

Eudoro de Sousa

Estudos de Cultura entre a Universidade de Brasília e a
Universidade do Porto

COORDENAÇÃO

Celeste Natário

Luís Lóia

Marcus Mota

Universidade do Porto. Faculdade de Letras

2019

FICHA TÉCNICA

Título: Eudoro de Sousa: Estudos de Cultura entre a Universidade de Brasília e a Universidade do Porto

Coordenação: Celeste Natário, Luís Lóia, Marcus Mota

Editor: Universidade do Porto. Faculdade de Letras

Ano de edição: 2019

ISBN: 978-989-8969-24-8

DOI: 10.21747/978-989-8969-24-8/eud

URL: <https://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id022id1685&sum=sim>

Agatha Bacelar *

Notas a *Uma leitura de Antígona*

Resumo:

Com a presente comunicação pretende-se apresentar e discutir as *leituras* contemporâneas das tragédias clássicas tomando referência e ponto de partida o texto de Eudoro de Sousa «Uma leitura de Antígona». Dar-se-á particular atenção à interpretação idealista-romântica do sentido da tragédia e à discussão contemporânea sobre o papel e a ação da personagem desempenhada pelo Coro, quer como elemento cénico e preformativo de uma composição que é musical, mas também é revela um conteúdo textual e filosófico.

Palavras-chave: Tragédia Grega, Antígona, Coro, Arquitetura Musical

Remarks to *Uma leitura de Antígona*

Abstract:

The present paper intends to present and discuss the contemporary readings of the classic tragedies, taking as reference and starting point the text by Eudoro de Sousa «Uma leitura de Antígona». Particular attention will be given to the idealist-romantic interpretation of the meaning of tragedy and to the contemporary discussion of the role and action of the character played by the Choir, both as a scenic and a performative element of a composition that is musical but also reveals a textual and philosophical content.

Keywords: Greek Tragedy, Antigone, Choir, Musical Architecture

* Agatha Bacelar. Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas, Instituto de Letras da Universidade de Brasília: abacelar@gmail.com.

Diferentemente da maioria dos colegas com quem muito aprendi durante os dois adoráveis dias do Seminário Internacional Eudoro de Sousa, meu contato com a obra do fundador do Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Brasília foi quase nulo. Como professora de língua e cultura grega antiga na referida instituição, benefico-me, obviamente, da presença de inúmeros volumes de sua biblioteca na atual Biblioteca do Centro de Estudos Clássicos. É também, e sobretudo, como professora da UnB que apresento estas notas: ministrando a disciplina optativa de graduação, “Tragédia Grega”, voltada na oferta vigente para o estudo da *Antígona* sofocliana, deparei-me, como de costume na elaboração dos cursos que ministro, com o desafio de selecionar bibliografia específica da área de Estudos Clássicos em vernáculo. Outro desafio proposto pela disciplina é a distância que se evidencia entre as abordagens das tragédias áticas antigas em estudos de especialistas da área de Clássicas e em estudos de outras áreas das Humanidades: de um lado, acredito ser meu dever de helenista apresentar aos estudantes uma bibliografia atualizada e específica de minha área de atuação; de outro lado, esses estudantes chegam à sala de aula com uma série de expectativas sobre as tragédias antigas fundamentadas maioritariamente – e não raro inconscientemente – em discussões tributárias de concepções e teorizações idealistas-românticas do gênero poético antigo.

Diante disso, o curso se abre com um convite às indagações dos Estudos de Recepção¹³⁰ de modo a desenvolver uma reflexão crítica sobre as dinâmicas de apropriação que tecem os laços entre o passado e o presente constitutivas de toda tradição cultural¹³¹; sobre a recepção tanto dos textos antigos quanto dos próprios textos acadêmicos que os interpretam; enfim, sobre a provisoriedade e plasticidade que mantêm vivos nossos saberes universitários¹³². Em seguida, propõe-se uma contextualização da gênese do conceito idealista-romântico de ‘trágico’¹³³, acompanhada de um estudo panorâmico da recepção da *Poética* aristotélica¹³⁴. Só então o curso se volta para o estudo do contexto (cívico, religioso, performático) das tragédias áticas a partir de bibliografia

¹³⁰ Cf., p.ex., Bakogianni, 2016.

¹³¹ Na disciplina, notadamente a partir de Goldhill, 2007.

¹³² Sobre a necessidade de se considerar o contexto institucional e intersubjetivo da recepção dos trabalhos acadêmicos no processo de validação dos mesmos, ver, por exemplo, Borutti, 1999a; 1999b; Kilani, 1992, p. 91-100; Calame, 2002 (antropologia cultural); Martins, 2009; 2010 (historiografia); Marcuschi, 2007 (linguística).

¹³³ Cf. Most, 2001; Judet de la Combe 2010; Billings, 2014.

¹³⁴ Malhadas, 2003; Dupont, 2017.

atualizada em estudos helênicos¹³⁵, que oferece as bases da leitura comentada de *Antígona* em sala de aula. O último módulo da disciplina, “Recepções filosófico-literárias e cênicas”, apresenta e discute alguns exemplos da miríade de discussões suscitadas por interpretações e apropriações de *Antígona*.¹³⁶

É neste último módulo que propus aos estudantes a discussão de *Uma leitura de Antígona*, de Eudoro de Sousa. Escrito nos anos de 1960 e publicado em 1978, o texto se apresenta humildemente como “notas de curso” mais ocupadas com a “veracidade” que com a “originalidade”. Exemplar admirável de publicação acadêmica da área de Clássicas em vernáculo (cujas especificidades técnicas, como normas de citação de textos antigos, muitas vezes assustam estudantes), a *Leitura* de Eudoro, para se manter viva em sala de aula, precisa ser atualizada, posta em diálogo com a contemporaneidade. Nesse sentido, tais notas de curso constituem ótimo exemplo do impacto das teorias e generalizações românticas sobre a Tragédia Grega, ainda predominantes nos estudos helênicos há meio século, quando de sua composição. De fato, a Tragédia Grega, com letras maiúsculas, não deixa de ser uma invenção romântica que, num movimento cíclico, formula o conceito filosófico de “trágico”¹³⁷ e transforma o que nos chegou da poesia trágica em filosofia¹³⁸. Movimento que tem como principal força centrípeta a projeção das concepções modernas de sujeito¹³⁹ (Descartes, Kant e, posteriormente nos prolongamentos da crítica romântica no séc. XX, Freud) sobre os *êthe*, as personagens dos espetáculos para os quais foram compostos os poemas, bem como a projeção das convenções teatrais dos séculos XIX e XX sobre o contexto antigo¹⁴⁰. A construção teórica do “herói trágico” interioriza conflitos circunstanciais nos poemas atenienses, a partir de leituras que enxertam subtextos psicológicos nos diálogos das personagens, se ocupando de conjecturar motivações e justificativas subjetivas para as ações em cena que corroborem o “sentido geral” da peça proposto; leituras que, portanto, conferem uma essência subjetiva a personagens compostas sob um regime de jogos de atuação¹⁴¹ muito distantes dos

¹³⁵ Na disciplina, com Easterling, 2013; Mota 2012, 2017; Castiajo, 2012; Hall, 2008; Bacelar, 2018.

¹³⁶ Nesta última oferta, os exemplos escolhidos foram: Rosenfield, 2002; Sousa, 1978; Butler, 2014; Carson, 2012 (tradução/adaptação da peça intitulada *Antigo Nick*; leitura dramática disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6ygeQDu-4EU>).

¹³⁷ Szondi, 2004; Judet de la Combe, 2010.

¹³⁸ Billings, 2014; Most, 2001.

¹³⁹ Gill, 1996.

¹⁴⁰ Dupont, 2017.

¹⁴¹ Mota, 2008, 2012, 2013, 2017; Hall, 2008.

ocidentais modernos, mas, ainda assim, personagens aí transmudadas em símbolo das contradições ou agonias da existência humana.

É claro, o passado se vê sempre do presente. O objetivo de se apontar o jogo de espelhos nas teorias do trágico e nas leituras românticas das tragédias não é tanto criticar seus proponentes (que estavam em seus contextos interagindo com a poesia trágica antiga), quanto mostrar outras formas de lidar com a poesia trágica ateniense, formas moldadas por questionamentos mais recentes. O convite ao esforço atento às armadilhas das projeções, longe de supor ser possível escapar delas, insiste, como postura metodológica, na condição projetiva de toda interação com artefatos culturais de outras épocas. As ferramentas teóricas contemporâneas, as questões que com elas se colocam são mais bem adequadas não exatamente aos textos antigos, mas precisamente a seus intérpretes... O que não autoriza um relativismo vale-tudo que facilmente se torna terreno fértil para revisionismos perversos. O mesmo Umberto Eco que escreve *A obra aberta* (1962) e *Lector in fabula* (1979), também publica *Os limites da interpretação* (1990): a infinitude de possibilidades interpretativas em nada altera a constatação das impossibilidades e improbabilidades interpretativas. Desse modo, não se trata de buscar o sentido original de um poema, mas, antes, sentidos não só possíveis como prováveis, e tal probabilidade se mede pela coerência entre determinada interpretação e o que, hoje em dia, se conhece da Grécia antiga.

Os estudos da poesia grega antiga em geral, e das tragédias áticas em particular, passaram, notadamente a partir dos anos de 1990, pelo que se convencionou chamar de “virada coral”. O número da revista *Arion* dedicado ao “Coro na tragédia e cultura grega” em 1994/5 constitui um marco desta virada, ainda que, já em 1985, John Henrigton tenha dado o primeiro passo nesta direção, ao incluir a tragédia ateniense no que chama de *song culture* da poesia grega antiga. Diferentemente da épica, a poesia coral grega antiga se caracteriza justamente pelos estreitos laços que estabelece com sua ocasião, quase sempre cultural, de performance. Esta “virada coral”, que se revela ainda hoje extremamente produtiva, insiste nos aspectos pragmáticos da poesia trágica, simultaneamente religiosos, cívicos, performativos e performáticos¹⁴². Ora, um dos principais problemas que a crítica de inspiração idealista-romântica apresenta reside em seu logocentrismo que abstrai a materialidade da performance. De fato, o que se observa na “virada coral” dos estudos da

¹⁴² Por exemplo, Ley, 1997; Wiles, 1997; Mota, 2008; 2012; 2013; 2017; Seaford, 1994; Wilson, 2000; Sourvinou-Inwood, 2003; Gagné & Hopman, 2013.

poesia trágica é uma verdadeira reconfiguração de seu próprio objeto de estudo: nessa perspectiva, uma “tragédia grega” é um espetáculo musical do qual o poema faz parte, e não algo redutível ao texto do poema performado.

A inserção da *Leitura* de Eudoro de Sousa no paradigma idealista-romântico se faz clara desde o começo do ensaio. Nas “Generalidades de Interesse Prévio”, ele escreve:

«Essa situação de *oralidade* da comunicação, que – podemos dizê-lo sem receio de cair em erro grosseiro – abrange toda a literatura grega, com todos seus gêneros, desde Homero e Hesíodo até Eurípides, tem consequências a que o intérprete prestará merecida atenção: memorizar o que escutamos é um luxo a que bem poucos, dos modernos, se podem dar; mas, para os antigos, era uma imperativa necessidade, pois se há bons motivos para crer que todo o público, ou a maioria dele, compreendia o sentido do espetáculo, isso é fato que só podemos entender se também acreditarmos que, a cada momento, no decorrer da representação, o auditório não havia esquecido os versos já recitados pelos atores em cena e cantados pelo coro na orquestra – aqueles que mais importava lembrar. Porque, como teremos a ocasião de repeti-lo, cada momento da peça se constitui como que em um ponto de irradiação luminosa, que esclarece o todo, para trás e para frente (e isso vale particularmente para a “Antígona”!)»¹⁴³

Por mais que Eudoro reconheça o caráter oral da poesia grega antiga e afirme que o texto das tragédias se destinava à representação teatral que incluía canto e dança (com significativa referência a Wagner, p. 6), as consequências daí tiradas, em vez de buscar compreender a comunicação poético-teatral de modos diferentes que os da cultura letrada, acaba por projetar sobre a audição antiga os mesmos mecanismos cognitivos da leitura, dotando a audiência de uma memória sonora capaz de ir e voltar no texto.

De forma semelhante, Eudoro, ao apresentar seu diálogo com o texto de Nietzsche, *A filosofia na época dos gregos*, lamenta não ter encontrado nele a problemática expressa na pergunta: “como e em que medida a filosofia (dos pré-socráticos, pois esta que é a da “época trágica dos gregos”) é ‘trágica’ e a tragédia é ‘filosófica’?”¹⁴⁴. A problemática se justifica em seguida pela contemporaneidade entre essa filosofia e a tragédia, e pela recusa da “repartição disciplinar do saber”¹⁴⁵, ausente na Grécia clássica. Tal como o reconhecimento da oralidade permanece inserido em uma lógica textual, a alusão à *polymathía* antiga não nos convida a repensar as próprias categorias que repartem o saber – “tragédia” e “filosofia” remetem às mesmas práticas

¹⁴³ Sousa, 1978, p. 5.

¹⁴⁴ *idem*, p. 6.

¹⁴⁵ *ibidem*.

discursivas na antiguidade e na atualidade? –, mas, reafirmando ciclicamente a aplicabilidade da repartição, caracteriza a peça de Sófocles como filosófica:

«Assim foi que relemos a tragédia de Sófocles, não como se ele fosse apenas um artista do drama, mas também como se o preocupasse a solução de um problema que a maioria dos estudiosos só espera encontrar na especialização dos escritos ostensivamente apresentados pela tradição, como se estrito interesse filosófico, ou no caso presente, “teológico”...»¹⁴⁶

Como demonstra Joshua Billings¹⁴⁷, é o pensamento idealista-romântico que transforma a poesia em filosofia trágica. Não se trata de negar que as tragédias abordassem questões éticas – afirmação que deve ser estendida a uma série de gêneros poéticos gregos, a começar pela épica, como sugerem as citações de Aristóteles a Homero¹⁴⁸, e talvez a boa parte das práticas discursivas ficcionais em diversas culturas. Os enredos das telenovelas contemporâneas estão repletos de dilemas éticos, mas nem por isso são caracterizados como filosóficos... O problema é que ao ver na tragédia um interesse sobretudo filosófico, pressupõe-se uma audiência habituada a práticas filosóficas, uma audiência de pensadores (quando sabemos que na Atenas do séc. V a.C. os espetáculos das tragédias eram entretenimento de massa) e, sobretudo, reduz-se o sentido da tragédia ao que pode ser lido em seu texto. Criticado em certos círculos de estudiosos contemporâneos, tal textualismo filosófico ainda permanece nas leituras escolares de *Antígona*, mesmo se repaginados pelas leituras de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal Naquet, que especializam o “interesse filosófico” das tragédias em “pensamento político”.¹⁴⁹

No pensamento idealista-romântico, a “filosofização” dos espetáculos trágicos se torna possível notadamente pela focalização do “sentido da tragédia” nos dilemas subjetivos de suas personagens. Em consonância com isso, os estudos sobre o teatro antigo desenvolveram, a partir de um *corpus* extremamente lacunar, teorias generalizantes do desenvolvimento da poesia trágica, que teria passado por um percurso linear de transformações, de seus primórdios corais à total emancipação do diálogo dramático falado, sendo os “heróis sofoclianos” seu marco inicial¹⁵⁰. É inserido no consenso desta

¹⁴⁶ *ibidem*.

¹⁴⁷ Billings, 2014.

¹⁴⁸ Gill, 1996.

¹⁴⁹ Vernant & Vidal Naquet, 1999; críticas: Seaford, 1994; Dupont, 2017.

¹⁵⁰ Para uma crítica mais detalhada, ver Mota, 2012; 2013.

suposta evolução do teatro ateniense que Eudoro descreve a “nova esticomitia” sofocliana. Caracterizando *Antígona* como um “drama de contrastes”¹⁵¹ – em que o confronto de duas personagens inicialmente concordantes e finalmente discordantes se repete ao longo da peça: Antígona e Ismena; Creonte e Hemon; Creonte e Tirésias –, Eudoro vê no uso sofocliano da técnica de aceleração dramática que constitui troca de enunciador verso a verso (ou meio verso a meio verso) uma etapa importante, uma espécie de superação do “recitativo” das *rhéseis* (fala longa pronunciada por um único enunciador, em geral argumentativa), uma vez que, segundo a cronologia das peças que nos chegaram tal como estabelecida pelos helenistas à época da composição da *Leitura* (como Jens e Reinhardt), *Antígona* teria sido a primeira peça em que a esticomitia deixaria de ser uma espécie de acessório às *rhéseis* para ser capaz de instituir, por si mesma, “uma situação de irremediável antagonismo”¹⁵²; Eudoro, então, conclui: “na sucessão das etapas da evolução da tragédia – coral, recitativo e diálogo – esta nova esticomitia é o que faz, verdadeiramente, ‘do diálogo, protagonista’”¹⁵³.

