

ECOS DA ANTÍGONA NA LAVOURA DE NASSAR ¹*ECHOES OF ANTIGONE IN LAVOURA ARCAICA BY
RADUAN NASSAR**Maria Sílvia Cintra Martins*

RESUMO: O artigo apresenta resultados de pesquisa na área de Estudos da Tradução que podem comportar interesse para a área de Estudos Literários. Na primeira fase da pesquisa, deu-se o cotejo da obra *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, com sua tradução recente para a língua inglesa, *Ancient Tillage*. Foram levadas em consideração, por um lado, as conceituações de ritmo desenvolvidas tanto pelo poeta, ensaísta e tradutor alemão Hölderlin (*apud* Rosenfield, 2016), quanto pelo linguista, poeta e tradutor francês Henri Meschonnic (1995); por outro, o paradigma indiciário (Ginzburg, 1989, 2003), com seu teor indutivo e interpretativo. Entre outros resultados, o processo comparativo conduziu ao reconhecimento, na *Lavoura Arcaica*, do diálogo com a tragédia sofocliana *Antígona*, com seu apagamento na tradução de Sotelino. O artigo conclui com a consideração da riqueza de detalhes que o processo de tradução pode propiciar, assim como o processo de cotejo entre o original e a obra traduzida.

PALAVRAS-CHAVE: tradução; comparação; ritmo.

ABSTRACT: This paper presents the results of research developed in the area of Translation Studies that may be interesting for Literary Studies as well. At the first phase of the research, I compared the novel “*Lavoura Arcaica*”, by Raduan Nassar, with its recent translation into English, “*Ancient Tillage*”. I took into consideration, on one hand, the conceptions of rhythm developed by German poet, writer and translator Hölderlin (*apud* Rosenfield, 2016) and by French linguist, poet and translator Henri Meschonnic (1995); on the other hand, the evidential paradigm (Ginzburg, 1989, 2003), with its inductive and interpretative aspect. Among other results, the comparative process led to the recognition of the dialogue of *Lavoura Arcaica* with Sophocles’ tragedy *Antigone*, which Sotelino’s translation obliterates. The paper emphasizes the richness in details that the process of translation may propitiate, as well as the process of comparison between the original novel and its translation.

KEYWORDS: translation; comparison; rhythm.

¹ Este artigo resulta de Estágio de Pesquisa no Exterior (FAPESP 2015/24353-5).

Introdução

A obra *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, que recebeu o prêmio *Camões* de Literatura em 2016, no mesmo ano teve sua quarta tradução, *Ancient Tillage*, desta vez na Inglaterra. Foi antes traduzida como *Labor Arcaica*, publicado na Espanha em 1982; *Un verre de colère suivi de La maison de la mémoire* (que envolveu a publicação conjunta das traduções de *Um copo de cólera* e *Lavoura Arcaica*), publicado na França em 1985; e *Das Brot des Patriarchen*, publicado na Alemanha em 2004. Apresento, aqui, resultados de pesquisa na área de Estudos da Tradução, que envolveu, de início, o cotejo da obra de Nassar com a tradução recente para a língua inglesa, sem menção, neste caso, às outras traduções.

Torna-se importante destacar que a área de Estudos da Tradução, tanto entre nós, como, de modo geral, em outros países, não possui um princípio norteador específico no que concerne à tradução literária, muitas vezes concebida como um campo propício para o trabalho de poetas. Levei em consideração, de toda forma, a ponderação de Derrida (1986), para quem, mais importante do que decidir se uma tradução é melhor ou pior que outra, seria extrair do cotejo entre o original e sua tradução elementos enriquecedores que derivam das próprias dificuldades que a tradução literária comporta. Também o conceito de ritmo, tal qual desenvolvido por Meschonnic e por Hölderlin, foi levado em consideração.

O poeta, linguista e tradutor francês Henri Meschonnic (1995) insiste no fato de que é o ritmo que atribui ao texto poético o tom de oralidade enquanto subjetivação máxima da linguagem, na união entre o poético, o ético e o político presentes na linguagem, nesse caso, e de que decorreria dele o elo unificador portador da significação do texto poético. Insiste, ainda, no fato de que, no trabalho de tradução literária, torna-se imprescindível levar em consideração o ritmo enquanto elo articulador das partes entre si. Nessa linha de pensamento, retomo suas palavras de alerta: “Chamo então as traduções de apagantes, já que elas apagam o ritmo e o

significante (...) O problema poético é dessemiotizar para fazer entender uma semântica sufocada pela semiótica, uma semântica serial” (Meschonnic, 2010, p. 19).

Na primeira fase da pesquisa, levei em consideração particularmente esses pressupostos do linguista francês, de forma a captar melhor certas nuances e diferenças entre a obra original e a tradução para a língua inglesa. Já na segunda fase, uma vez que meu interesse passou a se centrar na existência do diálogo entre a obra de Nassar e a tragédia sofocliana, conforme explanarei adiante, chamou-me a atenção o fato da existência de crítica semelhante dirigida por Rosenfield (2016) às traduções para o alemão da *Antígona*, em que teria havido o esmero para desfazer as ambiguidades e contradições deixadas pelo dramaturgo grego, sob prejuízo do aspecto formal e, particularmente, do ritmo. A tradução de Hölderlin teria conseguido recuperar certa significação implícita nessa tragédia, ao sugerir, graças à retomada de certas nuances presentes no texto grego, a caracterização da heroína Antígona não mais à semelhança de uma mártir cristã.

Como tradutor e ensaísta, Hölderlin (*apud* Rosenfield, 2016) defendia a existência de uma “lógica poética” (“poetische Logik”) difusa, que se sobreporia à lógica discursiva no texto sofoclano pela presença de ambiguidades, ironias e insinuações as mais diversas, em parte decorrentes da construção de um ritmo que outras traduções da *Antígona* não teriam pressuposto. Ou seja, dentro do texto poético encontraríamos, em parte, algo pertencente à retórica discursiva, isto é, ao “cálculo poético”; em parte, algo que o transcenderia, sendo incomensurável. Gerar-se-ia, com isso, uma união imprevista entre dimensões heterogêneas da linguagem, pondo-se, frente a frente, a racionalidade humana e seu avesso. Haveria, assim, um estado de mais alta consciência que daria acesso a uma conexão superior, manifestando-se particularmente na ordenação rítmica.

