

Seria Hölderlin um tradutor “barroco”?

Would Hölderlin be a baroque translator?

Kathrin Rosenfield

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil

Resumo: Este artigo procura pôr em perspectiva a ideia, muito difundida no Brasil, de que as traduções hölderlinianas de Sófocles pertenceriam ao âmbito dos tradutores barrocos (definidos por Walter Benjamin no seu ensaio sobre o drama barroco alemão). Num primeiro momento, exporemos a recepção da visão benjaminiana do barroco no Brasil. Num segundo passo, mostraremos com exemplos da tragédia Édipo Rei que os traços aparentemente barrocos – idiossincráticos e “negligentes”, como também a liberdade supostamente barroca das alterações do original – constituem, na verdade, uma fidelidade de segundo grau do tradutor e antecipam visões antropológicas (nada barrocas), mas modernas da Grécia clássica.

Palavras-chave: Hölderlin. Walter Benjamin. Sófocles. “Barroco”. Tradução.

Abstract: This article reevaluates W. Benjamin’s notion of “baroque” which has been decisive in the reception of Hölderlin’s translations and in the Brazilian art movement of *concretismo*. After discussing the general criteria, we show that Hölderlin’s versions are less baroque than they are generally considered. The strangeness and exuberance of his translations owes more to a surprisingly modern view of classical Greece, a view that anticipates the discoveries of contemporary anthropology.

Keywords: Hölderlin. Walter Benjamin. Sophocles. Baroque. Translation.

As traduções de Hölderlin: aquém e além da apropriação barroca

Se ao menos os críticos perguntassem: “que tipo de pessoas são estas?”
(MUSIL, TB I, p. 451).

Kathrin
Rosenfield

314

Os filólogos tradicionais costumam medir o talento de um tradutor pela sua capacidade de reconstruir o original segundo a visão que à época dos próprios filólogos se faz desse original. Nessa tradição, Hölderlin foi julgado pelos seus contemporâneos classicistas como quem fracassou na aproximação dos gregos. Falta-lhe a nobreza, supostamente simples e racional, de Sófocles. Suas imagens e metáforas surpreendentes, a violência de certas expressões cruas, a literalidade direta de algumas passagens, tudo isso violentou o entendimento que Goethe e os poetas de Weimar e Iena se faziam da polis clássica. Essa opinião se fixou por mais de um século, apesar de os ensaios de Nietzsche e as descobertas arqueológicas nos revelarem uma outra Grécia clássica – mais selvagem, mais violenta, mais colorida e também muito menos racional do que se supunha.

Os preconceitos e estereótipos têm vida longa, e até hoje a visão classicista é ainda bem aceita pelo grande público. Nesse sentido, os ensaios benjaminianos entre 1915 e 1925 foram desbravadores. Mostraram um Hölderlin anticlassicista, um tradutor inovador e moderno, com traços expressionistas e barrocos – enfim, um poeta-pensador que precisa ser lido com outros olhos e considerado com outros critérios que os de Goethe.

Mais ou menos na mesma época, a poesia e as traduções hölderlinianas de Sófocles foram redescobertas também por Heidegger. O filósofo não hesita de homenagear Hölderlin como “poeta pensante” (*denkerischer Dichter*) que conseguiu retornar ao “começo originário” do pensamento grego – de pensadores como Heráclito e Empédocles, que pensaram o Ser sem perder-se na floresta de conceitos subjetivistas e categorias escolares que soterraram a possibilidade de o Ser e a Verdade emergirem de novo (HEIDEGGER, 1966).

Os supostos erros de Hölderlin seriam acertos e desafios para nós recomeçarmos uma busca que se desvencilha de conceitos petrificados e mortos. Suas alterações se tornaram para Heidegger os rastros e guias para reaprendermos a pensar o Ser aquém e além da subjetividade

hipertrófica e pretenciosa. A errância no labirinto das estranhezas hölderlinianas nos ensinaria a pensar, sentir e ser diferentemente: vislumbrando os engodos das categorias voluntaristas da razão e desarmando os hábitos mecânicos e tecnicistas de esquematizar.

São duas visões complementares com algumas afinidades e uma grande diferença: a abordagem de W. Benjamin salientou o gesto “lúdico” e barroquizante do tradutor mais que o rigor filosófico e conceitual que prevalece na abordagem de Heidegger. Abordando diferentes modos de entender a tarefa do tradutor, entre eles a postura “barroca” um tanto indiferente com o sentido do original, a visão benjaminiana de Hölderlin foi muito bem recebida no Brasil como modelo marcante da transcrição.

Propomos aqui uma atitude crítica mais cautelosa a respeito do trabalho tradutório de Hölderlin, em particular no que diz respeito à avaliação das características supostamente barrocas.¹ Segundo Benjamin, o enfoque tradutório de Hölderlin encontraria suas raízes nessa tradição cuja atitude é notoriamente negligente e descuidada com o sentido do texto original. O renome de Benjamin contribuiu para tornar quase hegemônica essa visão do trabalho genial do poeta alemão e de sua criatividade pouco respeitosa com a reconstituição do sentido original do texto grego. Não só no Brasil, mas (com as devidas modulações) também na Alemanha, na França e nos Estados Unidos, Hölderlin tem servido de modelo do tradutor radical, do *transcriador* que rompe com a visão do classicismo e do idealismo alemão.

As aparentes estranhezas da tradução hölderliniana foram, assim, associadas com as liberdades barrocas, com ousadias quase idiossincráticas que imprimem ao original a marca do leitor tardio e da nova época que se apropria do texto à sua maneira. A influência da teoria tradutória benjaminiana foi reforçada ainda pelas teorias da “Morte do Autor”, da recepção e da *reader response*, que encontraram, por sua vez, ecos e reforços nas abordagens desconstrutivistas (em particular na recepção de Hölderlin via Heidegger e Beaufret, Derrida e Lacan).

Nesse contexto, que permanece muitas vezes implícito, as traduções hölderlinianas desempenharam um papel estratégico: de um lado, foram interpretadas como ruptura decisiva com a filosofia do sujeito (hegeliano), de outro, como chancela para novas formas (mais livres)

*Seria
Hölderlin
um tradutor
“barroco”?*

315

1 Este artigo resulta de pesquisa financiada pela Capes e pelo CNPq.

de leitura, interpretação e tradução de textos canônicos. O pensamento “ex-cêntrico” de suas versões e observações anuncia(ria) o dionisíaco de Nietzsche, o inconsciente de Freud ou a revelação do começo originário da filosofia, que se livra, segundo Heidegger, dos vícios da tradição metafísica milenar.

A veneração de Hölderlin nessa tradição teve um efeito paradoxal. Ao mesmo tempo que lhe concede um lugar de destaque como tradutor ímpar do pensamento “rítmico” de Sófocles, tempera com um ambíguo elogio do valor da radicalidade criativa dessas versões, pois, embora Heidegger, Reinhardt e N. Loraux tenham elogiado o dom descomunal de Hölderlin em aproximar-se do original grego, eles também lhe negam o mérito de permanecer fiel ao espírito de Sófocles. Schadewaldt e Karl Reinhardt, Beissner e Binder já observavam que Hölderlin “penetrou, séria e exultantemente como ninguém, na essência de Sófocles”. O elogio, porém, é logo seguido por uma ressalva, por exemplo, quando o mesmo autor escreve: “No entanto, o simples sentimento do leitor que está realmente tocado por Sófocles irá nos mostrar imediatamente que Hölderlin pensa demais e acrescenta excessivos refinamentos intelectuais e filosóficos.” Reinhardt lhe atribui “o mais profundo entendimento do espírito de Sófocles”. No entanto, Beissner e Binder criticam-no por uma espiritualização e uma interiorização (*Interiorisiertheit*) que “não têm nada, ou muito pouco, a ver com Sófocles”. Lacoue-Labarthe observa que Hölderlin procede a “transformações tão radicais que todo o sentido da tragédia é modificado”.²

O Brasil oferece uma grata exceção nesse quadro: o ensaio de Haroldo de Campos sobre a “Palavra Vermelha de Hölderlin” (CAMPOS, 1977, p. 93-104) sublinha o acerto de alterações, como a do verso com a assombrosa coloração “púrpura” das palavras proferidas pela heroína Antígone. Infelizmente, no entanto, também Haroldo confiou no veredito benjaminiano que taxa Hölderlin de barroquices. Uma primeira tarefa crítica hoje exige, portanto, clarificar em que medida é (in)justificada a avaliação de W. Benjamin.

2 As referências para esse problema da crítica são: Nicole Loraux (1997, p. VII-XIV), “Introduction” e “La main d’Antigone”; Jean Baudrillard (2007, p. 230); Wolfgang Schadewaldt (1970, p. 247, p. 275); Friedrich Beissner (1961); Wolfgang Binder (1992, p. 159ss.); Lacoue-Labarthe (1978/1998), *observationat v. 466 of Hölderlin’s translation*. Para uma longa versão sobre esse debate, ver. K. Rosenfield (2001, p. 465-502), “Hölderlin’s Antigone und Sophokles Paradoxon”.

W. Benjamin e o além da correção filológica

A apreciação benjaminiana da versão de Hölderlin limita-se a uma breve menção no ensaio sobre o *Drama barroco alemão* (BENJAMIN, 1980, I, 1, p. 203ss.). Não avalia diretamente o mérito do poeta como tradutor, mas associa Hölderlin, *en passant*, com a prática geral da apropriação barroca, explicando os erros e as alterações hölderlinianas com a negligência deliberada que os tradutores barrocos mostravam no tratamento dos modelos da antiguidade. Benjamin frisa as versões hölderlinianas – como mais um exemplo tardio das características da “negligência” barroca e da obsessiva disposição “decorativa” de materiais “mortos”.

Na leitura de Benjamin, Hölderlin se basearia na teoria do gênio romântico e este participaria, por sua vez, da verve barroca e das desleitura classicistas da tragédia. Em ambos, manifestar-se-ia uma dupla cegueira – uma espécie de esquecimento voluntário da cultura antiga e um desconhecimento da própria condição histórica. Sabemos que Benjamin distingue nitidamente a morte do herói clássico e a do rei no lutiúdio (drama barroco). Na tragédia clássica, encena-se um duplo sacrifício que põe fim ao despotismo religioso e monárquico da era arcaica e anuncia uma nova era democrática por vir, utópica (BENJAMIN, I, 1, p. 285s). O *Trauerspiel*, a tragédia barroca e classicista, ao contrário, cristaliza e petrifica o conflito trágico como uma ruminação melancólica sobre o fardo da realeza, do poder e da responsabilidade do governante. Essa prática barroca de tradução, segundo Benjamin,

compensa os excessos construtivos [deformação e anamorfose, fragmentação e dispersão] com os dispositivos da decoração, no espírito do gesto ‘galante’. [...] A teoria [barroca] da ‘tragédia’ retoma as leis da antiguidade como componentes mortos e singulares, amontoando-os em torno da figura da Musa trágica. [...] os textos clássicos são lidos como textos barrocos. As traduções hölderlinianas de Sófocles nos dão uma noção eloquente da longevidade desta postura, que foi e permaneceu possível até o período tardio deste poeta, o qual Hellingrath intitula, não sem razão, como o período ‘barroco’ de Hölderlin. (BENJAMIN, 1980, I, 1, p. 364s).

Indo além da rápida analogia que vincula Hölderlin, *en passant*, com a tradição barroca, uma série de comentaristas ilustres fixaram e

*Seria
Hölderlin
um tradutor
“barroco”?*

317

reforçaram a observação de Benjamin, como se esta circunscrevesse um verdadeiro método. George Steiner, por exemplo, entrelaça o argumento benjaminiano com a afirmação de que Hölderlin “leva a um grau tão extremo a radicalização dos meios lexicais e sintáticos”, “ele investe o original com tal veemência” que, “segundo as palavras de Benjamin, ‘as portas da linguagem se fecham atrás do tradutor’” (STEINER, 1986, p. 74s). Inadvertidamente, passa-se de passagens notáveis, porém isoladas, a generalizações, sem que se percebam os modos como a peça toda equilibra os choques pontuais. Chegou a hora de trabalhar contra a universalização da teoria benjaminiana como uma espécie de dogma tradutório. Nesse processo, o nome de Hölderlin – famoso desde a edição de Hellingrath – começou a legitimar determinadas práticas tradutórias (por exemplo, o modo e as ideias de Benjamin a respeito da tradução), de forma que são hoje as metas do comentarista (não as de Hölderlin) que se transformaram em regra e chave de ouro. A tradução-anamorfose tornou-se a doutrina da era pós-moderna, encorajando os tradutores atuais a proceder à ressignificação do texto original segundo a língua de chegada, segundo o novo contexto do momento histórico atual, ou o horizonte de compreensão e as ideias do tradutor. Por vias sinuosas, a tradução encontra-se atrelada novamente a pressupostos teóricos e a objetivos discursivos que pouco têm a ver com o “ritmo” e a “vivacidade” das traduções de Hölderlin.

Heidegger e os desconstrutivistas

Também a tradição heideggeriana (em particular, na França) persegue um argumento (pré-)definido: apresenta o poeta como precursor da postura antimetafísica e anti-iluminista (protonietzscheana), que teria inoculado no texto clássico o germe da excentricidade e do descentramento da condição humana. Essa recepção de Hölderlin é intermediada pela tradução de um filólogo contemporâneo de Heidegger, Karl Reinhardt, cuja interpretação – supostamente baseada na tradução de Hölderlin – é explicitamente elogiada pelo filósofo:

A mais recente interpretação de Sófocles (1933), que devemos a Karl Reinhardt, aproxima-se, muito mais do que qualquer outra abordagem anterior, do Dasein e do Ser gregos, porque Reinhardt vê e interroga os acontecimentos trágicos a partir das relações fundamentais de Ser, desvelamento e aparência. (HEIDEGGER, 1966, p. 82).

Embora Heidegger tenha se inspirado diretamente na tradução hölderliniana do “Hino ao homem maravilhoso e terrível” quando ofereceu sua própria tradução em *Einführung in die Metaphysik*, as discussões posteriores da contribuição hölderliniana baseiam-se muitas vezes mais na leitura de Reinhardt (1972) – leitura esta que usou apenas um único verso de Hölderlin, pois Reinhardt passa a traduzir as citações que usa diretamente do grego. Doravante, serão as versões de Reinhardt e de Schadewaldt que desempenharão um papel determinante na recepção heideggeriana de Hölderlin na França (BEAUFRET, 1975; LACAN, 1986).

As ideias benjaminianas da fragmentação e da dispersão barrocas irão reforçar – apesar da abordagem totalmente diversa de Benjamin – o enquadramento de Hölderlin no âmbito da desconstrução (a disseminação). Assim, consolidou-se um estranho consenso, hoje quase canônico, a respeito das “geniais” alterações da versão alemã – assim contabilizadas como “criações” notáveis de uma nova visão do sujeito descentrado, embora essa genialidade tenha traído o original de Sófocles.

Como já mencionado, essa visão de Hölderlin-tradutor consolidou-se, irônica e paradoxalmente, por intermédio de traduções e comentários de certos filólogos (helenistas e especialistas de Hölderlin) do século XX. São suas considerações estritamente filológicas que firmaram a atitude ambivalente e contraditória a respeito das traduções hölderlinianas.

Quase todas essas abordagens ignoram as observações de Hölderlin sobre o ritmo dos sentimentos, representações e pensamentos, ou seja, sua compreensão não conceitual da trama e da ação como constelações de gestos e discursos nos quais o timbre, o tom e o ritmo são tão significativos quanto a acepção de cada palavra tomada individualmente. É essa desleitura que eu gostaria de retificar com um simples *close reading* da tradução e a concentração crítica sobre a unidade estética de som-ritmo-sentido na versão de Hölderlin.

O paradigma “rococó” da recepção brasileira de Hölderlin

O pouco que se escreveu sobre Hölderlin e suas traduções no Brasil constitui uma exceção a essa regra – precisamente devido à perícia poética e criativa dos tradutores concretistas, em particular Haroldo de Campos. Nos anos 70, suas traduções e seus trabalhos teóricos contribuíram substancialmente para superar visões unidimensionais e empobrecidas do sentido na tradução poética, devolvendo à versão portuguesa as

*Seria
Hölderlin
um tradutor
“barroco”?*

319

riquezas semânticas e sensuais da forma original: a corporeidade dos idiomas voltou a desempenhar o papel que lhe cabe na produção de sentido(s) poético(s) difuso(s), a névoa de significância produzida pelas relações de forma e conteúdo. Haroldo de Campos exemplificou os princípios tradutórios (concretistas) ao justificar o estilo barroco de Odorico Mendes comparando-o com o de Hölderlin. O prestígio do poeta alemão veio a legitimar o realce da superfície formal do texto, *as expressões rudes e saborosas, cuja gramática se situa para além e acima da correção convencional (embora Haroldo sempre enfatize como a forma reforça e multiplica o sentido!):*

Se é lícito passar das alturas hölderlinianas (tanto mais edificantes como paradigma quanto mais excelsas e por isso mesmo mais alarmante o equívoco³ que as rodeou) para um obscuro e modesto de nossa literatura [...] o maranhense Odorico Mendes (que Sousândrade chamou 'o pai rococó'), cujo labor era orientado por um sentido criativo de *tradução da forma* [...] [e que] merece ter o seu legado reestudado e reconsiderado. (CAMPOS, 1977, p. 100s.)

O argumento que Haroldo avança nesse e em outros ensaios diz respeito a apenas *um* aspecto da tarefa do tradutor de uma tragédia, ou seja: à necessidade de o tradutor abrir-se à forma da obra para entender seus sentidos complexos, *as significações implícitas e explícitas sugeridas pela forma*. Em outras palavras, as particularidades sonoras, imagéticas, cromáticas e rítmicas sobredeterminam, porém não substituem, os sentidos múltiplos da história e a densidade do enredo.

Susana Kampf Lages lembra com propriedade que, na prática,

o tradutor [Haroldo] vale-se de duas estratégias diversas [e combinadas]: a por ele denominada 'filológica' ou interpretativa e a literalizante [...]. Ambos os procedimentos evidenciam uma postura que vê na fidelidade ao original um momento intimamente vinculado ao momento interpretativo da leitura e a um gesto criador que faz do poema uma instância da crítica. (LAGES, 2002, p. 94)⁴.

³ Haroldo refere-se ao equívoco de Goethe, Schiller e do jovem Voss que consideraram a tradução de Hölderlin como um signo precursor da loucura. (CAMPOS, 1977, p. 100s).

⁴ Cf. também Seligmann-Silva (2005, p. 159-171), "Haroldo de Campos: tradução como formação e

Também a reflexão de Edwin Gentzler (1993, p. 192s), embora enfatize na obra dos irmãos Campos “as estratégias antieurocêntricas, anti-etnocêntricas e desconstrutivistas” do canibalismo dos irmãos Campos, está longe de ignorar o que significa a “transcrição” *na prática*: pois tanto as traduções como os comentários dos irmãos Campos mostram o cuidado na recuperação da complexidade semântica da poesia e o respeito pela investigação filológica da obra original. A exigência de uma visão consistente da riqueza semântica multifacetada do original substitui-se, assim, ao interesse *unilateral* pela *significação estável* ou conceitual. Mas esse deslocamento não renuncia à consistência, apenas abre o foco para as flutuações semânticas, para o excesso de sentidos – isto é, para aquele frêmito “dionisíaco” (Nietzsche), “rítmico” (Hölderlin) ou “melódico” (Rilke) que faz sentir o “corpo” da poesia.

Traduzir uma obra inteira, e ainda mais: traduzir para o palco e para o público, requer reproduzir a densidade, reunindo os aspectos da forma (melopeia, fanopeia, ritmo, sobre os quais se escreveu tanto – de Pound aos irmãos Campos) com as questões do sentido, ou melhor, da multiplicidade e da complexidade semânticas. No caso de Hölderlin, lidamos de antemão com uma *mise en abîme* tradutória. Ninguém melhor que o poeta alemão para nos alertar das diferenças entre o texto de Sófocles e as inúmeras traduções consagradas dos filólogos que estabeleceram o consenso do *mainstream acadêmico* de hoje. Hölderlin, entretanto, não se encaixa na tranquila aceitação dessa convenção e desse *mainstream*. Sua versão de Édipo Rei não é barroca no sentido da indiferença; ela visa reconstruir um sentido mais rico, mais vivo e historicamente possível para a peça de Sófocles. Se Heidegger e Haroldo, Nicole Loraux e Lacan, Schadewaldt e Reinhardt (entre outros) homenageiam Hölderlin como “o poeta do poeta”, isso se deve ao fato de que o poeta alemão transgrediu as regras convencionais não por indiferença ao original, mas para recuperar som-e-sentido, corpo-e-alma da peça grega.

abandono da identidade”. Acrescentemos que Haroldo debruçou-se apenas sobre partes isoladas da tragédia: a tradução do Prólogo e do hino de entrada da *Antígone* como exemplos das “transgressões” do “genial poeta alemão”. Assinalemos também que a transcrição ainda precisava de “ações afirmativas” e de manifestos nos anos 70 – razão pela qual Haroldo enfatizou mais o lado “criação” que o lado “tradução”, dizendo que Hölderlin teria feito “mais que traduzir”, produzindo “por sua vez, um original” (p. 101s.). Se essa abordagem é perfeitamente legítima no âmbito de um capítulo voltado para o problema da tradução da forma, é vazia e cansativa, entretanto, a elevação desses preceitos (pontuais e parciais!) ao nível de teorias gerais. A transgressão sistemática perde seu sentido – e a *différance* – quando vira regra; a apropriação tradutória radical que criaria constantemente novos originais perde-se na multiplicação inflacionária e obsessiva.

Seria
Hölderlin
um tradutor
“barroco”?

321

E esse esforço é movido por admiração profunda e um respeito quase religioso pela letra e o espírito da obra do grande trágico.

Proponho aqui de atenuar as ideias do radicalismo⁵ barroco ou do “canibalismo” em favor da busca do enfoque interpretativo que o poeta escolheu para seu trabalho de tradutor. Proponho ir na contracorrente da ideia (atribuída a Benjamin) da “monstruosidade das traduções hölderlinianas”, para privilegiar a tese de que suas alterações são gestos heroicos ou, como sugere Susana Kampff Lages, gestos “maníacos” de recuperação do sentido vivo do original. Afinal, os críticos de Hölderlin estão ainda esquizofrenicamente divididos: a idolatria pelas ideias teóricas de Hölderlin terá de encontrar respostas (melhores) à acusação de que Hölderlin teria traído o texto grego. Vejamos somente um rápido olhar sobre o que dizem helenistas e especialistas que se debruçaram sobre as versões do poeta alemão.

Uma questão preliminar: que tipo de leitura/interpretação fornece o lastro do trabalho tradutório? As principais diferenças entre as abordagens convencionais da tragédia e a leitura de Hölderlin

Estamos todos acostumados a um determinado foco pelo qual vemos Édipo – e somente Édipo. A maioria dos críticos interpreta o personagem como se ele fosse [todo] o espetáculo. Alguns (Waldock e Dodds, por exemplo) veem Édipo como um emblema da humanidade e do desamparo humano, outros (Winninton-Ingram e Segal, por exemplo) como exemplo de uma esperança falaciosa no conhecimento humano. Freud fez dele a imagem da pulsão incestuosa universal e da busca incansável pela verdade. Knox o vê como um típico tirano ateniense, colocado no palco para dar o exemplo de um cidadão que passou a ser demasiadamente orgulhoso. Finalmente, a antropologia histórica/estrutural (preminentemente Vernant e Vidal-Naquet) tomou Édipo como o modelo da reviravolta trágica que transforma o “purificador” em bode expiatório ou *pharmakós*.

Essas quatro abordagens têm em comum a ideia de que haveria *um* oráculo verdadeiro e fiel, anunciado por Apolo, e que a sabedoria divina de Tirésias contrastaria com a ignorância/conhecimento humano

5 George Steiner (1986, p. 74, 76) sublinha a “radicalização” e o “extremismo” das traduções hölderlinianas.

de Édipo. Quanto a Jocasta, Creonte e o Coro, essas interpretações parecem ignorá-los. Eles se tornam personagens menores, impotentes, figurantes passivos em um drama vivido e representado somente por Édipo. Hölderlin mostra que isso *não é* o caso em absoluto.

No lugar das dicotomias abstratas, Hölderlin lê, interpreta e traduz a tragédia de tal maneira que não somente a trajetória heroica está no fio da navalha entre o sub e o sobre-humano, mas também o oráculo se desdobra em múltiplas versões que beiram tanto a revelação divina como a banalidade (ou a blasfêmia) humanas. Mas na leitura/interpretação/tradução hölderliniana essa visão não é uma modernização barroca ou romântica, mas uma reconstituição plausível de uma trama grega (compatível com o imaginário clássico).

*Seria
Hölderlin
um tradutor
“barroco”?*

323

Tradução e interpretação da cena do oráculo: o entendimento rítmico de Hölderlin e os pequenos detalhes formais que mudam o sentido

A “vivacidade” da leitura de Hölderlin distingue-se de modo decisivo das leituras convencionais. Na sua perspectiva, Édipo é um homem enredado, desde o início, em uma profusão de incertezas que surgem da constante produção de oráculos (no plural) no interior da peça e ao longo da ação dramática – isto é, não há uma verdade divina que precede a ação; embora intimamente vinculadas com a ideia da verdade sagrada, as facetas decisivas dessas mensagens brotam das mentes *humanas*: os enigmas divinos dão lugar a produções que hoje a linguística chamaria de “performativas”, isto é, versões possíveis, probabilidades que se encaixam nas circunstâncias e visões do momento. Essa visão hölderliniana é ao mesmo tempo mais moderna, isto é, próxima de nós (uma verdadeira teoantropologia), mas também muito próxima do iluminismo ateniense, como veremos ao reler atentamente o original grego.

A visão hölderliniana apoia-se em uma escuta meticulosa e abrangente do texto de Sófocles; o poeta ouve os refrãos rítmicos e melódicos do texto grego e atenta para os pequenos detalhes, como os modos de enunciação, por exemplo, que podem se tornar tão significativos quanto o conteúdo do que foi anunciado ou indagado. Para ele, isso é o “ritmo” – a constelação peculiar e o “estilo” do que é dito no palco (a arduosa destreza terá de ser lida *entre* as linhas do texto de Sófocles); eis

o que torna o espetáculo interessante, excitante e emocionante,⁶ muito mais do que o conhecimento do enredo mítico que qualquer leitor já conhece de antemão. Hölderlin percebeu, com seu “radar poético”, que pequenas alterações no modo de produzir determinados conteúdos podem sugerir pensamentos não ditos, sentimentos ou conjecturas que ressoam em torno das palavras pronunciadas, dando-lhes volume, densidade, ambiguidade e ironia. É por essa razão que Hölderlin deu menos atenção ao oráculo *per se* do que à maneira como certas manipulações humanas das palavras (oraculares) podem alterar o significado de uma profecia.

A coreografia da desconfiança e a dupla trama da peça

A cena do oráculo inicial está, portanto, no centro das *Observações sobre Édipo*. Para traduzir de modo coerente, Hölderlin destaca como eixo de sua leitura uma atitude peculiar do protagonista: sua desconfiança. Desde o início, Édipo parece sentir que algo obscuro está acontecendo no Palácio e que seus mais próximos estão tentando silenciar ou encobrir algo. Através da leitura de Hölderlin, descobrimos uma série de meias-verdades, silêncios, informações desconexas – uma estratégia que compõe um duplo enredo surpreendente. Nessa perspectiva, a desconfiança que caracteriza Édipo nas primeiras cenas é algo muito diferente da paranoia que Knox lhe atribui: ela é uma “visão todo-abrangente”. A concepção incomum de Hölderlin se torna clara nessas observações, quando ele elogia a “suspeita rebelde decorrente dos segredos melancólicos que pesam sobre seu pensamento onisciente”. Isso pouco tem a ver com a leitura freudiana, a culpa inconsciente (recalcada) de ter matado o pai⁷ – a não ser que o motivo da culpa inconsciente e do conflito de ambivalência seja estendido a todos os demais personagens, pois a perspectiva hölderliniana antecipa o olhar freudiano pela percepção

6 A noção de Hölderlin de ritmo é muito próxima da noção pré-socrática e clássica, como Émile Benveniste (1971, p. 285s.) analisa em seu ensaio “The notion of rhythm”: “[rhythm] designates the form in the instant that it is assumed by what is moving, mobile and fluid, the form of that which does not have organic consistency; it fits the pattern of a fluid element [...] of a peculiar stat of character or mood. It is the form as improvised, momentary, changeable.” Ele conclui que o ritmo significa “literally ‘the particular manner of flowing,’ [...] dispositions” or “configurations without fixity or natural necessity and arising from an arrangement which is always subject to change.” Aqui também devo agradecer a Pascal Michon, por seu inovador site *Rhuthmos*, que aborda dos mais diversos ângulos a padronização significativa das funções do ritmo.

7 Ou talvez eu devesse dizer melhor: essas desconfianças diferem do conflito inconsciente analisado por Freud – elas corresponderiam ao que se chama *Realangst* em linguagem freudiana; mas essa angústia evidentemente pode acrescentar-se ao conflito envolvendo a incerteza da origem e das corretas relações de parentesco que caracteriza as angústias edípicas.

sutil de algo que está acontecendo entre as personagens menores; a nova visão do oráculo aponta para uma segunda trama – uma trama independente da autoinvestigação do herói, que eu chamaria de intriga palaciana. O que Édipo interpreta como uma conspiração contra si mesmo, o salvador e rei de Tebas, é, de fato, o eco de uma conspiração que ocorrera décadas antes, realmente contra ele mesmo, o infante filho e herdeiro de Laio – um crime recalcado da memória pelos outros habitantes do Palácio e que agora pesa na consciência de todos.

Hölderlin marca a organização rítmica da suspeita intuitiva de Édipo – mais do que seu conteúdo – no modo de falar: se há algo verdadeiramente moderno na abordagem de Hölderlin, é aqui que isso aparece. O modo como Édipo indaga ao ouvir o oráculo rompe violentamente com a visão piedosa convencional da profecia; enfatiza a produção do conteúdo da verdade “sagrada” através de interações humanas: são tanto mecanismos intuitivos, como silogismos racionais e reações ou associações psicológicas que produz(em) o(s) oráculo(s) em Édipo Rei. Primeiramente, Hölderlin traça uma linha entre o oráculo (pronunciado pela Pitonisa) e as interpretações que Édipo força Creonte a produzir. O poeta limita o oráculo aos primeiros três versos:

A sentença do oráculo diz:

Mandou-nos Febo, ô Rei, claramente,
A expulsar do país a mácula [vergonhosa] (miasma, *Schmach*), nutrida
nesta terra,
E a não nutrir o incurável. (*Unheilbares*)

Ele comenta:

Isto podia significar: julguem, de modo universal, [mantendo] um tribunal rigoroso e puro, mantenham uma boa ordem cívica. Édipo, porém, logo fala, de modo sacerdotal:

Por meio de que purificação [...]

E [Édipo] visa o particular:

E a que homem ele designa este destino?

E deste modo desvia os pensamentos de Creonte para a palavra terrível:

Outrora, ô Rei, Laio era senhor

Neste país, antes de tu dirigires esta cidade.

É desta maneira que o oráculo termina por ser vinculado com a história

*Seria
Hölderlin
um tradutor
“barroco”?*

325

da morte de Laio, que não necessariamente se encaixa no oráculo de Delfos. (HÖLDERLIN, 1988, p. 851).

Hölderlin entende que os contemporâneos de Sófocles tinham diferentes opiniões sobre os oráculos. A visão religiosa ou piedosa da profecia, como um mandamento de um deus, não excluía a forma prática performativa da interpretação: um *brainstorming*, combinação de reflexão com livre associação, graças à qual os líderes gregos lançavam mão de sua experiência. Essas interpretações combinavam conhecimento e memória, intuição e imaginação, a fim de captar ideias e sugestões valiosas para a solução de um problema particular. Hölderlin situa Édipo distintamente na segunda opção, aproximando-o de Temístocles e Péricles, que são famosos por terem se arriscado na manipulação de oráculos durante as crises atenienses.

A formulação aberta e genérica do oráculo inicial aceitaria com facilidade qualquer interpretação; além disso, ela contém termos sugestivos que permitiriam estabelecer alguma relação da peste com um descuido na ordem medical e sanitária (*anekistontrephein*, não nutrir algo incurável: este último termo, segundo Bailly, “aplica-se a uma doença”).

Assim, O oráculo apresentado por Creonte soa como uma sugestão, como se Creonte dissesse: ‘Cunhado, este oráculo permite que se proceda a um rito qualquer de purificação; escolhe esta solução simples! Basta, por exemplo, escolher um bode expiatório, expulsá-lo ou executá-lo, para Tebas cair novamente nas graças dos deuses.’ Édipo, entretanto, se recusa de interpretar de modo ingênuo e insiste em investigar o que Creonte pensa.

É fácil ver as cinco fases da cena do oráculo que eu gostaria de comentar em detalhe:

- 1) Primeiro, a Fase preliminar: impaciência e inquietude de Édipo;
- 2) Depois, o Anúncio triunfal de uma profecia-solução. Porém, observe-se a cautelosa retórica de Creonte, que protela e despista; conselheiro ágil, ele sugere uma saída fácil e prática para o problema;
- 3) No entanto, Édipo não morde a isca da salvação genérica: não interpreta – interroga o cunhado, que se torna evasivo;
- 4) Isso obriga Creonte a passar ao anúncio – não mais triunfal mas constrangido – de um escândalo encoberto. Creonte se rende e revela *seus próprios fantasmas*;

- 5) À medida que o interrogatório das lembranças de Creonte avança, revela-se um escândalo e Creonte terá de se defender com uma apologia rapidamente fabricada (cujos termos se chocam, mais tarde, com informações contraditórias de Jocasta, Tirésias e do próprio Creonte).
- Creonte protela porque tem na mente fatos embaraçosos: um assassinato não investigado, não vingado, um miasma não purificado;
 - um miasma silenciado que o rei aprende somente décadas depois de assumir o poder;
 - a retórica de Creonte procura manipular a atenção de Édipo e distraí-lo das velhas suspeitas que pesavam sobre ele, Creonte (de ter encomendado o assassinato de Laio);
 - o que se sabe depois do oráculo e de sua interpretação é nada além do que se sabia antes; nada justifica, portanto, a entrada triunfal de Creonte, a não ser sua esperança de que Édipo iria recorrer a um ritual genérico, no marco das crenças e superstições arcaicas.

*Seria
Hölderlin
um tradutor
“barroco”?*

327

Fase 1. Impaciência e inquietude de Édipo

As observações de Hölderlin fizeram-me ficar atenta para o fato de que, mesmo antes da chegada de Creonte, Édipo está visivelmente impaciente, alerta e potencialmente desconfiado. Ele teve o cuidado de perguntar aos suplicantes o que eles temiam, como se houvesse intuído algo além da praga, um problema que se camufla nas consciências e nos medos que os tebanos silenciam. Ele reclama que Creonte já deveria ter retornado.

É.: Ó venerável/Rei Apolo! Quando [Creonte] chegar aqui [*entukhe*]/Que venha, brilhante com olhar de salvador. [*O König Apollon! Trift er nemlich hier ein,/Mag glänzend er mit Rettersauge kommen.*]

S.: Ele parece alegre; senão não viria com ampla coroa de louro.

É.: Logo saberemos; pois a voz já o alcança. Ô venerável desassossego, filho de Meneceu,/Qual a mensagem que nos trazes do deus? [*emonké-deuma* meu cunhado VS *kadeô*/preocupar-se]

No penúltimo verso, Hölderlin comete um erro criativo de tradução: a expressão grega para *emonkédeuma*, meu cunhado, transforma-se em “desassossego”, como se Creonte encarnasse todas as preocupações de Édipo. Quando este enfim aparece no horizonte, o sinal de sucesso da missão – uma coroa de louros –, que Édipo vê de longe (p. 78-82), assim como a entrada triunfal do cunhado, não dissolvem sua inquietude.

Fase 2. Anúncio triunfal de uma profecia-solução

Porém, observe-se a cautelosa retórica de Creonte, que protela e despista, quando Creonte anuncia:

Trago a melhor notícia. Pois sempre digo: mesmo o mal, quando com sorte endireitado, termina feliz.

se a adversidade acaso/corrige o passo, em bem resulta o acaso (SÓFOCLES, 2001, p. 87).

Édipo irrompe abruptamente:

É.: Mas quais os termos exatos. Pois a tua fala nem encoraja, nem amedronta. Até-m-te ao tema, pois o teu dizer/nem tranquiliza nem atemoriza (SÓFOCLES, 2001, p. 89s.).

A suspeita⁸ é o motor que guia essa cena, e Creonte sente isso. Mesmo com a ordem urgente para revelar o oráculo imediatamente, Creonte encontra ainda uma maneira de protelar: ele pergunta se deveria falar ali mesmo, a céu aberto, em frente a todos, ou na íntima privacidade do Palácio: “Posso falar na frente dessa gente/ou, se preferes, no interior do paço” (SÓFOCLES, 2001, p. 91, 2 v.).

Nota-se que Creonte, antes mesmo de mencionar a profecia, insiste sobre o caráter positivo, prometedor das novas que traz. A retórica é bem calculada, pois a “boa notícia” somente se sustenta graças aos desvios estratégicos de Creonte, pois, em si mesmo, o oráculo não diz nada. Por isso, Creonte prolonga o suspense esperançoso e, depois de finalmente pronunciar o oráculo, dá mais duas respostas evasivas, antes de falar da morte/assassinato de Laio.

8 Frederick Ahl (2008, p. 81) observa que Édipo seria receoso desde muito cedo no espetáculo e considera esse receio como compulsivo. O crítico não reconhece que a suspeita do herói é lúcida e baseada

Fase 3. Édipo não morde a isca da salvação genérica: o herói não interpreta – mas interroga o cunhado, que se torna evasivo

Édipo, por seu lado, está disposto a desconfiar da retórica do cunhado. Ele percebe quão calculado é, de fato, o oráculo de Creonte: esse é o tipo de mensagem que Temístocles ou Antífono teriam manipulado para sua própria vantagem, e Creonte parece esperar que Édipo aproveite-se da situação como Temístocles, interpretando-a de acordo com seus objetivos. Porém, em vez de oferecer um plano milagroso, Édipo “vira o jogo” e coloca a responsabilidade da interpretação sobre os ombros de Creonte. Sempre que Creonte faz uma pausa no seu relato hesitante que revela nada além de fórmulas genéricas, Édipo o pressiona com perguntas mais específicas. Ele deseja ouvir o que Creonte pensa, do que se lembra, o que lhe vem à mente e de que maneira Creonte descreve essas coisas. É essa pressão que pouco a pouco desmancha na mente de Creonte as primeiras versões muito vagas do oráculo (expulsar do país a ignomínia/vergonha/miasma [*Schmach*], nutrida nesta terra,/E de não nutrir o incurável. [*Unheilbares*] e provoca o retorno do recalcado). Creonte se rende à lembrança culpada e chega à conclusão de que a causa da praga só pode ser o sangue derramado de Laio (e não vingado – por ele e Jocasta!):

É.: Como nos depurarmos? Qual desgraça? (SÓFOCLES, 2001, p. 99).

É.: Com qual purificação? De que tipo de mal se trata? (HÖLDERLIN, 1988).

A pergunta de Édipo mostrava claramente que o oráculo em si ainda não identificou uma causa específica da desgraça. E a resposta, ainda vaga, de Creonte procura manter-se numa fórmula genérica o suficiente para permitir que isso não aconteça, de forma que Édipo tenha de recorrer a um rito de bode expiatório. Veja-se isso primeiro na tradução de Hölderlin, pois nota-se que Trajano já acentua (talvez inadvertidamente) a ideia da busca do culpado específico (o réu) que assassinou “o morto”:

em fatos sutis (os sintomas de culpa e ocultação por parte dos próximos). Assim, a interpretação de Ahl retorna à noção do “medo mítico” e patológico do parricídio e incesto.

*Seria
Hölderlin
um tradutor
“barroco”?*

329

C.: Devemos expulsar um homem [qualquer], ou pagar morte com morte, Pelo sangue que agita a cidade. (HÖLDERLIN, 1988, p. 99s.).

C.: Caçar o réu, pagar com morte o morto⁹:/que escarcéu faz na polis este sangue! (SÓFOCLES, 2001, p. 100).

O texto grego está muito próximo da versão hölderliniana. A formulação vaga parece sugerir que Édipo deva procurar por um bode expiatório, um *pharmakós*, cuja expulsão da cidade purificaria o mal, caso não se encontre um assassino – o que é mais do que provável depois de uma ou duas décadas após a morte de Laio.

Na tradução de Trajano, esse meio-termo entre a solução branda (expulsão do *pharmakós*) e a morte sangrenta não é tão clara; o verbo “caçar”, embora signifique também expulsar, é facilmente associado com a caça sangrenta. Trajano acrescenta também, no lugar do vago “um homem qualquer”, o termo jurídico “réu” e sugere, na sintaxe escolhida, que se deva caçar-perseguir um réu particular – o assassino – e executá-lo, para que seu sangue pague o sangue que “faz escarcéu” na polis.

Mas Édipo se recusa a interpretar as palavras vagas e sugestivas e continua, implacável, a interrogação – como se quisesse saber o que Creonte pensa:

É.: E este fado ele o indica a quem [que homem]? [*Und welchem Mann bedeutet er dies Schicksaal?*] (HÖLDERLIN, 1988, p. 101).

E.: Quem teve o azar da sorte, o deus o indica? (SÓFOCLES, 2001, p. 102).

Fase 4. Anúncio constrangido de um escândalo encoberto. Creonte se rende e revela seus próprios fantasmas

As questões insistentes do herói colocaram um fim aos desvios estratégicos de Creonte. Lentamente, ele começa a revelar o que tem em mente (e o que pesava em sua consciência há muito tempo):

C.: Outrora havia, ó rei, Laio aqui no trono/Deste país, antes de tu guiares a cidade [*Uns war, o König! Lajos vormals Herr/In diesem Land, eh' du die Stadt gelenket.*]

9 O texto grego diz algo mais genérico: “Banindo ou matando quem cometeu matança,/E assim causou para a cidade esta tara de sangue/poluição.” (HÖLDERLIN; KITTOP, 100s.).

É.: Sei de ouvir falar, nunca o vi. (HÖLDERLIN, 1988, p. 102ss.).

C.: Em tempos idos, Laio mandava aqui,/antes de começar o teu reinado.

É.: Sei por ouvir dizer; jamais o vi. (SÓFOCLES, 2001, p. 103, 5 v.).

O estilo narrativo-conversacional dessa troca de palavras é muito diferente das máximas solenes da mensagem inicial de Delfos na tradução de Hölderlin. Com estudada indiferença, Creonte conta que Laio falecera num passado longínquo e indeterminado; depois, abruptamente, apresenta a versão oficial da morte de Laio pelas mãos de salteadores desconhecidos:

C.: Ele morreu. E assim Apollo, bem claro, nos manda castigar aqueles matadores. [*Da der gestorben, Will er deutlich nun/Dass man mit Händen strafe jene Mörder.*] (HÖLDERLIN, 1988, p. 105s.).

C.: Assassinado. O deus profere claro:/punir – não importa a quem! – os matadores. (SÓFOCLES, 2001, p. 106, 7 v.).

Hölderlin traduz “este morreu” (*Da der gestorben*), ao passo que a tradução de Trajano restringe o leque sugestivo e ambíguo da palavra grega *thanontos*: escolhe a ideia do assassinato em vez de *ele morreu, faleceu*,¹⁰ verbo que deixa em aberto se essa morte foi violenta ou natural. Com isso, a retórica estudada de Creonte – isto é, a riqueza semântica e os sabores sugestivos das palavras – recua diante de um sentido bem mais definido e unívoco. A estratégia de Creonte consiste em deixar vaga e longínqua a informação sobre a morte de Laio, dirigindo a atenção somente sobre o meio de purificação que ele considera adequado. Assim, ele procura não estabelecer nexos explicativos entre causa e efeito, formulando como ordem divina a interpretação que ele, Creonte, encontrou para o oráculo no presente. Homem prático, ele prefere não dramatizar a morte de Laio e enfatizar o mandamento de Apolo no presente: “Ele morreu. Agora Apollo manda [...]”. Assim, a morte de

10 Kitto: “His death...”; Mazon: “Il est mort”. No entanto, a maioria dos tradutores se deixa seduzir pela ideia do parricídio e traduz o termo mais neutro e ambíguo nesse sentido. Cf., por exemplo, Albert Cook: “Since *he was slain*, the god now plainly bids us/To punish his murderers, whoever they may be”. Ou ainda Dudley Fitts e Robert Fitzgerald: “*He was murdered*; and Apollo commands us now/To take revenge upon whoever killed him.”

Laio quase desaparece atrás da urgência da ordem atual de Apolo, que prescreve um rito de purificação; essa estratégia visa atenuar a vergonha de Creonte pela falta de honras fúnebres e vingança, e o desconhecimento das causas deixa quase só uma única saída – o dispositivo do bode expiatório, o *pharmakós*. Mas Édipo não se deixa enrolar nesta estratégia retórica:

É.: Mas onde: Onde se encontra a trilha sem rastro da velha culpa? [*Doch wo zu Land sind die? Wo findet man / Die zeichenlose Spur der alten Schuld?*]

C.: Aqui. O que se busca, cai na trama/Foge o que se abandona. (HÖLDERLIN, 1988, p. 107s.).

É.: Oriundos de onde? Onde buscaremos/pegadas foscas de um delito antigo?

C.: Aqui, falou. Só se acha o que se caça;/o que negligenciamos nos escapa. (SÓFOCLES, 2001, p. 108-112).

Nesse último verso, o verbo de cinco sílabas (negligenciamos) trabalha contra a brevidade da fórmula gnômica, quase proverbial, que o sentencioso Creonte procura dar a sua estratégia. Dar bons conselhos genéricos é sempre uma maneira útil de desviar a atenção da falta vergonhosa de investigação do regicídio e da negligência de ritos fúnebres para o defunto Laio. O hemistíquio “só se acha o que se caça” poderia ter sido completado com algo equivalente a “o que se deixa, escapa”, no lugar do “negligenciamos”, que não se encaixa nem na escansão nem nas sonoridades (sha-ka-ça) do verso anterior.

A máxima sentenciosa de Creonte é projetada para encobrir o embaraço que ele não pode deixar de sentir. Em vez de fornecer informações simples, sua sentença gnômica (fórmula de sabedoria consagrada) prescreve uma prudência proverbial e adia as respostas ao interrogatório de Édipo. Somente mais e mais perguntas irão obrigá-lo a falar sobre o crime (não apenas a morte) que nunca foi vingado ou esclarecido. Sua pequena máxima é estranha: “Só se acha o que se caça” e expressa precisamente as emoções de um homem que se sente perseguido. Ele deve sentir-se envergonhado pela maneira como Édipo o obriga a explicar onde, como e por que Laio foi morto:

É.: Ele morreu no palácio ou fora da cidade? Ou foi morto no estrangeiro? (HÖLDERLIN, 1988, p. 13s.).

É.: No Palácio, no campo, no estrangeiro,/em que local eliminaram Laio? (SÓFOCLES, 2001, p. 112-113).

Não há pergunta mais precisa (Édipo mapeia três alternativas), mas precisão é o que Creonte tenta evitar. Sua resposta reintroduz uma indefinição geral de tempo e espaço, que torna impossível saber onde Laio foi assassinado, onde foi enterrado e se sequer foi encontrado. A tradução de Trajano Viera especificou o lugar onde Laio consultaria o oráculo e introduz um pronome, “[ele] nos disse” (ambas alterações do original). Assim, sua versão sugere que Creon disporia de informações precisas do próprio Laio quanto ao destino de sua viagem. No grego e na tradução de Hölderlin, entretanto, tudo fica muito mais vago: a retórica evasiva de Creonte não deixa claro para onde Laio viajou, nem quando e muito menos quando exatamente ocorreu a morte. Tudo que se sabe parece provir de mero ouvir-falar (“*so hiess es*”):

C.: Indagaria – nos disse – o deus em Delfos,/e desde que partiu não retornou. (SÓFOCLES, 2001, p. 114-115).

C.: Visões divinas, disseram, ele foi buscar; porém não retornou da embaixada. [*Gott anzuschauen, gieng er aus, so hiess es,/Nicht kehrt’ er in das Haus, wie er gesandt war.*] (HÖLDERLIN, 1988, p. 113).

Isso é demais para Édipo. Ele finalmente percebe a relutância de Creonte em fornecer lembranças ou conhecimentos pessoais e expressa seu espanto e perplexidade através de perguntas que se parecem com um verdadeiro interrogatório policial:

É.: Ninguém viu nada, anúncio algum, factótum,/que nos tivesse alguma utilidade? (SÓFOCLES, 2001, p. 116v.).

É.: Nem mensageiro, nem guia viu algo que se pudesse ouvir e investigar? [*Sahs nicht ein Bote oder ein Begleiter, / Von dem es einer hört’ und forschete?*] (HÖLDERLIN, 1988, p. 115s.).

*Seria
Hölderlin
um tradutor
“barroco”?*

333

As perguntas espantadas de Édipo evidenciam que ele percebeu o artifício retórico de Creonte. Este tentou sugerir que Laio teria desaparecido completamente, sem vestígios – o que dissolveria os fatos vergonhosos do passado e a culpa que Jocasta e Creonte carregam por não vingarem o assassinato:

C.: Morreram, menos um; fugiu de medo./De certo nada (nos¹¹) disse, exceto um fato. (SÓFOCLES, 2001, p. 118-119).

C.: Estão mortos. Apenas um, fugindo com medo, soube dizer algo das coisas que sabia. [*Todt sind sie. Einer nur, der floh aus Furcht, /Wusst' eins Von dem zu sagen, was er wusste.*] (HÖLDERLIN, 1988, p. 117s.).

O grego e a tradução de Hölderlin são mais enfáticos na retórica que trunca pedaços de informação sem estabelecer nexos entre os elementos: “Pois eles morreram. Apenas um que fugiu de medo, pode nos dizer uma coisa de tudo que não sabia.” Hölderlin retoma também o mesmo verbo “fugir” na sentença “o que se deixa, foge” e na referência ao servo que fugiu do massacre na encruzilhada; isso sugere clara e ironicamente que Jocasta deixou fugir a verdade ao soltar o servo – sem interrogatório – para as montanhas.

A imprecisão e a vagueza dessa resposta obriga Édipo a pressioná-lo com outra série de questões:

É.: Diz qual fato! O um será matriz do múltiplo,/Se tiver algo de Élpis, a Esperança. (SÓFOCLES, 2001, p. 120s.).

É.: O que? Pois uma coisa dá em muitas,/Quando recebe um grão qualquer da esperança. [*Und was? Denn Eines giebt vieles, zu erfahren, /Wenn kleinen Anfang es empfängt von Hoffnung.*]

C.: Agiu de assalto o bando marginal,¹² não só uma, mas muitas mãos o mataram. (SÓFOCLES, 2001, p. 122s.)

11 O texto grego apenas diz que a testemunha poderia falar algo e não especifica a quem (“nós”, na tradução de KITTO, 1962, v. 119).

12 Bando marginal – linguagem policial, preconceito brasileiro contra os que vivem na margem, na periferia, no subúrbio: o marginal é criminoso, ladrão, assaltante; ao passo que o sentido original de *lestes* – *lestas* = *pirate, robber*.

C.: Ladrões o assaltaram, disse,/Não a violência de um, mas muitas mãos o mataram. [*Ihn hätten Räuber angefallen, sagt er,/Nicht eine Kraft, zu töten, viele Hände.*]

Fase 6. O escândalo e sua apologia

É.: E esse ladrão, se não o corrompessem/com a prata, teria tamanha audácia? (SