

COLEÇÃO PPGARTES-UERJ  
ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA

ORGANIZAÇÃO DE COLEÇÃO  
Luciana Lyra  
Paloma Carvalho Santos

1  
ARTE, EXPERIÊNCIA  
E LINGUAGEM

TRANS\_BORDAR  
HORIZONTES

# OSREVNI INVERSO

ORGANIZAÇÃO  
Cristina Salgado  
Inês de Araujo

2022

**NAU**  
EDITORA

<b>SUMÁRIO</b>	<b>MANU NEVES</b> 94	<b>FEL BARROS</b> 60	<b>ANDRÉ LAVAQUIAL</b> 30
<b>VALÉRIA ROUSSEAU</b> 124	<b>MALU FATORELLI</b> 86	<b>ELOISA BRANTES MENDES</b> 52	<b>ANALU CUNHA</b> 22
<b>THIGRESA ALMEIDA</b> 122	<b>LUIZA COIMBRA</b> 84	<b>ELOÁ CARVALHO</b> 50	<b>ANA HORTIDES</b> 20
<b>TATIANA ALTBERG</b> 120	<b>LEONARDO TEPEDINO</b> 82	<b>ELLA FRANZ RAFA</b> 48	<b>ANA CLARA TITO</b> 18
<b>RICARDO BASBAUM</b> 109	<b>KARLA KOEHLER</b> 80	<b>CRISTINA SALGADO</b> 40	<b>ANA ANDREIOLO</b> 16
<b>REGINA DE PAULA</b> 102	<b>JORGGE MENNA BARRETO</b> 73	<b>CHANG CHI CHAI</b> 38	<b>ANA ALVES</b> 14
<b>PEDRO PESSANHA</b> 100	<b>JOANA TRAUB CSEKÖ</b> 71	<b>CATHARINA BRAGA</b> 36	<b>AMANDA COSTA</b> 12
<b>MARCOS ABREU</b> 98	<b>INÊS DE ARAUJO</b> 64	<b>BEATRIZ GALHARDO</b> 34	<b>ALEXANDRE HEBERTE</b> 10
<b>MARCIO DIEGUES</b> 96	<b>FELIPE ABDALA</b> 62	<b>ARTHUR CHAVES</b> 32	<b>AISHÁ TERUMI KANDA</b> 8

<b>AISHÁ TERUMI KANDA</b>	<b>8</b>	<b>ARTHUR CHAVES</b>	<b>32</b>	<b>FELIPE ABDALA</b>	<b>62</b>	<b>MARCIO DIEGUES</b>	<b>96</b>
<b>ALEXANDRE HEBERTE</b>	<b>10</b>	<b>BEATRIZ GALHARDO</b>	<b>34</b>	<b>INÊS DE ARAUJO</b>	<b>64</b>	<b>MARCOS ABREU</b>	<b>98</b>
<b>AMANDA COSTA</b>	<b>12</b>	<b>CATHARINA BRAGA</b>	<b>36</b>	<b>JOANA TRAUB CSEKÖ</b>	<b>71</b>	<b>PEDRO PESSANHA</b>	<b>100</b>
<b>ANA ALVES</b>	<b>14</b>	<b>CHANG CHI CHAI</b>	<b>38</b>	<b>JORGGE MENNA BARRETO</b>	<b>73</b>	<b>REGINA DE PAULA</b>	<b>102</b>
<b>ANA ANDREIOLO</b>	<b>16</b>	<b>CRISTINA SALGADO</b>	<b>40</b>	<b>KARLA KOEHLER</b>	<b>80</b>	<b>RICARDO BASBAUM</b>	<b>109</b>
<b>ANA CLARA TITO</b>	<b>18</b>	<b>ELLA FRANZ RAFA</b>	<b>48</b>	<b>LEONARDO TEPEDINO</b>	<b>82</b>	<b>TATIANA ALTBERG</b>	<b>120</b>
<b>ANA HORTIDES</b>	<b>20</b>	<b>ELOÁ CARVALHO</b>	<b>50</b>	<b>LUIZA COIMBRA</b>	<b>84</b>	<b>THIGRESA ALMEIDA</b>	<b>122</b>
<b>ANALU CUNHA</b>	<b>22</b>	<b>ELOISA BRANTES MENDES</b>	<b>52</b>	<b>MALU FATORELLI</b>	<b>86</b>	<b>VALERIA ROUSSEAU</b>	<b>124</b>
<b>ANDRÉ LAVAQUIAL</b>	<b>30</b>	<b>FEL BARROS</b>	<b>60</b>	<b>MANU NEVES</b>	<b>94</b>		