De fato, nos cerca de cinco por cento da produção poética trágica do período clássico que nos chegou, os coros de Ésquilo cantam, quantitativamente, mais versos que os de Sófocles; no entanto, como demonstram os trabalhos de Marcus Mota e Sarah Nooter¹⁵⁴, a essa redução quantitativa da voz coral, corresponde, no teatro de Sófocles, uma “melicização” das personagens protagonistas, que cantam muito mais sozinhas em cena do que as personagens de Ésquilo. Quer dizer que, longe de constituir uma etapa na suposta evolução que diminuiria a dimensão musical do espetáculo destinado a se tornar teatro falado, a “arquitetura musical” de Sófocles – para retomar a expressão de Mota¹⁵⁵ – trabalha a intercalação entre partes cantadas e partes recitadas de modo diferente da “arquitetura musical” de Ésquilo. A “virada coral” promove justamente uma maior sensibilização dos estudiosos para as possíveis significações performáticas dos diferentes recursos midiáticos (visuais, verbais, sonoros) em uso nas tragédias atenienses. Deste modo, em vez de testemunhar um suposto protagonismo do diálogo (que reduz o “sentido da peça” ao que se lê no texto), a comparação entre o que nos chegou do teatro de Ésquilo e de Sófocles permite se indagar sobre modos diversos de se compor um espetáculo

¹⁵¹ Sousa, 1978, p. 6

¹⁵² *ibidem*

¹⁵³ *ibidem*

¹⁵⁴ Mota, 2013; Nooter, 2012.

¹⁵⁵ Mota, 2008, com Scott, 1984; 1996.

trágico na Atenas do séc. V a. C. Mota¹⁵⁶ observa que, em Ésquilo, onde a delimitação na intercalação entre cantos corais e diálogos é bem marcada por justaposições, as personagens costumam compartilhar uma mesma perspectiva sobre os eventos encenados ou relatados na peça, ao passo que, em Sófocles, a diluição dos cantos nas partes dialogadas por sobreposições é acompanhada por uma multiplicação de perspectivas que entram em conflito. O isolamento do “herói sofocliano” – construto que tem no livro de Bernand Knox uma de suas versões mais completas –, longe de decorrer de motivações subjetivas-existenciais das personagens, como “a recusa das limitações humanas” no subtexto romântico da “têmpera heróica”¹⁵⁷, passa a ser considerado um recurso audiovisual das composições trágicas. Além disso, dado que os versos cantados evocam para a audiência todo um repertório simultaneamente rítmico, melódico e temático de tradições poético-musicais¹⁵⁸, a “melicização” da personagem sofocliana confere, segundo a sugestão de Nooter¹⁵⁹, à voz da personagem que canta uma autoridade semelhante à da tradição poética que ecoa.

A multiplicação de pontos de vista divergentes na cena no teatro de Sófocles, aliás, nos convida a repensar a posição de onisciência que muitas vezes é atribuída a audiência. A polifonia constitutiva do jogo dramático é frequentemente evocada nos estudos sobre a tragédia ática em torno da ironia trágica¹⁶⁰: um mesmo enunciado assume significações distintas em cada uma das duas situações de comunicação, a intra e a extra-cênica, em consequência da assimetria nos saberes de cada destinatário (as personagens do drama e a audiência no teatro). Porém, se por vezes a audiência sabe mais que as personagens em cena, essa superioridade do conhecimento dos espectadores sobre o conhecimento das personagens é apenas uma das possibilidades ofertadas pelo jogo da enunciação teatral, como observa de modo bastante pertinente Goldhill:

«A ironia trágica tem sido um componente básico da crítica literária acerca da tragédia desde o século XIX e, como o *coda* [do livro de Goldhill] vai mostrar, *apenas* a partir do século XIX; este capítulo espera levar o debate adiante ao se afastar do modelo da ironia, que enfatiza a superioridade do leitor ou audiência em relação aos atores no

¹⁵⁶ Mota, 2013.

¹⁵⁷ Knox, 1964.

¹⁵⁸ Swift, 2010.

¹⁵⁹ Nooter, 2012.

¹⁶⁰ Um dos estudos mais lidos a esse respeito é o de Vernant, 1999, p. 7-24.

palco, e investigar, antes, como a segurança ou a estabilidade do conhecimento do leitor ou da audiência é posta em jogo.»¹⁶¹

Ora, de fato, uma vez diante das ações que se passam no tempo-espaço fictício do drama, os espectadores se encontram em uma situação, por vezes bastante instável, em que devem construir seus conhecimentos sobre a narrativa encenada a partir das interações de atos de fala dramáticos. Quer dizer que os saberes dos espectadores são negociados através da polifonia das personagens que relatam acontecimentos, discutem entre si, se confrontam... E, não raro, um único evento é relatado de forma diferente por personagens diferentes, de modo que os espectadores não têm como saber se a fala de uma personagem corresponde de fato ao que se passou. Como sugere Felix Budelmann¹⁶², a linguagem de Sófocles em particular engaja os espectadores (e os leitores modernos) fornecendo-lhes informações suficientemente significantes para criar expectativas, mas insuficientemente completas para lhes permitir um saber certo e infalível sobre o que se passa nas peças. Assim, não surpreende que a multiplicação dos pontos de vista exerça um papel importante nessa poética da suspensão em que o público se vê constantemente obrigado a negociar certezas e incertezas. Por exemplo, em *Antígona* o emprego do vocábulo *nómos*, lei, com sentidos diferentes, até mesmo contrários, quando pronunciado por Antígona ou Creonte, não precisa ser visto como um meio de expor as ambiguidades do vocabulário grego antigo e, por conseguinte, de supostos “princípios universais” em que se fundamentariam a existência humana, nem mesmo ambiguidades do “pensamento jurídico” ateniense; antes, o emprego de um mesmo vocábulo com sentidos diferentes pode ser considerado um dos meios de mapear os posicionamentos das personagens na peça (uma espécie de mapeamento verbal, em interação os movimentos espaciais e rítmicos dos corpos e vozes dos atores).

