμὸς
νεαραῖσι θεῶν ἐπὶ συντυχίαις
χωρεῖ, τίνα δὴ μῆτιν ἐρέσσων,
ὅτι σύγκλητον τήνδε γερόντων
προὔθετο λέσχην,
κοινῷ κηρύγματι πέμψας;

and in each man a death
at the seventh gate
two brothers grew into each other's hearts as pain
now victory is ours
let
there be forgetting[48]

let
Thebes shake with joy
here comes Kreon
rowing his new powerboat[49]

e em cada homem uma morte
e no sétimo portão
dois irmãos crescem dolorosos no peito um do outro
agora a vitória é nossa
que
haja esquecimento

que
Thebas estremeça de alegria
Kreonte vem aí
remando sua nova lancha

[48] Por que *forgetting* e não *forgotten*? *Let there be forgotten* poderia ser traduzido por "que caia no esquecimento", "que seja esquecimento" ou até mesmo "que haja esquecimento" etc. Isso pode remeter a Gêneses 1:3: אוֹר יְהִי (*yehi 'or*, em hebreu), γενηθήτω φῶς (*genēthētō phōs*, em grego), "fiat lux" (latim), "Let there be light" (inglês) e "Que haja luz" ou "Faça-se luz".
[49] Será que *rowing his new powerboat* realmente significa "remando sua nova lancha"? Ou ele não sabia como pilotar a lancha (a *pólis*, talvez?) ou ele sabe como fazê-lo (governar Tebas), mas não de maneira prática e eficiente.

[PRIMEIRO EPISÓDIO] [v. 162-331]

Κρέων: ἄνδρες, τὰ μὲν δὴ πόλεος ἀσφαλῶς θεοὶ
πολλῷ σάλῳ σείσαντες ὤρθωσαν πάλιν.
ὑμᾶς δ᾽ ἐγὼ πομποῖσιν ἐκ πάντων δίχα
165 ἔστειλ᾽ ἱκέσθαι τοῦτο μὲν τὰ Λαΐου
σέβοντας εἰδὼς εὖ θρόνων ἀεὶ κράτη,
τοῦτ᾽ αὖθις, ἡνίκ᾽ Οἰδίπους ὤρθου πόλιν,
κἀπεὶ διώλετ᾽, ἀμφὶ τοὺς κείνων ἔτι
παῖδας μένοντας ἐμπέδοις φρονήμασιν.
170 ὅτ᾽ οὖν ἐκεῖνοι πρὸς διπλῆς μοίρας μίαν
καθ᾽ ἡμέραν ὤλοντο παίσαντές τε καὶ
πληγέντες αὐτόχειρι σὺν μιάσματι,
ἐγὼ κράτη δὴ πάντα καὶ θρόνους ἔχω
γένους κατ᾽ ἀγχιστεῖα τῶν ὀλωλότων.
175 ἀμήχανον δὲ παντὸς ἀνδρὸς ἐκμαθεῖν
ψυχήν τε καὶ φρόνημα καὶ γνώμην, πρὶν ἂν
ἀρχαῖς τε καὶ νόμοισιν ἐντριβὴς φανῇ.
ἐμοὶ γὰρ ὅστις πᾶσαν εὐθύνων πόλιν
μὴ τῶν ἀρίστων ἅπτεται βουλευμάτων
180 ἀλλ᾽ ἐκ φόβου του γλῶσσαν ἐγκλῄσας ἔχει
κάκιστος εἶναι νῦν τε καὶ πάλαι δοκεῖ:
καὶ μεῖζον ὅστις ἀντὶ τῆς αὑτοῦ πάτρας
φίλον νομίζει, τοῦτον οὐδαμοῦ λέγω.
ἐγὼ γάρ, ἴστω Ζεὺς ὁ πάνθ᾽ ὁρῶν ἀεί,
185 οὔτ᾽ ἂν σιωπήσαιμι τὴν ἄτην ὁρῶν
στείχουσαν ἀστοῖς ἀντὶ τῆς σωτηρίας,
οὔτ᾽ ἂν φίλον ποτ᾽ ἄνδρα δυσμενῆ χθονὸς
θείμην ἐμαυτῷ, τοῦτο γιγνώσκων ὅτι
ἥδ᾽ ἐστὶν ἡ σῴζουσα καὶ ταύτης ἔπι
190 πλέοντες ὀρθῆς τοὺς φίλους ποιούμεθα.
τοιοῖσδ᾽ ἐγὼ νόμοισι τήνδ᾽ αὔξω πόλιν,
καὶ νῦν ἀδελφὰ τῶνδε κηρύξας ἔχω
ἀστοῖσι παίδων τῶν ἀπ᾽ Οἰδίπου πέρι:

[enter Kreon]

Kreon: here are Kreon's verbs for today
Adjudicate[50]
Legislate
Scandalize
Capitalize
here are Kreon's nouns
Men
Reason
Treason
Death
Ship of State[51]
Mine
Chorus: "mine" isn't a noun
Kreon: it is if you capitalize it

[enter Guard]

Guard: well
Kreon: well what
Guard: well we
Kreon: well we what
Guard: well we saw someone
Kreon: saw someone what
Guard: or actually no one
Kreon: was it someone or no one
Guard: well hypothetically
Kreon: *you goat's anus*[52], tell me who buried that body I said was unlawful to touch
Guard: don't know
Kreon: so find out

[exit Kreon and Guard]

[entra Kreonte]

Kreonte: aqui estão os verbos de Kreonte para hoje
Adjudicar
Legislar
Escandalizar
Capitalizar
aqui estão os substantivos de Kreonte
Homens
Razão
Traição
Morte
Navio do Estado
Meu
Coro: "meu" não é um substantivo
Kreonte: é se você usar letra maiúscula

[entra o Guarda]

Guarda: então
Kreonte: então o que
Guarda: então a gente
Kreonte: então a gente o que
Guarda: então a gente viu alguém
Kreonte: viu alguém o que
Guarda: ou talvez ninguém
Kreonte: era alguém ou ninguém
Guarda: então hipoteticamente
Kreonte: *seu cu de cabra*, me diz quem enterrou o corpo que eu disse que era contra a lei tocar
Guarda: não sei
Kreonte: então vai descobrir

[saem Kreonte e o Guarda]

[50] *Adjudicate*: julgar, pronunciar-se, adjudicar.
[51] *Ship of State*, "Navio do Estado": metáfora da *República* de Platão (Livro VI, 488a-489d), em que se compara o governante de uma *pólis* (que, segundo Platão, seriam reis filósofos em sua utopia) ao capitão de um navio. O interessante é que a metáfora, embora possa ser traçada desde os tempos do poeta lírico Alceu, aparece na *Antígone* de Sófocles e em *Sete contra Tebas* de Ésquilo, ambas anteriores a Platão. Portanto, a autora faz jogos de anacronismo com a recepção da peça tanto na antiguidade (Platão) quando na modernidade (Hegel e Beckett até então).
[52] Pesquisar o sentido de *you goat's anus* tanto no original quanto em dicionários urbanos do inglês.

Ἐτεοκλέα μέν, ὃς πόλεως ὑπερμαχῶν
ὄλωλε τῆσδε, πάντ᾽ ἀριστεύσας δόρει,
τάφῳ τε κρύψαι καὶ τὰ πάντ᾽ ἀφαγνίσαι
ἃ τοῖς ἀρίστοις ἔρχεται κάτω νεκροῖς.
τὸν δ᾽ αὖ ξύναιμον τοῦδε, Πολυνείκη λέγω,
ὃς γῆν πατρῴαν καὶ θεοὺς τοὺς ἐγγενεῖς
φυγὰς κατελθὼν ἠθέλησε μὲν πυρὶ
πρῆσαι κατ᾽ ἄκρας, ἠθέλησε δ᾽ αἵματος
κοινοῦ πάσασθαι, τοὺς δὲ δουλώσας ἄγειν,
τοῦτον πόλει τῇδ᾽ ἐκκεκήρυκται τάφῳ
μήτε κτερίζειν μήτε κωκῦσαί τινα,
ἐᾶν δ᾽ ἄθαπτον καὶ πρὸς οἰωνῶν δέμας
καὶ πρὸς κυνῶν ἐδεστὸν αἰκισθέν τ᾽ ἰδεῖν.
τοιόνδ᾽ ἐμὸν φρόνημα, κοὔποτ᾽ ἔκ γ᾽ ἐμοῦ
τιμὴν προέξουσ᾽ οἱ κακοὶ τῶν ἐνδίκων:
ἀλλ᾽ ὅστις εὔνους τῇδε τῇ πόλει, θανὼν
καὶ ζῶν ὁμοίως ἐξ ἐμοῦ τιμήσεται.
Χορός σοὶ ταῦτ᾽ ἀρέσκει, παῖ Μενοικέως Κρέον,
τὸν τῇδε δύσνουν κἀς τὸν εὐμενῆ πόλει:
νόμῳ δὲ χρῆσθαι παντί που πάρεστί σοι
καὶ τῶν θανόντων χὠπόσοι ζῶμεν πέρι.
Κρέων ὡς ἂν σκοποὶ νῦν εἴτε τῶν εἰρημένων.
Χορός νεωτέρῳ τῳ τοῦτο βαστάζειν πρόθες.
Κρέων ἀλλ᾽ εἶσ᾽ ἑτοῖμοι τοῦ νεκροῦ γ᾽ ἐπίσκοποι.
Χορός τί δῆτ᾽ ἂν ἄλλο τοῦτ᾽ ἐπεντέλλοις ἔτι;
Κρέων τὸ μὴ 'πιχωρεῖν τοῖς ἀπιστοῦσιν τάδε.
Χορός οὔκ ἔστιν οὕτω μῶρος ὃς θανεῖν ἐρᾷ.
Κρέων καὶ μὴν ὁ μισθός γ᾽, οὗτος: ἀλλ᾽ ὑπ᾽ ἐλπίδων
ἄνδρας τὸ κέρδος πολλάκις διώλεσεν.
Φύλαξ ἄναξ, ἐρῶ μὲν οὐχ ὅπως τάχους ὕπο
δύσπνους ἱκάνω κοῦφον ἐξάρας πόδα.
πολλὰς γὰρ ἔσχον φροντίδων ἐπιστάσεις,
ὁδοῖς κυκλῶν ἐμαυτὸν εἰς ἀναστροφήν:
ψυχὴ γὰρ ηὔδα πολλά μοι μυθουμένη:
τάλας, τί χωρεῖς οἶ μολὼν δώσεις δίκην;
τλήμων, μενεῖς αὖ; κεἰ τάδ᾽ εἴσεται Κρέων
ἄλλου παρ᾽ ἀνδρός; πῶς σὺ δῆτ᾽ οὐκ ἀλγύνει;
τοιαῦθ᾽ ἑλίσσων ἤνυτον σχολῇ βραδύς.
χοὔτως ὁδὸς βραχεῖα γίγνεται μακρά.
τέλος γε μέντοι δεῦρ᾽ ἐνίκησεν μολεῖν

σοί. κεἰ τὸ μηδὲν ἐξερῶ, φράσω δ᾽ ὅμως:
τῆς ἐλπίδος γὰρ ἔρχομαι δεδραγμένος,
τὸ μὴ παθεῖν ἂν ἄλλο πλὴν τὸ μόρσιμον.
Κρέων τί δ᾽ ἐστὶν ἀνθ᾽ οὗ τήνδ᾽ ἔχεις ἀθυμίαν;
Φύλαξ φράσαι θέλω σοι πρῶτα τἀμαυτοῦ: τὸ γὰρ
πρᾶγμ᾽ οὔτ᾽ ἔδρασ᾽ οὔτ᾽ εἶδον ὅστις ἦν ὁ δρῶν,
οὐδ᾽ ἂν δικαίως ἐς κακὸν πέσοιμί τι.
Κρέων εὖ γε στοχάζει κἀποφάργνυσαι κύκλῳ
τὸ πρᾶγμα: δηλοῖς δ᾽ ὥς τι σημανῶν νέον.
Φύλαξ τὰ δεινὰ γάρ τοι προστίθησ᾽ ὄκνον πολύν.
Κρέων οὔκουν ἐρεῖς ποτ᾽, εἶτ᾽ ἀπαλλαχθεὶς ἄπει;
Φύλαξ καὶ δὴ λέγω σοι. τὸν νεκρόν τις ἀρτίως
θάψας βέβηκε κἀπὶ χρωτὶ διψίαν
κόνιν παλύνας κἀφαγιστεύσας ἃ χρή:
Κρέων τί φῄς; τίς ἀνδρῶν ἦν ὁ τολμήσας τάδε;
Φύλαξ οὐκ οἶδ᾽: ἐκεῖ γὰρ οὔτε του γενῆδος ἦν
πλῆγμ᾽, οὐ δικέλλης ἐκβολή. στύφλος δὲ γῆ
καὶ χέρσος, ἀρρὼξ οὐδ᾽ ἐπημαξευμένη
τροχοῖσιν, ἀλλ᾽ ἄσημος οὐργάτης τις ἦν.
ὅπως δ᾽ ὁ πρῶτος ἡμὶν ἡμεροσκόπος
δείκνυσι, πᾶσι θαῦμα δυσχερὲς παρῆν.
ὁ μὲν γὰρ ἠφάνιστο, τυμβήρης μὲν οὔ,
λεπτὴ δ᾽, ἄγος φεύγοντος ὥς, ἐπῆν κόνις
σημεῖα δ᾽ οὔτε θηρὸς οὔτε του κυνῶν
ἐλθόντος, οὐ σπάσαντος ἐξεφαίνετο.
λόγοι δ᾽ ἐν ἀλλήλοισιν ἐρρόθουν κακοί,
φύλαξ ἐλέγχων φύλακα, κἂν ἐγίγνετο
πληγὴ τελευτῶσ᾽, οὐδ᾽ ὁ κωλύσων παρῆν.
εἷς γάρ τις ἦν ἕκαστος οὐξειργασμένος,
κοὐδεὶς ἐναργής, ἀλλ᾽ ἔφευγε μὴ εἰδέναι.
ἦμεν δ᾽ ἑτοῖμοι καὶ μύδρους αἴρειν χεροῖν
καὶ πῦρ διέρπειν καὶ θεοὺς ὁρκωμοτεῖν,
τὸ μήτε δρᾶσαι μήτε τῳ ξυνειδέναι
τὸ πρᾶγμα βουλεύσαντι μηδ᾽ εἰργασμένῳ.
τέλος δ᾽ ὅτ᾽ οὐδὲν ἦν ἐρευνῶσιν πλέον,
λέγει τις εἷς, ὃ πάντας ἐς πέδον κάρα
νεῦσαι φόβῳ προὔτρεψεν: οὐ γὰρ εἴχομεν
οὔτ᾽ ἀντιφωνεῖν οὔθ᾽ ὅπως δρῶντες καλῶς
πράξαιμεν. ἦν δ᾽ ὁ μῦθος ὡς ἀνοιστέον
σοὶ τοὔργον εἴη τοῦτο κοὐχὶ κρυπτέον.

καὶ ταῦτ᾽ ἐνίκα, κἀμὲ τὸν δυσδαίμονα
πάλος καθαιρεῖ τοῦτο τἀγαθὸν λαβεῖν.
πάρειμι δ᾽ ἄκων οὐχ ἑκοῦσιν, οἶδ᾽ ὅτι:
στέργει γὰρ οὐδεὶς ἄγγελον κακῶν ἐπῶν.
Χορός ἄναξ, ἐμοί τοί, μή τι καὶ θεήλατον
τοὔργον τόδ᾽, ἡ ξύννοια βουλεύει πάλαι
Κρέων παῦσαι, πρὶν ὀργῆς καὶ 'μὲ μεστῶσαι λέγων,
μὴ 'φευρεθῇς ἄνους τε καὶ γέρων ἅμα.
λέγεις γὰρ οὐκ ἀνεκτὰ δαίμονας λέγων
πρόνοιαν ἴσχειν τοῦδε τοῦ νεκροῦ πέρι.
πότερον ὑπερτιμῶντες ὡς εὐεργέτην
ἔκρυπτον αὐτόν, ὅστις ἀμφικίονας
ναοὺς πυρώσων ἦλθε κἀναθήματα
καὶ γῆν ἐκείνων καὶ νόμους διασκεδῶν;
ἢ τοὺς κακοὺς τιμῶντας εἰσορᾷς θεούς;
οὔκ ἔστιν. ἀλλὰ ταῦτα καὶ πάλαι πόλεως
ἄνδρες μόλις φέροντες ἐρρόθουν ἐμοί,
κρυφῇ κάρα σείοντες, οὐδ᾽ ὑπὸ ζυγῷ
λόφον δικαίως εἶχον, ὡς στέργειν ἐμέ.
ἐκ τῶνδε τούτους ἐξεπίσταμαι καλῶς
παρηγμένους μισθοῖσιν εἰργάσθαι τάδε.
οὐδὲν γὰρ ἀνθρώποισιν οἷον ἄργυρος
κακὸν νόμισμ᾽ ἔβλαστε. τοῦτο καὶ πόλεις
πορθεῖ, τόδ᾽ ἄνδρας ἐξανίστησιν δόμων:
τόδ᾽ ἐκδιδάσκει καὶ παραλλάσσει φρένας
χρηστὰς πρὸς αἰσχρὰ πράγματ᾽ ἵστασθαι βροτῶν:
πανουργίας δ᾽ ἔδειξεν ἀνθρώποις ἔχειν
καὶ παντὸς ἔργου δυσσέβειαν εἰδέναι.
ὅσοι δὲ μισθαρνοῦντες ἤνυσαν τάδε,
χρόνῳ ποτ᾽ ἐξέπραξαν ὡς δοῦναι δίκην.
ἀλλ᾽ εἴπερ ἴσχει Ζεὺς ἔτ᾽ ἐξ ἐμοῦ σέβας,
εὖ τοῦτ᾽ ἐπίστασ᾽, ὅρκιος δέ σοι λέγω:
εἰ μὴ τὸν αὐτόχειρα τοῦδε τοῦ τάφου
εὑρόντες ἐκφανεῖτ᾽ ἐς ὀφθαλμοὺς ἐμούς,
οὐχ ὑμὶν Ἅιδης μοῦνος ἀρκέσει, πρὶν ἂν
ζῶντες κρεμαστοὶ τήνδε δηλώσηθ᾽ ὕβριν,
ὅθ᾽ ἵν᾽ εἰδότες τὸ κέρδος ἔνθεν οἰστέον
τὸ λοιπὸν ἁρπάζητε, καὶ μάθηθ᾽ ὅτι
οὐκ ἐξ ἅπαντος δεῖ τὸ κερδαίνειν φιλεῖν.

ἐκ τῶν γὰρ αἰσχρῶν λημμάτων τοὺς πλείονας
ἀτωμένους ἴδοις ἂν ἢ σεσωσμένους.
Φύλαξ 315 εἰπεῖν τι δώσεις ἢ στραφεὶς οὕτως ἴω;
Κρέων οὐκ οἶσθα καὶ νῦν ὡς ἀνιαρῶς λέγεις;
Φύλαξ ἐν τοῖσιν ὠσὶν ἢ 'πὶ τῇ ψυχῇ δάκνει;
Κρέων τί δὲ ῥυθμίζεις τὴν ἐμὴν λύπην ὅπου;
Φύλαξ ὁ δρῶν σ᾽ ἀνιᾷ τὰς φρένας, τὰ δ᾽ ὦτ᾽ ἐγώ.
Κρέων 320 οἴμ᾽ ὡς λάληµα δῆλον ἐκπεφυκὸς εἶ.
Φύλαξ οὔκουν τό γ᾽ ἔργον τοῦτο ποιήσας ποτέ.
Κρέων καὶ ταῦτ᾽ ἐπ᾽ ἀργύρῳ γε τὴν ψυχὴν προδούς.
Φύλαξ φεῦ:
ἦ δεινὸν ᾧ δοκῇ γε καὶ ψευδῆ δοκεῖν.
Κρέων κόμψευέ νυν τὴν δόξαν: εἰ δὲ ταῦτα μὴ
325 φανεῖτέ μοι τοὺς δρῶντας, ἐξερεῖθ᾽ ὅτι
τὰ δειλὰ κέρδη πημονὰς ἐργάζεται.
Φύλαξ ἀλλ᾽ εὑρεθείη μὲν μάλιστ᾽: ἐὰν δέ τοι
ληφθῇ τε καὶ μή, τοῦτο γὰρ τύχη κρινεῖ,
οὐκ ἔσθ᾽ ὅπως ὄψει σὺ δεῦρ᾽ ἐλθόντα με:
330 καὶ νῦν γὰρ ἐκτὸς ἐλπίδος γνώμης τ᾽ ἐμῆς
σωθεὶς ὀφείλω τοῖς θεοῖς πολλὴν χάριν.

[PRIMEIRO ESTÁSIMO] [v. 332-75]

Χορὸς πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει.
τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν πόντου χειμερίῳ νότῳ
χωρεῖ, περιβρυχίοισιν
περῶν ὑπ᾽ οἴδμασιν.
θεῶν τε τὰν ὑπερτάταν, Γᾶν
ἄφθιτον, ἀκαμάταν, ἀποτρύεται
ἰλλομένων ἀρότρων ἔτος εἰς ἔτος
ἱππείῳ γένει πολεύων.

κουφονόων τε φῦλον ὀρνίθων ἀμφιβαλὼν ἄγει
καὶ θηρῶν ἀγρίων ἔθνη πόντου τ᾽ εἰναλίαν φύσιν
σπείραισι δικτυοκλώστοις,
περιφραδὴς ἀνήρ:
κρατεῖ δὲ μηχαναῖς ἀγραύλου
θηρὸς ὀρεσσιβάτα, λασιαύχενά θ᾽
ἵππον ὀχμάζεται ἀμφὶ λόφον ζυγῶν
οὔρειόν τ᾽ ἀκμῆτα ταῦρον.

καὶ φθέγμα καὶ ἀνεμόεν φρόνημα καὶ ἀστυνόμους
ὀργὰς ἐδιδάξατο καὶ δυσαύλων
πάγων ὑπαίθρεια καὶ δύσομβρα φεύγειν βέλη
παντοπόρος: ἄπορος ἐπ᾽ οὐδὲν ἔρχεται
τὸ μέλλον: Ἅιδα μόνον φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται:
νόσων δ᾽ ἀμηχάνων φυγὰς ξυμπέφρασται.

σοφόν τι τὸ μηχανόεν τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ᾽ ἔχων
τοτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ᾽ ἐπ᾽ ἐσθλὸν ἕρπει,
νόμους γεραίρων χθονὸς θεῶν τ᾽ ἔνορκον δίκαν,
ὑψίπολις: ἄπολις ὅτῳ τὸ μὴ καλὸν
ξύνεστι τόλμας χάριν. μήτ᾽ ἐμοὶ παρέστιος
γένοιτο μήτ᾽ ἴσον φρονῶν ὃς τάδ᾽ ἔρδει.

Chorus:

many terribly quiet customers exist but none more
terribly quiet than Man
his footsteps pass so perilously soft across the sea
in marble winter
up the stiff blue waves and every Tuesday[53]
down he grinds the unastonishable[54] earth
with horse and shatter

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[55],
one
Death stays dark

Death he cannot doom
fabrications notwithstanding
evil
good
laws
gods
honest oathtaking notwithstanding

hilarious in his high city[56]
you see him cantering just as he please
the lava up to *here*

Coro:

existem muitos fregueses terrivelmente silenciosos mas nenhum
mais terrivelmente silencioso do que o Homem
seus passos seguem tão temerosamente suaves por sobre o mar
no inverno de mármore
por cima das firmes ondas azuis e toda terça-feira
ele desgasta a inespantável terra
com cavalos e estilhaços

estilhaça também bochechas de pássaros e os prende com faróis
florestais
prateados de sal rolam até sua rede, ele a chacoalha só por isso,
esse cliente impressionantemente quieto
ele condena
animais e montanhas tecnicamente
com a parelha ele faz o boi se curvar, o cavalo de joelhos

e declarações e pensamentos tão claros quanto ares complicados
e ânimos que fazem da cidade moral, isso ele ensinou a si mesmo
do frio de neve ele sabe fugir
e toda exigência humana estala quando ele liga na tomada
toda tomada funciona mas,
uma
Morte continua sombria

a Morte ele não pode condenar
forjamentos não obstante
mal
bem
leis
deuses
juramento honesto não obstante

engraçadíssimo em sua cidade superior
você pode vê-lo galopando a seu bel prazer
a lava chegando até *aqui*

[53] O que ela quer dizer com *every Tuesday*?
[54] Neologismo?
[55] Checar para ver a metáfora original.
[56] Aliterações: sons leves (*agá* e *ésse*).

[SEGUNDO EPISÓDIO] [v. 376-581]

[enter Guard with Antigone]

[entra o Guarda com Antígone]

ἐς δαιμόνιον τέρας ἀμφινοῶ	Chorus:	this, this	Coro: essa, essa
τόδε: πῶς εἰδὼς ἀντιλογήσω		oh[57] I don't know	ai eu não sei
τήνδ᾽ οὐκ εἶναι παῖδ᾽ Ἀντιγόνην.		let's not mention gods	não vamos falar de deuses
ὦ δύστηνος		let's not mention Oidipous	não vamos falar de Édipous
380 καὶ δυστήνου πατρὸς Οἰδιπόδα,		here's[58] Antigone	eis Antígone
τί ποτ᾽; οὐ δή που σέ γ᾽ ἀπιστοῦσαν		please don't say she's the one	por favor não me diga que foi ela
τοῖς βασιλείοισιν ἄγουσι νόμοις	Guard:	she's the one she did it she did I got her	Guarda: foi ela quem fez isso foi ela eu peguei ela
καὶ ἐν ἀφροσύνῃ καθελόντες;	Chorus:	oh perfect	Coro: ai que ótimo
Φύλαξ ἥδ᾽ ἔστ᾽ ἐκείνη τοὔργον ἡ ξειργασμένη:		here's Kreon	eis Kreonte
385 τήνδ᾽ εἵλομεν θάπτουσαν. ἀλλὰ ποῦ Κρέων;			
Χορός ὅδ᾽ ἐκ δόμων ἄψορρος εἰς δέον περᾷ.	[enter Kreon][59]		[entra Kreonte]
Κρέων τί δ᾽ ἔστι; ποίᾳ ξύμμετρος προὔβην τύχῃ;			
Φύλαξ ἄναξ, βροτοῖσιν οὐδέν ἔστ᾽ ἀπώμοτον.	Kreon:	here's Kreon	Kreonte: eis Kreonte
ψεύδει γὰρ ἡ 'πίνοια τὴν γνώμην: ἐπεὶ		nick of time[60]	o que apaga as luzes
390 σχολῇ ποθ᾽ ἥξειν δεῦρ᾽ ἂν ἐξηύχουν ἐγὼ	Guard:	well miracles do happen	Guarda: bom milagres realmente acontecem
ταῖς σαῖς ἀπειλαῖς αἷς ἐχειμάσθην τότε		I swore I wouldn't come back but I did	eu jurei que não voltaria mas voltei
ἀλλ᾽ ἡ γὰρ ἐκτὸς καὶ παρ᾽ ἐλπίδας χαρὰ		because I got her she's the one she did it and I got her	porque eu peguei ela foi ela ela que fez isso e eu peguei ela
ἔοικεν ἄλλῃ μῆκος οὐδὲν ἡδονῇ,		she was fiddling[61] with the grave	ela estava remexendo o túmulo
ἥκω, δι᾽ ὅρκων καίπερ ὢν ἀπώμοτος,		I'm off the hook[62]	minha barra está limpa
395 κόρην ἄγων τήνδ᾽, ἣ καθῃρέθη τάφον	Kreon:	fiddling what do you mean fiddling	Kreonte: remexendo o que você quer dizer com remexendo
κοσμοῦσα. κλῆρος ἐνθάδ᾽ οὐκ ἐπάλλετο,			
ἀλλ᾽ ἔστ᾽ ἐμὸν θοὔρμαιον, οὐκ ἄλλου, τόδε.			
καὶ νῦν, ἄναξ, τήνδ᾽ αὐτός, ὡς θέλεις, λαβὼν			

[57] Pensar nessa interjeição: ai? oh? ah?

[58] Pensar essas expressões formulaicas (e sempre traduzi-las pela mesma coisa, se possível).

[59] Foram identificados no texto três tipos de discurso com diferentes usos de linguagem: 1) diálogos, principalmente, mais coloquiais, com gírias, expressões corriqueiras e linguagem menos "polida", em se pensando no que seria esperando de uma tradução canônica de um texto canônico como a *Antígone* de Sófocles; 2) partes do texto que remetem imediatamente ao texto poético sofocliano, tanto ao se notar no uso de metáforas quando ao vermos referências e alusões a deuses e a cultura grega como um todo; e 3) *possíveis* alusões às tragédias de Shakespeare pelo uso de expressões, formas pronominais e construções gramaticais arcaicas em inglês. Para o primeiro, deve-se decidir se o verbo *estar* será usado da maneira falada coloquialmente no Brasil ("tô", "tava", "tão"), assim como se serão utilizados os pronomes do caso reto em vez dos pronomes átonos em posição de objeto (e.g. "eu vi ela" em vez de "eu a vi").

[60] *In the nick of time*: *at the least possible minute, just in time, at the right of vital moment* ("bem a tempo", "em tempo", "na hora H", "na hora certa", "no momento certo", "no último segundo", etc.). No entanto, a expressão se correlaciona com o título da obra (*Antigonick*) e — possivelmente, pois aparece de maneira implícita — com a deusa Nice (Nick, em inglês: a deusa da vitória, força e velocidade, chamada Vitória pelos romanos). Além disso, Anne Carson acrescenta o personagem Nick ao elenco da peça, um homem que nada fala mas que está sempre em cena, medindo a tudo e a todos. Ao fim da peça, após as todas as mortes, os restantes saem de cena e somente ele permanece. Uma vez que nenhum dos equivalentes da expressão em língua portuguesa nos possibilita alguma relação direta e latente coma deusa, optei, nesse primeiro momento, por usar outra expressão: "cantar vitória". Não está definido que assim será, pois talvez ela não funcione em todas as ocorrências da peça (mesmo que traduzidas livre e poeticamente) nem cause um desfecho de mesmo impacto que o original. Aberto a outras possibilidades, outras expressões, etc.

[61] *To fiddle*: *(often followed by with) informal to tamper or interfere (with).*

[62] *I'm off the hook*: "eu me safei", "eu livrei minha barra", "livre de qualquer perigo", "livre de qualquer acusação", "livre de qualquer suspeita".

καὶ κρῖνε κἀξέλεγχ᾽: ἐγὼ δ᾽ ἐλεύθερος	Guard:	I'm a free man I'm free I'm off the hook	Guarda:	sou um homem livre estou livre minha barra está limpa
400 δίκαιός εἰμι τῶνδ᾽ ἀπηλλάχθαι κακῶν.				
Κρέων ἄγεις δὲ τήνδε τῷ τρόπῳ πόθεν λαβών;	Kreon:	explain how you caught her	Kreonte:	explique como você pegou ela
Φύλαξ αὕτη τὸν ἄνδρ᾽ ἔθαπτε: πάντ᾽ ἐπίστασαι.	Guard:	she was burying him	Guarda:	ela estava enterrando ele
Κρέων ἦ καὶ ξυνίης καὶ λέγεις ὀρθῶς ἃ φῄς;	Kreon:	how where when are you sure tell me more	Kreonte:	como quando onde você tem certeza conte mais
Φύλαξ ταύτην γ᾽ ἰδὼν θάπτουσαν ὃν σὺ τὸν νεκρὸν	Guard:	the corpse	Guarda:	o corpo
405 ἀπεῖπας. ἆρ᾽ ἔνδηλα καὶ σαφῆ λέγω;		the illegal		o ilegal
Κρέων καὶ πῶς ὁρᾶται κἀπίληπτος ἡρέθη;		she was burying him		ela estava enterrando ele
Φύλαξ τοιοῦτον ἦν τὸ πρᾶγμ᾽. ὅπως γὰρ ἥκομεν,		what more do you want		o que mais você quer saber
πρὸς σοῦ τὰ δεῖν᾽ ἐκεῖν᾽ ἐπηπειλημένοι,	Kreon:	burying him how and where did you see her and how did you catch her I want details	Kreonte:	enterrando como e onde você viu ela e como você pegou ela eu quero detalhes
πᾶσαν κόνιν σήραντες, ἣ κατεῖχε τὸν				
410 νέκυν, μυδῶν τε σῶμα γυμνώσαντες εὖ,	Guard:	details okay	Guarda:	detalhes tá bom
καθήμεθ᾽ ἄκρων ἐκ πάγων ὑπήνεμοι,		you threatened me I went back wiped off all the dust[63] left that body bare[64]		você me ameaçou eu voltei tirei todo o pó deixei o corpo descoberto
ὀσμὴν ἀπ᾽ αὐτοῦ μὴ βάλοι πεφευγότες,		sat up on the hill was it hot yes		sentei na colina se estava quente sim estava
ἐγερτὶ κινῶν ἄνδρ᾽ ἀνὴρ ἐπιρρόθοις		was there[65] putrefaction and vermiculation[66] yes		se tinha lá putrefação e vermiculação sim tinha
κακοῖσιν, εἴ τις τοῦδ᾽ ἀκηδήσοι πόνου.		was there noonsunstink[67] yes		se tinha lá fedor-de-sol-a-pino sim tinha
415 χρόνον τάδ᾽ ἦν τοσοῦτον, ἕστ᾽ ἐν αἰθέρι		did I doze off[68] no I did not I kept me awake then		se eu caí no sono não caí não eu fiquei acordado e aí
μέσῳ κατέστη λαμπρὸς ἡλίου κύκλος		all of a sudden		do nada
καὶ καῦμ᾽ ἔθαλπε: καὶ τότ᾽ ἐξαίφνης χθονὸς		a storm came up		veio uma tempestade
τυφὼς ἀείρας σκηπτὸν οὐράνιον ἄχος,		a wind tore the hair off the trees lofted[69] the dust with fear I		um vento arrancou o cabelo das árvores levantou poeira com medo eu
πίμπλησι πεδίον, πᾶσαν αἰκίζων φόβην		shut my eyes and		fechei meus olhos e
420 ὕλης πεδιάδος, ἐν δ᾽ ἐμεστώθη μέγας		when I sneaked a look there she was		e quando dei uma espiada lá estava ela
αἰθήρ: μύσαντες δ᾽ εἴχομεν θείαν νόσον.		the child[70]		a criança
καὶ τοῦδ᾽ ἀπαλλαγέντος ἐν χρόνῳ μακρῷ,		in her birdgrief the bird in her childreftgravecry[71] howling		em seu ave-luto a ave dentro do seu infantocovachoro uivando
ἡ παῖς ὁρᾶται, κἀνακωκύει πικρᾶς				
ὄρνιθος ὀξὺν φθόγγον, ἐς ὅταν κενῆς				
425 εὐνῆς νεοσσῶν ὀρφανὸν βλέψῃ λέχος.				
οὕτω δὲ χαὔτη, ψιλὸν ὡς ὁρᾷ νέκυν,				
γόοισιν ἐξῴμωξεν, ἐκ δ᾽ ἀρὰς κακὰς				

[63] *Dust*: pó ou poeira?
[64] *Bare*: nu, descoberto, desnudo, desprotegido, desguarnecido, exposto?
[65] A inversão do verbo auxiliar com o sujeito torna as perguntas em inglês bastante explítica, tornando, como podemos ver ao longo da peça, o uso do ponto de interrogação dispensável. Em português, a pergunta sem interrogação precisa ser adaptada para deixar claro se tratar de uma pergunta.
[66] *Vermiculation*: *the state of being worm-eaten*. Vermiculação, no entanto, significa "movimento vermicular, ou coisa que se lhe assemelha". Procurar se existe termo técnico em português.
[67] *Noonsunstink*: neologismo proveninente das palavras noon, sun e stink ("fedor do sol de meio de dia", "fedor de sol a pino" literalmente). Olhar o original para ver se o neologismo se origina de uma forma lexical grega sem equivalente direto para o inglês.
[68] *Doze*: *to fall into a light sleep unintentionally (often followed by off)*; possíveis traduções: adormecer, tirar um cochilo, tirar uma soneca, cair no sono, pegar no sono, apagar.
[69] *Loft*: *to hit or throw aloft (high up; far above the ground)*; possíveis traduções: jogar para cima, levanter, etc.
[70] No original, παῖς (*païs*)?
[71] Neologismo proveniente das palavras *child* (ou *children*?), *reft* (?), *grave* e *cry*.

ἠρᾶτο τοῖσι τοὔργον ἐξειργασμένοις.
καὶ χερσὶν εὐθὺς διψίαν φέρει κόνιν,
430 ἔκ τ᾽ εὐκροτήτου χαλκέας ἄρδην πρόχου
χοαῖσι τρισπόνδοισι τὸν νέκυν στέφει.
χἠμεῖς ἰδόντες ἐμεσθα, σὺν δέ νιν
θηρώμεθ᾽ εὐθὺς οὐδὲν ἐκπεπληγμένην,
καὶ τάς τε πρόσθεν τάς τε νῦν ἠλέγχομεν
435 πράξεις: ἄπαρνος δ᾽ οὐδενὸς καθίστατο,
ἅμ᾽ ἡδέως ἔμοιγε κἀλγεινῶς ἅμα.
τὸ μὲν γὰρ αὐτὸν ἐκ κακῶν πεφευγέναι
ἥδιστον, ἐς κακὸν δὲ τοὺς φίλους ἄγειν
ἀλγεινόν: ἀλλὰ πάντα ταῦθ᾽ ἥσσω λαβεῖν
440 ἐμοὶ πέφυκε τῆς ἐμῆς σωτηρίας.
Κρέων σὲ δή, σὲ τὴν νεύουσαν εἰς πέδον κάρα,
φὴς ἢ καταρνεῖ μὴ δεδρακέναι τάδε:
Ἀντιγόνη καὶ φημὶ δρᾶσαι κοὐκ ἀπαρνοῦμαι τὸ μή.
Κρέων σὺ μὲν κομίζοις ἂν σεαυτὸν ᾗ θέλεις
445 ἔξω βαρείας αἰτίας ἐλεύθερον:
σὺ δ᾽ εἰπέ μοι μὴ μῆκος, ἀλλὰ συντόμως,
ᾔδησθα κηρυχθέντα μὴ πράσσειν τάδε;
Ἀντιγόνη ᾔδη: τί δ᾽ οὐκ ἔμελλον; ἐμφανῆ γὰρ ἦν.
Κρέων καὶ δῆτ᾽ ἐτόλμας τοὐσδ᾽ ὑπερβαίνειν νόμους;
Ἀντιγόνη 450 οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε,
οὐδ᾽ ἡ ξύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη
τοιούσδ᾽ ἐν ἀνθρώποισιν ὥρισεν νόμους.
οὐδὲ σθένειν τοσοῦτον ᾠόμην τὰ σὰ
κηρύγματθ᾽, ὥστ᾽ ἄγραπτα κἀσφαλῆ θεῶν
455 νόμιμα δύνασθαι θνητὸν ὄνθ᾽ ὑπερδραμεῖν.
οὐ γάρ τι νῦν γε κἀχθές, ἀλλ᾽ ἀεί ποτε
ζῇ ταῦτα, κοὐδεὶς οἶδεν ἐξ ὅτου 'φάνη.
τούτων ἐγὼ οὐκ ἔμελλον, ἀνδρὸς οὐδενὸς
φρόνημα δείσασ᾽, ἐν θεοῖσι τὴν δίκην
460 δώσειν: θανουμένη γὰρ ἐξῄδη, τί δ᾽ οὔ;

and cursing she poured dust onto the body with both hands
she poured water onto the body with both hands
I seized her I charged[72] her it made me sad
but still that's less than my own safety
you like nouns here's some
Dustlibation
Donedeal
Deadreckoning[73]

Kreon: actually I prefer verbs
Guard: *got* her
Kreon [to Antigone]: and you with your head down you're the one
Antigone: bingo
Kreon [to Guard]: go

[exit Guard]

Kreon [to Antigone]: you knew it was against the law
Antigone: well if you call that *law*
Kreon: I do
Antigone: Zeus does not
Justice does not
the dead do not
what they call *law* did not begin today or yesterday
when they say *law* they do not mean a statue[74] of today or yesterday
they mean the unwritten unfailing[75] eternal ordinances[76] of the gods

e xingando ela verteu o pó sobre o corpo com ambas as mãos
ela verteu água sobre o corpo com ambas as mãos
eu capturei ela eu incriminei ela isso me deixou triste
mas ainda assim isso vale menos que minha própria segurança
você gosta de substantivos aqui estão alguns
Libação-de-pó
Lance-cumprido
Luto-instalado

Kreonte: na verdade eu prefiro verbos
Guarda: *peguei* ela
Kreonte [para Antígone]: e você com a cabeça abaixada foi você

Antígone: bingo
Kreonte [para o Guarda]: vai embora

[saí o Guarda]

Kreonte [para Antígone]: você sabia que era contra a lei
Antígone: bom se você chamar aquilo de *lei*
Kreonte: eu chamo
Antígone: Zeus não chama
Justiça não chama
os mortos não chamam
o que eles chamam de *lei* não algo que começou hoje ou ontem
quando eles dizem *lei* eles não estão falando de algo pétreo de hoje ou de ontem
eles estão falando dos decretos inescritos infalíveis e eternos dos deuses
que humano algum pode ultrapassar

[72] *Charge*: em termos legais, "ausar", "incriminar", "culpar", "denunciar", "imputar", 'indiciar", "responsabilizar", etc.
[73] Checar no original para ver se essa parte foi acrescentada pela autora ou não (provavelmente sim). Pensar em traduções com palavras compostar/justapostas que façam jus à semântica e às aliterações empregadas aqui.
[74] Estátua? Algo determinado, fixo e antigo como uma estátua? Que não pode ser alterado?
[75] Ambas as palavras apresentam o prefixo *un-*: como se poderia tentar reproduzir o mesmo em português?
[76] Seria o mesmo vocábulo usado para o decreto (*edict*) de Kreonte? Se sim, traduzir por "decreto" mesmo que Anne Carson utilize duas palavras diferentes?

κεἰ μὴ σὺ προὐκήρυξας. εἰ δὲ τοῦ χρόνου
πρόσθεν θανοῦμαι, κέρδος αὔτ᾽ ἐγὼ λέγω.
ὅστις γὰρ ἐν πολλοῖσιν ὡς ἐγὼ κακοῖς
ζῇ, πῶς ὅδ᾽ Οὐχὶ κατθανὼν κέρδος φέρει;
οὕτως ἔμοιγε τοῦδε τοῦ μόρου τυχεῖν
παρ᾽ οὐδὲν ἄλγος: ἀλλ᾽ ἄν, εἰ τὸν ἐξ ἐμῆς
μητρὸς θανόντ᾽ ἄθαπτον ἠνσχόμην νέκυν,
κείνοις ἂν ἤλγουν: τοῖσδε δ᾽ οὐκ ἀλγύνομαι.
σοὶ δ᾽ εἰ δοκῶ νῦν μῶρα δρῶσα τυγχάνειν,
σχεδόν τι μώρῳ μωρίαν ὀφλισκάνω.
Χορός δηλοῖ τὸ γέννημ᾽ ὠμὸν ἐξ ὠμοῦ πατρὸς
τῆς παιδός. εἴκειν δ᾽ οὐκ ἐπίσταται κακοῖς.
Κρέων ἀλλ᾽ ἴσθι τοι τὰ σκλήρ᾽ ἄγαν φρονήματα
πίπτειν μάλιστα, καὶ τὸν ἐγκρατέστατον
σίδηρον ὀπτὸν ἐκ πυρὸς περισκελῆ
θραυσθέντα καὶ ῥαγέντα πλεῖστ᾽ ἂν εἰσίδοις:
σμικρῷ χαλινῷ δ᾽ οἶδα τοὺς θυμουμένους
ἵππους καταρτυθέντας: οὐ γὰρ ἐκπέλει
φρονεῖν μέγ᾽ ὅστις δοῦλός ἐστι τῶν πέλας.
αὕτη δ᾽ ὑβρίζειν μὲν τότ᾽ ἐξηπίστατο,
νόμους ὑπερβαίνουσα τοὺς προκειμένους:
ὕβρις δ᾽, ἐπεὶ δέδρακεν, ἥδε δευτέρα,
τούτοις ἐπαυχεῖν καὶ δεδρακυῖαν γελᾶν.
ἦ νῦν ἐγὼ μὲν οὐκ ἀνήρ, αὕτη δ᾽ ἀνήρ,
εἰ ταῦτ᾽ ἀνατὶ τῇδε κείσεται κράτη.
ἀλλ᾽ εἴτ᾽ ἀδελφῆς εἴθ᾽ ὁμαιμονεστέρα
τοῦ παντὸς ἡμῖν Ζηνὸς ἑρκείου κυρεῖ,
αὐτή τε χἠ ξύναιμος οὐκ ἀλύξετον
μόρου κακίστου: καὶ γὰρ οὖν κείνην ἴσον
ἐπαιτιῶμαι τοῦδε βουλεῦσαι τάφου.
καί νιν καλεῖτ᾽: ἔσω γὰρ εἶδον ἀρτίως

that no human being can ever outrun[77]
of course I will die
Kreon or no Kreon
and death is *fine*[78]
this has no pain
to leave my mother's son lying out there
unburied that would be pain

Chorus: raw as her father isn't she

Kreon: you think you are iron but I can bend you
I'm the man here
Antigone: yes you are
Kreon: I'll bend your sister too
Antigone: can we just get this over with
Kreon: no let's split hairs[79] a while longer
I'd say
you're the only one in Thebes who sees things
this way wouldn't you
you're autonomous
autarchic
autodidactic
autodomestic
autoemphatic
autotherapeutic
autohistorical
autometaphorical
autoerotic
and
autobeguiled[80]

com certeza eu vou morrer
com Kreonte ou sem Kreonte
e a morte é *maior*
não tem nenhuma dor
em deixar o filho de minha mãe largado lá fora
ainda por enterrar isso sim seria dor

Coro: bruta que nem o pai não acha

Kreonte: você acha que é de ferro mas eu consigo fazer
você se curvar
eu sou o homem aqui
Antígone: realmente
Kreonte: também posso fazer sua irmã se curvar
Antígone: será que a gente não pode acabar logo com isso
Kreonte: não bora continuar com a picuinha mais um
pouco
eu diria que
você é a única em Thebas que vê as coisas desse
jeito você não acha
você é autônoma
autárquica
autodidática
autodoméstica
auto-empática
autoterapeutica
auto-histórica
autometafórica
auto-erótica
e
autosseduzida

[77] Algo relacionado a ὑβρις (*hýbris*)?
[78] *Fine*: *of superior or best quality; of high or highest grade; choice, excellent, or admirable*; possíveis traduções: fino, bom, refinado, elegante, nobre, excelente, requintado, ótimo, lindo, superior, finíssimo, etc.
[79] *Split hairs*: *if you say that someone is splitting hairs, you mean that they are making unnecessary distinctions between things when the differences between them are so small they are not important; to make petty distinctions; quibble*; possíveis traduções: se perder em sutilezas, fazer distinções desnecessárias, discutir detalhezinhos, bater boca à toa, discutir bobagem, fazer picuinha etc.
[80] *Beguile*: *to influence by trickery, flattery, etc.; mislead; delude; to take away from by cheating or deceiving (usually followed by of); to charm or divert; to pass (time) pleasantly*; possíveis traduções: seduzir, enganar, iludir, divertir, equivocar, confundir, ludibriar, tapear, etc.

λυσσῶσαν αὐτὴν οὐδ᾽ ἐπήβολον φρενῶν.	Antigone:	actually no they all think like me but you've nailed their tongues to the floor[81]	Antígone:	na verdade não todo mundo pensa que nem eu mas você pregou a língua deles ao chão
φιλεῖ δ᾽ ὁ θυμὸς πρόσθεν, ἡρῆσθαι κλοπεὺς				
τῶν μηδὲν ὀρθῶς ἐν σκότῳ τεχνωμένων:	Kreon:	you're not ashamed	Kreonte:	você não tem vergonha
495 μισῶ γε μέντοι χὥταν ἐν κακοῖσί τις	Antigone:	no shame in honouring one's kin	Antígone:	vergonha nenhuma em honrar um parente
ἁλοὺς ἔπειτα τοῦτο καλλύνειν θέλῃ.	Kreon:	wasn't the other brother your kin too	Kreonte:	e o outro irmão também não era seu parente
Ἀντιγόνη θέλεις τι μεῖζον ἢ κατακτεῖναί μ᾽ ἑλών;	Antigone:	same mother same father	Antígone:	de mesma mãe e mesmo pai
Κρέων ἐγὼ μὲν οὐδέν: τοῦτ᾽ ἔχων ἅπαντ᾽ ἔχω.	Kreon:	yet you honour the one disgrace[82] the other	Kreonte:	contudo você honra um e desonra o outro
Ἀντιγόνη τί δῆτα μέλλεις; ὡς ἐμοὶ τῶν σῶν λόγων	Antigone:	my dead do not say so	Antígone:	os meus mortos não acham isso
500 ἀρεστὸν οὐδὲν μηδ᾽ ἀρεσθεὶη ποτέ:	Kreon:	the one a criminal the other a defender of our land	Kreonte:	um um criminoso o outro um defensor da nossa terra
οὕτω δὲ καὶ σοὶ τἄμ᾽ ἀφανδάνοντ᾽ ἔφυ.	Antigone:	Death needs to have Death's laws obeyed	Antígone:	a Morte exige que Suas leis sejam obedecidas
καίτοι πόθεν κλέος γ᾽ ἂν εὐκλεέστερον	Kreon:	same law for good and evil patriot and traitor	Kreonte:	a mesma lei para o bem e o mal o patriota e o traidor
κατέσχον ἢ τὸν αὐτάδελφον ἐν τάφῳ	Antigone:	oh who knows how these definitions work down there	Antígone:	ah quem saberia dizer como essas definições funcionam lá embaixo
τιθεῖσα; τοὐτοις τοῦτο πᾶσιν ἀνδάνειν	Kreon:	enemy is always enemy alive or dead	Kreonte:	o inimigo é sempre inimigo vivo ou morto
505 λέγοιτ᾽ ἄν, εἰ μὴ γλῶσσαν ἐγκλῄοι φόβος.	Antigone:	I am born for love not hatred	Antígone:	eu nasci para amar não odiar
ἀλλ᾽ ἡ τυραννὶς πολλά τ᾽ ἄλλ᾽ εὐδαιμονεῖ	Kreon:	I will not be worsted by a woman[83]	Kreonte:	eu não serei inferiorizado por uma mulher
κἄξεστιν αὐτῇ δρᾶν λέγειν θ᾽ ἃ βούλεται.				
Κρέων σὺ τοῦτο μούνη τῶνδε Καδμείων ὁρᾷς.				
Ἀντιγόνη ὁρῶσι χοὗτοι, σοὶ δ᾽ ὑπίλλουσιν στόμα.				
Κρέων 510 σὺ δ᾽ οὐκ ἐπαιδεῖ, τῶνδε χωρὶς εἰ φρονεῖς;	[enter Ismene]		[entra Ismene]	
Ἀντιγόνη οὐδὲν γὰρ αἰσχρὸν τοὺς ὁμοσπλάγχνους σέβειν.				
Κρέων οὔκουν ὅμαιμος χὠ καταντίον θανών;	Chorus:	here's Ismene why is she blushing	Coro:	eis Ismene por que ela está vermelha
Ἀντιγόνη ὅμαιμος ἐκ μιᾶς τε καὶ ταὐτοῦ πατρός.	Kreon:	here's Ismene why is she snaking in here	Kreonte:	eis Ismene por que ela está se esgueirando até aqui
Κρέων πῶς δῆτ᾽ ἐκείνῳ δυσσεβῆ τιμᾷς χάριν;	Ismene:	I did the deed I share the blame	Ismene:	eu participei da façanha eu compartilho da culpa
Ἀντιγόνη 515 οὐ μαρτυρήσει ταῦθ᾽ ὁ κατθανὼν νέκυς.	Antigone:	you did nothing you shared nothing leave my death alone	Antígone:	você não participou de nada você não compartilhou de nada deixe minha morte em paz
Κρέων εἴ τοί σφε τιμᾷς ἐξ ἴσου τῷ δυσσεβεῖ.	Ismene:	I want to row the board[84] with you	Ismene:	eu quero remar o barco com você
Ἀντιγόνη οὐ γάρ τι δοῦλος, ἀλλ᾽ ἀδελφὸς ὤλετο.	Antigone:	save yourself	Antígone:	salve-se
Κρέων πορθῶν δὲ τήνδε γῆν: ὁ δ᾽ ἀντιστὰς ὕπερ.	Ismene:	I'll be so lonely	Ismene:	eu vou ficar tão sozinha
Ἀντιγόνη ὁμῶς ὅ γ᾽ Ἅιδης τοὺς νόμους τούτους ποθεῖ.	Antigone:	some think the world is made of bodies some think forces I think a man know nothing but his foot when he burns it in the hot fire[85]	Antígone:	alguns acham que o mundo é feito de corpos alguns acham que de forças
Κρέων 520 ἀλλ᾽ οὐχ ὁ χρηστὸς τῷ κακῷ λαχεῖν ἴσος.				
Ἀντιγόνη τίς οἶδεν εἰ κάτωθεν εὐαγῆ τάδε;				
Κρέων οὔτοι ποθ᾽ οὐχθρός, οὐδ᾽ ὅταν θάνῃ, φίλος.				
Ἀντιγόνη οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν.				
Κρέων κάτω νυν ἐλθοῦσ᾽, εἰ φιλητέον, φίλει				
525 κείνους: ἐμοῦ δὲ ζῶντος οὐκ ἄρξει γυνή.				

[81] Olhar no texto grego e ver a metáfora original.
[82] Ver as palavras no original para *honour* e *disgrace*: τιμάω (*timáō*) e ἀτιμάω (*atimáō*)?
[83] Procurar esse verso no original e buscar entender o uso da palavra *worst* como um verbo.
[84] Paralelo ao que o coro diz à entrada de Kreonte no fim do párodo.
[85] Procurar se se trata de uma citação direta ou indireta de Hegel: se sim, de onde? em que contexto?

Χορός καὶ μὴν πρὸ πυλῶν ἥδ᾽ Ἰσμήνη,
φιλάδελφα κάτω δάκρυ᾽ εἰβομένη:
νεφέλη δ᾽ ὀφρύων ὕπερ αἱματόεν
ῥέθος αἰσχύνει,
530 τέγγουσ᾽ εὐῶπα παρειάν.
Κρέων σὺ δ᾽, ἣ κατ᾽ οἴκους ὡς ἔχιδν᾽ ὑφειμένη
λήθουσά μ᾽ ἐξέπινες, οὐδ᾽ ἐμάνθανον
τρέφων δύ᾽ ἄτα κἀπαναστάσεις θρόνων,
φέρ᾽, εἰπὲ δή μοι, καὶ σὺ τοῦδε τοῦ τάφου
535 φήσεις μετασχεῖν, ἢ ξ'ομεῖ τὸ μὴ εἰδέναι;
Ἰσμήνη δέδρακα τοὔργον, εἴπερ ἥδ᾽ ὁμορροθεῖ
καὶ ξυμμετίσχω καὶ φέρω τῆς αἰτίας.
Ἀντιγόνη ἀλλ᾽ οὐκ ἐάσει τοῦτό γ᾽ ἡ δίκη σ᾽, ἐπεὶ
οὔτ᾽ ἠθέλησας οὔτ᾽ ἐγὼ 'κοινωσάμην.
Ἰσμήνη 540 ἀλλ᾽ ἐν κακοῖς τοῖς σοῖσιν οὐκ αἰσχύνομαι
ξύμπλουν ἐμαυτὴν τοῦ πάθους ποιουμένη.
Ἀντιγόνη ὧν τοὔργον, Ἅιδης χοἱ κάτω ξυνίστορες:
λόγοις δ᾽ ἐγὼ φιλοῦσαν οὐ στέργω φίλην.
Ἰσμήνη μήτοι, κασιγνήτη, μ᾽ ἀτιμάσῃς τὸ μὴ οὐ
545 θανεῖν τε σὺν σοὶ τὸν θανόντα θ᾽ ἁγνίσαι.
Ἀντιγόνη μή μοι θάνῃς σὺ κοινὰ μηδ᾽ ἃ μὴ 'θιγες
ποιοῦ σεαυτῆς. ἀρκέσω θνήσκουσ᾽ ἐγώ.
Ἰσμήνη καὶ τίς βίος μοι σοῦ λελειμμένῃ φίλος;
Ἀντιγόνη Κρέοντ᾽ ἐρώτα: τοῦδε γὰρ σὺ κηδεμών.
Ἰσμήνη 550 τί ταῦτ᾽ ἀνιᾷς μ᾽, οὐδὲν ὠφελουμένη;
Ἀντιγόνη ἀλγοῦσα μὲν δῆτ᾽ εἰ γελῶ γ᾽ ἐν σοὶ γελῶ.
Ἰσμήνη τί δῆτ᾽ ἂν ἀλλὰ νῦν σ᾽ ἔτ᾽ ὠφελοῖμ᾽ ἐγώ;
Ἀντιγόνη σῶσον σεαυτήν: οὐ φθονῶ σ᾽ ὑπεκφυγεῖν.
Ἰσμήνη οἴμοι τάλαινα, κἀμπλάκω τοῦ σοῦ μόρου;
Ἀντιγόνη 555 σὺ μὲν γὰρ εἵλου ζῆν, ἐγὼ δὲ κατθανεῖν.
Ἰσμήνη ἀλλ᾽ οὐκ ἐπ᾽ ἀρρήτοις γε τοῖς ἐμοῖς λόγοις.
Ἀντιγόνη καλῶς σὺ μὲν τοῖς, τοῖς δ᾽ ἐγὼ 'δόκουν φρονεῖν.
Ἰσμήνη καὶ μὴν ἴση νῷν ἐστιν ἡ 'ξαμαρτία.
Ἀντιγόνη θάρσει: σὺ μὲν ζῇς, ἡ δ᾽ ἐμὴ ψυχὴ πάλαι
560 τέθνηκεν, ὥστε τοῖς θανοῦσιν ὠφελεῖν.
Κρέων τὼ παῖδε φημὶ τὼδε τὴν μὲν ἀρτίως
ἄνουν πεφάνθαι, τὴν δ᾽ ἀφ᾽ οὗ τὰ πρῶτ᾽ ἔφυ.

Ismene:	quoting Hegel again
Antigone:	Hegel says I'm wrong
Ismene:	but right to be wrong
Antigone:	*no ethical consciousness*
Ismene:	is that how he puts it
Antigone:	so I wonder
	let's say my unconscious
	while remaining unconscious
	could also know the laws of consciousness by which I am
	condemned for disobeying them, I mean
	can a person be so completely conscious
	of being unconscious
	that she is guilty of her own repression
	is that what I'm guilty of
Ismene:	well we all think you're a grand girl
Antigone:	is this an argument
Ismene:	I can help you suffer
Antigone:	no
Ismene:	I can give you reasons not to die
Antigone:	no

Ismene [to Kreon]:	I can give you reasons not to kill her your own son for one
Kreon:	oh he'll find other ruts to plough[86]
	you women and your beds make me sick
[calling]	GUARDS, TAKE THEM AWAY

[exit Antigone, Ismene, Kreon]

	eu acho que os homens só tomam conhecimento das coisas quando o próprio pé começa a queimar
Ismene:	citando Hegel de novo
Antígone:	Hegel diz que estou errada
Ismene:	mas certa em estar errada
Antígone:	*sem consciência moral*
Ismene:	e é assim que ele fala
Antígone:	fico imaginando
	digamos que o meu inconsciente
	enquanto ainda inconsciente
	pudesse também conhecer as leis da consciência pelas quais sou
	condenada por desobedecê-las, quer dizer
	será que uma pessoa pode ser tão consciente
	de ser inconsciente
	que ela tem culpa da sua própria repressão
	é realmente disso que sou culpada
Ismene:	bem todos nós te consideramos uma garota grandiosa
Antígone:	e isso lá é argumento
Ismene:	eu posso te ajudar a sofrer
Antígone:	não
Ismene:	eu posso te dar motivos para não morrer
Antígone:	não

Ismene [para Kreonte]:	eu posso te dar motivos para não matá-la o seu próprio filho por exemplo
Kreonte:	ah ele vai achar outros campos para arar
	mulheres e suas camas me causam ânsia
[chamando]	GUARDAS, TIREM ELAS DAQUI

[saem Antígone, Ismene, Kreonte]

[86] Olhar o original (); em inglês, *plough* já tem uma conotação sexual.

Ἰσμήνη οὐ γάρ ποτ᾽, ὦναξ, οὐδ᾽ ὃς ἂν βλάστῃ μένει
νοῦς τοῖς κακῶς πράσσουσιν, ἀλλ᾽ ἐξίσταται.
Κρέων 565 σοὶ γοῦν, ὅθ᾽ εἵλου σὺν κακοῖς πράσσειν κακά.
Ἰσμήνη τί γὰρ μόνῃ μοι τῆσδ᾽ ἄτερ βιώσιμον;
Κρέων ἀλλ᾽ ἥδε μέντοι μὴ λέγ᾽: οὐ γὰρ ἔστ᾽ ἔτι.
Ἰσμήνη ἀλλὰ κτενεῖς νυμφεῖα τοῦ σαυτοῦ τέκνου;
Κρέων ἀρώσιμοι γὰρ χἀτέρων εἰσὶν γύαι.
Ἰσμήνη 570 οὐχ ὥς γ᾽ ἐκείνῳ τῇδέ τ᾽ ἦν ἡρμοσμένα.
Κρέων κακὰς ἐγὼ γυναῖκας υἱέσι στυγῶ.
Ἀντιγόνη ὦ φίλταθ᾽ Αἷμον, ὡς σ᾽ ἀτιμάζει πατήρ.
Κρέων ἄγαν γε λυπεῖς καὶ σὺ καὶ τὸ σὸν λέχος.
Χορός ἦ γὰρ στερήσεις τῆσδε τὸν σαυτοῦ γόνον;
Κρέων 575 Ἅιδης ὁ παύσων τοὐσδε τοὺς γάμους ἔφυ.
Χορός δεδογμέν᾽, ὡς ἔοικε, τήνδε κατθανεῖν.
Κρέων καὶ σοί γε κἀμοί. μὴ τριβὰς ἔτ᾽, ἀλλά νιν
κομίζετ᾽ εἴσω, δμῶες: ἐκ δὲ τοῦδε χρὴ
γυναῖκας εἶναι τάσδε μηδ᾽ ἀνειμένας.
580 φεύγουσι γάρ τοι χοἱ θρασεῖς, ὅταν πέλας
ἤδη τὸν, Ἅιδην εἰσορῶσι τοῦ βίου.

[SEGUNDO ESTÁSIMO] [v. 582-625]

Χορός εὐδαίμονες οἷσι κακῶν ἄγευστος αἰών.
οἷς γὰρ ἂν σεισθῇ θεόθεν δόμος, ἄτας
585 οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἕρπον:
ὅμοιον ὥστε ποντίαις οἶδμα δυσπνόοις ὅταν
Θρῄσσαισιν ἔρεβος ὕφαλον ἐπιδράμῃ πνοαῖς,
590 κυλίνδει βυσσόθεν κελαινὰν θῖνα καὶ
δυσάνεμοι, στόνῳ βρέμουσι δ᾽ ἀντιπλῆγες ἀκταί.

ἀρχαῖα τὰ Λαβδακιδᾶν οἴκων ὁρῶμαι
595 πήματα φθιτῶν ἐπὶ πήμασι πίπτοντ᾽,
οὐδ᾽ ἀπαλλάσσει γενεὰν γένος, ἀλλ᾽ ἐρείπει
θεῶν τις, οὐδ᾽ ἔχει λύσιν. νῦν γὰρ ἐσχάτας ὕπερ
600 ῥίζας ὃ τέτατο φάος ἐν Οἰδίπου δόμοις,
κατ᾽ αὖ νιν φοινία θεῶν τῶν νερτέρων
ἀμᾷ κόνις λόγου τ᾽ ἄνοια καὶ φρενῶν ἐρινύς.

τεάν, Ζεῦ, δύνασιν τίς ἀνδρῶν ὑπερβασία κατάσχοι;
τὰν οὔθ᾽ ὕπνος αἱρεῖ ποθ᾽ ὁ πάντ᾽ ἀγρεύων,
οὔτε θεῶν ἄκματοι μῆνες, ἀγήρῳ δὲ χρόνῳ
610 δυνάστας κατέχεις Ὀλύμπου μαρμαρόεσσαν αἴγλαν.
τό τ᾽ ἔπειτα καὶ τὸ μέλλον
καὶ τὸ πρὶν ἐπαρκέσει
νόμος ὅδ᾽, οὐδὲν ἕρπει
θνατῶν βιότῳ πάμπολύ γ᾽ ἐκτὸς ἄτας.

ἁ γὰρ δὴ πολύπλαγκτος ἐλπὶς πολλοῖς μὲν ὄνασις ἀνδρῶν,
πολλοῖς δ᾽ ἀπάτα κουφονόων ἐρώτων:
εἰδότι δ᾽ οὐδὲν ἕρπει, πρὶν πυρὶ θερμῷ πόδα τις
620 προσαύσῃ. σοφίᾳ γὰρ ἔκ του κλεινὸν ἔπος πέφανται.
τὸ κακὸν δοκεῖν ποτ᾽ ἐσθλὸν
τῷδ᾽ ἔμμεν ὅτῳ φρένας
θεὸς ἄγει πρὸς ἄταν:
625 πράσσει δ᾽ ὀλίγιστον χρόνον ἐκτὸς ἄτας.

Chorus:

blessed be they whose lives do not taste of evil
but if some god shakes your house
ruin arrives
ruin does not leave
it comes tolling[87] over the generations[88]
it comes rolling the black night salt up from the ocean floor
and all your thrashed coasts groan

archives of grief I see falling upon this house
death on birth birth on death there is no end to it
some god is piling them on
one last root was researching up for light in the house of Oidipous
but the bloody dust of death hacks her down mows her down
all the tall mad mountains of her mind

Zeus you win you always win
the whole oxygen of power
belongs to you
sleep cannot seize it time does not tire it
your Mt Olympos glows like one white stone around this law
nothing vast enters the lives of mortals without ruin

but of course there is hope look here comes hope
wandering in
to tickle your feet
then you notice the soles are on fire
a wise word
if evil looks good to you
some god is heading you on the high road[89] to ruin

Coro:

benditos sejam aqueles cujas vidas não sentem o gosto do mal
mas se algum deus abala sua casa
a ruína chega
a ruína não vai embora
ela vem cobrando de geração em geração
ela vem revolvendo o sal negro noturno direto do fundo do mar
e todos os litorais açoitados se lamuriam

acervos de lutos eu vejo caindo sobre essa casa
morte no nascimento nascimento na morte isso não tem fim
algum deus os empilha
uma última raiz procurava por um fiapo de luz na casa de Édipous
mas o pó ensanguentado de morte golpeia a raiz ceifa a raiz
todas as altas montanhas furiosas da mente dela

Zeus você vence você sempre vence
todo o oxigênio do poder
pertence a você
o sono não pode contê-lo o tempo não o cansa
seu Monte Olimpo brilha como uma joia alva perto dessa lei
nenhuma vastidão adentra a vida de mortais sem ruína

mas é claro a esperança existe vejam lá vem ela
indo e vindo
para fazer cócegas no seu pé
aí você percebe que as solas estão em chamas
palavra sábia
se o mal lhe parece bom
algum deus está te levando pelo caminho mais certo até a ruína

[87] *Toll*: *to collect (something) as toll; to impose a tax or toll on (a person)*; possíveis traduções: taxar, cobrar, exigir pedágio, etc.
[88] Punição diferida, cf. Bacelar, 2018, p. 179, 181, 183-4.
[89] *The high road*: *“high road” refers to a higher moral ground. "Taking the high road" expression refers to one being a "class act" during a very difficult time. Those who take the high road, are demonstrating being honest, fair, and selfless while not being completely defenseless.*

[TERCEIRO EPISÓDIO] [v. 626-780]

ὅδε μὴν Αἵμων, παίδων τῶν σῶν
νέατον γέννημ᾽: ἆρ᾽ ἀχνύμενος
τάλιδος ἥκει μόρον Ἀντιγόνης,
630 ἀπάτης λεχέων ὑπεραλγῶν;
Κρέων τάχ᾽ εἰσόμεσθα μάντεων ὑπέρτερον.
ὦ παῖ, τελείαν ψῆφον ἆρα μὴ κλύων
τῆς μελλονύμφου πατρὶ λυσσαίνων πάρει;
ἢ σοὶ μὲν ἡμεῖς πανταχῇ, δρῶντες φίλοι;
Αἵμων 635 πάτερ, σός εἰμι, καὶ σύ μοι γνώμας ἔχων
χρηστὰς ἀπορθοῖς, αἷς ἔγωγ᾽ ἐφέψομαι.
ἐμοὶ γὰρ οὐδεὶς ἀξιώσεται γάμος
μείζων φέρεσθαι σοῦ καλῶς ἡγουμένου.
Κρέων οὕτω γάρ, ὦ παῖ, χρὴ διὰ στέρνων ἔχειν,
640 γνώμης πατρῴας πάντ᾽ ὄπισθεν ἑστάναι.
τούτου γὰρ οὕνεκ᾽ ἄνδρες εὔχονται γονὰς
κατηκόους φύσαντες ἐν δόμοις ἔχειν,
ὡς καὶ τὸν ἐχθρὸν ἀνταμύνωνται κακοῖς
καὶ τὸν φίλον τιμῶσιν ἐξ ἴσου πατρί.
645 ὅστις δ᾽ ἀνωφέλητα φιτύει τέκνα,
τί τόνδ᾽ ἂν εἴποις ἄλλο πλὴν αὑτῷ πόνους
φῦσαι, πολὺν δὲ τοῖσιν ἐχθροῖσιν γέλων;
μή νύν ποτ᾽, ὦ παῖ, τὰς φρένας ὑφ᾽ ἡδονῆς
γυναικὸς οὕνεκ᾽ ἐκβάλῃς, εἰδὼς ὅτι
650 ψυχρὸν παραγκάλισμα τοῦτο γίγνεται,
γυνὴ κακὴ ξύνευνος ἐν δόμοις. τί γὰρ
γένοιτ᾽ ἂν ἕλκος μεῖζον ἢ φίλος κακός;
ἀλλὰ πτύσας ὡσεί τε δυσμενῆ μέθες
τὴν παῖδ᾽ ἐν Ἅιδου τήνδε νυμφεύειν τινί.
655 ἐπεὶ γὰρ αὐτὴν εἷλον ἐμφανῶς ἐγὼ
πόλεως ἀπιστήσασαν ἐκ πάσης μόνην,
ψευδῆ γ᾽ ἐμαυτὸν οὐ καταστήσω πόλει,
ἀλλὰ κτενῶ. πρὸς ταῦτ᾽ ἐφυμνείτω Διὰ
ξύναιμον. εἰ γὰρ δὴ τά γ᾽ ἐγγενῆ φύσει
660 ἄκοσμα θρέψω, κάρτα τοὺς ἔξω γένους
ἐν τοῖς γὰρ οἰκείοισιν ὅστις ἔστ᾽ ἀνὴρ
χρηστός, φανεῖται κἀν πόλει δίκαιος ὤν.
ὅστις δ᾽ ὑπερβὰς ἢ νόμους βιάζεται
ἢ τοὐπιτάσσειν τοῖς κρατύνουσιν νοεῖ,

oh here's Haimon
here's Haimon in pain and rage
cheated of his future bride

[enter Haimon]

Kreon: in a rage about your future bride
or are we still friends

Haimon: father, I'm yours

Kreon: good attitude, son
good heart in your chest
I need you like that
we hold the same friends damage the same enemies
some children are useless
some are just trouble
and who would disagree
this makes people *laugh at the father*
a fact of life I'll say to you now I'll say it one time
when you lay yourself under a pleasure female
you take an open wound into your house and your life
spit her out
let her snake her way down and seduce some boy in hell
you know she disobeyed me
alone out of all the city
I will not be made a liar
I'll kill her
let her call on Zeus and blood and kinship who cares
should I nourish disorder within my own family no I should not
my public is watching

Haimon: father, the gods grow minds in men
as the most precious equipment they have
yet I could not would not do not know how to
say you are wrong

ah eis Heimon
eis Heimon sofrido e furioso
usurpado de sua futura esposa

[entra Heimon]

Kreonte: furioso por causa de sua futura esposa
ou ainda somos amigos

Heimon: pai, eu sou seu

Kreonte: bela atitude, filho
belo coração em seu peito
preciso de você desse jeito
abraçamos os mesmos amigos prejudicamos os mesmos inimigos
algumas crianças são inúteis
outras só trazem problema
e quem discordaria disso
isso faz com que as pessoas *riam do pai*
uma verdade da vida eu vou te contar agora vou dizer uma vez só
quando você se põe de baixo de uma fêmea prazerosa
você fica com uma ferida aberta na sua casa e na sua vida
livre-se dela
deixe que ela siga seu caminho de cobra e seduza outro garoto no inferno
você sabe que ela me desobedeceu
só ela dentre todos na cidade
não me farão de mentiroso
eu vou matá-la
deixe que ela invoque Zeus e sangue e parentesco quem liga
será que eu devo nutrir desordem dentro da minha própria família não de maneira alguma
meu público está assistindo

Heimon: pai, os deuses regam as mentes dos homens
já que é o equipamento mais precioso que eles têm
contudo eu não poderia não saberia não sei como

665 οὐκ ἔστ᾽ ἐπαίνου τοῦτον ἐξ ἐμοῦ τυχεῖν.
ἀλλ᾽ ὃν πόλις στήσειε τοῦδε χρὴ κλύειν
καὶ σμικρὰ καὶ δίκαια καὶ τἀναντία.
καὶ τοῦτον ἄν τὸν ἄνδρα θαρσοίην ἐγὼ
καλῶς μὲν ἄρχειν, εὖ δ᾽ ἂν ἄρχεσθαι θέλειν,
670 δορός τ᾽ ἂν ἐν χειμῶνι προστεταγμένον
μένειν δίκαιον κἀγαθὸν παραστάτην.
ἀναρχίας δὲ μεῖζον οὐκ ἔστιν κακόν.
αὕτη πόλεις ὄλλυσιν, ἥδ᾽ ἀναστάτους
οἴκους τίθησιν, ἥδε συμμάχου δορὸς
675 τροπὰς καταρρήγνυσι: τῶν δ᾽ ὀρθουμένων
σῴζει τὰ πολλὰ σώμαθ᾽ ἡ πειθαρχία.
οὕτως ἀμυντέ᾽ ἐστὶ τοῖς κοσμουμένοις,
κοὔτοι γυναικὸς οὐδαμῶς ἡσσητέα.
κρεῖσσον γάρ, εἴπερ δεῖ, πρὸς ἀνδρὸς ἐκπεσεῖν,
680 κοὐκ ἄν γυναικῶν ἥσσονες καλοίμεθ᾽ ἄν.
Χορός ἡμῖν μέν, εἰ μὴ τῷ χρόνῳ κεκλέμμεθα,
λέγειν φρονούντως ὧν λέγεις δοκεῖς πέρι.
Αἵμων πάτερ, θεοὶ φύουσιν ἀνθρώποις φρένας,
πάντων ὅσ᾽ ἐστὶ κτημάτων ὑπέρτατον.
685 ἐγὼ δ᾽ ὅπως σὺ μὴ λέγεις ὀρθῶς τάδε,
οὔτ᾽ ἂν δυναίμην μήτ᾽ ἐπισταίμην λέγειν.
γένοιτο μεντἂν χἀτέρῳ καλῶς ἔχον.
σοῦ δ᾽ οὖν πέφυκα πάντα προσκοπεῖν ὅσα
λέγει τις ἢ πράσσει τις ἢ ψέγειν ἔχει.
690 τὸ γὰρ σὸν ὄμμα δεινὸν, ἀνδρὶ δημότῃ
λόγοις τοιούτοις, οἷς σὺ μὴ τέρψει κλύων:
ἐμοὶ δ᾽ ἀκούειν ἔσθ᾽ ὑπὸ σκότου τάδε,
τὴν παῖδα ταύτην οἵ᾽, ὀδύρεται πόλις,
πασῶν γυναικῶν ὡς ἀναξιωτάτη
695 κάκιστ᾽ ἀπ᾽ ἔργων εὐκλεεστάτων φθίνει.
ἥτις τὸν αὑτῆς αὐτάδελφον ἐν φοναῖς
πεπτῶτ᾽ ἄθαπτον μήθ᾽ ὑπ᾽ ὠμηστῶν κυνῶν
εἴασ᾽ ὀλέσθαι μήθ᾽ ὑπ᾽ οἰωνῶν τινος.
οὐχ ἥδε χρυσῆς ἀξία τιμῆς λαχεῖν;
700 τοιάδ᾽ ἐρεμνὴ σῖγ᾽ ἐπέρχεται φάτις.

it may be
some other way
I don't know
might turn out
I delete this line
I am your defender
I'm yours
I keep watch
no one says or does or disparages any of, why
your dread eye your displeasure no
one
yet I hear
there is talk
there are shadows
this girl
here I posit a lacuna
this girl does not deserve to die the town is sad
most glorious of deeds most
terrible[90] of deaths (they say) she only chose
to keep her brother's body from raw dogs
and eating birds this sort of talk
I don't know
night's coming
oh father
when you ride uphill
got to shift your weight
pedal to pedal
side to side
ride the rhythm
don't hoard your own custom don't
haul old anger up[91] over
your tongue and your mind
they go blind
trees bend
ships loosen the rigging[92]
no single human being has perfect
knowledge

dizer que você está errado
pode ser
de um outro jeito
eu não sei
talvez acabe sendo
apaga esse verso
eu sou seu defensor
eu sou seu
eu me mantenho vigilante
ninguém diz ou faz ou menospreza nenhum de,
por que seu olhar de medo seu
desagrado ninguém
contudo eu ouço
tem conversa rolando
têm sombras
essa garota
aqui eu disponho uma lacuna
essa garota não merece morrer a cidade está triste
o mais glorioso dos feitos a mais
impressionante das mortes (eles que dizem) ela
só quis
manter o corpo do irmão longe dos cães
e dos pássaros esse tipo de conversa
eu não sei
a noite chega
ah meu pai
quando você sobe o morro
precisa equilibrar seu peso
pedal a pedal
lado a lado
pedale o ritmo
não acumule suas próprias tradições
não se enfureça por causa da
sua língua e da sua mente
eles ficam cegos
árvores se curvam
barcos afrouxam o aparelho

[90] Δεινός (*deinós*) novamente?
[91] Imperativo?
[92] Até que ponto esse verso é compreensível ao falante nativo de língua inglesa como o seria em português ("barcos afrouxam o aparelho")?

ἐμοὶ δὲ σοῦ πράσσοντος εὐτυχῶς, πάτερ,
οὐκ ἔστιν οὐδὲν κτῆμα τιμιώτερον,
τί γὰρ πατρὸς θάλλοντος εὐκλείας τέκνοις
ἄγαλμα μεῖζον, ἢ τί πρὸς παίδων πατρί;
705 μή νυν ἓν ἦθος μοῦνον ἐν σαυτῷ φόρει,
ὡς φὴς σύ, κοὐδὲν ἄλλο, τοῦτ᾽ ὀρθῶς ἔχειν.
ὅστις γὰρ αὐτὸς ἢ φρονεῖν μόνος δοκεῖ,
ἢ γλῶσσαν, ἣν οὐκ ἄλλος, ἢ ψυχὴν ἔχειν,
οὗτοι διαπτυχθέντες ὤφθησαν κενοί.
710 ἀλλ᾽ ἄνδρα, κεἴ τις ᾖ σοφός, τὸ μανθάνειν
πόλλ᾽, αἰσχρὸν οὐδὲν καὶ τὸ μὴ τείνειν ἄγαν.
ὁρᾷς παρὰ ῥείθροισι χειμάρροις ὅσα
δένδρων ὑπείκει, κλῶνας ὡς ἐκσῴζεται,
τὰ δ᾽ ἀντιτείνοντ᾽ αὐτόπρεμν᾽ ἀπόλλυται.
715 αὕτως δὲ ναὸς ὅστις ἐγκρατῆ πόδα
τείνας ὑπείκει μηδέν, ὑπτίοις κάτω
στρέψας τὸ λοιπὸν σέλμασιν ναυτίλλεται.
ἀλλ᾽ εἶκε καὶ θυμῷ μετάστασιν δίδου.
γνώμη γὰρ εἴ τις κἀπ᾽ ἐμοῦ νεωτέρου
720 πρόσεστι, φήμ᾽ ἔγωγε πρεσβεύειν πολὺ
φῦναι τὸν ἄνδρα πάντ᾽ ἐπιστήμης πλέων:
εἰ δ᾽ οὖν, φιλεῖ γὰρ τοῦτο μὴ ταύτῃ ῥέπειν,
καὶ τῶν λεγόντων εὖ καλὸν τὸ μανθάνειν.
Χορός ἄναξ, σέ τ᾽ εἰκός, εἴ τι καίριον λέγει,
725 μαθεῖν, σέ τ᾽ αὖ τοῦδ᾽: εὖ γὰρ εἴρηται διπλῇ.
Κρέων οἱ τηλικοίδε καὶ διδαξόμεσθα δὴ
φρονεῖν ὑπ᾽ ἀνδρὸς τηλικοῦδε τὴν φύσιν;
Αἵμων μηδὲν τὸ μὴ δίκαιον: εἰ δ᾽ ἐγὼ νέος,
οὐ τὸν χρόνον χρὴ μᾶλλον ἢ τἄργα σκοπεῖν.
Κρέων 730 ἔργον γὰρ ἐστι τοὺς ἀκοσμοῦντας σέβειν;
Αἵμων οὐδ᾽ ἂν κελεύσαιμ᾽, εὐσεβεῖν εἰς τοὺς κακούς.
Κρέων οὐχ ἥδε γὰρ τοιᾶδ᾽ ἐπείληπται νόσῳ;
Αἵμων οὔ φησι Θήβης τῆσδ᾽ ὁμόπτολις λεώς.
Κρέων πόλις γὰρ ἡμῖν ἀμὲ χρὴ τάσσειν ἐρεῖ;
Αἵμων 735 ὁρᾷς τόδ᾽ ὡς εἴρηκας ὡς ἄγαν νέος;
Κρέων ἄλλῳ γὰρ ἢ 'μοὶ χρή με τῆσδ᾽ ἄρχειν χθονός;

nenhum ser humano tem perfeita sabedoria

Chorus: I like a good argument
marrow versus marrow[93]
you two could learn from each other

Coro: gosto de bons argumentos
medula contra medula
vocês dois poderiam aprender um com o outro

Kreon: me at my age go to school and get wisdom from this stripling[94]

Kreonte: eu na minha idade ir para a escolha e aprender com esse menino

Haimon: you would learn nothing unjust[95]
Kreon: nothing unjust to honour anarchy
Haimon: I do not honour anarchy
Kreon: is the girl not tainted with the malady
Haimon: Thebes says otherwise
Kreon: shall Thebes prescribe to me how I should rule
Haimon: listen to yourself you sound like a boy dictator
Kreon: whom else should the government depend on
Haimon: no city belongs to a single man
Kreon: surely a city belongs to its ruler
Haimon: why not find a desert and rule all alone

Heimon: você não aprenderia nada injusto
Kreonte: nada injusto para honrar anarquia
Heimon: eu não honro anarquia
Kreonte: e ela a garota não foi corrompida pela mazela
Heimon: Thebas diz que não
Kreonte: é Thebas então que deve estipular como eu devo governar
Heimon: escute a si mesmo você soa como um garoto ditador
Kreonte: de quem mais o governo deveria depender
Heimon: cidade nenhuma pertence a um homem só
Kreonte: com certeza uma cidade pertence ao seu governante
Heimon: por que então não procurar um deserto e governar sozinho

Kreon [to the Chorus]: this fellow it seems is the woman's toy
Haimon: if *you* are the woman
it's you I care for
Kreon: O shameless thou utter miscreant
to prosecute thine own father
Haimon: yes for I see you doing wrong
Kreon: wrong to respect mine own prerogatives
Haimon: you don't respect you trample on the prerogatives of te gods
Kreon: O polluted O dastard nature O subject to a woman
Haimon: but not subject to injustice
Kreon: all thy words plead for her

Kreonte [para o Coro]: esse rapaz pelo que parece é um brinquedinho de mulher
Heimon: se *você* for a mulher
é com você que eu me importo
Kreonte: Ó despudorado torna-te um absoluto patife
ao inculpar teu próprio pai
Heimon: sim pois eu te vejo fazendo o mal
Kreonte: mal em respeitar minhas próprias prerrogativas
Heimon: você não respeita você pisa nas prerrogativas dos deuses
Kreonte: Ó maculado Ó natureza infame Ó subordinando de mulher
Heimon: mas não subordinado da injustiça

93 Referência os laços sanguíneos entre os dois, talvez.
94 *Stripling*: moço, rapaz, jovem — mas pejorativo, como "pirralho"?
95 No original, ἀδίκαιος (*adíkaios*)?

Αἵμων πόλις γὰρ οὐκ ἔσθ᾽ ἥτις ἀνδρὸς ἐσθ᾽ ἑνός.
Κρέων οὐ τοῦ κρατοῦντος ἡ πόλις νομίζεται;
Αἵμων καλῶς γ᾽ ἐρήμης ἂν σὺ γῆς ἄρχοις μόνος.
Κρέων 740 ὅδ᾽, ὡς ἔοικε, τῇ γυναικὶ συμμαχεῖ.
Αἵμων εἴπερ γυνὴ σύ. σοῦ γὰρ οὖν προκήδομαι.
Κρέων ὦ παγκάκιστε, διὰ δίκης ἰὼν πατρί;
Αἵμων οὐ γὰρ δίκαιά σ᾽ ἐξαμαρτάνονθ᾽ ὁρῶ.
Κρέων ἁμαρτάνω γὰρ τὰς ἐμὰς ἀρχὰς σέβων;
Αἵμων 745 οὐ γὰρ σέβεις τιμάς γε τὰς θεῶν πατῶν.
Κρέων ὦ μιαρὸν ἦθος καὶ γυναικὸς ὕστερον.
Αἵμων οὔ τἂν ἕλοις ἥσσω γε τῶν αἰσχρῶν ἐμέ.
Κρέων ὁ γοῦν λόγος σοι πᾶς ὑπὲρ κείνης ὅδε.
Αἵμων καὶ σοῦ γε κἀμοῦ, καὶ θεῶν τῶν νερτέρων.
Κρέων 750 ταύτην ποτ᾽ οὐκ ἔσθ᾽ ὡς ἔτι ζῶσαν γαμεῖς.
Αἵμων ἥ δ᾽ οὖν θανεῖται καὶ θανοῦσ᾽ ὀλεῖ τινα.
Κρέων ἦ κἀπαπειλῶν ὧδ᾽ ἐπεξέρχει θρασύς;
Αἵμων τίς δ᾽ ἔστ᾽ ἀπειλὴ πρὸς κενὰς γνώμας λέγειν;
Κρέων κλαίων φρενώσεις, ὢν φρενῶν αὐτὸς κενός.
Αἵμων 755 εἰ μὴ πατὴρ ἦσθ᾽, εἶπον ἄν σ᾽ οὐκ εὖ φρονεῖν.
Κρέων γυναικὸς ὢν δούλευμα μὴ κώτιλλέ με.
Αἵμων βούλει λέγειν τι καὶ λέγων μηδὲν κλύειν;
Κρέων ἄληθες; ἀλλ᾽ οὐ τόνδ᾽ Ὄλυμπον, ἴσθ᾽ ὅτι,
χαίρων ἐπὶ ψόγοισι δεννάσεις ἐμέ.
760 ἄγαγε τὸ μῖσος ὡς κατ᾽ ὄμματ᾽ αὐτίκα
παρόντι θνῄσκῃ πλησία τῷ νυμφίῳ.
Αἵμων οὐ δῆτ᾽ ἔμοιγε, τοῦτο μὴ δόξῃς ποτέ,
οὔθ᾽ ἥδ᾽ ὀλεῖται πλησία, σύ τ᾽ οὐδαμὰ
τοὐμὸν προσόψει κρᾶτ᾽ ἐν ὀφθαλμοῖς ὁρῶν,
765 ὡς τοῖς θέλουσι τῶν φίλων μαίνῃ συνών.
Χορός ἀνήρ, ἄναξ, βέβηκεν ἐξ ὀργῆς ταχύς:
νοῦς δ᾽ ἐστὶ τηλικοῦτος ἀλγήσας βαρύς.
Κρέων δράτω: φρονείτω μεῖζον ἢ κατ᾽ ἄνδρ᾽ ἰὼν:
τὼ δ᾽ οὖν κόρα τώδ᾽ οὐκ ἀπαλλάξει μόρου.
Χορός 770 ἄμφω γὰρ αὐτὼ καὶ κατακτεῖναι νοεῖς;
Κρέων οὐ τὴν γε μὴ θιγοῦσαν: εὖ γὰρ οὖν λέγεις.
Χορός μόρῳ δὲ ποίῳ καί σφε βουλεύει κτανεῖν;
Κρέων ἄγων ἔρημος ἔνθ᾽ ἂν ᾖ βροτῶν στίβος
κρύψω πετρώδει ζῶσαν ἐν κατώρυχι,
775 φορβῆς τοσοῦτον ὡς ἄγος μόνον προθείς,
ὅπως μίασμα πᾶσ᾽ ὑπεκφύγῃ πόλις.

Haimon:	and for you and me and the gods below
Kreon:	thou canst never marry her this side the grave
Haimon:	then she'll die and take another with her
Kreon:	doth thy boldness push thee even to threats
Haimon:	threats what threats
Kreon:	thou shalt rue the day of thy witless teaching
Haimon:	if you weren't my father I'd say you were mad
Kreon:	thou woman's chattel seek not to tickle me
Haimon:	you talk and talk and never listen
Kreon:	sayest thou so, well now well now I say thou shalt revile me to thy cost fetch out the loathed creature let her die hard against her bridegroom now this very instant before his eyes
Haimon:	never
[exit Haimon]	
Chorus:	well he's gone in anger and pain
Kreon:	let him go Big Man I have deaths to do
Chorus:	both girls
Kreon:	no just the loud one
Chorus:	how
Kreon:	I'll find her a desert in the neighbourhood I'll bury her alive with a bit of food sacred closet, terrible leisure no doubt the god of death will save her life
[exit Kreon]	

Kreonte:	todas as tuas palavras advogam por ela
Heimon:	e por você e por mim e pelos deuses lá embaixo
Kreonte:	nunca poderás casar-te com ela deste lado do túmulo
Heimon:	então ela vai morrer e vai levar outra pessoa com ela
Kreonte:	então tua audácia imputa-te até mesmo a ameaças
Heimon:	ameaças que ameaças
Kreonte:	lastimarás o dia do teu obtuso ensino
Heimon:	se você não fosse meu pai eu diria que está louco
Kreonte:	os vinténs de tua mulher não almejam fazer-me cócegas
Heimon:	você fala e fala e nunca ouve
Kreonte:	assim dizes, pois bem agora pois bem agora digo eu tu me causarás injúrias a teu próprio custo buscai a odiosa criatura deixai que ela demore a morrer na frente do seu noivo agora nesse mesmo instante em frente aos seus olhos
Heimon:	nunca
[sai Heimon]	
Coro:	bom ele foi embora sofrido e furioso
Kreonte:	deixe ele ir Grande Homem eu tenho mortes para cuidar
Coro:	ambas as garotas
Kreonte:	não só a barulhenta
Coro:	como
Kreonte:	vou achar um deserto para ela na vizinhança mesmo vou enterrá-la viva com um pouco de comida câmara sagrada, terrível passatempo sem dúvida o deus da morte vai salvar a vida dela
[sai Kreonte]	

κἀκεῖ τὸν Ἅιδην, ὃν μόνον σέβει θεῶν,
αἰτουμένη που τεύξεται τὸ μὴ θανεῖν,
ἢ γνώσεται γοῦν ἀλλὰ τηνικαῦθ᾽ ὅτι
780 πόνος περισσός ἐστι τἀν Ἅιδου σέβειν.

[TERCEIRO ESTÁSIMO] [v. 781-800]

Χορός Ἔρως ἀνίκατε μάχαν, Ἔρως, ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις,
ὃς ἐν μαλακαῖς παρειαῖς νεάνιδος ἐννυχεύεις,
785 φοιτᾷς δ᾽ ὑπερπόντιος ἔν τ᾽ ἀγρονόμοις αὐλαῖς:
καί σ᾽ οὔτ᾽ ἀθανάτων φύξιμος οὐδεὶς
790 οὔθ᾽ ἁμερίων σέ γ᾽ ἀνθρώπων. ὁ δ᾽ ἔχων μέμηνεν.

σὺ καὶ δικαίων ἀδίκους φρένας παρασπᾷς ἐπὶ λώβᾳ,
σὺ καὶ τόδε νεῖκος ἀνδρῶν ξύναιμον ἔχεις ταράξας:
795 νικᾷ δ᾽ ἐναργὴς βλεφάρων ἵμερος εὐλέκτρου
νύμφας, τῶν μεγάλων πάρεδρος ἐν ἀρχαῖς
800 θεσμῶν. ἄμαχος γὰρ ἐμπαίζει θεὸς, Ἀφροδίτα.

Chorus:

Eros, no one can fight you
Eros, you clamp down on[96] every living thing
on girls' cheeks on oceans on wild fields
not even an immortal can evade you
certainly not a creature of the day
why
they go mad

you change the levels of a person's mind
this Haimon crisis[97] is all your doing[98]
you shook his blood
you glow[99] on girls' eyelids
who cares about the laws of the land[100]
Aphrodite, you play with us you
play
deeply[101]

Coro:

Eros, ninguém pode lutar contra você
Eros, você restringe qualquer coisa que se mova
bochechas de meninas mares mata selvagem
nem mesmo um imortal lhe escapa
nem mesmo criaturas de um só dia sem dúvida
por que
eles vão à loucura

você desnivela as mentes das pessoas
essa crise chamada Heimon é sua culpa
você fez o sangue dele ferver
você arde nas pálpebras de meninas
quem liga para as leis terrenas
Afrodite, você brinca com a gente
brinca
bem fundo

[96] *To clamp down on*: *to impose or increase controls on*; possíveis traduções: "conter", "restringir", "reprimir", "regular", "colocar/botar pressão", "impor", "controlar", "limitar", "delimitar", "circunscrever", "coibir", "dominar", "reter", "refrear", "obrigar", "compelir", "suprimir", "reprimir", "subjugar", "por fim a", "apertar as rédeas", "ter na palma da mão", "serrar de cima" etc.
[97] Aqui, a autora deixa claro que o coro se refere diretamente ao que acabara de acontecer entre Heimon e Kreonte, dizendo que ele agiu da forma que agiu pois estava sob o julgo de Eros, deus do amor/paixão/desejo. Na *Antígone* de Sófocles, não fica explícito e o coro ainda salienta a "querela consanguínea" (entre pai e filho).
[98] Traduzir por "sua culpa" talvez seja muito forte.
[99] Por ter traduzido *shake* por "ferver", me pareceu interessante traduzir *glow* por "arder".
[100] "Terrenas", "mundanas" etc.?
[101] Talvez fosse interessante transmitir algo com conotação sexual, porém não tão descarado: "(bem) fundo", "(bem) forte", "íntima/intimamente", "profunda(mente)", "intensa(mente)" etc.

[QUARTO EPISÓDIO] [v. 801-943]

[enter Antigone]

[entra Antígone]

νῦν δ᾽ ἤδη 'γὼ καὐτὸς θεσμῶν
ἔξω φέρομαι τάδ᾽ ὁρῶν ἴσχειν δ᾽
οὐκέτι πηγὰς δύναμαι δάκρυ
τὸν παγκοίτην ὅθ᾽ ὁρῶ θάλαμον
τήνδ᾽ Ἀντιγόνην ἀνύτουσαν.

Chorus:

I can no longer restrain the stream of tears
when I see Antigone here passing
to the room where we all
go in the end

Coro:

não consigo mais conter a corrente de lágrimas
quando vejo a Antígone aqui indo em direção
ao quarto aonde todos nós
vamos no fim

Ἀντιγόνη ὁρᾶτ᾽ ἔμ᾽, ὦ γᾶς πατρίας πολῖται, τὰν νεάταν ὁδὸν
στείχουσαν, νέατον δὲ φέγγος λεύσσουσαν ἀελίου,
κοὔποτ᾽ αὖθις. ἀλλά μ᾽ ὁ παγκοίτας Ἅιδας ζῶσαν ἄγει
τὰν Ἀχέροντος
ἀκτάν, οὔθ᾽ ὑμεναίων ἔγκληρον, οὔτ᾽ ἐπινύμφειός
πώ μέ τις ὕμνος ὕμνησεν, ἀλλ᾽ Ἀχέροντι νυμφεύσω.
Χορός οὐκοῦν κλεινὴ καὶ ἔπαινον ἔχουσ᾽
ἐς τόδ᾽ ἀπέρχει κεῦθος νεκύων,
οὔτε φθινάσιν πληγεῖσα νόσοις
οὔτε ξιφέων ἐπίχειρα λαχοῦσ᾽,
ἀλλ᾽ αὐτόνομος ζῶσα μόνη δὴ
θνητῶν Ἅιδην καταβήσει.
Ἀντιγόνη ἤκουσα δὴ λυγρότατον ὀλέσθαι τὰν Φρυγίαν ξέναν
Ταντάλου Σιπύλῳ πρὸς ἄκρῳ, τὰν κισσὸς ὡς ἀτενὴς
πετραία βλάστα δάμασεν, καί νιν ὄμβροι τακομέναν,
ὡς φάτις ἀνδρῶν,
χιὼν τ᾽ οὐδαμὰ λείπει, τέγγει δ᾽ ὑπ᾽ ὀφρύσι παγκλαύτοις
δειράδας· ᾧ μέ δαίμων ὁμοιοτάταν κατευνάζει.
Χορός ἀλλὰ θεός τοι καὶ θεογεννής,
ἡμεῖς δὲ βροτοὶ καὶ θνητογενεῖς.
καίτοι φθιμένῃ μέγα κἀκοῦσαι
τοῖς ἰσοθέοις σύγκληρα λαχεῖν.
ζῶσαν καὶ ἔπειτα θανοῦσαν.
Ἀντιγόνη οἴμοι γελῶμαι. τί με, πρὸς θεῶν πατρῴων.
οὐκ οἰχομέναν ὑβρίζεις, ἀλλ᾽ ἐπίφαντον;
ὦ πόλις, ὦ πόλεως πολυκτήμονες ἄνδρες:
ἰὼ Διρκαῖαι κρῆναι
Θήβας τ᾽ εὐαρμάτου ἄλσος, ἔμπας ξυμμάρτυρας ὔμμ᾽ ἐπικτῶμαι,
οἵα φίλων ἄκλαυτος, οἵοις νόμοις

Antigone:

Hegel says people want to see their lives on stage
look at me
people
I go my last road
I see my last light
look
Death who gathers all of us into his old bent
arms in the end
is gathering me
but I am still alive
no wedding
no wedding song
no wedding chamber[102]
yet I shall lie in the bed of the river of Death
while I am still alive

Antígone:

Hegel diz que as pessoas querem ver suas vidas
no palco
olha só para mim
gente
eu sigo minha última estrada
eu vejo minha última luz
olha
a Morte que no fim acolhe a todos nós nos seus
braços curvados
está me acolhendo
mas ainda estou viva
sem casamento
sem canto nupcial
sem núpcias
contudo ainda assim me deitarei na cama do rio
da Morte
enquanto ainda estou viva

Chorus:

yes but won't you win glory
won't you be praised
it's not as if you're dying of disease of war
you chose to live autonomous
and so you die
the only one of mortals to go down to Death
alive

Coro:

sim mas isso vai te render glórias não é
você vai ser louvada não é
não é como se você estivesse morrendo da doença
da guerra
você escolheu viver autônoma
e assim você morre
a única dentre os mortais e descer à Morte viva

Antigone:

are you mockers of me
you grabbing old men
are you laughers at me[103]
though I'm not yet gone

Antígone:

vocês estão me zoando é
seus velhos tarados
vocês estão rindo de mim é
mesmo que eu ainda não tenha ido

[102] Em inglês, repetição da palavra *wedding*; em grego, a mesma coisa?
[103] Ela não pergunta *why are you mocking me* e *why are you laghing at me* — então melhor não traduzir por verbos. Focar nos substantivos (Kreonte gosta de substantivos — teria algo a ver?); ver no original se se trata de particípios.

πρὸς ἔργμα τυμβόχωστον ἔρχομαι τάφου ποταινίου:		O spring of the rivers of Thebes		Ó nascentes dos rios de Thebas
850 ἰὼ δύστανος, βροτοῖς οὔτε νεκροῖς κυροῦσα		O reaches of the plains of Thebes		Ó campos das planícies de Thebas
μέτοικος οὐ ζῶσιν, οὐ θανοῦσιν.		bear me witness		tenham-me como testemunha
Χορός προβᾶσ᾽ ἐπ᾽ ἔσχατον θράσους		no one shed a tear for me		ninguém derramou uma lágrima por mim
ὑψηλὸν ἐς Δίκας βάθρον		as I went to my strange new grave		enquanto eu me dirigia ao meu estranho novo túmulo
855 προσέπεσες, ὦ τέκνον, πολύ:		for I'm a strange new kind of inbetween thing aren't I		pois eu sou um estranho novo tipo de coisa meio-termo não é mesmo
πατρῷον δ᾽ ἐκτίνεις τιν᾽ ἄθλον.		not at home with the dead nor with the living		sem estar em casa com os mortos nem com os vivos
Ἀντιγόνη ἔψαυσας ἀλγεινοτάτας ἐμοὶ μερίμνας,				
πατρὸς τριπόλιστον οἶκτον τού τε πρόπαντος				
860 ἀμετέρου πότμου κλεινοῖς Λαβδακίδαισιν.				
ἰὼ ματρῷαι λέκτρων				
865 ἆται κοιμήματά τ᾽ αὐτογέννητ᾽ ἐμῷ πατρὶ δυσμόρου ματρός,	Chorus:	you're clumsy[104] it's true[105]	Coro:	é verdade você é desajeitada
οἵων ἐγώ ποθ᾽ ἁ ταλαίφρων ἔφυν:		clumsy as your father		desajeitada que nem o seu pai
πρὸς οὓς ἀραῖος ἄγαμος ἆδ᾽ ἐγὼ μέτοικος ἔρχομαι.		remember how Brecht had you do the whole play with a door strapped to your back		lembra do Brecht que fez você ficar a peça inteirinha com uma porta amarrada às suas costas
870 ἰὼ δυσπότμων κασίγνητε γάμων κυρήσας,				
θανὼν ἔτ᾽ οὖσαν κατήναρές με.				
Χορός σέβειν μὲν εὐσέβειά τις,				
κράτος δ᾽ ὅτῳ κράτος μέλει	Antigone:	oh I don't want to talk about him	Antígone:	ah quero falar dele ele não
παραβατὸν οὐδαμᾷ πέλει:		or him		ele também não
875 σὲ δ᾽ αὐτόγνωτος ὤλεσ᾽ ὀργά.		or *him*		e com certeza *ele* nunca
Ἀντιγόνη ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος ταλαίφρων ἄγομαι		all that plowing in the dark		ficar arando tudo isso no escuro
τὰν πυμάταν ὁδόν. οὐκέτι μοι τόδε		I go to them now		eu vou até eles agora
λαμπάδος ἱερὸν ὄμμα		one final intersection[106]		uma última encruzilhada
880 θέμις ὁρᾶν ταλαίνᾳ.		O my brother you have dispoiled[107] me		Ó irmão meu você me defraudou
τὸν δ᾽ ἐμὸν πότμον ἀδάκρυτον				
οὐδεὶς φίλων στενάζει.	Chorus:	you dispoiled yourself	Coro:	você defraudou a si mesma
Κρέων ἆρ᾽ ἴστ᾽, ἀοιδὰς καὶ γόους πρὸ τοῦ θανεῖν		piety is nice but authority is authority		piedade é legal mas autoridade é autoridade
ὡς οὐδ᾽ ἂν εἷς παύσαιτ᾽ ἄν, εἰ χρείη λέγειν;		why must you always make your own laws		por que você sempre tem de fazer suas próprias leis
885 οὐκ ἄξεθ᾽ ὡς τάχιστα; καὶ κατηρεφεῖ				
τύμβῳ περιπτύξαντες, ὡς εἴρηκ᾽ ἐγώ,				
ἄφετε μόνην ἔρημον, εἴτε χρῇ θανεῖν	Antigone:	unwept	Antígone:	semchorar
εἴτ᾽ ἐν τοιαύτῃ ζῶσα τυμβεύειν στέγῃ:		unwed		semcasar
ἡμεῖς γὰρ ἀγνοὶ τοὐπὶ τήνδε τὴν κόρην		unloved[108]		semseramada
		I go		eu me vou

[104] *Chumsy*; opções de tradução: desajeitada, destrambelhada, sem jeito, desastrada etc.
[105] Ordem sintática dessa expressão: é mais comum e utilizado falar *it's true* no fim da frase como o é em português falar "é verdade" no início? Conferir *corpus*.
[106] Essa palavra aparece antes; opções de tradução: intersecção, cruzamento (me parece remeter a Édipo, talvez), encruzilhada etc.
[107] Seria *despoiled* no original? Se sim, *dispoil*: *to strip of possessions, things of value, etc.; rob; plunder; pillage*; opções de tradução: despojar, espoliar, roubar, pilhar, saquear, furtar, assaltar, defraudar, usurpar, desapossar, desempossar, desapropriar, expropriar etc.
[108] Novamente uso de palavras com o prefixo um-. Procurar todas as ocorrências e tentar uniformizá-las.

890 μετοικίας δ᾽ οὖν τῆς ἄνω στερήσεται.
Ἀντιγόνη ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφὴς
οἴκησις ἀείφρουρος, οἷ πορεύομαι
πρὸς τοὺς ἐμαυτῆς, ὧν ἀριθμὸν ἐν νεκροῖς
πλεῖστον δέδεκται Φερσέφασσ᾽ ὀλωλότων:
895 ὧν λοισθία 'γὼ καὶ κάκιστα δὴ μακρῷ
κάτειμι, πρὶν μοι μοῖραν ἐξῆκειν βίου.
ἐλθοῦσα μέντοι κάρτ᾽ ἐν ἐλπίσιν τρέφω
φίλη μὲν ἥξειν πατρί, προσφιλὴς δὲ σοί,
μῆτερ, φίλη δὲ σοί, κασίγνητον κάρα:
900 ἐπεὶ θανόντας αὐτόχειρ ὑμᾶς ἐγὼ
ἔλουσα κἀκόσμησα κἀπιτυμβίους
χοὰς ἔδωκα. νῦν δέ Πολύνεικες, τὸ σὸν
δέμας περιστέλλουσα τοιάδ᾽ ἄρνυμαι.
καίτοι σ᾽ ἐγὼ 'τίμησα τοῖς φρονοῦσιν εὖ.
905 οὐ γάρ ποτ᾽ οὔτ᾽ ἄν, εἰ τέκνων μήτηρ ἔφυν,
οὔτ᾽ εἰ πόσις μοι κατθανὼν ἐτήκετο,
βίᾳ πολιτῶν τόνδ᾽ ἂν ἠρόμην πόνον.
τίνος νόμου δὴ ταῦτα πρὸς χάριν λέγω;
πόσις μὲν ἄν μοι κατθανόντος ἄλλος ἦν,
910 καὶ παῖς ἀπ᾽ ἄλλου φωτός, εἰ τοῦδ᾽ ἤμπλακον,
μητρὸς δ᾽ ἐν Ἅιδου καὶ πατρὸς κεκευθότοιν
οὐκ ἔστ᾽ ἀδελφὸς ὅστις ἂν βλάστοι ποτέ.
τοιῷδε μέντοι σ᾽ ἐκπροτιμήσασ᾽ ἐγὼ
νόμῳ Κρέοντι ταῦτ᾽ ἔδοξ᾽ ἁμαρτάνειν
915 καὶ δεινὰ τολμᾶν, ὦ κασίγνητον κάρα.
καὶ νῦν ἄγει με διὰ χερῶν οὕτω λαβὼν
ἄλεκτρον, ἀνυμέναιον, οὔτε του γάμου
μέρος λαχοῦσαν οὔτε παιδείου τροφῆς,
ἀλλ᾽ ὧδ᾽ ἔρημος πρὸς φίλων ἡ δύσμορος
920 ζῶσ᾽ εἰς θανόντων ἔρχομαι κατασκαφάς.
ποίαν παρεξελθοῦσα δαιμόνων δίκην;
τί χρή με τὴν δύστηνον ἐς θεοὺς ἔτι
βλέπειν; τίν᾽ αὐδᾶν ξυμμάχων; ἐπεί γε δὴ
τὴν δυσσέβειαν εὐσεβοῦσ᾽, ἐκτησάμην.
925 ἀλλ᾽ εἰ μὲν οὖν τάδ᾽ ἐστὶν ἐν θεοῖς καλά,
παθόντες ἂν ξυγγνοῖμεν ἡμαρτηκότες:

[enter Kreon]

Kreon: take her
we are clean of this girl[109]

Antigone: O tomb
O bridal chamber
O house in the ground forever
I was an organized person and this is my reward
I organized your deaths, my dear ones
all of you father mother brother when you died
you ask would I have done it for a husband or a child
my answer is no I would not
a husband or a child can be replaced
but who can grow me a new brother
is this a weird argument[110]
Kreon thought so
but I don't know the words go wrong they call my piety impiety
I'm alone on my insides
I died long ago
who suffers more
I wonder who suffers more

Chorus: your soul is blowing apart

Kreon: get a move on

Antigone: next word
is death

Kreon: DEATH

Antigone: O Thebes
O gods

[entra Kreonte]

Kreonte: levem ela
estamos livres dessa garota

Antígone: Ó tumba
Ó quarto de núpcias
Ó eterna casa subterrânea
eu fui uma pessoa organizada e essa é minha recompensa
eu organizei a morte de vocês, meus queridos
vocês me perguntam se eu teria feito isso por um marido ou um filho
minha resposta é não não teria feito
um marido ou um filho pode ser substituído
mas quem poderia me cultivar um novo irmão
será que esse argumento é estranho
Kreonte achou que sim
mas não tenho certeza as palavras saem errado eles chamam minha piedade de impiedade
estou sozinha dentro de mim
eu morri já faz tempo
quem sofre mais
eu imagino quem sofre mais

Coro: sua alma está explodindo

Kreonte: anda logo

Antígone: próxima palavra
é morte

Kreonte: MORTE

Antígone: Ó Thebas
Ó deuses

[109] Decidir se sempre traduzir por "menina" ou "garota".
[110] (2ª VERSÃO)

εἰ δ᾽ οἴδ᾽ ἁμαρτάνουσι, μὴ πλείω κακὰ
πάθοιεν ἢ καὶ δρῶσιν ἐκδίκως ἐμέ.
Χορός ἔτι τῶν αὐτῶν ἀνέμων αὗται
930 ψυχῆς ῥιπαὶ τήνδε γ᾽ ἔχουσιν.
Κρέων τοιγὰρ τούτων τοῖσιν ἄγουσιν
κλαύμαθ᾽ ὑπάρξει βραδυτῆτος ὕπερ.
Ἀντιγόνη οἴμοι, θανάτου τοῦτ᾽ ἐγγυτάτω
τοὔπος ἀφῖκται.
Χορός 935 θαρσεῖν οὐδὲν παραμυθοῦμαι
μὴ οὐ τάδε ταύτῃ κατακυροῦσθαι.
Ἀντιγόνη ὦ γῆς Θήβης ἄστυ πατρῷον
καὶ θεοὶ προγενεῖς,
ἄγομαι δὴ κοὐκέτι μέλλω.
940 λεύσσετε, Θήβης οἱ κοιρανίδαι
τὴν βασιλειδᾶν μούνην λοιπήν,
οἷα πρὸς οἵων ἀνδρῶν πάσχω,
τὴν εὐσεβίαν σεβίσασα.

[exit Antigone]

O look
I go
I'm the last one left in a line of kings
I was caught
in an act of perfect piety

[sai Antígone]

Ólha só
eu me vou
sou a única que restou em uma linhagem de reis
fui pega
em um ato de perfeita piedade

[QUARTO ESTÁSIMO] [v. 944-87]

Χορός ἔτλα καὶ Δανάας οὐράνιον φῶς
945 ἀλλάξαι δέμας ἐν χαλκοδέτοις αὐλαῖς:
κρυπτομένα δ᾽ ἐν τυμβήρει θαλάμῳ κατεζεύχθη:
καίτοι καὶ γενεᾷ τίμιος, ὦ παῖ παῖ,
950 καὶ Ζηνὸς ταμιεύεσκε γονὰς χρυσορύτους.
ἀλλ᾽ ἀ μοιριδία τις δύνασις δεινά:
οὔτ᾽ ἄν νιν ὄλβος οὔτ᾽ Ἄρης, οὐ πύργος, οὐχ ἁλίκτυποι
κελαιναὶ νᾶες ἐκφύγοιεν.

ζεύχθη δ᾽ ὀξύχολος παῖς ὁ Δρύαντος,
Ἠδωνῶν βασιλεύς, κερτομίοις ὀργαῖς
ἐκ Διονύσου πετρώδει κατάφαρκτος ἐν δεσμῷ.
οὕτω τᾶς μανίας δεινὸν ἀποστάζει
960 ἀνθηρόν τε μένος. κεῖνος ἐπέγνω μανίαις
ψαύων τὸν θεὸν ἐν κερτομίοις γλώσσαις.
παύεσκε μὲν γὰρ ἐνθέους γυναῖκας εὐιόν τε πῦρ,
965 φιλαύλους τ᾽ ἠρέθιζε Μούσας.

παρὰ δὲ κυανεᾶν πελάγει διδύμας ἁλὸς
ἀκταὶ Βοσπόριαι ἥδ᾽ ὁ Θρῃκῶν ἄξενος
970 Σαλμυδησσός, ἵν᾽ ἀγχίπτολις Ἄρης
δισσοῖσι Φινείδαις
εἶδεν ἀρατὸν ἕλκος
τυφλωθὲν ἐξ ἀγρίας δάμαρτος
ἀλαὸν ἀλαστόροισιν ὀμμάτων κύκλοις
975 ἀραχθέντων, ὑφ᾽ αἱματηραῖς
χείρεσσι καὶ κερκίδων ἀκμαῖσιν.

κατὰ δὲ τακόμενοι μέλεοι μελέαν πάθαν
980 κλαῖον, ματρὸς ἔχοντες ἀνύμφευτον γονάν:
ἁ δὲ σπέρμα μὲν ἀρχαιογόνων
ἄντασ᾽ Ἐρεχθειδᾶν,
τηλεπόροις δ᾽ ἐν ἄντροις

Chorus:

how is a Greek chorus like a lawyer
they're both in the business of searching for a precedent[111]
finding an analogy
locating a prior example
so as to be able to say
this terrible thing we're witnessing now is
not unique you know it happened before
or something much like it
we're not at a loss[112] how to think about this
we're not without guidance
there is a pattern
we can find an historically parallel case
and file it away under
ANTIGONE BURIED ALIVE FRIDAY AFTERNOON
COMPARE CASE HISTORIES 7, 17 AND 49

now I could dig up those case histories
tell you about Danaos and Lykourgos and the sons of Phineus
people locked up in a room or a cave or their own dark mind
it wouldn't help you
it doesn't help me
it's Friday afternoon
there goes Antigone to be buried alive
is there
any way
we can say
this is normal
rational
forgivable
or even in the widest definition *just*
no not really

Coro:

como que um coro grego se assemelha a um advogado
ambos estão envolvidos no ramo de procurar por precedentes
de procurar uma analogia
localizar um exemplo prévio
assim como ser capaz de dizer se
essa atrocidade que nós estamos presenciando não
é singular sabe isso já aconteceu antes
ou algo bem parecido
não é que a gente esteja perdido como posso falar isso
não é que a gente esteja desorientado
existe um padrão
a gente consegue achar um caso paralelo na história
e então arquivar sob o nome de
ANTÍGONE ENTERRADA VIVA SEXTA-FEIRA À TARDE
COMPARAR COM OS HISTÓRICOS DE CASOS 7, 17 E 49

agora eu poderia revirar esses históricos de casos
contar para vocês sobre Danae e Licurgo e os filhos de Fineu
gente trancada em quartos ou em cavernas ou nas próprias mentes
sombrias
isso não te ajudaria
isso não me ajuda
sexta-feira à tarde
lá se vai Antígone para ser enterrada viva
será que existe
algum jeito
de dizer
que isso é normal
racional
perdoável
ou até mesmo na definição mais descabida *justo*
não na realidade não

[111] Pensar se funciona traduzir de acordo com o original ou adaptar. No sistema jurídico norte-americano, o *common law*, os códigos penal e civil se baseiam em precedentes, ou seja, advogados precisam procurar por precedentes em casos anteriormente julgados para utilizarem como argumentos de acusação ou defesa.
[112] *To be at a loss*: *not to know what to do or say (e.g. "I'm at a loss to know how I can help you" or "It was unlike him to be at a loss for words")*; opções de tradução: "andar perdido", "estar perdido", "não saber o que fazer", "não saber o que dizer" etc.

τράφη θυέλλαισιν ἐν πατρῴαις
Βορεὰς ἄμιππος ὀρθόποδος ὑπὲρ πάγου
θεῶν παῖς. ἀλλὰ κἀπ᾽ ἐκείνᾳ
Μοῖραι μακραίωνες ἔσχον, ὦ παῖ.

here comes[113] Teiresias
EPISODE FIVE

lá vem Teirésias
EPISÓDIO CINCO

[113] Não seria *comes*? Olhar na edição física.

[QUINTO EPISÓDIO] [v.988-1114]

Τειρεσίας Θήβης ἄνακτες, ἥκομεν κοινὴν ὁδὸν
δύ᾽ ἐξ ἑνὸς βλέποντε: τοῖς τυφλοῖσι γὰρ
990 αὕτη κέλευθος ἐκ προηγητοῦ πέλει.
Κρέων τί δ᾽ ἔστιν, ὦ γεραιὲ Τειρεσία, νέον;
Τειρεσίας ἐγὼ διδάξω, καὶ σὺ τῷ μάντει πιθοῦ.
Κρέων οὔκουν πάρος γε σῆς ἀπεστάτουν φρενός.
Τειρεσίας τοιγὰρ δι᾽ ὀρθῆς τήνδ᾽ ἐναυκλήρεις πόλιν.
Κρέων 995 ἔχω πεπονθὼς μαρτυρεῖν ὀνήσιμα.
Τειρεσίας φρόνει βεβὼς αὖ νῦν ἐπὶ ξυροῦ τύχης.
Κρέων τί δ᾽ ἔστιν; ὡς ἐγὼ τὸ σὸν φρίσσω στόμα.
Τειρεσίας γνώσει, τέχνης σημεῖα τῆς ἐμῆς κλύων.
εἰς γὰρ παλαιὸν θᾶκον ὀρνιθοσκόπον
1000 ἵζων, ἵν᾽ ἦν μοι παντὸς οἰωνοῦ λιμήν,
ἀγνῶτ᾽ ἀκούω φθόγγον ὀρνίθων, κακῷ
κλάζοντας οἴστρῳ καὶ βεβαρβαρωμένῳ.
καὶ σπῶντας ἐν χηλαῖσιν ἀλλήλους φοναῖς
ἔγνων: πτερῶν γὰρ ῥοῖβδος οὐκ ἄσημος ἦν.
1005 εὐθὺς δὲ δείσας ἐμπύρων ἐγευόμην
βωμοῖσι παμφλέκτοισιν: ἐκ δὲ θυμάτων
Ἥφαιστος οὐκ ἔλαμπεν, ἀλλ᾽ ἐπὶ σποδῷ
μυδῶσα κηκὶς μηρίων ἐτήκετο
κἄτυφε κἀνέπτυε, καὶ μετάρσιοι
1010 χολαὶ διεσπείροντο, καὶ καταρρυεῖς
μηροὶ καλυπτῆς ἐξέκειντο πιμελῆς.

[enter Teiresias led by a boy]

Teiresias [to the Chorus]: hail, you kings of Thebes
I begin by addressing the wrong person
because I'm blind
is that what you think
because I'm blind
Kreon: what's up, Teiresias
Teiresias [to Kreon]: you're standing on a razor
I hear the birds they're *bebarbarizmenized*[114]
they're
making monster sounds
the fires won't light
the rites go wrong
you know my technologies you know
the failing of the sign is in itself a sign
from you a *sickness*
from you a *suppuration*
from you a *surfeit*[115]
comes out upon the city
this pile of rot that was the son of Oidipous
the boy is dead stop killing him
Kreon: you fake
Teiresias:
Kreon: you profiteer
Teiresias:

[entra Teirésias guiado por um garoto]

Teirésias [ao Coro]: salve, seus reis de Thebas
eu chego me dirigindo à pessoa errada
porque eu sou cego
é isso que vocês acham é
porque eu sou cedo
Kreonte: e aí Teirésias
Teirésias [ao Kreonte]: você está em cima de uma navalha
eu ouço os pássaros eles estão
bebarbarizamenados
eles estão fazendo sons monstruosos
as chamas não acendem
os ritos saem errado
você sabe das minhas tecnologias você sabe
se o sinal falhar isso também é um sinal
de você uma *doença*
de você uma *supuração*
de você uma *inflação*
vem e recaí sobre a cidade
esse amontoado de putrefação que era o filho de
Édipous
o garoto está morto pare de matá-lo
Kreonte: seu falso
Teirésias:
Kreonte: seu agiota

[114] Neologismo feito a partir da palavra βεβαρβαρωμένῳ (*bebarbarōménōi*), forma singular, masculina/neutra e dativa do particípio perfeito do verbo βαρβαρόω (*barbaróō*, em forma ativa, "tornar bárbaro"; ou em forma média/passiva, βαρβαρόομαι, *barbaróomai*, "tornar-se bárbaro" ou "ser feito bárbaro"), proveniente do substantivo βάρβαρος (*bárbaros*), ou seja, "estrangeiros"; mais especificamente, qualquer um que não fosse grego e/ou não falasse a língua grega (em especial os Medos e Persas). Após as Guerras Pérsicas (ou Guerras Médicas), o vocábulo passou a designar pessoas brutas ou rudes. Trata-se, aqui, de uma palavra onomatopeica, proveniente do som que os que não falavam grego produziam, incompreensível aos gregos: bar-bar-bar. Anne Carson anglicisa por completo o vocábulo grego (um verbo em forma de particípio que tem valor de adjetivo), utilizando em inglês, primeiramente, o sufixo *-ize* (cuja origem é greco-latina), uma vez que a forma infinitiva do verbo *barbaróō* é βαρβαροῦν (*barbaroûn*; ou seja, a junção do radical *barbaró-* com a terminação de infinitivo -ειν, *-ein*). A origem do sufixo inglês *-ize* remonta ao grego *-izein* (por intermédio do latino *-izāre* e do francês *-iser*), muito provavelmente a partir do sufixo de infinitivo futuro grego -σειν, *-sein*. Sua forma de indicativo ativo, portanto, *barbaróō*, seria traduzida por *barbarize* (barbarizar) em inglês. No entanto, como se trata de um particípio médio/passivo, o grego apresenta a desinência -μεν (*-men*; além da desinência de número, gênero e caso -ῳ, *-ōi*, que não tem muita importância aqui devido ao fato de o inglês não apresentar marcas gênero e caso em substantivos ou verbos). Carson translitera a desinência para o inglês (que não é estranha aos ouvidos anglófonos) e ainda acrescenta o sufixo *-ize* novamente, por ainda se tratar de um verbo, além de outro sufixo, *-ed*, formador de formais verbais de passado e de particípios adjetivos que indicam a condição ou qualidade de algo, resultado da ação de um verbo. Tudo isso (somado ao aumento de perfeito -βε, *-be*) forma o adjetivo *bebarbarizmenized*, que significaria algo parecido com "na condição de algo/alguém que acabou de se tornar/que se tornou bárbaro, estrangeiro, incompreensível, estranho, alienígena ou até monstruoso", ao que Carson, logo em seguida, explica: *they're making monster sounds*, "eles estão fazendo sons monstruosos".

[115] Sons de ésse.

τοιαῦτα παιδὸς τοῦδ᾽ ἐμάνθανον πάρα,
φθίνοντ᾽ ἀσήμων ὀργίων μαντεύματα.
ἐμοὶ γὰρ οὗτος ἡγεμών, ἄλλοις δ᾽ ἐγώ.
καὶ ταῦτα τῆς σῆς ἐκ φρενὸς νοσεῖ πόλις.
βωμοὶ γὰρ ἡμῖν ἐσχάραι τε παντελεῖς
πλήρεις ὑπ᾽ οἰωνῶν τε καὶ κυνῶν βορᾶς
τοῦ δυσμόρου πεπτῶτος Οἰδίπου γόνου.
κᾆτ᾽ οὐ δέχονται θυστάδας λιτὰς ἔτι
θεοὶ παρ᾽ ἡμῶν οὐδὲ μηρίων φλόγα,
οὐδ᾽ ὄρνις εὐσήμους ἀπορροιβδεῖ βοάς
ἀνδροφθόρου βεβρῶτες αἵματος λίπος.
ταῦτ᾽ οὖν, τέκνον, φρόνησον. ἀνθρώποισι γὰρ
τοῖς πᾶσι κοινόν ἐστι τοὐξαμαρτάνειν:
ἐπεὶ δ᾽ ἁμάρτῃ, κεῖνος οὐκέτ᾽ ἔστ᾽ ἀνὴρ
ἄβουλος οὐδ᾽ ἄνολβος, ὅστις ἐς κακὸν
πεσὼν ἀκῆται μηδ᾽ ἀκίνητος πέλῃ.
αὐθαδία τοι σκαιότητ᾽ ὀφλισκάνει.
ἀλλ᾽ εἶκε τῷ θανόντι μηδ᾽ ὀλωλότα
κέντει: τίς ἀλκὴ τὸν θανόντ᾽ ἐπικτανεῖν;
εὖ σοι φρονήσας εὖ λέγω. τὸ μανθάνειν δ᾽
ἥδιστον εὖ λέγοντος, εἰ κέρδος λέγοι.
Κρέων ὦ πρέσβυ, πάντες ὥστε τοξόται σκοπoῦ
τοξεύετ᾽ ἀνδρὸς τοῦδε, κοὐδὲ μαντικῆς
ἄπρακτος ὑμῖν εἰμι: τῶν δ᾽ ὑπαὶ γένους
ἐξημπόλημαι κἀμπεφόρτισμαι πάλαι.
κερδαίνετ᾽, ἐμπολᾶτε τἀπὸ Σάρδεων
ἤλεκτρον, εἰ βούλεσθε, καὶ τὸν Ἰνδικὸν
χρυσόν: τάφῳ δ᾽ ἐκεῖνον οὐχὶ κρύψετε,
οὐδ᾽ εἰ θέλουσ᾽, οἱ Ζηνὸς αἰετοὶ βορὰν
φέρειν νιν ἁρπάζοντες ἐς Διὸς θρόνους,
οὐδ᾽ ὡς μίασμα τοῦτο μὴ τρέσας ἐγὼ
θάπτειν παρήσω κεῖνον: εὖ γὰρ οἶδ᾽ ὅτι
θεοὺς μιαίνειν οὔτις ἀνθρώπων σθένει.
πίπτουσι δ᾽, ὦ γεραιὲ Τειρεσία, βροτῶν
χοὶ πολλὰ δεινοὶ πτώματ᾽ αἴσχρ᾽, ὅταν λόγους
αἰσχροὺς καλῶς λέγωσι τοῦ κέρδους χάριν.
Τειρεσίας φεῦ.
ἆρ᾽ οἶδεν ἀνθρώπων τις, ἆρα φράζεται,
Κρέων τί χρῆμα; ποῖον τοῦτο πάγκοινον λέγεις;
Τειρεσίας ὅσῳ κράτιστον κτημάτων εὐβουλία;

Kreon: you entrepreneur
Teiresias:
Kreon: you're too quiet
Teiresias: watch out Kreon
watch out I see the future plunging toward you
and it contains the corpse of your own son
you've made a structural mistake with life and deathmy dear
you've put the living underground
and kept the dead up here
that is so wrong
that is so wrong

[exit Teiresias with boy]

Chorus: I hate to mention it but
historically
his prophecies are never false
Kreon: I know
I'm shaking
Chorus: take advice
Kreon: tell me
Chorus: set the girl free
Kreon: you mean
Chorus: quick quick quick
Kreon: it hurts
Chorus: quick quick quick
Kreon: I go

[exit Kreon]

Teirésias:
Kreonte: seu empreendedor
Teirésias:
Kreonte: você está tão quieto
Teirésias: abre o olho Kreonte
abre olho porque eu vejo o futuro vindo te submergir
e ele contém o cadáver do seu próprio filho
você cometeu um erro estrutural com a vida e a morte meu querido
você colocou os vivos embaixo da terra
e manteve os mortos aqui em cima
isso é tão errado
isso é tão errado

[sai Teirésias com o garoto]

Coro: odeio ter de dizer isso mas
historicamente
as profecias dele nunca se mostraram falsas
Kreonte: eu sei
estou tremendo
Coro: escute um conselho
Kreonte: diga
Coro: liberte a garota
Kreonte: você quer dizer que
Coro: rápido rápido rápido
Kreonte: mas dói
Coro: rápido rápido rápido
Kreonte: eu vou

[sai Kreonte]

Κρέων ὅσῳπερ, οἶμαι, μὴ φρονεῖν πλείστη βλάβη.
Τειρεσίας ταὐτης σὺ μέντοι τῆς νόσου πλήρης ἔφυς.
Κρέων οὐ βούλομαι τὸν μάντιν ἀντειπεῖν κακῶς.
Τειρεσίας καὶ μὴν λέγεις, ψευδῆ με θεσπίζειν λέγων.
Κρέων 1055 τὸ μαντικὸν γὰρ πᾶν φιλάργυρον γένος.
Τειρεσίας τὸ δ᾽ ἐκ τυράννων αἰσχροκέρδειαν φιλεῖ.
Κρέων ἆρ᾽ οἶσθα ταγοὺς ὄντας ἃν λέγῃς λέγων;
Τειρεσίας οἶδ᾽: ἐξ ἐμοῦ γὰρ τήνδ᾽ ἔχεις σώσας πόλιν.
Κρέων σοφὸς σὺ μάντις, ἀλλὰ τἀδικεῖν φιλῶν.
Τειρεσίας 1060 ὄρσεις με τἀκίνητα διὰ φρενῶν φράσαι.
Κρέων κίνει, μόνον δὲ μὴ 'πὶ κέρδεσιν λέγων.
Τειρεσίας οὕτω γὰρ ἤδη καὶ δοκῶ τὸ σὸν μέρος.
Κρέων ὡς μὴ 'μπολήσων ἴσθι τὴν ἐμὴν φρένα.
ἀλλ᾽ εὖ γέ τοι κάτισθι μὴ πολλοὺς ἔτι
1065 τρόχους ἁμιλλητῆρας ἡλίου τελεῖν,
ἐν οἷσι τῶν σῶν αὐτὸς ἐκ σπλάγχνων ἕνα
νέκυν νεκρῶν ἀμοιβὸν ἀντιδοὺς ἔσει,
ἀνθ᾽ ὧν ἔχεις μὲν τῶν ἄνω βαλὼν κάτω
ψυχὴν τ᾽ ἀτίμως ἐν τάφῳ κατῴκισας,
1070 ἔχεις δὲ τῶν κάτωθεν ἐνθάδ᾽ αὖ θεῶν
ἄμοιρον, ἀκτέριστον, ἀνόσιον νέκυν.
ὧν οὔτε σοὶ μέτεστιν οὔτε τοῖς ἄνω
θεοῖσιν, ἀλλ᾽ ἐκ σοῦ βιάζονται τάδε.
τούτων σε λωβητῆρες ὑστεροφθόροι
1075 λοχῶσιν Ἅιδου καὶ θεῶν Ἐρινύες,
ἐν τοῖσιν αὐτοῖς τοῖσδε ληφθῆναι κακοῖς.
καὶ ταῦτ᾽ ἄθρησον εἰ κατηργυρωμένος
λέγω: φανεῖ γὰρ οὐ μακροῦ χρόνου τριβὴ
ἀνδρῶν γυναικῶν σοῖς δόμοις κωκύματα.
1080 ἐχθραὶ δὲ πᾶσαι συνταράσσονται πόλεις,
ὅσων σπαράγματ᾽ ἢ κύνες καθήγνισαν
ἢ θῆρες ἤ τις πτηνὸς οἰωνός, φέρων
ἀνόσιον ὀσμὴν ἑστιοῦχον ἐς πόλιν.
τοιαῦτά σου, λυπεῖς γάρ, ὥστε τοξότης
1085 ἀφῆκα θυμῷ, καρδίας τοξεύματα
βέβαια, τῶν σὺ θάλπος οὐχ ὑπεκδραμεῖ.
ὦ παῖ, σὺ δ᾽ ἡμᾶς ἄπαγε πρὸς δόμους, ἵνα
τὸν θυμὸν οὗτος ἐς νεωτέρους ἀφῇ,
καὶ γνῷ τρέφειν τὴν γλῶσσαν ἡσυχαιτέραν
1090 τὸν νοῦν τ᾽ ἀμείνω τῶν φρενῶν ἢ νῦν φέρει.

Χορός ἀνήρ, ἄναξ, βέβηκε δεινὰ θεσπίσας:
ἐπιστάμεσθα δ᾽, ἐξ ὅτου λευκὴν ἐγὼ
τήνδ᾽ ἐκ μελαίνης ἀμφιβάλλομαι τρίχα,
μή πώ ποτ᾽ αὐτὸν ψεῦδος ἐς πόλιν λακεῖν.
Κρέων 1095 ἔγνωκα καὐτὸς καὶ ταράσσομαι φρένας.
τό τ᾽ εἰκαθεῖν γὰρ δεινόν, ἀντιστάντα δὲ
ἄτῃ πατάξαι θυμὸν ἐν δεινῷ πάρα.
Χορός εὐβουλίας δεῖ, παῖ Μενοικέως, λαβεῖν.
Κρέων τί δῆτα χρὴ δρᾶν; φράζε. πείσομαι δ᾽ ἐγώ.
Χορός 1100 ἐλθὼν κόρην μὲν ἐκ κατώρυχος στέγης
ἄνες, κτίσον δὲ τῷ προκειμένῳ, τάφον.
Κρέων καὶ ταῦτ᾽ ἐπαινεῖς καὶ δοκεῖς παρεικαθεῖν;
Χορός ὅσον γ᾽, ἄναξ, τάχιστα: συντέμνουσι γὰρ
θεῶν ποδώκεις τοὺς κακόφρονας βλάβαι.
Κρέων 1105 οἴμοι: μόλις μέν, καρδίας δ᾽ ἐξίσταμαι
τὸ δρᾶν: ἀνάγκῃ δ᾽ οὐχὶ δυσμαχητέον.
Χορός δρᾶ νυν τάδ᾽ ἐλθὼν μηδ᾽ ἐπ᾽ ἄλλοισιν τρέπε.
Κρέων ὦδ᾽ ὡς ἔχω στείχοιμ᾽ ἄν: ἴτ᾽ ἴτ᾽ ὀπάονες,
οἵ τ᾽ ὄντες οἵ τ᾽ ἀπόντες, ἀξίνας χεροῖν
1110 ὁρμᾶσθ᾽ ἑλόντες εἰς ἐπόψιον τόπον.
ἐγὼ δ᾽, ἐπειδὴ δόξα τῇδ᾽ ἐπεστράφη,
αὐτός τ᾽ ἔδησα καὶ παρὼν ἐκλύσομαι.
δέδοικα γὰρ μὴ τοὺς καθεστῶτας νόμους
ἄριστον ἦ σῴζοντα τὸν βίον τελεῖν.

[QUINTO ESTÁSIMO] [v. 1115-54]

Χορός 1115 πολυώνυμε, Καδμείας νύμφας ἄγαλμα
καὶ Διὸς βαρυβρεμέτα
γένος, κλυτὰν ὃς ἀμφέπεις
Ἰταλίαν, μέδεις δὲ
παγκοίνοις, Ἐλευσινίας
1120 Δηοῦς ἐν κόλποις, Βακχεῦ Βακχᾶν
ὁ ματρόπολιν Θήβαν
ναιετῶν παρ᾽ ὑγρῶν
1125 Ἰσμηνοῦ ῥείθρων ἀγρίου τ᾽ ἐπὶ σπορᾷ δράκοντος

σὲ δ᾽ ὑπὲρ διλόφου πέτρας στέροψ ὄπωπε
λιγνύς, ἔνθα Κωρύκιαι
στείχουσι νύμφαι Βακχίδες,
1130 Κασταλίας τε νᾶμα.
καί σε Νυσαίων ὀρέων
κισσήρεις ὄχθαι χλωρά τ᾽ ἀκτὰ
πολυστάφυλος πέμπει,
ἀμβρότων ἐπέων
1135 εὐαζόντων Θηβαΐας ἐπισκοποῦντ᾽ ἀγυιάς:

τὰν ἐκ πᾶσαι τιμᾶς ὑπερτάταν πόλεων
ματρὶ σὺν κεραυνίᾳ:
1140 καὶ νῦν, ὡς βιαίας ἔχεται
πάνδαμος πόλις ἐπὶ νόσου,
μολεῖν καθαρσίῳ ποδὶ Παρνασίαν ὑπὲρ κλιτὺν
1145 ἢ στονόεντα πορθμόν.

ἰὼ πῦρ πνειόντων χοράγ᾽ ἄστρων, νυχίων
φθεγμάτων ἐπίσκοπε,
παῖ Διὸς γένεθλον, προφάνηθ᾽
1150 ὦναξ, σαῖς ἅμα περιπόλοις
Θυίαισιν, αἵ σε μαινόμεναι πάννυχοι χορεύουσι
τὸν ταμίαν Ἴακχον.

Chorus:

another
an hour
an hour and a half
a year
a split second
a decade
this instant
a second
a split second
a now
a nick
a nick
a neck
Kreon rushes out
all the guards rush out
hang by the neck until[116]:

here we are
in a song about joy
here we are in a day about dust

the dust it takes to house enemies
the house it takes to dust justice
the justice it takes to dodge a bullet
the bullet it takes to justify lovers
the love in which to delete your own darling[117]
the darling you dust
the dust you disperse
the you who does not
does not what
does not
nick
here we are
we're all fine
we're standing in
the nick of time

Coro:

uma outra
uma hora
uma hora e meia
um ano
um segundo partido
uma década
este instante
um segundo
um segundo partido
um agora
um apagar
um apego
um aperto
Kreonte se apressa
todos os guardas se apressam
com a forca no pescoço até que:

aqui estamos
numa música alegre
aqui estamos em um dia de pó
o pó necessário para familiarizar inimigos
a família necessária para varrer a justiça
a justiça necessária para se desviar de uma bala
a bala necessária para justificar amantes
o amor no qual será deletada a própria pessoa amada
a amada que você varre
o pó que você espalha
o você que não
que não o quê
que não
apaga
aqui
estamos nós todos bem
nós estamos bem no
apagar das luzes

[116] *Nick*, *neck* e logo depois *hang*: alusões ao enforcamento de Antígone.
[117] Uso do infinito problemático sintaticamente, devido ao uso de *in which*; a quem o coro se refere ao dizer *darling*? Buscar uma opção neutra, talvez?

[SEXTO EPISÓDIO] [v. 1155-256]

[enter Messenger]

[entra o Mensageiro]

Ἄγγελος 1155 Κάδμου πάροικοι καὶ δόμων Ἀμφίονος,
οὐκ ἔσθ᾽ ὁποῖον στάντ᾽ ἂν ἀνθρώπου βίον
οὕτ᾽ αἰνέσαιμ᾽ ἂν οὔτε μεμψαίμην ποτέ.
τύχη γὰρ ὀρθοῖ καὶ τύχη καταρρέπει
τὸν εὐτυχοῦντα τόν τε δυστυχοῦντ᾽ ἀεί:
1160 καὶ μάντις οὐδεὶς τῶν καθεστώτων βροτοῖς.
Κρέων γὰρ ἦν ζηλωτός, ὡς ἐμοί, ποτέ,
σώσας μὲν ἐχθρῶν τήνδε Καδμείαν χθόνα
λαβών τε χώρας παντελῆ μοναρχίαν
ηὔθυνε, θάλλων εὐγενεῖ τέκνων σπορᾷ:
1165 καὶ νῦν ἀφεῖται πάντα. τὰς γὰρ ἡδονὰς
ὅταν προδῶσιν ἄνδρες, οὐ τίθημ᾽ ἐγὼ
ζῆν τοῦτον, ἀλλ᾽ ἔμψυχον ἡγοῦμαι νεκρόν.
πλούτει τε γὰρ κατ᾽ οἶκον, εἰ βούλει, μέγα
καὶ ζῇ τύραννον σχῆμ᾽ ἔχων: ἐὰν δ᾽ ἀπῇ
1170 τούτων τὸ χαίρειν, τἄλλ᾽ ἐγὼ καπνοῦ σκιᾶς
οὐκ ἂν πριαίμην ἀνδρὶ πρὸς τὴν ἡδονήν.
Χορός τί δ᾽ αὖ τόδ᾽ ἄχθος βασιλέων ἥκεις φέρων;
Ἄγγελος τεθνᾶσιν. οἱ δὲ ζῶντες αἴτιοι θανεῖν.
Χορός καὶ τίς φονεύει; τίς δ᾽ ὁ κείμενος; λέγε.
Ἄγγελος 1175 Αἵμων ὄλωλεν: αὐτόχειρ δ᾽ αἱμάσσεται.
Χορός πότερα πατρῴας ἢ πρὸς οἰκείας χερός;
Ἄγγελος αὐτὸς πρὸς αὑτοῦ, πατρὶ μηνίσας φόνου.
Χορός ὦ μάντι, τοὔπος ὡς ἄρ᾽ ὀρθὸν ἤνυσας.
Ἄγγελος ὡς ὦδ᾽ ἐχόντων τἄλλα βουλεύειν πάρα.
Χορός 1180 καὶ μὴν ὁρῶ τάλαιναν Εὐρυδίκην ὁμοῦ
δάμαρτα τὴν Κρέοντος. ἐκ δὲ δωμάτων
ἤτοι κλύουσα παιδὸς ἢ τύχῃ πάρα.
Εὐρυδίκη ὦ πάντες ἀστοί, τῶν λόγων ἐπῃσθόμην
πρὸς ἔξοδον στείχουσα, Παλλάδος θεᾶς
1185 ὅπως ἱκοίμην εὐγμάτων προσήγορος.
καὶ τυγχάνω τε κλῇθρ᾽ ἀνασπαστοῦ πύλης
χαλῶσα καί με φθόγγος οἰκείου κακοῦ
βάλλει δι᾽ ὤτων: ὑπτία δὲ κλίνομαι
δείσασα πρὸς δμωαῖσι κἀποπλήσσομαι

Messenger: O people
there is no stanza of human life that
I would praise or blame[118]
luck sends your powerboat up or
down the waves at any given moment
no seer can see what's next
Kreon (I thought) was an enviable man
for he saved this land of Kadmos
he got his hands on monarchy
he sailed it straight and furrows of children
flourished around him
now all that's gone
when joy betrays you
I do not count your life alive
a corpse is more alive
be as rich as you like be absolute
if your joy goes
I wouldn't buy you for a shadow of smoke

Mensageiro: Ó minha gente
não existe estrofe da vida humana que
eu louvaria ou censuraria
a sorte manda sua lancha pra cima ou
pra baixo das ondas quando bem entende
nenhum vidente pode ver o que virá
Kreonte (eu imaginei) era um homem invejável
pois ele salvou essa terra de Cádmo
ele pôs suas mãos na monarquia
ele a navegou ininterrupto e lavouras de crianças
prosperaram ao seu redor
agora tudo se foi
quando a alegria te trai
não considero viva a sua vida
um cadáver tem mais vida
seja tão rico quanto desejar seja absoluto
se sua alegria se esvai
para mim você não passa de um fiapo de fumaça

Chorus: you're the Messenger
what's your message
Messenger: they're dead
Chorus: who's dead
Messenger: Haimon's dead
Chorus: by whose hand
Messenger: a hand very like his own
Chorus: okay Teiresias, point match game[119]
Messenger: game's not over
Chorus: you're right
here's Eurydike wife of Kreon
what's she up to

Coro: você é o Mensageiro
qual a sua mensagem
Mensageiro: estão mortos
Coro: quem está morto
Mensageiro: Heimon está morto
Coro: pelas mãos de quem
Mensageiro: mãos bem parecidas com a dele mesmo
Coro: tá bom Teirésias, gol de pênalti ganhou o jogo
Mensageiro: o jogo ainda não acabou
Coro: tem razão
eis Eurídike mulher de Kreonte
o que ela está fazendo

[enter Eurydike]

[entra Eurídike]

Eurydike: this is Eurydike's monlogue
it's her only speech in the play

Eurídike: este é o monólogo de Eurídike
sua única fala na peça

[118] Olhar a *Retórica* de Aristóteles: discurso epidítico/epideitico.
[119] Linguagem esportiva — mais especificamente, tênis. Pesquisar equivalentes usados em português.

1190 ἀλλ᾽ ὅστις ἦν ὁ μῦθος αὖθις εἴπατε:	you may not know who she is	talvez você não saiba quem ela é
κακῶν γὰρ οὐκ ἄπειρος οὖσ᾽ ἀκούσομαι.	that's okay	tudo bem
Ἄγγελος ἐγώ, φίλη δέσποινα, καὶ παρὼν ἐρῶ	like poor Mrs. Ramsay	assim como a Sra. Ramsay
κοὐδὲν παρήσω τῆς ἀληθείας ἔπος.	who died in a bracket	que morreu entre parênteses
τί γάρ σε μαλθάσσοιμ᾽ ἂν ὧν ἐς ὕστερον	of *To the Lighthouse*[120]	no romance *Ao Farol*
1195 ψεῦσται φανούμεθ᾽; ὀρθὸν ἀλήθει᾽ ἀεί.	she's the wife of the man	ela é a esposa do homem
ἐγὼ δὲ σῷ ποδαγὸς ἐσπόμην πόσει	whose moods[121] tensify[122]	cujos ânimos se tensificam
πεδίον ἐπ᾽ ἄκρον, ἔνθ᾽ ἔκειτο νηλεὲς	the world of this story	o mundo desta história
κυνοσπάρακτον σῶμα Πολυνείκους ἔτι:	the world sundered by *her*	o mundo dividido por *ela*
καὶ τὸν μέν, αἰτήσαντες ἐνοδίαν θεὸν	I say sundered by *her*	eu digo dividido por *ela*
1200 Πλούτωνά τ᾽ ὀργὰς εὐμενεῖς κατασχεθεῖν	that girl with the undead	essa garota com os mortos-vivos
λούσαντες ἁγνὸν λουτρόν, ἐν νεοσπάσιν	strapped to her back[123]	amarrados às suas costas
θαλλοῖς ὃ δὴ λέλειπτο συγκατῄθομεν,		
καὶ τύμβον ὀρθόκρανον οἰκείας χθονὸς	a state of exception[124]	um estado de exceção
χώσαντες αὖθις πρὸς λιθόστρωτον κόρης	marks the limit of the law	assinala os limites da lei
1205 νυμφεῖον Ἅιδου κοῖλον εἰσεβαίνομεν.	this violent thing	esse ser violento
φωνῆς δ᾽ ἄπωθεν ὀρθίων κωκυμάτων	this fragile thing	esse ser frágil
κλύει τις ἀκτέριστον ἀμφὶ παστάδα,	try to unclench[125]	tente se soltar do aperto
καὶ δεσπότῃ Κρέοντι σημαίνει μολών.	we said to her	nós dissemos a ela
τῷ δ᾽ ἀθλίας ἄσημα περιβαίνει βοῆς	she never did	ela não tentou
1210 ἕρποντι μᾶλλον ἆσσον, οἰμώξας δ᾽ ἔπος	we got her the bike	nós compramos uma bicicleta para ela
ἵησι δυσθρήνητον: ὦ τάλας ἐγώ,	we got a therapist	nós a levamos ao terapeuta
ἆρ᾽ εἰμὶ μάντις; ἆρα δυστυχεστάτην	that poor sad man	aquele homem o pobrezinho
κέλευθον ἕρπω τῶν παρελθουσῶν ὁδῶν;	with his odd ideas	com suas ideias estranhas
παιδός με σαίνει φθόγγος. ἀλλὰ πρόσπολοι,	some days he made us[126]	tinha dias que ele nos fazia
1215 ἴτ᾽ ἆσσον ὠκεῖς καὶ παραστάντες τάφῳ	sit on the staircase	sentar numa escadaria
ἀθρήσαθ᾽, ἁρμὸν χώματος λιθοσπαδῆ	all on different steps	todos em degraus diferentes
δύντες πρὸς αὐτὸ στόμιον, εἰ τὸν Αἵμονος		
φθόγγον συνίημ᾽ ἢ θεοῖσι κλέπτομαι.	or videotaped us	ou nos filmava
τάδ᾽ ἐξ ἀθύμου δεσπότου κελευσμάτων	but when we watched	mas quando nós assistíamos
1220 ἠθροῦμεν: ἐν δὲ λοισθίῳ τυμβεύματι	it was nothing but shadows	não tinha nada além de sombras
	finally we expelled her we had to	no fim nós a expulsamos nós precisamos

[120] *To the Lighthouse*: romance escrito por Virginia Woolf de 1927. Pesquisar a importancia dos colchetes no livro.
[121] Olhar no original grego para ver se essa parte provém de algum trecho de Sófocles. Um bom termo para traduzir *mood* seria "ânimo", em se pensando no grego.
[122] Neologismo a partir do adjetivo *tense*? A forma verbal *tense* também existe.
[123] Referência extratextual (Brecht) e intratextual (carta à Antígone e início da peça, em uma fala de Ismene).
[124] Aparentemente uma expressão consolidada em língua inglesa.
[125] *Clench*: *verb (used with* object): to close (the hands, teeth, etc.) tightly; to grasp firmly; grip; verb (used without object): to close or knot up tightly. Seria uma referência ao enforcamento de Antígone?
[126] Por demais informal traduzir por "tinha dias"?

τὴν μὲν κρεμαστὴν αὐχένος κατείδομεν,
βρόχῳ μιτώδει σινδόνος καθημμένην,
τὸν δ᾽ ἀμφὶ μέσσῃ περιπετῆ προσκείμενον,
εὐνῆς ἀποιμώζοντα τῆς κάτω φθορὰν
1225 καὶ πατρὸς ἔργα καὶ τὸ δύστηνον λέχος.
ὁ δ᾽ ὡς ὁρᾷ σφε, στυγνὸν οἰμώξας ἔσω
χωρεῖ πρὸς αὐτὸν κἀνακωκύσας καλεῖ:
ὦ τλῆμον, οἷον ἔργον εἴργασαι: τίνα
νοῦν ἔσχες; ἐν τῷ συμφορᾶς διεφθάρης;
1230 ἔξελθε, τέκνον, ἱκέσιός σε λίσσομαι.
τὸν δ᾽ ἀγρίοις ὄσσοισι παπτήνας ὁ παῖς,
πτύσας προσώπῳ κοὐδὲν ἀντειπών, ξίφους
ἕλκει διπλοῦς κνώδοντας. ἐκ δ᾽ ὁρμωμένου
πατρὸς φυγαῖσιν ἤμπλακ᾽: εἶθ᾽ ὁ δύσμορος
1235 αὑτῷ χολωθείς, ὥσπερ εἶχ᾽, ἐπενταθεὶς
ἤρεισε πλευραῖς μέσσον ἔγχος, ἐς δ᾽ ὑγρὸν
ἀγκῶν᾽ ἔτ᾽ ἔμφρων παρθένῳ προσπτύσσεται.
καὶ φυσιῶν ὀξεῖαν ἐκβάλλει ῥοὴν
λευκῇ παρειᾷ φοινίου σταλάγματος.
1240 κεῖται δὲ νεκρὸς περὶ νεκρῷ, τὰ νυμφικὰ
τέλη λαχὼν δείλαιος εἰν Ἅιδου δόμοις,
δείξας ἐν ἀνθρώποισι τὴν ἀβουλίαν
ὅσῳ μέγιστον ἀνδρὶ πρόσκειται κακόν.
Χορός τί τοῦτ᾽ ἂν εἰκάσειας; ἡ γυνὴ πάλιν
1245 φροὐδη, πρὶν εἰπεῖν ἐσθλὸν ἢ κακὸν λόγον.
Ἄγγελος καὐτὸς τεθάμβηκ᾽: ἐλπίσιν δὲ βόσκομαι
ἄχη τέκνου κλύουσαν ἐς πόλιν γόους
οὐκ ἀξιώσειν, ἀλλ᾽ ὑπὸ στέγης ἔσω
δμωαῖς προθήσειν πένθος οἰκεῖον στένειν.
1250 γνώμης γὰρ οὐκ ἄπειρος, ὥσθ᾽ ἁμαρτάνειν.
Χορός οὐκ οἶδ᾽: ἐμοὶ δ᾽ οὖν ἥ τ᾽ ἄγαν σιγὴ βαρὺ
δοκεῖ προσεῖναι χὴ μάτην πολλὴ βοή.
Ἄγγελος ἀλλ᾽ εἰσόμεσθα, μή τι καὶ κατάσχετον
κρυφῇ καλύπτει καρδίᾳ θυμουμένη,
1255 δόμους παραστείχοντες: εὖ γὰρ οὖν λέγεις,
καὶ τῆς ἄγαν γάρ ἐστί που σιγῆς βάρος.

using the logic of friend and foe
that she denies
but how can she deny
the rule to which she is an exception[127]
is she autoimmune
no she is not

have you heard this expression
the nick of time
what is a nick
I asked my son
what is a nick
I asked my son

when the Messenger comes
I set him straight
I tell him nobody's missing
we're all here
we're all fine
why do you Messengers always
exaggerate
exit Eurydike bleeding from all orifices

usando a lógica do amigo ou inimigo
e ela nega
como ela pode negar
a regra à qual ela é uma exceção
seria ela autoimune
não ela não é não

você já ouviu essa expressão não
no apagar das luzes
mas que luz
perguntei ao meu filho
mas que luz
perguntei ao meu filho

quando o Mensageiro chega
eu já deixo bem claro
eu digo a ele que ninguém desapareceu
estamos todos aqui
estamos todos bem
por que que vocês Mensageiros sempre
exageram
sai Eurídike sangrando por todos os orifícios

[Eurydike does not exit]

Messenger: O beloved queen
I wish I could say I did not see
what was left of Polyneikes
the dogtorn[128] parts
the parts lying
the parts gathered
the parts burned on a sacred pile I wish
I could say
I did not see
the stones shrieking
the girl hanging
the boy a bloody lung
the father on his knees

[Eurídike não sai]

Mensageiro: Ó amada rainha
queria poder dizer que não vi
o que sobrou de Polynices
as partes cachorliceradas
as partes largadas
as partes juntadas
as partes queimadas em uma pilha sagrada eu
queria
poder dizer
que eu não vi
as pedras gritando
a garota pendurando
o garoto um pulmão sangrento

[127] Referência? Autoral? Original sofocliano?
[128] Neologismo criado a partir das palavras *dog* e *torn*, forma adjetivada de particípio passado do verbo *to tear*: rasgar, arrancar, despedaçar, dilacerar etc.

	the bolt leaving the wall[129]		um pai de joelhos
	the sword sinking up to its own mouth[130]		um parafuso pulando da parede
	O my queen		a espada mergulhando até sua própria boca
	I did not see		Ó minha rainha
	Death marry them at last		eu não vi
	oh so shyly		a Morte os casou no final
			ah tão tímidos
	but I did		
	I did see it		mas eu vi
	exit Eurydike[131]		isso eu vi
			sai Eurídike
Chorus:	exit Eurydike	Coro:	sai Eurídike
Eurydike:	exit Eurydike	Eurídike:	sai Eurídike
[exit Eurydike]		[sai Eurídike]	
Messenger:	too big a silence	Mensageiro:	um profundo silêncio
[exit Messenger]		[sai o Mensageiro]	

[129] Raio (Zeus), trinco, parafuso?
[130] Imagem do sangue fluindo da barriga e saindo pela boca. Como transmitir isso em português?
[131] O verbo *exit* em inglês não é utilizado em conversas informar, do dia a dia. Ao traduzi-lo pelo verbo "sair" em português, aqui, nesta cena, a colocação "sai Eurídice" pareceria um imperativo. Seria isso um problema? Se sim, talvez mudar o verbo "sair" para "retirar-se": "retira-se Antígone", "retira-se Kreonte", "retira-se Eurídice" etc.

[KOMMÓS E ÊXODO] [v. 1257-353]

Χορός καὶ μὴν ὅδ᾽ ἄναξ αὐτὸς ἐφήκει
μνῆμ᾽ ἐπίσημον διὰ χειρὸς ἔχων,
εἰ θέμις εἰπεῖν, οὐκ ἀλλοτρίαν
1260 ἄτην, ἀλλ᾽ αὐτὸς ἁμαρτών.
Κρέων ἰὼ
φρενῶν δυσφρόνων ἁμαρτήματα
στερεὰ θανατόεντ᾽,
ὦ κτανόντας τε καὶ
θανόντας βλέποντες ἐμφυλίους.
1265 ὤμοι ἐμῶν ἄνολβα βουλευμάτων.
ἰὼ παῖ, νέος νέῳ ξὺν μόρῳ
αἰαῖ αἰαῖ,
ἔθανες, ἀπελύθης
ἐμαῖς οὐδὲ σαῖς δυσβουλίαις.
Χορός 1270 οἴμ᾽ ὡς ἔοικας ὀψὲ τὴν δίκην ἰδεῖν.
Κρέων οἴμοι,
ἔχω μαθὼν δείλαιος: ἐν δ᾽ ἐμῷ κάρᾳ
θεὸς τότ᾽ ἄρα τότε μέγα βάρος μ᾽ ἔχων
ἔπαισεν, ἐν δ᾽ ἔσεισεν ἀγρίαις ὁδοῖς,
1275 οἴμοι, λακπάτητον ἀντρέπων χαράν.
φεῦ φεῦ, ὦ πόνοι βροτῶν δύσπονοι.
Ἐξάγγελος ὦ δέσποθ᾽, ὡς ἔχων τε καὶ κεκτημένος,
τὰ μὲν πρὸ χειρῶν τάδε φέρων, τὰ δ᾽ ἐν δόμοις
1280 ἔοικας ἥκειν καὶ τάχ᾽ ὄψεσθαι κακά.
Κρέων τί δ᾽ ἔστιν αὖ κάκιον ἐκ κακῶν ἔτι;
Ἐξάγγελος γυνὴ τέθνηκε, τοῦδε παμμήτωρ νεκροῦ,
δύστηνος, ἄρτι νεοτόμοισι πλήγμασιν.
Κρέων ἰώ.
ἰὼ δυσκάθαρτος Ἅιδου λιμήν,
1285 τί μ᾽ ἄρα τί μ᾽ ὀλέκεις;
ὦ κακάγγελτά μοι
προπέμψας ἄχη, τίνα θροεῖς λόγον;
αἰαῖ, ὀλωλότ᾽ ἄνδρ᾽ ἐπεξειργάσω.
τί φής, παῖ; τίν᾽ αὖ λέγεις μοι νέον,
1290 αἰαῖ αἰαῖ,

FINAL EPISODE 1257-1353

Chorus: here comes Kreon
dragging his
dragging his
dragging his what

[enter Kreon with body of Haimon]

Kreon: here is my crime it was
my hard killing mind it was
my deadly goings wrong O
my child
too soon dead O
this sacrilege that I called public policy it was
my child
assassinated
by my folly

Chorus: you're late
to learn
what's what
aren't you

Kreon: late to learn O yes I am
late too late O then O then
some god slammed down on me
a heavy weight
some god shook me out on those raw roads
alas for the joy of my life that I've trampled
underfoot
alas for us all going dark

[enter Messenger]

Messenger: okay Kreon
widen your eyes[132]

EPISÓDIO FINAL 1275-1353

Coro: lá vem Kreonte
arrastando seu
arrastando seu
arrastando seu o quê

[entra Kreonte com o corpo de Heimon]

Kreonte: eis o meu crime foi a
minha cabeça dura assassina foi a
minha letal empreitada errado Ó
minha criança
morta tão cedo Ó
esse sacrilégio que chamei de política pública foi
meu filho
assassinado
pela minha loucura

Coro: tarde demais
para aprender
o que é o quê
não é mesmo

Kreonte: tarde para aprender Ó sim é
tarde muito tarde Ó então Ó então
algum deus atirou para cima de mim
um grande peso
algum deus me levou por esse caminho bruto
ai de mim por causa da alegria da minha vida
que eu enterrei
sob meus pés
ai de mim por estarmos todos indo para a
escuridão

[entra o Mensageiro]

Mensageiro: tá bom Kreonte

[132] Uma vez que a expressão mais comum e utilizada é *open your eyes*, traduzir por "abra seus olhos" seria um equívoco. Além disso, o Mensageiro talvez esteja falando para ele abrir ainda mais os olhos, para poder enxergar ainda mais.

σφάγιον ἐπ᾽ ὀλέθρῳ				amplie sua visão
γυναικεῖον ἀμφικεῖσθαι μόρον;				
Χορός ὁρᾶν πάρεστιν: οὐ γὰρ ἐν μυχοῖς ἔτι.	Kreon:	what now	Kreonte:	o que agora
Κρέων οἴμοι,		what worse		o que de pior
1295 κακὸν τόδ᾽ ἄλλο δεύτερον βλέπω τάλας.				
τίς ἄρα, τίς με πότμος ἔτι περιμένει;	Messenger:	Eurydike is dead	Mensageiro:	Eurídike está morta
ἔχω μὲν ἐν χείρεσσιν ἀρτίως τέκνον,		Eurydike is dead		Eurídike está morta
τάλας, τὸν δ᾽ ἔναντα προσβλέπω νεκρόν.				
1300 φεῦ φεῦ μᾶτερ ἀθλία, φεῦ τέκνον.	Kreon:	O filth of Death	Kreonte:	Ó Morte imunda
Ἐξάγγελος ἡ δ᾽ ὀξυθήκτῳ βωμία περὶ ξίφει		who can clean you out		quem é capaz de limpar-te
λύει κελαινὰ βλέφαρα, κωκύσασα μὲν		O laugh of Death[133]		Ó Morte risonha
τοῦ πρὶν θανόντος Μεγαρέως κλεινὸν λάχος,		you crack me		você me racha
αὖθις δὲ τοῦδε, λοίσθιον δὲ σοὶ κακὰς		you crack me open		você me racha até me abrir
1305 πράξεις ἐφυμνήσασα τῷ παιδοκτόνῳ.		you crack me open again		você me racha até me abrir mais uma vez
Κρέων αἰαῖ αἰαῖ,				
ἀνέπταν φόβῳ. τί μ᾽ οὐκ ἀνταίαν		here comes Kill		lá vem Matar
ἔπαισέν τις ἀμφιθήκτῳ ξίφει;		Kreon's verb for today		o verbo de Kreonte para hoje
1310 δείλαιος ἐγώ, αἰαῖ,		now he is perfectly blended with pain		agora ele está impecavelmente misturado com dores
δειλαίᾳ δὲ συγκέκραμαι δύᾳ.				
Ἐξάγγελος ὡς αἰτίαν γε τῶνδε κἀκείνων ἔχων				
πρὸς τῆς θανούσης τῆσδ᾽ ἐπεσκήπτου μόρων	Messenger:	Eurydike cursed you	Mensageiro:	Eurídike te amaldiçoou
Κρέων ποίῳ δὲ κἀπελύσατ᾽ ἐν φοναῖς τρόπῳ;		your wife cursed you		sua esposa te amaldiçoou
Ἐξάγγελος 1315 παίσας ὑφ᾽ ἧπαρ αὐτόχειρ αὑτήν, ὅπως		assassin of your own child she		assassino de seu próprio filho ela
παιδὸς τόδ᾽ ᾔσθετ᾽ ὀξυκώκυτον πάθος.		said and she undid her eyes to the dark		disse e ela desatou os olhos para a escuridão
Κρέων ὤμοι μοι, τάδ᾽ οὐκ ἐπ᾽ ἄλλον βροτῶν				
ἐμᾶς ἁρμόσει ποτ᾽ ἐξ αἰτίας.	Kreon:	yes yes of course	Kreonte:	sim sim é claro
ἐγὼ γάρ σ᾽ ἐγὼ ἔκανον, ὦ μέλεος,		of course she did		claro que ela fez isso
1320 ἐγώ, φάμ᾽ ἔτυμον. ἰὼ πρόσπολοι,				
ἄγετέ μ᾽ ὅτι τάχιστ᾽, ἄγετέ μ᾽ ἐκποδών,	Messenger:	she blamed you	Mensageiro:	ela te culpou
1325 τὸν οὐκ ὄντα μᾶλλον ἢ μηδένα.	Kreon:	and then	Kreonte:	e depois
Χορός κέρδη παραινεῖς, εἴ τι κέρδος ἐν κακοῖς.				
βράχιστα γὰρ κράτιστα τἀν ποσὶν κακά.	Messenger:	stabbed herself in the liver	Mensageiro:	esfaqueou o próprio fígado
Κρέων ἴτω ἴτω,				
φανήτω μόρων ὁ κάλλιστ᾽ ἔχων	Kreon:	yes yes[134] she did	Kreonte:	sim sim ela fez isso
1330 ἐμοὶ τερμίαν ἄγων ἀμέραν		of course in the liver		claro que foi no fígado
ὕπατος: ἴτω ἴτω,		yes I am to blame		sim eu sou culpado
ὅπως μηκέτ᾽ ἄμαρ ἄλλ᾽ εἰσίδω.		take Kreon away		levem o Kreonte embora

[133] Atenção aos adjetivos utilizados com o substantivo *death*: *filth* e *laugh*, ambos com sons que ecoam o "th" da palavra morte: "th" e "f".
[134] Caberia traduzir esses *yes yes* por "aham aham", dada a ironia e o aparente cansaço de Kreonte?

Χορός μέλλοντα ταῦτα. τῶν προκειμένων τι χρὴ μέλειν		he no more exists than someone who does not exist[135]	ele deixou de existir tanto quanto alguém que não existe
1335 πράσσειν. μέλει γὰρ τῶνδ᾽ ὅτοισι χρὴ μέλειν			
Κρέων ἀλλ᾽ ὦν ἐρῶ, τοιαῦτα συγκατηυξάμην.			
Χορός μή νυν προσεύχου μηδέν: ὡς πεπρωμένης			
οὐκ ἔστι θνητοῖς συμφορᾶς ἀπαλλαγή.	Chorus:	briefest is best when evil is all around	Coro: o mais breve é melhor quando o mal está à espreita
Κρέων ἄγοιτ᾽ ἂν μάταιον ἄνδρ᾽ ἐκποδών,			
1340 ὅς, ὦ παῖ, σέ τ᾽ οὐχ ἑκὼν κάκτανον	Kreon:	I want Kreon's death	Kreonte: eu quero a morte de Kreonte
σέ τ᾽ αὖ τάνδ᾽, ὤμοι μέλεος, οὐδ᾽ ἔχω			
ὅπᾳ πρὸς πότερα κλιθῶ: πάντα γὰρ	Chorus:	that's the future this is the present you deal with the present	Coro: isso é o futuro aqui é o presente a gente lida com o presente
1345 λέχρια τἀν χεροῖν, τὰ δ᾽ ἐπὶ κρατί μοι			
πότμος δυσκόμιστος εἰσήλατο.	Kreon:	to die is my only prayer	Kreonte: morrer é minha única súplica
Χορός πολλῷ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας			
πρῶτον ὑπάρχει. χρὴ δὲ τά γ᾽ εἰς θεοὺς	Chorus:	then don't pray at all you don't get to run this	Coro: então nem sequer suplique você não tem o direito de decidir isso
1350 μηδὲν ἀσεπτεῖν. μεγάλοι δὲ λόγοι			
μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων	Kreon:	take Kreon away please take Kreon away where can I look where can I turn everything I touch goes wrong an unbearable fate has loaded itself onto my head	Kreonte: levem o Kreonte embora por favor levem o Kreonte embora para onde posso olhar para onde posso me virar tudo o que eu toco dá errado uma sina insustentável desembarcou na minha cabeça
ἀποτίσαντες			
γήρᾳ τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν.	Chorus:	last word *wisdom*: better get some even too late	Coro: última palavra *sabedoria*: melhor conseguir um pouco mesmo tarde demais
	[exeunt omnes[136] except Nick who continues measuring]		[exeunt omnes exceto Nice, que continua a medir]

[135] Pensar no tipo de comparação feita aqui.
[136] Manter em latim?

7. ANEXO

7.1 ANEXO I: *Antigonick,* de Anne Carson

(p. 3)

the task of the translator of antigone

dear Antigone:
your name in Greek means something like “against birth” or “instead of being born”
what is there instead of being born?
it’s not that we want to understand everything
or even understand anything
we want to understand *something else*

I keep returning to Brecht
who made you do the whole play with a door strapped to your back
a door can have diverse meanings
I stand outside your door
the odd thing is, you stand outside your door too

that door has no inside
or if it has an inside, you are the one person who cannot enter it
for the family who lives there, things have gone irretrievably wrong
to have a father who is also your brother
means having a mother who is your grandmother

a sister who is both your niece and your aunt
and another brother you love so much you want to lie down with him
“thigh to thigh in the grave”
or so you say glancingly early in the play
but no one mentions it again afterwards

(p. 4)

oh you always exaggerate! my father used to tell me
and let’s footnote here Hegel calling Woman “the eternal irony of the community”
how seriously can we take you?
are you “Antigone between two deaths” as Lacan puts it
or a parody of Kreon’s law and Kreon’s language—so Judith Butler

who also finds in you “the occasion for a new field of the human”?
then again, “an exemplar of masculine intellect and moral sense”
is George Eliot’s judgment, while to several modern scholars you
(perhaps predictably)
sound like a terrorist

and Žižek compares you triumphantly with Tito
the leader of Yugoslavia saying NO! to Stalin in 1942
speaking of the ’40s, you made a good impression on the Nazi high command
and simultaneously on the leaders of the French Resistance
when they all sat in the audience
of Jean Anouilh’s *Antigone*

opening night Paris 1944: I don't know what color your eyes were
but I can imagine you rolling them now
let's return to Brecht, maybe he got you best
to carry one's own door will make a person
clumsy, tired and strange

on the other hand, it may come in useful
if you go places that don't have an obvious way in, like normality
or an obvious way out, like the classic double bind
well that's *your* problem
my problem is to get you and your problem
across into English from ancient Greek

(p. 5)

all that lies hidden in these people, your people
crimes and horror and years together, a family, what we call a family
"one of my earliest memories," wrote John Ashbery in *New York* magazine 1980,
"is of trying to peel off the wallpaper in my room,
not out of animosity
but because it seemed there must be something fascinating

behind its galleons and globes and telescopes"
this reminds me of Samuel Beckett who described in a letter
his own aspirations toward language
"to bore hole after hole in it until what cowers behind it seeps through"
dear Antigone: you also are someone keeping faith

with a deeply *other* organization that lies just beneath what we see or what we say
to quote Kreon you are *autonomos*
a word made up of *autos* "self" and *nomos* "law"
autonomy sounds like a kind of freedom
but you aren't interested in freedom
your plan

is to sew yourself into your own shroud using the tiniest of stitches
how to translate this?
I take inspiration from John Cage who, when asked
how he composed 4'33", answered
"I built it up gradually out of many small pieces of silence"
Antigone, you do not,

(p. 6)

any more than John Cage, aspire to a condition of silence
you want us to listen to the sound of what happens
when everything normal/musical/careful/conventional or pious is taken away
oh sister and daughter of Oidipous,
who can be innocent in dealing with you
there was never a blank slate

we were always already anxious about you
perhaps you know that Ingeborg Bachmann poem
from the last year of her life that begins
"I lose my screams"
dear Antigone,
I take it as the task of the translator
to forbid that you should ever lose your screams

cast

Antigone
Ismene *sister of Antigone*
Kreon *king of Thebes*
Haimon *son of Kreon and Eurydike*
Eurydike *wife of Kreon, mother of Haimon*
Teiresias *blind prophet of Thebes [led by a boy]*
Boy
Guard
Messenger
Chorus of old Theban men
Nick *a mute part [always onstage, he measures things]*

set

Palace of Kreon at Thebes

(p. 8)

Antigone: we begin in the dark
and birth is the death of us
Ismene: who said that
Antigone: Hegel
Ismene: sounds more like Beckett
Antigone: he was paraphrasing Hegel
Ismene: I don't think so
Antigone: whoever it was whoever we are, dear sister
ever since we were born from the evils of Oidipous
what bitterness pain disgust disgrace or moral shock
have we been spared
and now this edict
you've heard the edit
Ismene: I've heard no edict
that our two brothers are dead by one another's hands
and the Argive army gone from this city
is all I know
Antigone: that's what I thought
that's why I called you out here
Ismene: what's the matter
you have your thunder look
Antigone: Kreon is resolved
to honour one of our brothers with burial
the other not
Eteokles he has laid in the ground in accordance with justice and law

(p. 10)

Polyneikes is to lie unwept and unburied
sweet sorrymeat for the little lusts of the birds
noble Kreon draws our attention to this edict
yours and my attention
whoever transgresses it gets death
so what do you say
Ismene: what could I say
what could I do
Antigone: if you join me
if you join my action
Ismene: at what risk
where is your mind
Antigone: if you help me
help me lift the corpse
Ismene: Kreon says unlawful to do so
Antigone: Antigone says unholy not to
Ismene: O sister, don't cross this line
Antigone: dear sister, my dead are mine
and yours as well as mine
Ismene: *whoever we are*
think, sister—
father's daughter
daughter's brother
sister's mother
mother's son
his mother and his wife were one!

Our family is doubled tripled degraded and dirty in every direction moreover
we two are alone
and we are girls
girls cannot force their way against men

(p. 11)

Antigone: yet I will
Ismene: sweet sister, you aim too high
Antigone: true sister, yet how sweet to lie upon my brother's body thigh to thigh
Ismene: your heart so hot, thou sister
Antigone: O one and only head of my sister whose blood intersects with my own in too many ways
the dead are cold they'll welcome me
Ismene: you are a person in love with the impossible
Antigone: and when my strength is gone I'll stop
Ismene: it's wrong
Antigone: don't say that or I'll have to hate you
he will hate you too
just let me go
for I'll not endure anything so grievous as what robs me of a noble death
Ismene: go then but know
you go as one beloved although
you without your mind

[exit Antigone and Ismene]

(p. 12)

[enter Chorus]

Chorus:

the glories of the world come sharking in all red and gold
we won the war
salvation struts
the streets of sevengated Thebes
the man from Argos fled
the one who
swung above our land on snowhite screams
the one who

overweened our walls
seven spears in his mouth instead of teeth
that one fled
before filling his cheeks with blood
before any fire
the noise of war was stretched along his back
the boaster
fled

Zeus hates a boaster
saw an ocean of them coming at us
raised his hand
they hit the ground
they were
the man from Argos
war
made them all insane

(p. 13)

seven gates
and in each gate a man
and in each man a death
at the seventh gate
two brothers grew into each other's hearts as pain
now victory is ours
let
there be forgetting

let
Thebes shake with joy
here come Kreon
rowing his new powerboat

(p. 14)

[enter Kreon]

Kreon: here are Kreon's verbs for today
Adjudicate
Legislate
Scandalize
Capitalize
here are Kreon's nouns
Men
Reason
Treason
Death
Ship of State
Mine
Chorus: "mine" isn't a noun
Kreon: it is if you capitalize it

[enter Guard]

Guard: well
Kreon: well what
Guard: well we
Kreon: well we what
Guard: well we saw someone
Kreon: saw someone what
Guard: or actually no one
Kreon: was it someone or no one
Guard: well hypothetically
Kreon: *you goat's anus*, tell me who buried that body I said was unlawful to touch
Guard: don't know
Kreon: so find out

[exit Kreon and Guard]

(p. 15)

Chorus:

many terribly quiet customers exist but none more
terribly quiet than Man
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

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 oathtaking notwithstanding

hilarious in his high city
you see him cantering just as he please
the lava up to *here*

(p. 1)

[enter Guard with Antigone]

Chorus: this, this
oh I don't know
let's not mention gods
let's not mention Oidipous
here's Antigone
please don't say she's the one
Guard: she's the one she did it she did I got her
Chorus: oh perfect
here's Kreon

[enter Kreon]

Kreon: here's Kreon
nick of time
Guard: well miracles do happen
I swore I wouldn't come back but I did
because I got her she's the one she did it and I got her
she was fiddling with the grave
I'm off the hook
Kreon: fiddling what do you mean fiddling
Guard: I'm a free man I'm free I'm off the hook
Kreon: explain how you caught her
Guard: she was burying him
Kreon: how where when are you sure tell me more
Guard: the corpse
the illegal
she was burying him
what more do you want
Kreon: burying him how and where did you see her and how did you catch her I want details

(p. 18)

Guard: details okay
you threatened me I went back wiped off all the dust left that body bare
sat up on the hill was it hot yes
was there putrefaction and vermiculation yes
was there noonsunstink yes
did I doze off no I did not I kept me awake then
all of a sudden
a storm came up
a wind tore the hair off the trees lofted the dust with fear I
shut my eyes and
when I sneaked a look there she was
the child
in her birdgrief the bird in her childreftgravecry howling
and cursing she poured dust onto the body with both hands
she poured water onto the body with both hands
I seized her I charged her it made me sad
but still that's less than my own safety
you like nouns here's some
Dustlibation
Donedeal
Deadreckoning
Kreon: actually I prefer verbs
Guard: *got* her
Kreon [to Antigone]: and you with your head down you're the one

Antigone: bingo
Kreon [to Guard]: go

[exit Guard]

(p. 19)

Kreon [to Antigone]: you knew it was against the law
Antigone: well if you call that *law*
Kreon: I do
Antigone: Zeus does not
Justice does not
the dead do not
what they call *law* did not begin today or yesterday
when they say *law* they do not mean a statue of today or yesterday
they mean the unwritten unfailing eternal ordinances of the gods
that no human being can ever outrun
of course I will die
Kreon or no Kreon
and death is *fine*
this has no pain
to leave my mother's son lying out there unburied that would be pain

Chorus: raw as her father isn't she

Kreon: you think you are iron but I can bend you
I'm the man here
Antigone: yes you are
Kreon: I'll bend your sister too
Antigone: can we just get this over with
Kreon: no let's split hairs a while longer
I'd say
you're the only one in Thebes who sees things this way wouldn't you
you're autonomous
autarchic
autodidactic

(p. 20)

autodomestic
autoemphatic
autotherapeutic
autohistorical
autometaphorical
autoerotic
and
autobeguiled
Antigone: actually no they all think like me
but you've nailed their tongues to the floor
Kreon: you're not ashamed
Antigone: no shame in honouring one's kin
Kreon: wasn't the other brother your kin too
Antigone: same mother same father
Kreon: yet you honour the one disgrace the other
Antigone: my dead do not say so
Kreon: the one a criminal the other a defender of our land
Antigone: Death needs to have Death's laws obeyed
Kreon: same law for good and evil patriot and traitor
Antigone: oh who knows how these definitions work down there
Kreon: enemy is always enemy alive or dead

Antigone: I am born for love not hatred
Kreon: I will not be worsted by a woman

(p. 21)

[enter Ismene]

Chorus: here's Ismene
why is she blushing
Kreon: here's Ismene
why is she snaking in here
Ismene: I did the deed I share the blame
Antigone: you did nothing you shared nothing leave my death alone
Ismene: I want to row the board with you
Antigone: save yourself
Ismene: I'll be so lonely
Antigone: some think the world is made of bodies some think forces
I think a man know nothing but his foot when he burns it in the hot fire
Ismene: quoting Hegel again
Antigone: Hegel says I'm wrong
Ismene: but right to be wrong
Antigone: *no ethical consciousness*
Ismene: is that how he puts it
Antigone: so I wonder
let's say my unconscious
while remaining unconscious
could also know the laws of consciousness by which I am
condemned for disobeying them, I mean
can a person be so completely conscious
of being unconscious
that she is guilty of her own repression
is that what I'm guilty of
Ismene: well we all think you're a grand girl
Antigone: is this an argument

(p. 22)

Ismene: I can help you suffer
Antigone: no
Ismene: I can give you reasons not to die
Antigone: no

Ismene [to Kreon]: I can give you reasons not to kill her your own son for one
Kreon: oh he'll find other ruts to plough
you women and your beds make me sick
[calling] GUARDS, TAKE THEM AWAY

[exit Antigone, Ismene, Kreon]

(p. 23)

Chorus:

blessed be they whose lives do not taste of evil
but if some god shakes your house
ruin arrives
ruin does not leave
it comes tolling over the generations
it comes rolling the black night salt up from the ocean floor
and all your thrashed coasts groan

archives of grief I see falling upon this house
death on birth birth on death there is no end to it
some god is piling them on
one last root was researching up for light in the house of Oidipous
but the bloody dust of death hacks her down mows her down
all the tall mad mountains of her mind

Zeus you win you always win
the whole oxygen of power
belongs to you
sleep cannot seize it time does not tire it
your Mt Olympos glows like one white stone around this law
nothing vast enters the lives of mortals without ruin

but of course there is hope look here comes hope
wandering in
to tickle your feet
then you notice the soles are on fire
a wise word
if evil looks good to you
some god is heading you on the high road to ruin

(p. 24)

oh here's Haimon
here's Haimon in pain and rage
cheated of his future bride

[enter Haimon]

Kreon: in a rage about your future bride
or are we still friends
Haimon: father, I'm yours
Kreon: good attitude, son
good heart in your chest
I need you like that
we hold the same friends damage the same enemies
some children are useless
some are just trouble
and who would disagree
this makes people *laugh at the father*
a fact of life I'll say to you now I'll say it one time
when you lay yourself under a pleasure female
you take an open wound into your house and your life
spit her out
let her snake her way down and seduce some boy in hell
you know she disobeyed me
alone out of all the city
I will not be made a liar
I'll kill her
let her call on Zeus and blood and kinship who cares
should I nourish disorder within my own family no I should not
my public is watching
Haimon: father, the gods grow minds in men
as the most precious equipment they have

(p. 25)

yet I could not would not do not know how to
say you are wrong
it may be
some other way
I don't know
might turn out
I delete this line
I am your defender
I'm yours
I keep watch
no one says or does or disparages any of, why your dread eye you displeasure no one
yet I hear
there is talk
there are shadows
this girl
here I posit a lacuna
this girl does not deserve to die the town is sad most glorious of deeds most
terrible of deaths (they say) she only chose
to keep her brother's body from raw dogs
and eating birds this sort of talk
I don't know
night's coming
oh father
when you ride uphill

got to shift your weight
pedal to pedal
side to side
ride the rhythm
don't hoard your own custom don't haul old anger up over your tongue and your mind
they go blind

(p. 26)

trees bend
ships loosen the rigging
no single human being has perfect knowledge

Chorus: I like a good argument
marrow versus marrow
you two could learn from each other

Kreon: me at my age go to school and get wisdom from this stripling
Haimon: you would learn nothing unjust
Kreon: nothing unjust to honour anarchy
Haimon: I do not honour anarchy
Kreon: is the girl not tainted with the malady
Haimon: Thebes says otherwise
Kreon: shall Thebes prescribe to me how I should rule
Haimon: listen to yourself you sound like a boy dictator
Kreon: whom else should the government depend on
Haimon: no city belongs to a single man
Kreon: surely a city belongs to its ruler
Haimon: why not find a desert and rule all alone
Kreon [to the Chorus]: this fellow it seems is the woman's toy
Haimon: if *you* are the woman
it's you I care for
Kreon: O shameless thou utter miscreant
to prosecute thine own father
Haimon: yes for I see you doing wrong
Kreon: wrong to respect mine own prerogatives
Haimon: you don't respect you trample on the prerogatives of the gods
Kreon: O polluted O dastard nature O subject to a woman
Haimon: but not subject to injustice
Kreon: all thy words plead for her
Haimon: and for you and me and the gods below

(p. 27)

Kreon: thou canst never marry her this side the grave
Haimon: then she'll die and take another with her
Kreon: doth thy boldness push thee even to threats
Haimon: threats what threats
Kreon: thou shalt rue the day of thy witless teaching
Haimon: if you weren't my father I'd say you were mad
Kreon: thou woman's chattel seek not to tickle me
Haimon: you talk and talk and never listen
Kreon: sayest thou so, well now well now I say
thou shalt revile me to thy cost
fetch out the loathed creature
let her die hard against her bridegroom now this very instant before his eyes
Haimon: never

[exit Haimon]

Chorus: well he's gone
in anger and pain
Kreon: let him go
Big Man
I have deaths to do
Chorus: both girls
Kreon: no just the loud one
Chorus: how
Kreon: I'll find her a desert
in the neighbourhood
I'll bury her alive
with a bit of food
sacred closet, terrible leisure
no doubt the god of death will save her life

[exit Kreon]

(p. 28)

Chorus:

Eros, no one can fight you
Eros, you clamp down on every living thing
on girls' cheeks on oceans on wild fields
not even an immortal can evade you
certainly not a creature of the day
why
they go mad

you change the levels of a person's mind
this Haimon crisis is all your doing
you shook his blood
you glow on girls' eyelids
who cares about the laws of the land
Aphrodite, you play with us you
play
deeply

(p. 29)

[enter Antigone]

Chorus: I can no longer restrain the stream of tears
when I see Antigone here passing
to the room where we all
go in the end

Antigone: Hegel says people want to see their lives on stage
look at me
people
I go my last road
I see my last light
look
Death who gathers all of us into his old bent arms in the end
is gathering me
but I am still alive
no wedding
no wedding song
no wedding chamber
yet I shall lie in the bed of the river of Death
while I am still alive

Chorus: yes but won't you win glory
won't you be praised
it's not as if you're dying of disease of war
you chose to live autonomous
and so you die
the only one of mortals to go down to Death alive

Antigone: are you mockers of me
you grabbing old men

(p. 30)

are you laughers at me
though I'm not yet gone
O spring of the rivers of Thebes
O reaches of the plains of Thebes
bear me witness
no one shed a tear for me
as I went to my strange new grave
for I'm a strange new kind of inbetween thing aren't I
not at home with the dead nor with the living

Chorus: you're clumsy it's true
clumsy as your father
remember how Brecht had you do the whole play with a door strapped to your back

Antigone: oh I don't want to talk about him
or him
or *him*
all that plowing in the dark
I go to them now
one final intersection
O my brother you have dispoiled me

Chorus: you dispoiled yourself
piety is nice but authority is authority

why must you always make your own laws

Antigone: unwept
unwed
unloved
I go

[enter Kreon]

(p. 31)

Kreon: take her
we are clean of this girl

Antigone: O tomb
O bridal chamber
O house in the ground forever
I was an organized person and this is my reward
I organized your deaths, my dear ones
all of you father mother brother when you died
you ask would I have done it for a husband or a child
my answer is no I would not
a husband or a child can be replaced
but who can grow me a new brother
is this a weird argument
Kreon thought so
but I don't know the words go wrong they call my piety impiety
I'm alone on my insides
I died long ago
who suffers more
I wonder who suffers more

Chorus: your soul is blowing apart

Kreon: get a move on

Antigone: next word
is death

Kreon: DEATH

Antigone: O Thebes
O gods

(p. 32)

O look
I go
I'm the last one left in a line of kings
I was caught
in an act of perfect piety

[exit Antigone]

(p. 33)

Chorus:

how is a Greek chorus like a lawyer
they're both in the business of searching for a precedent
finding an analogy
locating a prior example
so as to be able to say
this terrible thing we're witnessing now is
not unique you know it happened before
or something much like it
we're not at a loss how to think about this
we're not without guidance
there is a pattern
we can find an historically parallel case
and file it away under
ANTIGONE BURIED ALIVE FRIDAY AFTERNOON
COMPARE CASE HISTORIES 7, 17 AND 49

now I could dig up those case histories
tell you about Danaos and Lykourgos and the sons of Phineus
people locked up in a room or a cave or their own dark mind
it wouldn't help you
it doesn't help me
it's Friday afternoon
there goes Antigone to be buried alive
is there
any way
we can say
this is normal
rational
forgivable
or even in the widest definition *just*
no not really

(p. 34)

here come Teiresias
EPISODE FIVE

(p. 35)

[enter Teiresias led by a boy]

Teiresias [to the Chorus]: hail, you kings of Thebes
I begin by addressing the wrong person
because I'm blind
is that what you think
because I'm blind
Kreon: what's up, Teiresias
Teiresias [to Kreon]: you're standing on a razor
I hear the birds they're *bebarbarizmenized* they're
making monster sounds
the fires won't light
the rites go wrong
you know my technologies you know
the failing of the sign is in itself a sign
from you a *sickness*
from you a *suppuration*
from you a *surfeit*
comes out upon the city
this pile of rot that was the son of Oidipous
the boy is dead stop killing him
Kreon: you fake
Teiresias:
Kreon: you profiteer
Teiresias:
Kreon: you entrepreneur
Teiresias:
Kreon: you're too quiet
Teiresias: watch out Kreon
watch out I see the future plunging toward you
and it contains the corpse of your own son
you've made a structural mistake with life and death my dear

(p. 36)

you've put the living underground
and kept the dead up here
that is so wrong
that is so wrong

[exit Teiresias with boy]

Chorus: I hate to mention it but
historically
his prophecies are never false
Kreon: I know
I'm shaking
Chorus: take advice
Kreon: tell me
Chorus: set the girl free
Kreon: you mean
Chorus: quick quick quick
Kreon: it hurts
Chorus: quick quick quick
Kreon: I go

[exit Kreon]

(p. 37)

Chorus:

another
an hour
an hour and a half
a year
a split second
a decade
this instant
a second
a split second
a now
a nick
a nick
a neck
Kreon rushes out
all the guards rush out
hang by the neck until:

here we are
in a song about joy
here we are in a day about dust
the dust it takes to house enemies
the house it takes to dust justice
the justice it takes to dodge a bullet
the bullet it takes to justify lovers
the love in which to delete your own darling
the darling you dust
the dust you disperse
the you who does not
does not what
does not
nick
here we are we're all
fine
we're standing in
the nick of time

(p. 38)

[enter Messenger]

Messenger: O people
there is no stanza of human life that
I would praise or blame
luck sends your powerboat up or
down the waves at any given moment
no seer can see what's next
Kreon (I thought) was an enviable man
for he saved this land of Kadmos
he got his hands on monarchy
he sailed it straight and furrows of children flourished around him
now all that's gone
when joy betrays you
I do not count your life alive
a corpse is more alive
be as rich as you like be absolute
if your joy goes
I wouldn't buy you for a shadow of smoke

Chorus: you're the Messenger
what's your message
Messenger: they're dead
Chorus: who's dead
Messenger: Haimon's dead
Chorus: by whose hand
Messenger: a hand very like his own
Chorus: okay Teiresias, point match game
Messenger: game's not over
Chorus: you're right
here's Eurydike wife of Kreon
what's she up to

(p. 39)

[enter Eurydike]

Eurydike: this is Eurydike's monlogue
it's her only speech in the play
you may not know who she is
that's okay
like poor Mrs. Ramsay
who died in a bracket
of *To the Lighthouse*
she's the wife of the man
whose moods tensify
the world of this story
the world sundered by *her*
I say sundered by *her*
that girl with the undead
strapped to her back

a state of exception
marks the limit of the law
this violent thing
this fragile thing
try to unclench
we said to her

she never did
we got her the bike
we got a therapist
that poor sad man
with his odd ideas
some days he made us
sit on the staircase
all on different steps

or videotaped us
but when we watched it

(p. 40)

was nothing but shadows
finally we expelled her we had to
using the logic of friend and foe
that she denies
but how can she deny
the rule to which she is an exception
is she autoimmune
no she is not

have you heard this expression
the nick of time
what is a nick
I asked my son
what is a nick
I asked my son

when the Messenger comes
I set him straight
I tell him nobody's missing
we're all here
we're all fine
why do you Messengers always
exaggerate
exit Eurydike bleeding from all orifices

[Eurydike does not exit]

Messenger: O beloved queen
I wish I could say I did not see
what was left of Polyneikes
the dogtorn parts
the parts lying

(p. 41)

the parts gathered
the parts burned on a sacred pile I wish
I could say
I did not see
the stones shrieking
the girl hanging
the boy a bloody lung
the father on his knees
the bolt leaving the wall
the sword sinking up to its own mouth
O my queen

I did not see
Death marry them at last
oh so shyly

but I did
I did see it
exit Eurydike

Chorus: exit Eurydike

Eurydike: exit Eurydike

[exit Eurydike]

Messenger: too big a silence

[exit Messenger]

(p. 42)

FINAL EPISODE 1275-1353

Chorus: here comes Kreon
dragging his
dragging his
dragging his what

[enter Kreon with body of Haimon]

Kreon: here is my crime it was
my hard killing mind it was
my deadly goings wrong O
my child
too soon dead O
this sacrilege that I called public policy it was
my child
assassinated
by my folly

Chorus: you're late
to learn
what's what
aren't you

Kreon: late to learn O yes I am
late too late O then O then
some god slammed down on me
a heavy weight
some god shook me out on those raw roads
alas for the joy of my life that I've trampled underfoot
alas for us all going dark

(p. 43)

[enter Messenger]

Messenger: okay Kreon
widen your eyes

Kreon: what now
what worse

Messenger: Eurydike is dead
Eurydike is dead

Kreon: O filth of Death
who can clean you out
O laugh of Death
you crack me
you crack me open
you crack me open again

here comes Kill
Kreon's verb for today
now he is perfectly blended with pain

Messenger: Eurydike cursed you
your wife cursed you

assassin of your own child she
said and she undid her eyes to the dark

Kreon: yes yes of course
of course she did

Messenger: she blamed you

(p. 44)

Kreon: and then

Messenger: stabbed herself in the liver

Kreon: yes yes she did
of course in the liver
yes I am to blame
take Kreon away
he no more exists than someone who does not exist

Chorus: briefest is best
when evil is all around

Kreon: I want Kreon's death

Chorus: that's the future this is the present
you deal with the present

Kreon: to die is my only prayer

Chorus: then don't pray at all
you don't get to run this

Kreon: take Kreon away please take Kreon away
where can I look
where can I turn
everything I touch goes wrong
an unbearable fate has loaded itself onto my head

Chorus: last word
wisdom: better get some
even too late

[exeunt omnes except Nick who continues measuring]