# INÊS DE ARAUJO

## SOBRE O DESEJO DA PÁGINA SEGUINTE

Os problemas levantados por tudo que escapa à página, seus fatos e afetos, suspensos à epiderme, estão no cerne das questões que me absorvem nas séries de cadernos de desenho que realizo. As anotações e reflexões que se seguem foram por elas motivadas, mesmo sem falar diretamente sobre o meu trabalho. No diálogo que estabeleço com duas obras diferentes, um desenho de Robert Rauschenberg e uma carta-poema de Anne Carson, busco interrogar essa força de apagamento e subtração tão importante para o processo artístico. O essencial está sempre em outro lugar.

Numa folha aparentemente em branco, preenchida sucessivas vezes pelas marcas da borracha, os traços revelam o apagamento mecânico da gestualidade suprimida de um desenho anterior. Não tão em branco, a sugestiva folha parece abrir o terreno para um novo trabalho. Ao contrário, seu estado descreve o resultado de um projeto que deliberadamente tomou o partido do apagamento como finalidade. A folha, logo transformada em quadro, foi assim legendada: *Erased De Kooning drawing*, Robert Rauschenberg, 1953.

Me sinto próxima de seu problema. Uma folha quase em branco não impede que o não visto, o não dito, seja imaginado, lateje. A marcas iniciais tomadas como finais assumem a problemática condição de rastro ou de mensagem sem código, como bem observou Roland Barthes acerca da fotografia.<sup>1</sup> Ao tornar palpável um senso de materialidade que

Série Cadernos,  
Inês de Araujo,  
21,5 × 28 cm,  
2019. Foto: Wilton  
Montenegro.

1. Ver BARTHES, *apud*. KRAUSS, 1993, p. 211.

não se confunde com a visão de qualquer representação definitiva, a trama borrada de traços e cancelamentos torna-se figura emblemática da própria investigação do desenho.

Abro um caderno, prestes a virar a página me acostumo com sua língua tão quieta. Uma folha quase apagada irradiando n configurações. Como se tentasse lembrar a sensação do esquecido, repito nos olhos, algumas vezes, o mesmo processo. Como se tentasse lembrar o esquecido, repito nos dentes o rasgo nos olhos, algumas vezes, prestes a virar a página, e assim por diante. Desconfio do que vejo procurando o que não vejo. O desenho é um fóssil, assim como a escrita é um salto.

Marcas de borracha se repetem numa folha quase em branco, não fosse a gestualidade suprimida de um desenho anterior. Ambas as marcas, dos traços e dos apagados, registram impermanências, ressonâncias do que está e não está mais ali. O olhar se volta para a legenda inscrita no meio da parte inferior do largo *passe-partout* e para sua moldura de madeira que enquadra a folha esmaecida. Se a folha nos interessa, voltamos à legenda mais de uma vez: *Erased De Kooning drawing*, Robert Rauschenberg, 1953. O trabalho, de acordo com seu autor, levou mais de um mês para ser (des)feito.<sup>2</sup> Fazê-lo talvez seja tão difícil quanto ver a imagem como alguma coisa que se ausenta. A obra foi realizada com a autorização do célebre pintor, que, aliás, escolheu para o projeto um desenho de pequenas dimensões particularmente difícil de ser apagado.