Na *Leitura*, Eudoro restringe a “ironia trágica” aos enunciados corais:

«“Ironia trágica” dá-se de cada vez que o juízo do coro sobre os acontecimentos, que manifestadamente faz incidir desfavoravelmente sobre Antígona, é parte da ilusão que se apresenta e que representa: na realidade, tal juízo recai com muito mais acerto em Creonte. De modo que a sua aparentemente supérflua presença em cena, seria, na verdade, de uma inexcusável dramaticidade e eloquência. Ali estaria ele, em sua

¹⁶¹ Goldhill, 2012, p. 6. Essa prevalência dos estudos sobre a ironia trágica a partir do século XIX sugere que o modelo de um público quase onisciente não deixa de ter relações com o paradigma romântico, textualista e subjetivo.

¹⁶² Budelmann, 2000, p. 10.

mudez e imobilidade, dizendo ao público: “cuidado! Não se iludam, olhem para mim, que só para mim verídicas se mostram as palavras daqueles sábios velhos!” É claro, Creonte não poderia efetivamente dizê-lo, sem irremediavelmente arruinar a tragicidade da peça.»¹⁶³

Ainda que a observação sobre o efeito da constante presença de Creonte em cena pareça indicar um caminho de leitura que considera não apenas o texto, mas também sua performance, trata-se de um caso isolado na *Leitura*. As estreitas relações entre o textualismo filosófico, essencialização subjetiva das personagens e a “Ironia trágica” se apresentam de forma clara na passagem: a análise se concentra no “juízo” do coro sobre as personagens, limitando as significações de performances cantadas e dançadas a seus aspectos intelectuais – o conteúdo das odes serve apenas à caracterização das personagens; os enganos do coro servem à “tragicidade” da peça¹⁶⁴. A articulação dos “juízos do coro” com a essencialização das personagens fica ainda mais clara na abertura do comentário de Eudoro sobre o párodo da peça: “Sófocles não simplifica, isto é, não deixa passar em silêncio *toda a complexidade da vida real* de seus personagens”¹⁶⁵.

Eudoro, na sequência da sessão sobre a “Ironia trágica”, apresenta um resumo da peça. Logo em seguida, no “Primeiro relance às interpretações da tragédia” que conclui a Introdução da *Leitura*, afirma a “solidariedade entre os destinos de Antígona e Creonte” por meio da imagem de uma balança cujo peso se inverte ao longo da peça, e sintetiza as duas principais interpretações concorrentes da *Antígona* em seu tempo: a proposta pelos irmãos Schlegel e a proposta por Hegel. *Grosso modo*, a primeira vê Creonte como “vilão” desde o começo da peça e Antígona como a heroína que encontra seu triunfo em sua própria morte; a segunda, abstraindo as duas personagens em “princípios”, vê no conflito entre as personagens a expressão da antítese simétrica entre princípios abstratos (Estado/ Família), e faz da morte de Antígona um castigo necessário, já justificando sua adesão à primeira¹⁶⁶.

Não me deterei aqui em comentários detalhados sobre os “Pontos de mais luminosa irradiação, em cada parte da tragédia”, a segunda e mais longa sessão da *Leitura*¹⁶⁷, que continuariam apenas apontando mais exemplos do textualismo filosófico em que se

¹⁶³ Sousa, 1978, p. 7.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Idem*, p. 9 (grifo nosso).

¹⁶⁶ *Idem*, p. 8.

¹⁶⁷ *Idem*, p. 9-16.

insere. Minha proposta será contrapor brevemente uma outra interpretação, que tenta não se filiar a nenhum dos pensadores românticos que dividem a fortuna crítica de *Antígona* em dois grandes grupos e volta seu interesse para aspectos não apenas textuais e históricos, mas performáticos da peça sofocliana.

O ponto de partida, ou de ruptura, desta interpretação outra aqui proposta é o questionamento da idéia de que o coro seira necessariamente partidário de Creonte ou passaria progressivamente de partidário de Creonte a partidário de Antígona. A identidade ficcional do coro em *Antígona* constitui uma exceção em relação ao *corpus* trágico que nos chegou, em que o coro costuma representar personagens socialmente marginais ou extremamente dependentes de uma ou mais personagens do drama¹⁶⁸. Em *Antígona* os anciãos de Tebas cantam no párodo um peã em comemoração à vitória de Tebas na guerra com os Sete¹⁶⁹. Eudoro vê, já nessa ode, a adesão do coro a Creonte, considerando as alusões negativas à guerra como um obstáculo a “um juízo favorável a Antígona”, ou seja, inferindo dessas alusões uma avaliação negativa não só de Polinice mas igualmente de sua futura defensora.

A sequência da peça, porém, não me parece autorizar a inferência. Logo após o párodo, a identidade ficcional do coro é apresentada ao público na fala de Creonte, que os interpela como cidadãos leais à Tebas, reverentes aos tronos de Laio, Édipo e seus filhos, solicitando-lhes igual apoio a seu governo (162-169), na abertura de seu “discurso da coroa”, imediatamente antes de anunciar seu decreto sobre o sepultamento de Polinice. No entanto, o coro, ouvindo o decreto, como observa o próprio Eudoro, “consente mas não aprova”¹⁷⁰ e, diante da solicitação de Creonte – que os anciãos ajudem na observância do decreto –, responde ao novo governante que “encarregue disto alguém mais jovem” (216). Se em *Édipo Rei* os anciãos de Tebas entram em cena no párodo como frágeis suplicantes que se dirigem a Édipo, que vêem nele sua salvação e a de Tebas, em *Antígona* tanto a forma como os anciãos são interpelados, quanto a forma como eles respondem a Creonte já indicam desde a abertura da peça um distanciamento desse conselho de cidadãos que permanece no poder por várias gerações dos Labdácidas. Além disso, é o coro quem, na cena do guarda no primeiro episódio, sugere a Creonte que o misterioso sepultamento de Polinice seja obra divina (278-279). Ao longo dos embates entre as

¹⁶⁸ Calame, 2013, p. 37-38; Souvinou-Inwood 2003, 265-75.

¹⁶⁹ Swift, 2010, p.29-30.

¹⁷⁰ Sousa, 1978, p. 9.

personagens do drama, o coro parece manter-se neutro (não se aproxima muito nem de Creonte, nem de Antígona, nem de Hemon), com exceção do último, o *agôn* entre Creonte e Tirésias, após o qual aconselha o irmão de Jocasta a voltar atrás, libertar Antígona e sepultar Polinice. O coro de anciãos Tebanos em *Antígona* não cria laços estreitos com nenhuma das personagens: do mesmo modo que reconhece a autoridade do posto de Creonte sem aderir com entusiasmo a seu decreto, se compadece com a situação de Antígona sem lamentar-se com ela.

A proposta de um posicionamento neutro do coro em relação às personagens da peça se apoia igualmente nas críticas à aplicação da oposição moderna entre “público” e “privado” ao contexto antigo, sobretudo a partir de estudos das práticas jurídicas e políticas atenienses¹⁷¹. Nas arenas de competição política que constituíam os confrontos nos tribunais, a vida privada dos cidadãos contava tanto ou mais que os dados específicos constantes das acusações. Na Atenas Clássica, para ser um bom político, é preciso ser bom parente. Como sugerem tanto a análise detalhada de Helen Foley¹⁷² quanto a discussão de Judith Butler¹⁷³, as especificidades dos vínculos familiares entre Creonte e Antígona, bem como a excepcionalidade das circunstâncias em que a filha de Édipo se encontra, não autorizam a abstração hegeliana dessas personagens em princípios opostos, Estado e Família. O fato de o não reconhecimento do poder e do decreto de Creonte por Antígona ser designado repetidas vezes como “masculino”¹⁷⁴ na peça parecem apontar para o estatuto da filha de Édipo como *epikleros*¹⁷⁵: uma questão política – Antígona é herdeira do trono, que seria ocupado por seu marido – e familiar – Creonte não cumpre sua obrigação de tio de casar Antígona. Por fim, um último argumento histórico-textual: para justificar o decreto de Creonte, a crítica de Sófocles costuma evocar, como o faz Eberlein no artigo traduzido por Eudoro no final da *Leitura*, uma passagem de Tucídides (1, 138) sobre a proibição de enterrar traidores dentro dos limites do território da cidade. Porém, um discurso proferido por Atenienses em uma passagem de Heródoto (9, 27, 3) relata que os cadáveres do Argivos que acompanhavam Polinice foram recolhidos por Atenienses e sepultados em Eleusis. Quer dizer que, desde o prólogo da peça, a audiência

¹⁷¹Cohen, 1991, 70-91; Smitt-Pantel, 1998.

¹⁷²Foley, 2001, p. 192-200.

¹⁷³Butler, 2014, p. 49-82.

¹⁷⁴*Ant.* v. 248, 348, 484-5, 525, 648-52, 678-80, 740-1, 756; com Cairns, 2016, p. 31.

¹⁷⁵Foley, 2001, p. 178

ateniense provavelmente já tendia a simpatizar mais com Antígona do que com Creonte¹⁷⁶.

Esses argumentos histórico-textuais a favor da neutralidade do coro aqui proposta, no entanto, só ganham peso quando conjugados com argumentos não textuais. Nesse sentido, não é apenas a presença física de Creonte na maioria das cenas da tragédia que merece ser observada. O distanciamento do coro em relação às personagens da peça é marcado musicalmente. O párodo (100-160) celebra a alegria do fim da guerra em Tebas (e, diga-se de passagem, sem exaltar Creonte); ainda, e de modo mais significativo, o párodo inaugura o padrão que estrutura a “arquitetura musical” de *Antígona*: deste canto até o quarto episódio da peça, as odes corais são interrompidas pelas chegadas das personagens, que quebram os ritmos mélicos ao serem sistematicamente anunciadas em anapestos¹⁷⁷.

Na segunda estrofe de seu canto de entrada, o coro proclama que irá celebrar Dioniso por toda a noite para esquecer os males da guerra. Porém o canto coral é interrompido: encerra-se com o anúncio da chegada de Creonte, que vem comunicar e pedir auxílio na execução de seu decreto. O elogio a humanidade que constitui o primeiro estásimo (332-383), onde a voz coral assume um tom sapiencial, distanciando pelo caráter generalizante e ausência de envolvimento emotivo, se quebra abruptamente em anapestos que expressam a surpresa dos anciãos diante da entrada de Antígona. Esse mesmo tom sapiencial e distanciando permanece no segundo estásimo, uma ode a Zeus (582-630), que insere a triste sorte de Antígona na sucessão de desgraças que se acumulam sobre a casa dos Labdácidas, e também passa abruptamente de sentenças gnômicas ao anúncio da chegada de Hemon. No terceiro estásimo (781-800), o Hino a Eros e Afrodite retoma os elementos temáticos tradicionais desse subgênero poético sem, no entanto, a utilização da primeira pessoa verbal, ou seja, sem a representação do desejo pelo “sujeito da enunciação”¹⁷⁸, já que o Eros nele cantado não subjuga os anciãos tebanos, mas é o responsável pela contenda entre Hemon e Creonte (793-4); e, novamente, ao final do hino, lá onde se esperaria uma prece¹⁷⁹, o coro anuncia a chegada de Antígona, em anapestos que retomam elementos temáticos de um epitalamo, de uma marcha nupcial (804-5). Na transição do terceiro estásimo para o quarto episódio, a chegada de Antígona interrompe

¹⁷⁶ Tyrrel & Bennet, 1998, p. 5-28.

¹⁷⁷ Scott, 1996, p. 25-64.

¹⁷⁸ Calame, 2009, p. 25-60.

¹⁷⁹ Sobre a estrutura formal dos hinos gregos, ver Furley & Bremer, 2001, p. 1-64

o canto coral, mas não o canto: o par estrófico do coro é seguido por dois pares estróficos cantados pela filha Édipo, sempre intercalados por anapestos do coro. O que começa como uma estranha canção de amor impessoal na boca do coro se transforma simultaneamente em canto nupcial e lamento fúnebre na boca de Antígona, que canta e lamenta, sozinha e publicamente, suas bodas com Hades¹⁸⁰. Este canto de Antígona não chega a ser interrompido, termina com um epodo que não anuncia a volta de Creonte à cena; mas o episódio se fecha com a troca de anapestos entre o coro, Creonte e Antígona, que entoa nos versos finais sua despedida a Tebas acompanhada de uma interpelação aos “governantes de Tebas” para que vejam o quanto a “única que resta da casa real” sofre por conta de Creonte (937-943).

O quarto estásimo constitui uma resposta do coro a Antígona: esta é a única ode coral com vocativos com referência a uma personagem da peça (948, 987). O que não implica, de modo algum, uma aproximação afetiva do coro, já que os anciãos oferecem paralelos lendários à sorte de Antígona sem se engajarem em um lamento. No quinto episódio, o padrão de canções interrompidas por chegadas anunciadas em anapestos é deixado de lado. Tirésias entra em cena interpellando diretamente os “senhores de Tebas” (*ánaktes*, no plural 988), mas é respondido apenas por Creonte. O coro só se manifesta após a saída do profeta, para dar conselhos ao filho de Meneceu e convencê-lo de corrigir suas ações. Com a saída de Creonte, os anciãos cantam o Hino a Dioniso que constitui o quinto estásimo, no qual rogam ao deus que apareça para salvar Tebas de “violenta doença” – da tirania de Creonte¹⁸¹, já sugerida por Hemon (737) e Tirésias (1052).

Ainda que superficial, esta visão panorâmica das odes de *Antígona* nos mostra um coro dotado de autoridade política (clara no modo como é interpellado por Creonte, Antígona e Tirésias) que não se envolve emocionalmente com nenhuma personagem da peça. Este conselho de anciãos não se demonstra preocupado com nenhum membro da casa real, mas, antes, com a cidade de Tebas – no párodo e no quinto estásimo. Repare-se que, tal como não se lamenta com Antígona no quarto episódio, o coro também não compartilha versos mélicos com Creonte: no *kommós* da última cena da peça, que retoma o uso de anapestos corais no anúncio da chegada de Creonte, é o filho de Meneceu que canta em ritmos mélicos, o coro intervém apenas em um verso iâmbico (1270). Assim, não me parece forçado propor que o coro de *Antígona* se mantém neutro em relação ao

¹⁸⁰ Swift, 2010, 242-251; Seaford, 1987.

¹⁸¹ Scullion, 1998, p. 96-122.

conflito entre Antígona e Creonte, um conflito que opõe dois membros de uma mesma casa real, e não princípios abstratos modernos como Estado e Família. Nesse sentido, cabe notar que a profecia de Tirésias no quinto episódio anuncia desgraças não à *pólis* tebana, mas à família de Creonte (1064-71). O conselho de anciãos que compõe o coro toma o partido da *pólis*, não de seu governante.

O envolvimento do coro com Tebas, em vez de com a casa real, se expressa sobretudo no párodo e no quinto estásimo. E, entre a primeira e a última odes corais, a celebração de honras a Dioniso estabelece um vínculo em estrutura anelar: os ritos anunciados pelo párodo acabam se transformando no hino clético que faz uma prece em benefício da cidade de Tebas e, pelos jogos de ambiguidade referencial da voz coral que justapõe a identidade ficcional do coro-personagem e a identidade social do coroperformer, em benefício da cidade de Atenas.¹⁸² *Antígona* se encerra com a ruína de Creonte, não a de Tebas. Uma avaliação do final da peça como feliz ou infeliz é uma questão de perspectiva. Aos olhos do grupo de anciãos que permaneceu firme e sobreviveu às desgraças da casa dos Labdácidas ao longo de três gerações, parece-me plausível supor que a prece dirigida a Dioniso no quinto estásimo tenha sido atendida. Tais presenças concretas de atos culturais em honra de Dioniso na peça de Sófocles, no entanto, não recebem a atenção de Eudoro em sua *Leitura*. Em mais um exemplo de sua inserção na tradição idealista-romântica, a terceira e última parte autoral da *Leitura* intitula-se, significativamente, “O ‘dionisíaco’ na *Antígona*” – tal como em Nietzsche, a divindade de Dioniso é subsumida em abstrações conceituais¹⁸³ como a “caótica excessividade”¹⁸⁴, promovendo uma quase equivalência entre as noções modernas de ‘dionisíaco’ e do ‘trágico’.

Referências Bibliográficas:

BACELAR, A. Um hino a Dioniso entre Tebas e Atenas: um exemplo da polifonia coral em *Antígona. Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 27, Dossiê Tragédia e Modernidade, p. 65-78, 2013.

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

¹⁸² Para uma análise mais detalhada do quinto estásimo, ver Bacelar, 2013.

¹⁸³ Henrichs, 1993, p. 22-43.

¹⁸⁴ Sousa, 1978, p. 18.

- BAKOIANNI, A. O que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos? *Codex – Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 114-131, 2016.
- BILLINGS, J. *Genealogy of the Tragic: Greek Tragedy and German Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- BORUTTI, S. “Interprétation et construction” in AFFERGAN, F. (Dir.). *Construire le savoir anthropologique*. Paris: Puf, 1999a. p. 31- 48.
- _____. “Construire l’humain?” in CALAME, C.; KILANI, M. (Dir.). *La fabrication de l’humain dans les cultures et en anthropologie*. Lausanne: Payot Lausanne, 1999b. P. 155-161.
- BUDELMANN, F. *The Language of Sophocles: Communitarity, communication and involvement*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- BUTLER, J. *O Clamor de Antígona. Parentesco entre a vida e a morte*. Florianópolis: UFSC, 2014.
- CAIRNS, D. *Sophocles: Antigone*. London: Bloomsbury, 2016.
- CALAME, C. Interprétation et traduction des cultures. Les catégories de la pensée et du discours anthropologique. *L’homme*, v.163, p. 51-78, 2002.
- _____. *L’Éros dans la Grèce antique*. Paris: BÉlin Poche, 2009.
- _____. 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.
- CASTIAJO, I. *O teatro grego em contexto de representação*. Coimbra: IUC, 2012.
- CARSON, A. *Antigonick*. New York: New Directions Books, 2012.
- COHEN, D. *Law, Sexuality, and Society: The enforcement of morals in classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- DUPONT, F. *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.
- EASTERLING, P. E. Forma e Performance, *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 27, Dossiê Tragédia e Modernidade, p.17-50, 2013.
- FOLEY H. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: University Press, 2001.
- FURLEY, W.; BREMER, J. M. *Greek Hymns : Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic period*. Vol. 1: The Texts in Translation. Tübingen: Mohr Siebeck, 2001.
- GAGNÉ, R.; HOPMAN, M. G. (org.) *Choral meditations in Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- GILL, C. *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy: The Self in Dialogue*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- GOLDER, H & SCULLY, S. *The Chorus in Greek Tragedy and Culture*. I. *Arion Third Series*, v. 3 n.1, 1994/5.
- GOLDHILL, S. *Amor, Sexo e Tragédia*. Como Gregos e Romanos influenciam nossas vidas até hoje. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2007.
- _____. *Sophocles and the Language of Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- HALL, E. “Os atores-cantores da antiguidade” in E. Hall; P. Easterling (org.), *Atores gregos e romanos*. São Paulo: Odysseus, 2008. P. 3-44.

- HENRICH, A. *'He Has a God in Him': Human and Divine in the Modern Perception of Dionysus*. In: CARPENTER, T. H.; FARAONE, C. H. A (Ed.). *Masks of Dionysus*. Ithaca : Cornell University Press, 1993. P. 13-43.
- HERINGTON, J. *Poetry into drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkley: University of California Press, 1985.
- JUDET DE LA COMBE, P. *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ?*. Montrouge : Bayard Éditions, 2010.
- KILANI, M. *Introduction à l'anthropologie*. 3ème. Ed. Lausanne: Payot, 1992.
- KNOX, B. *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkley: University of California Press, 1966.
- LEY, G. *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
- LLOYD-JONES, H. & WILSON, N. G. *Sophoclis fabulae*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- MALHADAS, D. *Tragédia Grega. O mito em cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MARCUSCHI, L. A. A construção do mobiliário do mundo e da mente: linguagem, cultura e categorização. In: _____. *Cognição, linguagem e práticas 96eciona96l96nais*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. P. 124-145.
- MARTINS, E. C. R. Historiografia: o sentido da escrita e a escrita do sentido. *História e Perspectivas*, v. 40, p. 55-80, 2009.
- _____. História: conhecimento, verdade, argumento. *Dimensões*, v. 24, p. 5-32, 2010.
- MOST, G., "Da tragédia ao trágico" in D. L. Rosenfield (ed.) *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, p. 20-35.
- MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2008.
- _____, "Teatro grego: novas perspectivas" in Rocha (Org.), *Cinco ensaios sobre a antiguidade*. São Paulo, Annablume, 2012, p. 45-66.
- _____. A definição do espetáculo em Sófocles: a correlação entre dramaturgia musical e a representação de figuras isoladas. *Clássica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, São Paulo, vol. 26, n. 2, p. 55-64, 2013.
- _____. Introdução à Dramaturgia Ateniense: Espaço, Som e Organização Textual *Dramaturgia em foco*, Petrolina-PE, v. 1, n. 1, p. 78-95, 2017.
- NOOTER, S. *When Heroes Sing: Sophocles and the Shifting Soundscape of Tragedy*. Cambridge: Cambridge University. Press, 2012.
- ROSENFELD, K. *Sófocles & Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- SEAFORD, R. The Tragic Wedding. *Journal of Hellenic Studies* 107, p. 106-130, 1987.
- _____. *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- SCOTT, W. *Musical Design in Aeschylean Theater*. Hanover: Univ. Press of New England, 1984.
- _____. *Musical Design in Sophoclean Theater*. Hanover: Univ. Press of New England, 1996.
- SCULLION, S. Dionysos and Katharsis in Antigone. *Classical Antiquity*, v. 17, p. 96-122, 1998.
- SCHMITT PANTEL, P. Entre public et privé, le politique?. *Ktèma*, v. 23, p. 407-413, 1998.
- SOURVINOU-INWOOD, C. *Tragedy and Athenian Religion*. Laham: Lexington Books, 2003.

- SOUSA, E. *Uma Leitura de Antígona*. Universidade Aberta 2. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1978.
- SWIFT, L. A. *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- SZONDI, P. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.
- TYRREL, W. B. & BENNETT, L. J. *Recapturing Sophocles' Antigone*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1998.
- VERNANT, J-P. & VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- WILSON, P. *The Athenian Institution of Khoregia: The Chorus, the City and the Stage*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- WILES, D. *Tragedy in Athens: Performance space and theatrical meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.