Lembro que, na busca de coerência metodológica, servi-me, na pesquisa que descrevo aqui, do paradigma indiciário, de caráter indutivo, intuitivo e interpretativo. Segundo Ginzburg (1989), esse modelo tem por base a análise de dados marginais, pistas, traços ou indícios, para os quais, via de regra, não se costuma atribuir muita importância. Esse modelo pode ser entendido, ainda, como uma investigação capilar

(Ginzburg, 2003), em que, por meio de dados singulares e locais, procura-se estabelecer uma relação com o todo.

O paradigma indiciário, de acordo com Ginzburg (1989), se aproxima da investigação realizada por detetives e policiais que, a partir de indícios imprevistos, sejam ou não materiais, conseguem desvendar determinado crime. Por isso mesmo, o conto de Edgar Allan Poe, “Os crimes da rua Morgue”, tem servido como ilustração desse método, já que Dupin, o investigador, conforme sabemos, chega a decifrar o crime a partir de indícios singulares que não haviam sido notados pelos policiais em visitas anteriores ao local do crime. Aproveito para lembrar, de resto, o quanto o conto de Poe é rico em insinuações de questionamentos a respeito dos métodos científicos mais convencionais.

Considerar que os dados são idiossincráticos não significa a admissão de um olhar subjetivo extremado por parte do pesquisador, pelo contrário: trata-se de se aproximar o máximo possível de um olhar objetivo. Porém, afirmar a existência de idiossincrasia é reconhecer que determinados dados podem não ser tão significativos para algumas pessoas, podendo, entretanto, conduzir outras à decifração de algum fenômeno, ou, no caso que apresento aqui, a uma proposta de leitura que leva em conta dados singulares complementares, já em parte previstos, de forma genérica, por Alceu Amoroso Lima, por exemplo, quando este aponta para os elementos em contraste presentes na *Lavoura*, "como se a tragédia clássica com a implacabilidade do destino cego entrasse em conflito com a sublime visão regeneradora do amor" (Athaíde, 1976, p.44).

Por último, destaco que, embora muitas vezes chame a atenção, neste trabalho, para algumas escolhas vocabulares pontuais, este fato se justifica não porque os elementos singulares tenham valor por si mesmos, mas porque, a seu modo, indiciam fenômenos que se repetem de forma mais abrangente e redundam na questão própria à pan-rítmica, ou seja, a um elo mais global e de certa forma mais sutil que proporciona a amarração do todo, e lhe atribui sentido.

Do título “Ancient Tillage” para “Lavoura Arcaica”

Relato neste item alguns aspectos da primeira fase da pesquisa, em que me voltei ao cotejo da obra de Nassar com sua tradução recente para a língua inglesa. Gradativamente, a comparação das duas versões (a obra original e sua tradução) aguçou-me a percepção dos ecos da Antígona na Lavoura de Nassar, algo de que, talvez, não me desse conta, se não tivesse me detido, com tanto esmero, em tudo aquilo a que o título da obra original é propício a sugerir, diferentemente do título proposto pela tradutora inglesa. Naturalmente, nem tudo se reduziu aos títulos, porém, certamente eles se constituíram em primeiro elemento propulsor de outras intuições, de outras buscas e de outros achados.

Ao acompanhar as opções de tradução de *Lavoura Arcaica* para o inglês por Karen Catherine Sotelino, um primeiro fato (singular) que me chamou a atenção, ainda antes de me deter sobre os títulos das obras, foi sua escolha por usar a primeira pessoa, o “*Eu*”, logo de início, quando Raduan procrastina, atrasa essa informação, assim como vai depois atrasando outras, descompassando e alargando a narrativa. De toda forma, a proposta tradutória de Sotelino (Nassar, 2016) nos mostra em espelho a escrita de Raduan, conforme a própria tradutora reconhece, aliás: “Uma análise cuidadosa da tradução de *Lavoura Arcaica* não só esclarece o processo da tradução em si, mas também comporta enriquecimento para a interpretação do trabalho tal qual escrito no original” (Sotelino, 2002, p.527).²

Senão, vejamos:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero (...)

My eyes on the ceiling (...) where, during the breaks from my anguish, I gathered (...)

2 Todos os excertos do artigo de Sotelino aparecem aqui em tradução para o português efetuada por mim.

Os intervalos da angústia, de toda angústia, daquilo que entendemos por angústia; o “se” impessoal, que nos puxa para dentro da narrativa, mesmo porque em nossa língua contém o “você”. É claro que, literariamente, sempre podemos dizer que a narrativa em primeira pessoa também possui esse dom de identificação, e Raduan sabe disso.

Acontece que, talvez provocado por essa primeira opção de tradução, o descompasso continua e se aprofunda.

(...) eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta; minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente (...)

(...) I was lying on the on the hardwoodfloor of my bedroom (...) when my brother came to take me home; my dynamic and disciplined hand, just prior to his entrance, had been running slowly over my wet skin (...)

Foi o filme de Luiz Fernando Carvalho que me trouxe à mente, com mais clareza, aquilo de que Raduan estava falando neste caso; sua leitura ou tradução imagética (da qual pretendo tratar em outro momento, no que concerne ao modo com que é portadora, em certo sentido, de certa desambiguação da obra original) aprimorou a minha, de forma a me levar de volta às palavras originais, e sentir o compasso de Sotelino, que assenta a mão de André num único lugar (“my dynamic and disciplined hand, just prior to his entrance, had been running slowly over my wet skin”), e perde de vista certo descompasso presente na escrita de Nassar, que implica um antes e um depois das ações de André, e lhes atribui, já nesse momento, um ritmo: dúbio, irônico, ambíguo.