Para um artista de trabalhos multimídia, esse foi considerado um de seus primeiros projetos realmente artísticos. Sua proposta consistiu na apropriação do desenho descartado pelo reputado pintor da geração que o antecede, e seu apagamento. Rauschenberg explica que, por mais ridículo que

---

2. Ver o comentário do artista a respeito de seu trabalho em *Robert Rauschenberg: man at work*. Direção de Chris Granlund (London: BBC and RM ARTS, 1997). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tpCWh3IFtDQ>. Acesso em 10 de jan. de 2022.

pudesse parecer, sua intenção era levar o desenho ao branco total, mas apagar seus próprios desenhos não significava muito mais do que um Rauschenberg apagado. Por isso imagina que desde o início o projeto já deva ser arte.<sup>3</sup>

Começar pelo fim, contudo, continua levantando uma série de questões. Entre elas encontra-se o fato de que a intenção de remover os traços do desenho anterior visa igualmente alcançar seus significados conceituais e simbólicos. Passar a borracha não apaga simplesmente a intencionalidade de um original: contradiz a noção da arte como processo aditivo e de criação de objetos. A imagem que vemos fala sobre o que foi subtraído, soma-se ao espectro dos traços removidos e dos apagamentos, à legenda e ao relato do processo de realização e do envolvimento nele do reputado artista. Sem tudo isso, não saberíamos dizer do que se trata nem lhe atribuir valor artístico.

Também não seria suficiente nos determos na problemática relação entre autoridade e autoria que dota de intenção psicológica o tácito gesto. Certamente, o golpe de borracha parodia a rivalidade entre gerações e o desejo de assassinato simbólico implícito ao ato de apropriação e apagamento do trabalho de um artista por outro, mas vai além de uma assinatura cancelada por outra. Ato performativo, a operação de Rauschenberg depende unicamente do que foi enunciado; o que diz a legenda a faz tornar-se obra. O desenho sem desenho é mais do que a crítica recusa em figurar a impulsividade gestual, que naquela altura já havia se tornado uma espécie de marca autográfica registrada, associada ao expressionismo abstrato. Seu recorte de uma não imagem investiga outros modos de recepção para o trabalho de arte.

A proposição do artista emerge no contexto das ideias e experimentações de seu tempo. Foi produzida num período de

---

3. *Erased de Kooning drawing*. Disponível em <https://www.sfmoma.org/art-work/98.298/essay/erased-de-kooning-drawing/> Acesso em 10/1/22.

intenso intercâmbio criativo entre Rauschenberg e o artista intermídia, poeta, músico e teórico John Cage, com o qual compartilha muitas das ideias, especialmente a concepção alargada das relações entre arte e vida. Concepção que também traduz para o compositor uma visão da música como fenômeno abrangente, para além do registo musical, que se incorpora ao entrelaçamento aleatório do silêncio com o som ambiente.

Descrivendo o impacto da primeira interpretação da emblemática peça musical “4’33””, de John Cage, o crítico e escritor Cristian Tarting (2017, p. 198) associa às consequências da peça, que caracteriza como imperceptíveis, a noção de silêncio preciso e efêmero que o artista elabora. E constata: “Eis o que ocorre – quase nada. O ponto está no quase intersticial (o que não é pouca coisa)” (*Ibid.*, p. 198). O concerto foi executado em Woodstock (New York), em 29 de agosto de 1952. Mencionando o rumor e desconforto ambiente, continua: “O piano, no sentido tradicional, não dispensa nenhuma nota, mas nada é silencioso. Esse nada esse quase é particularmente carregado” (*Ibid.*, p. 200). Certamente, aqui, o efeito carregado é menos tributário da ideia de choque, tão cara às vanguardas. A música fora da música é um grande acontecimento sem escalas, uma vez que inclui a possibilidade de que outra percepção possa surgir.

*Erased De Kooning drawing* também manifesta, afirmativamente, seu interesse por uma apreensão mais ampla das relações entre arte e vida e por uma experiência porosa a tudo que acontece e se mistura ao fluxo temporal dos eventos. Devolver a percepção aos vazios e às invisibilidades não deixa de se alinhar à escuta *precisa e efêmera* do que não se confunde com a ausência de som.

Recorrendo à lógica do índice, a proposta de Rauschenberg também inventa outra função para o gesto gráfico. *Erased De Kooning drawing* não fornece sua identidade visual de forma convencional – antes suscita a investigação de um conjunto de pistas. Associando-se assim a tudo que, como

signo indicial, testemunha ser ainda uma ocorrência no tempo, como uma vibração, uma marca apagada, uma sombra, um sintoma, um rastro.

A folha enquadrada não tem significado visual específico, não se sustenta como imagem idealizada nem reflete a intencionalidade subjetiva de um gesto comandado pela mão de quem a produziu. Discretos e fluidos borrões convidam à desconfiada recepção de aspectos dispersos, forçam a descontinuidade da leitura. O apagado na folha, os nomes inscritos, a reputação do célebre artista são sinais que permanecem ruindo. Como asperezas, registram a natureza física e de não imagem do que está lá. Não é pouco evidenciar o desgaste de uma idealização.

Analisando séries posteriores de trabalhos de Rauschenberg, nas quais há uma profusão de imagens-clichês, a teórica norte-americana Rosalind Krauss ressalta que uma das consequências da materialização da substância simbólica da imagem e de seu poder de transcendência do real – materialização própria ao trabalho do artista – está em devolver ao espaço ilusionista e convencional da pintura a condição de coisa material. A teórica reporta o trabalho do artista a uma experiência que resiste à interiorização. Considera que, ao tratar o dispositivo ilusionista da pintura como mais um signo entre outros, seu trabalho enfatiza a condição de experiência coletiva da memória social e cultural.<sup>4</sup>

Uma página depois da outra, por onde se extravia o desejo da seguinte, vira-se inesperadamente, ferve no dentro o exterior, sem pedir licença, contra o que enxergo enquanto desenho, capturada pela urgência de que outra percepção possa surgir, de *algo mais*. Tomo a expressão *algo mais* dos primeiros versos do poema-carta que introduz *Antigonick*,

4. Ver KRAUSS, 2002. O ensaio aprofunda a discussão sobre as estratégias estéticas usadas em várias séries de trabalhos do artista para tensionar as noções da experiência privada e pública na arte.

Série Cadernos,  
Inês de Araujo,  
21,5 × 28 cm,  
2019. Foto: Wilton  
Montenegro.

versão contemporânea da tragédia clássica de Sófocles, traduzida e reescrita pela autora e poeta canadense Anne Carson (2012). Endereçado a Antígona, o poema que desempenha o papel de prefácio, “The task of the translator de Antigone”,<sup>5</sup> cria um jogo de referências cruzadas desde seu título, alusão ao ensaio de Walter Benjamin “A tarefa do tradutor”.<sup>6</sup> A expressão *algo mais* conclui os primeiros versos do poema.

Aparece após a indagação acerca do nome Antígona, que em grego significa ao invés de ter nascido.

o que existe ao invés de ter nascido?  
não é que a gente queira entender tudo  
ou mesmo entender alguma coisa  
o que a gente quer é entender *algo mais* (MACIEL, *op. cit.*)<sup>7</sup>

Muitas coisas me agradam no poema-carta, a começar pelo experimento e jogo que estabelece entre referências teatrais, literárias e filosóficas, que, embora abreviadas e à margem de seus contextos específicos, pela força da ironia seguem produzindo efeitos equívocos. Lemos quase ao mesmo tempo o NÃO absoluto junto com o escárnio: “E o Zizek triunfante compara você com Tito”, “o líder iugoslavo dizendo NÃO! pro Stalin em 1942”, ou “citemos Hegel aqui em nota chamando a Mulher de ‘eterna ironia da comunidade’”, antes de “dá p’ra te levar a sério?”. Onde e quando a cena trágica acontece transborda em nossos tempos. Sensível às reações da personagem trágica fora da cena, Carson refere-se à encenação de Jean Anouilh e imagina “noite de estreia Paris 1944: não sei qual era a cor dos seus olhos”, “mas posso

5. Ver MACIEL, 2017.

6. Ver BENJAMIN, 2011.

7. Todas as citações que faço a seguir de versos do poema de Anne Carson “A tarefa da tradutora de Antígona” foram extraídas da tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves. Ver MACIEL, *op. cit.*.



imaginar você rolando eles de tédio agora”. A poeta, tradutora e dramaturga autoriza o surgimento de um espaço liminar que desliza entre os entornos da peça, mas também às margens da página, em notas e citações.

A mesma ambiguidade que se anuncia no poema, alterando a boa distância entre leitores, público e personagens, de um lado, e referências textuais, de outro, será explorada na tradução; juntos se dirigem tanto para o espaço dramático quanto para o heterogêneo fora, que, talvez, para além de sua audiência, se volte de novo para a página. “Antigonick”, aliás, não é só o título modificado da tradução; também se refere ao personagem que não existia na peça grega, de nome Nick, termo que alude à expressão “in the nick of the time” ou à ideia do momento exato, como a expressão “na hora H”. Escrito em versos livres, os tempos do poema-carta também assumem tempos deslizantes e contornos de elemento cênico, alternando estatuto entre cena, carta, poema e mesmo prefácio.

Não pretendo me aprofundar na calorosa discussão sobre as relações entre tradução e recriação evidenciadas pelos usos que a autora faz de jogos metateatrais e outros procedimentos de linguagem que deliberadamente questionam o espaço da interpretação clássica, valendo-se amplamente de referências artísticas e literárias contemporâneas. Acompanho alguns gestos e seus rebatimentos, que devolvem ao poema a condição de cena e a esta última a condição de intervalo heterogêneo, que aproxima a encenação e o fora da peça.

Em seu ensaio sobre a tradução intermediária de *Antigonick*,<sup>8</sup> Rodrigo Tadeu Gonçalves e Julia Nascimento<sup>9</sup> aprofundam essa discussão sobre as estratégias da autora para desestabilizar a estrutura da peça clássica e para a recriar. Seu

---

8. Nome, aliás, que indica a inserção de um personagem a mais na peça, Nick, que atravessa o espaço entre personagens e cenas, persistindo, ao longo do texto, em fazer medições com uma trena.

9. Para o aprofundamento dessa discussão ver GONÇALVES & NASCIMENTO, 2019.

argumento igualmente frisa o caráter político do projeto de Carson. Os procedimentos de intervenção da autora na tradução e no prefácio, bem como nas associações e dissociações entre personagens, referências, contextos e sistemas de sentido, não se limitam a uma operação estética, com intenção isolada. Deliberadas, as intervenções na linguagem refletem algo mais, seus engajamentos. Marcada por uma formação alinhada aos estudos feministas da comunidade de escritoras canadenses, Carson se debruça sobre outras formulações da linguagem, dialogando com um campo de investigação envolvido no questionamento dos pressupostos do imaginário cultural e social dominante, preponderantemente modulado por vozes masculinas.

Da história à paródia, da leitura à atuação, da atuação à citação, a carta nos leva a zonas de passagem e a experimentar modificadas relações perceptivas. No interior da cena do poema somos levados a outra, que nos instala na cena de seus rastros, do que resiste à tradução. Aqui, o que emerge não trata do fracasso da tradutora em restituir o original perdido na noite dos tempos, mas de seu deliberado empenho em explorar o que recusa tradução por se tratar de vestígio do ainda não inscrito. Paralelamente aos versos que comentam a leitura de *Antígona* por Judith Butler, “que também te encontra na ‘ocasião para um novo campo do humano’?” (MACIEL, *op. cit.*), a autora da carta acena outras possibilidades para o porvir. Adianto logo que não invocarei os últimos versos do poema. Sua leitura tem muito a ganhar em sentido e força quando feita do começo ao fim, de uma só vez.<sup>10</sup> Por outro lado, as passagens e os encontros que o poema insinua borram as direções habituais de leitura do mito.

Me interesse pelo gesto, não desprovido de ironia, por meio do qual Anne Carson persuade sua interlocutora, a

---

10. A leitura da versão em inglês e das três traduções estão acessíveis no site já citado. Ver MACIEL, *op. cit.* para essa e as citações seguintes.

heroína trágica, talvez mesmo lhe estendendo a mão, a desocupar o centro das atenções para visitar sua audiência, seus bastidores e talvez sentar-se a seu lado. Sua manobra parece multiplicar focos, evidenciando que o lugar da mulher de palavra desliza clandestinamente pelas bordas e espaços difusos, como os rumores e as pequenas anotações ao pé da página.