Noto, neste caso, que a composição verbal do período de Raduan sugere duas ações subsequentes: uma da mão pouco antes da chegada do irmão (“dinâmica e em dura disciplina”), outra que se coaduna com o tempo da chegada do irmão, em que as ações de André se encontram no pretérito imperfeito (“eu estava deitado”, “percorria”, “tocavam”). Sotelino junta as ações centradas na mão de André em gesto único no

passado anterior à chegada do irmão, perdendo com isso o tom lúbrico e libidinoso que, conforme sabemos, atravessará toda a narrativa.

Talvez, de ponta a ponta, o texto de Sotelino comportasse uma estaticidade maior, esta foi a hipótese que levantei de início e que pude comprovar no cotejo de vários trechos das duas obras (Cf. Martins, no prelo). Foi nesse sentido que, aos poucos, me dei conta de que essa estaticidade maior já se revelava a partir da opção tradutória que Sotelino estabeleceu para o título, *Lavoura Arcaica*, que nos remete a inúmeras ambiguidades, por certo não tão presentes em *Ancient Tillage*. De que forma “*ancient*” traduz “*arcaica*”, e por que Sotelino evitou o termo “*archaic*”? Palavras tão diferentes: *ancient* e *archaic*, afinal. Quis criar uma ligação ou juntura fonológica entre as palavras *Ancient Tillage*, assim como a que há unindo *Lavoura Arcaica*? Privilegiou a sonoridade nesse caso?

A autora explica, e de forma convincente, se pensamos nos desafios de toda a tradução e nos elementos de intradutibilidade:

A ênfase na atemporalidade, juntamente com o fato de que a palavra “*archaic*” em inglês carece do ritmo sedutor e essencial presente em seu cognato em língua portuguesa, e deixa apenas uma impressão forte e seca, inapropriada para o romance, pareceu justificar uma outra escolha vocabular, que traduzisse os conceitos inter-relacionados de conflito atemporal, paixão atemporal, sabedoria atemporal dos antigos. A escolha final para o título *Lavoura Arcaica* foi *Ancient Tillage*, sacrificando algo do ritmo, mas assim mesmo mantendo a força do original. Talvez o que os dois títulos tenham em comum, à parte de uma utilização antiga (*lavoura*, *tillage*), a referência ao passado (*arcaica/ancient*) e à agricultura, seja sua qualidade enigmática - e devido ao fato de que ambos são enigmáticos, podemos dizer que criam uma impressão semelhante nos leitores (Sotelino, 2002, p. 527).

Mas, e a dubiedade da arca, como fica? E seu movimento? Percebi, à medida que me ocorriam perguntas como essas, que começava a entrar no âmbito dos símbolos e da necessidade do recurso a dicionários menos convencionais. Na segunda fase da pesquisa, notei, no entanto, que não podia deixar de remeter o termo “*arcaico*”, seja a um dos sentidos de “*arché*”, em grego, como “*reino*” ou “*poder*”, seja ao “*imaginário mítico arcaico*”, fato que me conduziu a pressentir, na *Lavoura* de Nassar, uma retomada de elementos presentes na tragédia clássica, lembrando que, na linha de Rosenfield (2016, p. xxx), “Os mitos do ciclo tebano giram em torno da diferença entre

selvageria e civilização, e os poderosos de Tebas, descendentes de selvagens extremados, sempre estão ameaçados pelo risco de regredir, de involuir de volta para a selvageria”. Explorarei adiante a forma com que o conflito selvageria/civilização se presentifica no confronto (e na partilha) entre pai e filho.

Também não podemos ignorar, quanto ao termo “lavoura”, o verso 569 da *Antígona*, tal qual mencionado por Rosenfield (2016, p.56), na passagem em que Creonte se refere a alternativas de casamento mais promissoras para seu filho Hêmon, nos seguintes termos: “melhores lavouras/mulheres para seu filho arar” (que, na tradução de Donaldo Schüller (Sófocles, 1999), aparece como: “Ele encontrará outros campos para lavar”. Dessa forma, à parte de toda a proliferação de sentidos que se concentram na expressão *Lavoura Arcaica*, e que não se traduzem plenamente por *Ancient Tillage*, podemos, ainda, reconhecer nela indícios do diálogo com a tragédia grega, e com a *Antígona* de Sófocles, em particular. É fato, ainda, que, na versão para a língua inglesa do verso 569 da *Antígona*, que mencionei acima, encontramos: “Full many a field there is which he may plough” (Sófocles, 2001). Há na *Antígona* diversas outras ocorrências que podem apontar quer a “lavoura”, quer a “arcaico”, sem que possamos, de toda forma, afirmar qualquer propositalidade de Nassar no sentido de nos remeter a elas, mesmo porque, seja no campo dos estudos literários, seja naquele dos Estudos de Tradução, o que mais nos interessa, hoje, são as marcas ou os indícios com que cada um de nós se deixa afetar, e não a certeza de qualquer intencionalidade por parte dos autores.³

Vale notar, neste caso, que, na tradução para o inglês do dicionário de Chevalier e Gheerbrant, é o verbete “plough” que dá conta de “lavoura” como, até mesmo, no Dicionário de Símbolos Tradicionales, de Cirlot: “ploughing is a symbol of the union of the male and the female principle”. Entre outros aspectos, no dicionário de Ferber

3 Seguindo a tradução de Donaldo Schüller, temos as seguintes ocorrências, além da que consta no verso 569: “ao argivo de níveos escudos/veloz, com arcos e arcas/em fuga apressou o passo” (versos 106-108, em que, aparentemente, “arcas” remete a “munição”); “De tantas maravilhas/mais maravilhoso de todas é o homem/(...) e cultiva a dos deuses mãe, a Terra/imortal, incansável/ revolvendo-a ano após ano/com arados movidos/por força equina” (versos 332-342); “Vou prendê-la viva numa prisão lavrada em rocha” (verso 774); “Mas terrível é a força da sina/Nem arcas nem armas/nem torres nem negras/naves marinhas lhe escapam” (versos 951-954, neste caso, aparentemente, “arcas” remete a “riquezas”).

(2007, p.158), o verbete “plough”/”plow” traz: “So fundamental to life was tilling the earth that the plow acquired sacred and symbolic connotations as early as we have record”. Plutarco aparece como uma das primeiras referências: “The Athenians observe three sacred plowings... But most sacred of all is the marital sowing and plowing for procreation of children”. E Ferber comenta: “A minor tradition links plowing with poetry or with writing”.

É fato, no entanto, conforme apresento em trabalho mais extenso e detalhado (Martins, no prelo), que tendo optado por “*Ancient Tillage*” para o título, Sotelino parece não ter atentado para a forma com que, à sua maneira, Nassar semeia o termo “lavoura” em momentos bastante precisos de sua obra, demarcando em única ocorrência o termo “arcaico” (“céu arcaico”, no capítulo 20, após o evento do incesto e em meio às promessas feitas a Ana na capela), traduzido por “ancient sky”, por Sotelino, sendo que o mesmo item lexical da língua inglesa também traduz alguma ocorrência de “antigo”, como em “ancient blood” para “sangue antigo”. Escolha aleatória semelhante afeta a tradução das cinco ocorrências precisas de “lavoura” (precisas, mesmo porque localizadas em momentos chave da narrativa), que será traduzida, por “tillage”, “harvest”, “fields”, “crops” e “till”.

Noto que a expressão “lavoura arcaica” pode nos levar a pensar (através do que o romance de Nassar nos propõe) no plantio e na arca dentro de sua ambivalência, uma vez que a lavoura, em si mesma, comporta sentido duplo, de ascese, elevação espiritual, que pode implicar sexualidade (o pai remete a uma leitura, André, a outra), enquanto a arca/o arcaico pode remeter, em princípio, às tábuas de lei, ou ao confronto entre selvageria e civilização ou, ainda, à disputa em torno do poder estabelecido, algo que podemos pressentir nesta fala de André: “Queria o meu lugar na mesa da família” (Nassar, 1989, p. 159); mas ela é móvel, e pressupõe constante renovação. Vemos pai e filho, cada um atribuindo um sentido a essa palavra. Ambos buscam o sentido da vida, ambos buscam a purificação, e cada um enxerga, a seu modo, o sacrifício necessário – algo que, conforme Rosenfield, a tradução de Hölderlin para a *Antígona*, diferentemente de outras versões da tragédia sofocliana, traz também à tona, o diálogo

equilibrado entre heróis complexos, que não são nem totalmente bons, nem totalmente ruins, mas possuem, cada um, sua forma de visualizar o bem coletivo.

É nesse sentido que a ponderação de Rosenfield (2016, p.83) - ao se referir à forma com que Creonte e Antígona aparecem redesenhados na proposta de Hölderlin - de que “O paralelismo entre os dois protagonistas evita a simplória polarização do bem e do mal que prevalece na maioria das leituras até hoje”, essa ponderação também nos serve para entender melhor as posições de André e de Iohana. ⁴ Vale a pena, ainda, refletir sobre o alerta da estudiosa para o impacto da presença do incesto na própria utilização das palavras. Explorarei esta questão mais à frente.

Por fim, quando nos aproximamos da tragédia de Sófocles, o título *Lavoura Arcaica* nos remete à sementeira dos dentes do dragão por Cadmo (“Cadmus’ archaic ploughing”), fundador de Tebas, bisavô do rei Laio (a quem Édipo matou de forma equivocada) e também considerado por muitos como o introdutor do alfabeto entre os gregos. A sementeira de Cadmo abriga em si a necessidade de purgação de um mal inerente a uma circunstância que comportaria para sempre o risco do retorno à selvageria. Os dentes de dragão semeados na terra, dos quais brotam espartanos, implicam a mescla entre o humano e o animal. Mas se Nassar conversa com a Antígona, é em parte de forma dissonante. ⁵

Do incesto na Antígona e na Lavoura

Neste item, aprofundo a reflexão em torno dos ecos da Antígona na Lavoura de Nassar com base na segunda fase de pesquisa, em que não me detive mais, de forma exclusiva, no cotejo entre a obra original e sua tradução para o inglês. Nesse momento, voltei-me, de preferência, para a busca de elementos na tragédia grega que confirmassem algum diálogo de Nassar com Sófocles e, nessa linha, de Ana com a Antígona. Apresento, assim, a título de exemplos, algumas passagens e comparações,

4 O próprio Nassar (Cadernos, 1996, p. 30) aponta para essa tendência ao equilíbrio, quando, entrevistado sobre a forma como é tematizado o trabalho nos sermões de Iohana, pondera: “Seja como for, não sei bem por onde transita aquela pregação. Só mesmo o modo de sentir de cada leitor”.

5 Veja-se a propósito Rosenfield, 2016, p. 133: “As lavouras arcaicas de Cadmo suscitaram uma fertilidade indiscriminada, natural e desumana que sempre ameaçou a cidade como tara caótica”.

lembrando que uma explanação mais extensa e fundamentada está presente em Martins (no prelo).

Chamo a atenção, a propósito, para o quanto as categorias de intertextualidade, ou de dialogismo, ou mesmo a referência a uma forma de homenagem implícita nas retomadas de textos, podem resultar redutoras, sempre que servirem apenas para falar da remissão de um texto a outro, sem tratar de explorar os efeitos resultantes desse diálogo entre textos. Estamos diante de um fenômeno profundo e complexo, já que a presença de uma obra dentro de outra (à forma de antropofagia ou de devoração) traz, particularmente para o corpo do antropófago (no caso, a segunda obra), o poder presente naquilo que lhe foi objeto de devoração. Ou seja, no caso que nos interessa em particular, a presença da *Antígona* na *Lavoura* traz a esta uma série de conotações adicionais. E, de resto, não podemos desprezar a hipótese do movimento contrário, qual seja, a presença da *Lavoura* na *Antígona*, quando passamos por uma segunda leitura desta, já alimentados por tudo o que a *Lavoura* pôde nos fornecer.

Vale a pena lembrar, aqui, do verbete para “incesto”, no Glossário de Rosenfield, a qual chama a atenção para a forma com que, pela exploração de detalhes sonoros e rítmicos (como em “Lieb, werd’ich bei ihm liegen, dem Lieben”, “Amada, deitarei com ele, o amado”), Hölderlin abre a possibilidade para a insinuação do provável pendor ao incesto de Antígona por seu irmão Polinices: 6

[o incesto] não representa uma transgressão pontual no registro da sexualidade, mas um desregramento de todo o sistema de parentesco e, conseqüentemente, da sociabilidade. Os nomes e graus de parentesco não significam mais nada quando um “pai” é, ao mesmo tempo, irmão de seus filhos e filho de sua esposa [no caso de Édipo]. Essa confusão linguística repercute nas representações do tempo e do espaço, pois as gerações anteriores e posteriores misturam-se inextricavelmente, disputando estatutos e lugares simbólicos (Rosenfield, 2016, p.166).

6 Para Rosenfield (2016, p.8), há sugestão erótica na redundância sonora do verso em alemão (lieb-lieg-Lieb). Verso 73, na tradução de Donaldo Schüler: “Amada, repousarei com ele, com meu amado” (Sófocles, 1999, p.10). Já a consideração de Ismene, de que “Ardente tua alma sofre pelos frios”, que para Rosenfiel comportaria alusão ao amor necrófilo de Antígona, aparece, na tradução de Schüler, como “De fogo é teu coração em atos que me gelam”, e na tradução de Gama Kury, como “Ferve o teu coração pelo que faz gelar”, mais de acordo com a proposta insinuativa de Hölderlin.

Podemos, ainda, nos perguntar, à medida que confrontamos as duas obras e buscamos derivações do diálogo que se estabelece entre elas, sabedores do fato de que na *Antígona* se faz presente a ideia de purgação de males supostamente cometidos pela linhagem de Cadmo: é o remorso ou a necessidade de purgação que levam André a se confessar com seu irmão Pedro e voltar para casa? De toda maneira, não seria esse o caso de Ana, a irmã e alma gêmea de André, que, ao contrário, comparece ao final do romance assumindo seu lado cigano, provocante e sensual. Ana não se consome, nem na raiva, nem no remorso; em vez disso, se transforma, assumindo diante de todos uma forma inesperada, em imprevista metamorfose. Ou seja, na versão - segundo a tradução que proponho - que Raduan constrói (propositalmente ou não) em sua *Lavoura* para a *Antígona*, não se aponta para o remorso, ou para a necessidade de purgação. Ana, uma *Antígona* neófila, “dominando a todos com seu violento ímpeto de vida” (Nassar, 1989, p. 187) e, nessa medida, contradizendo e desobedecendo publicamente (mas não como mártir, e, sim, à semelhança da *Antígona* de Sófocles reconstruída por Hölderlin) o (s) decreto (s)/édito (s) de Iohana/Creonte.⁷

Torna-se muito interessante, de resto, notar a forma com que ambas as protagonistas, *Antígona* e Ana, se contrastam (e se comunicam), metonimicamente, ao final de cada uma das narrativas: a primeira, “suspensa pelo pescoço/ enforcada com um lenço de finíssimo linho” (na tradução de Donaldo Schüller; “pendente a moça, estrangulada em laço improvisado com seu próprio véu de linho”, na tradução de Gama Kury); enquanto a outra, com “a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço (...) dominando a todos com seu violento ímpeto de vida”.

Uma vez que nos damos conta da comunicação implícita entre as duas heroínas, comunicação que, em meu entender, estes versos apenas confirmam, notemos, a propósito, como aparecem os dois trechos na língua inglesa, o primeiro na versão de Plumptre para a *Antígona*; o segundo, na tradução de Sotelino para a obra de Nassar:

7 Note-se que na primeira edição da *Lavoura*, consta o termo “edito” no capítulo 20: “(...) ignoremos pois o edito empertigado deste fariseu, seria fraqueza sermos arrolados por tão anacrônica hipocrisia, afinal, que cama é mais limpa do que a palha do nosso ninho?”

“hanging by a twisted cord of linen threads entwined” (Sofocles, 2001); “a purple velvet choker around her neck” (Nassar, 2016).

É fato que a opção pelo artigo definido, na obra original, é portadora de forte significado de retomada, já que, conforme sabemos, não se tratava de qualquer gargantilha; também é fato que “around her neck”, por um lado, não dá conta da significância de “apertando-lhe o pescoço”, por outro, age de forma apagante, ao apagar a possível comunicação com a Antígona estrangulada ou enforcada com um lenço de linho. De toda forma, não deixam de ser indícios interessantes para que voltemos à obra de Nassar com atenção redobrada.

Ana ganha, assim, frente a Antígona, e em espelho, camadas de profundidade, e podemos passar a vê-la, em função da exploração desses indícios (deixados ou não, a propósito, por Nassar), como a heroína que, tal qual Antígona - mas de forma *sui generis* – desafia a morte com ousadia. São dignos, de nota, ainda, em Antígona, no momento em que Hêmon está para morrer, o excerto “Ainda/ na posse de si, estende os braços lânguidos à noiva, estreita-a/ e numa golfada lança-lhe uma impetuosa corrente/ de rubro líquido no lívido rosto”, que podemos contrastar com o momento em que Ana, dançando no centro de todos,

(...) sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada (que demônio mais versátil!), roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento, obrigando a flauta a um apressado retrocesso lânguido, provocando a ovação dos que a cercavam (...).

Outros paralelos podem ser estabelecidos, como aquele entre os diálogos que Hêmon e André travam com seus pais. Certamente, não mais no sentido de se falar em eventuais influências, o que não me parece frutífero ou enriquecedor, mas no sentido de que, na medida dos espelhamentos, cada um dos textos adquire ou passa a permitir que se entrevejam camadas inauditas de profundidade. Em sua análise da tradução de Hölderlin, Rosenfield (2016, p. 166) pondera sobre a forma com que Hêmon considera vazias as opiniões de Creonte - e sabemos que assim também André enxerga os argumentos de Iohana - e avança afirmando que uma eventual ordem da linguagem repousaria, necessariamente, na ordem das relações de parentesco e das alianças sociais e políticas. O incesto introduziria uma necessária desordem nas palavras, e o

consequente desentendimento: “Os nomes e graus de parentesco não significam mais nada quando um ‘pai’ é, ao mesmo tempo, irmão de seus filhos e filho de sua esposa”.

Seja como for, estas ponderações de Rosenfield trazem, indiretamente, nova luz para as disputas de palavras entre Iohana e André, como neste caso:

- Misturo coisas quando falo, não desconheço esses desvios, são as palavras que me empurram (...)
- Se sou confuso, se evito ser mais claro, pai, é que não quero criar mais confusão.
- Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz (...) ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as ideias (...) (Nassar, 1989, pp. 163-167).

Coincidentemente ou não, podemos encontrar certo paralelismo na construção dos diálogos entre Creonte e seu filho, e Iohana com o seu, seja pela própria forma invertida, ou seja, em espelho, com que vemos Hêmon de início solícito e em acordo com o pai, enquanto André se mostrará assim no final do diálogo com Iohana. Ou seja, tanto Creonte quanto Iohana aproximam-se de seus filhos de forma adulatora (aquele, quando Antígona já foi condenada à morte, e este, no dia do retorno de André à casa). Diante da fala de Creonte, “Filho, ouvindo a sentença irrevogável/ que condenou tua noiva, vens furioso enfrentar teu pai/ ou me estimas em quaisquer circunstâncias?”, Hêmon se mostra estrategicamente solícito, ao dizer: “Pai, sou teu. Teus úteis conselhos me traçam/ o caminho. Devo segui-los./ Nenhum casamento me estará acima/ do teu sábio governo” (Sófocles, 1999, versos 635-638). Progressivamente, a conversa entre pai e filho torna-se tensa, até a retirada de Hêmon: “E tu não verás mais/ o meu rosto com os teus olhos/Exibe a tua loucura a quem dos teus se disponha a vê-la” (versos 763-765, em que se refere à morte iminente de Antígona, em vista da ameaça de Creonte de que a mataria na sua frente). Na Lavoura, a estrutura do diálogo tenso entre Iohana e André, no capítulo 25, é inversa a esta (ou, podemos dizer, aparece de forma espelhada):

- Meu coração está apertado de ver tantas marcas no teu rosto, meu filho; essa é a colheita de quem abandona a casa por uma vida pródiga.
- A prodigalidade também existia em nossa casa.
- Nossa mesa é comedida, é austera, não existe desperdício nela, salvo nos dias de festa.
- Mas comemos sempre com apetite.

- O apetite é permitido, não agrava nossa dignidade, desde que seja moderado.
(...)
- Eu não disse o contrário. Acontece que muitos trabalham, gemem o tempo todo, esgotam suas forças, fazem tudo o que é possível, mas não conseguem apaziguar a fome (Nassar, 1989, pp. 156-157).

Neste caso, como em falas proverbiais de André que mencionarei adiante, flagramos certo sentido ambíguo e difuso, já que, por um lado, podemos querer vislumbrar a alusão a questões de tonalidade política, envolvendo a demanda por justiça social, mas, por outro, André pode estar se referindo a sua própria fome de vida, que não consegue saciar. Se projetamos essas questões para a Antígona, vemos que nela estamos diante da luta pela posse do direito ao trono, em que Creonte encontraria, na morte de Antígona, a maneira de preservar sua genealogia e impedir o casamento de Hêmon, que resultaria em outra linhagem. Em vista disso, ao integrar de alguma forma a Antígona a suas linhas, Nassar provoca a ampliação e modernização da temática relativa à luta pelo poder, que pode passar a adquirir conotações populares.

Por outro lado, se o cinismo de Creonte se mostra bastante evidente – uma vez que trata com naturalidade o fato de que pretende levar à morte a noiva do filho – Hêmon lida com ele, em princípio, de forma estratégica. Já a falsidade do mundo que Iohana representa, assim como a tonalidade piegas de sua fala, podem não ser tão evidentes para o leitor, mas são denunciadas, implicitamente, por André no decorrer de todo o tenso diálogo, que finaliza, afinal, com o apaziguamento pela chegada da mãe.

O diálogo entre a *Lavoura* e a *Antígona* torna, agora, as palavras de André dúbias, isto é, se numa primeira leitura podemos ter nos convencido de sua sinceridade, mesmo sob a pressão da presença da mãe, agora podemos desconfiar que possam também ser estratégicas, ou seja, que visam apenas manter as aparências de um eventual apaziguamento. Mesmo porque há bastante semelhança entre as promessas feitas ao pai logo após seu desentendimento, e aquelas que dirige a Ana (capítulo 20), na capela, após o relacionamento incestuoso.

Conforme apontei de início, Hölderlin refere-se às dimensões de linguagem que dialogam entre si, uma mais racional e calculada, outra do âmbito do intuitivo e

etéreo. De toda forma, no caso da *Antígona*, é particularmente nas falas do Coro e de Tirésias que se revela o que Hölderlin denomina a dimensão absoluta da linguagem. No caso da *Lavoura*, acredito que essa dimensão se dá, preferencialmente, nas falas de André, e de forma bastante intensa no capítulo 18:

(...) um milagre, um milagre, meu Deus, eu pedia um milagre e eu na minha descrença Te devolvo a existência, me concede viver esta paixão singular fui suplicando enquanto a polpa feroz dos meus dedos tentava revitalizar a polpa fria dos dedos dela, que esta mão respire como a minha, ó Deus, e eu em paga deste sopro voarei me deitando ternamente sobre Teu corpo, e com meus dedos aplicados removerei o anzol de ouro que Te fise um dia a boca, limpando depois com rigor Teu rosto machucado, afastando com cuidado as teias de aranha que cobriram a luz antiga dos Teus olhos; não me esquecerei das Tuas sublimes narinas (...) removerei também o pó corrupto que sufocou Tua cabeleira telúrica (...) (Nassar, 1989, pp. 102-103).

Não estamos, neste caso, diante de argumentos e convicções racionais, que constituiriam um dos modos de proceder da lógica poética, segundo Hölderlin; em vez disso, o que se apresenta é algo próprio de uma outra dimensão da linguagem poética, a dimensão absoluta da linguagem, aquela que conecta o conhecimento discursivo com o inominável, ampliando a percepção e o pensamento, dentro de um outro horizonte de sentido, que estaria fora do alcance da consciência e do conhecimento racional (Rosenfield, 2016, pp. 146 e 154).

Algo semelhante se dá nas afirmações dirigidas por André a Iohana, durante o diálogo tenso que mencionei acima, e por isso mesmo Iohana demonstra perplexidade diante das afirmações do filho:

- Não se pode esperar de um prisioneiro que sirva de boa vontade na casa do carcereiro; da mesma forma, pai, de quem amputamos os membros, seria absurdo exigir um abraço de afeto; maior despropósito que isso só mesmo a vileza do aleijão que, na falta das mãos, recorre aos pés para aplaudir o seu algoz (...)
- É muito estranho o que estou ouvindo.
- Estranho é o mundo, pai, que só se une se desunindo; erguida sobre acidentes, não há ordem que se sustente; não há nada mais espúrio do que o mérito, e não fui eu que semeei esta semente.
- Não vejo como todas as coisas se relacionam (...) (Nassar, 1989, pp. 162-163).

Novamente podemos falar de certa dubiedade das palavras de André, que podem ser lidas dentro de uma tonalidade política, de tom nietzschiano (no combate à

figura do escravo), ou com referência a sua sensação de exclusão dentro da família, ou, de resto, com ambas as tonalidades, que se espalham em círculos concêntricos.

Além dessa dubiedade da linguagem, também presente, conforme vemos, na *Lavoura*, chamo a atenção, ainda, para as arquiteturas de linguagens, que implicam remissões a outros textos, e a presença dos textos uns dentro dos outros, como a *Antígona* se presentifica na *Lavoura*, ou a mitologia arcaica na *Antígona* (e, também, na *Lavoura*), criando-se dimensões de profundidade lado a lado. Mais à semelhança das aquarelas, que dos palimpsestos, e que, de resto, o conceito de “intertextualidade”, conforme alertei acima, é insuficiente para explicar, já que não se trata apenas de se falar da forma com que os textos dialogam entre si, mas da forma com que vão entrando uns dentro dos outros, e se presentificando neles.

Entendo, de resto, que seja no campo de Estudos da Tradução que nos sentimos propícios a pensar desta forma nesse fenômeno, que nos estudos literários muitas vezes permanece no âmbito da intertextualidade, ou das homenagens e influências, sem que, de modo geral, se explorem suas consequências. Pois se trata, em última instância, também de um procedimento de tradução, nesse caso inerente ao quefazer do artista, e do literato em particular.

Se podemos ver certo paralelismo em espelho entre as falas de Hêmon e de André no diálogo com seus pais (que estaria nessa dimensão da profundidade textual), podemos também ver certo paralelismo entre as formas mais apaixonadas e intempestivas de suas falas, e a ordenação racional e premeditada das falas de Creonte e de Iohana. Nesse caso, algo se dá dentro do próprio texto (o contraste entre os discursos de Iohana e de André propriamente ditos), algo se superpõe (ou se subpõe) a essa camada textual, e nos remete ao contraste Creonte/Hêmon. Além, claro, de outras possíveis ramificações, como aquela que nos levaria a *A Paixão*, de Almeida Faria.

Algumas conclusões

Meschonnic refere-se, nas suas diversas obras, à invenção do pensamento, um pensamento que se inventaria em substituição ao pensamento mais corriqueiro e de base conceitual, e também ao fato de que é na semântica serial que se dá a criação de um significado que não residiria nas partes de forma isolada. Hölderlin, de seu lado, aludia a uma esfera superior de pensamento, fora do alcance da consciência, e da qual adviriam lampejos (Ahnungen) que dão margem a um significado de caráter alusivo que se sobreporia ao significado de caráter mais racional e argumentativo.

Entendo que o espelhamento entre obras se torna promissor, mesmo porque, entre outros aspectos, à medida que avançamos, por exemplo, na exploração da produtividade da questão do incesto a subjazer a obra de Nassar, é ela que levamos de volta ao texto da *Antígona*, e podemos, agora, dizer que este, implicitamente, trata também da proibição do incesto, já que, indiretamente, a proibição do enterro de Polinices recai sobre a proibição do incesto entre irmãos: o amor de Antígona por este irmão em particular a conduz a transgredir o decreto de Creonte, dentro de um “reconhecimento negativo (ou seja, a negação que reconhece implicitamente o conteúdo negado)”, que, segundo Freud, seria uma das três possibilidades com que se defronta o ser humano diante dessa proibição, as outras sendo a aceitação da mesma ou seu desconhecimento (Rosenfield, 1989, p.57). É fato que também Ana e André se alinham a essa mesma opção, que traduzem como pulsão de vida, e não como pulsão de morte, ou seja, vendo no amor entre irmão e irmã um valor positivo, não transgressivo, tal como André verbaliza em “na minha doença existe uma poderosa semente de saúde”.

Nesse sentido, o decreto de Creonte da proibição do enterro de Polinices redundaria, através da lógica poética, no decreto (o édito, a lei) da proibição do incesto. Creonte confirma-se, assim, como aquele que entende a importância para Tebas do ingresso definitivo no processo civilizatório com o alinhamento ao mundo da cultura, o qual, no entanto, não se daria de forma tranquila ou linear, sendo este mesmo fato o que fornece o espaço para a tragédia. Nessa mesma linha de pensamento, as falas de

Iohana são explícitas no alijamento de tudo aquilo que possa vir a perturbar a busca da clareza, “a luz clara e calma da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado” (Nassar, 1989, p. 54).

Lembro que, com Freud, influenciado em parte pelas divagações de Schiller, o ser humano passou a ser visto como alguém que habita um espaço ambíguo, entre a natureza e a cultura, dentro de uma fragmentação que resultaria da proibição do incesto enquanto corte simbólico que, sem ter fundamento externo ou objetivo, por um lado, recai sobre o instinto biológico e, por outro, dá origem à cultura.

No mundo fictício da *Lavoura Arcaica* – que não é a reprodução ou imitação da realidade –, a proibição do incesto aparece, implicitamente, como um ato primeiro, enquanto um dos elementos presentes na lógica da moralidade familiar, sendo o sentimento de exclusão de André resultante dessa mesma lógica familiar que o discurso do pai impregnaria em tudo. O incesto em si, no caso, seria uma consequência, porém – de acordo com a lógica (sofística?) de André ⁸ – uma consequência gestada no próprio seio familiar. Por isso mesmo, André não é culpado de seus próprios atos, como também não o são nem Antígona, nem seu pai Édipo. Ao contrário, todos seriam vítimas de certa fatalidade, gerada – cada uma a seu modo – em tempos arcaicos.

Não falo aqui do propósito de um escritor, mas, sim, a que sua obra recende e como pode ser traduzida; também, de como – queira ou não, em princípio – traduz outras obras e se abre, assim, à tradução, de tal forma que também o tradutor necessita

8 "Quanto aos sofistas, meu entrosamento com eles tinha a ver com a minha própria prática. Numa discussão, por exemplo, não ia mais que o tempo de sacar qual era a do meu interlocutor pra imediatamente defender a tese contrária. Me entreguei por muitos anos a esse jogo, e fazia isso com ardor, com paixão, e se por acaso o meu interlocutor chegasse até a minha, eu imediatamente passava a defender sua tese original. Afinal, eu também pensava, quando esbarrei nos sofistas, que a razão não era exatamente aquela donzela cheia de frescor que acaba de sair de um banho numa tarde de verão. Ao contrário, era uma dama experiente que não resistia a uma única cantada, viesse de onde viesse, concedendo inclusive os seus favores a quem quisesse cometer um crime. O aporte ético, que tentaram colar nela desde os tempos antigos, lhe é totalmente estranho. A razão não é seletiva, ela traça tudo. Acho mesmo que a razão é uma belíssima puta, mas vem daí o seu grande charme, se bem que este charme venha mais da sua humildade, passando longe da arrogância de certos racionalistas. E quando você lida com valores, e a ficção é um espaço privilegiado pra isso; e quando de enfiada ainda entram fortes componentes passionais, e entram necessariamente, pra não falar de algum misticismo como condimento, então a companhia da razão pode ser um acontecimento" (Cadernos, 1996, pp. 37-38).

se servir desse universo dos *Ahnungen*, dos lampejos e intuições, a fim de poder captar as nuances implícitas no texto que pretende traduzir e, a seu modo, transpor para o universo de chegada, não só o que seu pensamento mais racional lhe fornece, mas também algo que provém do mundo do sentir, do pressentir e do adivinhar. Deixando o que é explícito para o âmbito da explicitude, porém o que é implícito apenas no âmbito do sugestivo, o qual só pode se dar através do ritmo, da pan-rítmica, à maneira de uma névoa que enlaça o texto e lhe transmite aquilo que costumamos reconhecer como pertencente à aura do poético.

REFERÊNCIAS

- ATHAÍDE, Tristão de. Romances. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 ago. 1976.
- Cadernos de Literatura Brasileira*. Número 2: Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, setembro/1996.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CIRLOT . *Dictionary of Symbols*. London: Routledge, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *Schibboleth*. Pour Paul Celan. Paris: Galilée, 1986.
- FERBER, Michael. *A dictionary of literary symbols*. New York: Cambridge University Press, 2007.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MARTINS, Maria Sílvia Cintra. *Lavras, labirintos e erotização na lavoura de Raduan Nassar* (no prelo).
- MESCHONNIC, Henri. *Politique du rythme*. Politique du sujet. Lagrasse: Verdier, 1995.
- MESCHONNIC, Henri. *Éthique et Politique du traduire*. Lagrasse: Verdier, 2007.

MESCHONNIC, Henri. *Dans le bois de la langue*. Paris: Éditions Laurence Teper, 2008.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do Traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NASSAR. Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NASSAR. Raduan. *Ancient Tillage*. London: Penguin Books, 2016.

ROSENFELD, Kathrin H. *A linguagem Liberada*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ROSENFELD, Kathrin H. *Antígona, Intriga e enigma*. Sófocles lido por Hölderlin. São Paulo: Perspectiva, 2016.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Édipo Rei. Édipo em Colono. Antígona. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar. 1989.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SOFOCLES. *Antigone*. The Harvard Classics. New York: P.F. Collier & Son, 1909–14. ON-LINE ED.: Published March 14, 2001 by Bartleby.com

SOTELINO, Karen Catherine Sherwood. Notes on the Translation of "Lavoura Arcaica" by Raduan Nassar. *Hispania*, Vol. 85, No. 3, Special Portuguese Issue (Sep., 2002), pp. 524-533.

WEBBER, Elizabeth & FEINSILBER, Mike. *Merriam-Webster's Dictionary of Allusions*. Massachusetts: Merriam-Webster Inc., 1999.