A voz poética insiste no que permanece instável. Um dos primeiros movimentos da autora e protagonista da cena da carta vai em direção ao silenciado, embora “todos saibam”. Retomando o que todos sabem a poeta explica que “pra família que mora ali, as coisas deram irremediavelmente mal”; “ter um pai que é seu irmão” e ainda “outro irmão que você ama tanto que você quer deitar com ele”; e continua: “Você que diz de relance lá no começo da peça, mas ninguém toca no assunto depois”. Sobre seu trabalho, Carson esclarece: “O meu problema é trazer você e seu problema pro inglês do grego antigo” e “tudo que se esconde nesse povo, o seu povo”. Sobre suas motivações, invoca Samuel Beckett e John Ashbery, lembra seus atos de furar e escavar a linguagem, e John Cage: “Eu me inspiro em John Cage que, quando perguntado como ele compôs 4’33”, respondeu: ‘Eu construí essa música com muitos pedacinhos de silêncio’”. Construção que associa a Antígona, a mulher de palavra que converte o campo do não dito em lugar de escuta atenta e potente do que pulsa naquilo que se silencia. “Você quer que escutemos o som do que acontece quando tudo que é normal/musical/cuidadoso/convencional ou pio é levado embora”.

Antígona revisitada por Antígona obtém, no máximo, acesso difuso ao perfil de encenações anteriores. Levados a rever, obliquamente e de um só lance, traços marcantes da trajetória cultural compartilhada que figuram, seus olhos dela divergem, e Antígona escapa a seu lugar. Conduzida por Carson, que também solicita ao olhar do espectador entrar e sair de cena, cuja narrativa alterna entre a primeira e a terceira

pessoa, me pergunto com que olhos e ouvidos podemos acolher os diferentes *pedacinhos* das recepções de seu mito.

Ainda com base em informações parciais sobre a vida póstuma, Antígona se vê obrigada a conviver com novas condições de produção, estranhas e pesadas. Como na encenação de Bertold Brecht “que botou você a peça inteira com uma porta amarrada nas costas”. Teríamos muito a perguntar sobre os ecos políticos que se carregam e despertam quando se é *autonomos*, “palavra composta de *autos*, ‘própria’, e *nomos*, ‘lei’”, como a mulher desconcertante, que se insurge contra o poder do Estado para enterrar o irmão com quem quer deitar “coxa com coxa na cova”. Ainda assim, o que fazer do que permanece silenciado, como traduzir e atualizar o tabu do incesto e a questão de gênero? “Quem pode ser inocente ao lidar com você, nunca houve uma tábula rasa”, nenhuma página em branco.

Defendendo a ideia de *re-visão*, de acordo com a qual busca, sob uma perspectiva feminista, outras entradas de leitura crítica para um texto, Adrienne Rich<sup>11</sup> argumenta que deveríamos reconhecer na obra literária “o indício de como vivemos, como temos vivido e como temos sido levadas a nos imaginar (...)” (RICH, 2017, p. 64-84). Concluo provisoriamente estas linhas relançando em forma de pergunta a parte final do trecho mencionado acima: “Como temos sido levadas a nos imaginar”? A pergunta não exclui a denúncia do quanto, por assim dizer, temos sido imaginadas, mas alerta para as urgências de uma prática.

Inês de Araujo, 2022.

---

11. Ver RICH, 2017 e GONÇALVES & NASCIMENTO, *op. cit.*.

heroína trágica, talvez mesmo lhe estendendo a mão, a desocupar o centro das atenções para visitar sua audiência, seus bastidores e talvez sentar-se a seu lado. Sua manobra parece multiplicar focos, evidenciando que o lugar da mulher de palavra desliza clandestinamente pelas bordas e espaços difusos, como os rumores e as pequenas anotações ao pé da página.

A voz poética insiste no que permanece instável. Um dos primeiros movimentos da autora e protagonista da cena da carta vai em direção ao silenciado, embora “todos saibam”. Retomando o que todos sabem a poeta explica que “pra família que mora ali, as coisas deram irremediavelmente mal”; “ter um pai que é seu irmão” e ainda “outro irmão que você ama tanto que você quer deitar com ele”; e continua: “Você que diz de relance lá no começo da peça, mas ninguém toca no assunto depois”. Sobre seu trabalho, Carson esclarece: “O meu problema é trazer você e seu problema pro inglês do grego antigo” e “tudo que se esconde nesse povo, o seu povo”. Sobre suas motivações, invoca Samuel Beckett e John Ashbery, lembra seus atos de furar e escavar a linguagem, e John Cage: “Eu me inspiro em John Cage que, quando perguntado como ele compôs 4’33”, respondeu: ‘Eu construí essa música com muitos pedacinhos de silêncio’”. Construção que associa a Antígona, a mulher de palavra que converte o campo do não dito em lugar de escuta atenta e potente do que pulsa naquilo que se silencia. “Você quer que escutemos o som do que acontece quando tudo que é normal/musical/cuidadoso/convencional ou pio é levado embora”.

Antígona revisitada por Antígona obtém, no máximo, acesso difuso ao perfil de encenações anteriores. Levados a rever, obliquamente e de um só lance, traços marcantes da trajetória cultural compartilhada que figuram, seus olhos dela divergem, e Antígona escapa a seu lugar. Conduzida por Carson, que também solicita ao olhar do espectador entrar e sair de cena, cuja narrativa alterna entre a primeira e a terceira

pessoa, me pergunto com que olhos e ouvidos podemos acolher os diferentes *pedacinhos* das recepções de seu mito.

Ainda com base em informações parciais sobre a vida póstuma, Antígona se vê obrigada a conviver com novas condições de produção, estranhas e pesadas. Como na encenação de Bertold Brecht “que botou você a peça inteira com uma porta amarrada nas costas”. Teríamos muito a perguntar sobre os ecos políticos que se carregam e despertam quando se é *autonomos*, “palavra composta de *autos*, ‘própria’, e *nomos*, ‘lei’”, como a mulher desconcertante, que se insurge contra o poder do Estado para enterrar o irmão com quem quer deitar “coxa com coxa na cova”. Ainda assim, o que fazer do que permanece silenciado, como traduzir e atualizar o tabu do incesto e a questão de gênero? “Quem pode ser inocente ao lidar com você, nunca houve uma tábula rasa”, nenhuma página em branco.

Defendendo a ideia de *re-visão*, de acordo com a qual busca, sob uma perspectiva feminista, outras entradas de leitura crítica para um texto, Adrienne Rich<sup>11</sup> argumenta que deveríamos reconhecer na obra literária “o indício de como vivemos, como temos vivido e como temos sido levadas a nos imaginar (...)” (RICH, 2017, p. 64-84). Concluo provisoriamente estas linhas relançando em forma de pergunta a parte final do trecho mencionado acima: “Como temos sido levadas a nos imaginar”? A pergunta não exclui a denúncia do quanto, por assim dizer, temos sido imaginadas, mas alerta para as urgências de uma prática.

Inês de Araujo, 2022.

---

11. Ver RICH, 2017 e GONÇALVES & NASCIMENTO, *op. cit.*.

Série Cadernos,  
Inês de Araujo,  
21 x 29 cm, 2019.  
Foto: Wilton  
Montenegro.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: Gagnebin, Jeanne Marie (org.). *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kempff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011.

CARSON, Anne. *Antigonick*. New York: New Directions, 2012.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu; NASCIMENTO, Julia. A tradutora e o diálogo intermediário em *Antigonick* de Anne Carson. *Clássica, Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v. 32, n. 1, 2019.

KRAUSS, Rosalind. Notes on the Index: Part. In: *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press, 1993.

\_\_\_\_\_. Rauschenberg and the materialized image. In: JOSEPH, Branden W. (org.). *Robert Rauschenberg*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

MACIEL, Sergio. 3 traduções para o "the task of the translator" da *Antigonick* de Anne Carson. 13 de jan. de 2017. Disponível em: <https://escamandro.com/2017/01/13/3-traducoes-para-o-task-of-the-translator-da-antigonick-de-anne-carson/>. Acesso em: 12/01/2022.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. Tradução de Susana Funck. In: BRAN-DÃO, Izabel (org.). *Traduções da cultura: perspectivas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: Edufal, 2017.

*Robert Rauschenberg: man at work*. Direção de Chris Granlund (London: BBC and RM ARTS, 1997). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tpCWh3IFtDQ>. Acesso em: 10/01/2022.

ROBERTS, Sara. *Erased de Kooning drawing*. Disponível em: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/essay/erased-de-kooning-drawing/>. Acesso em: 10 de jan. de 2022.

TARTING, Christian. Calar é uma narrativa. Tradução de Inês de Araujo. *Arte & Ensaios*, n. 33, Rio de Janeiro, 2017, p. 196-205.

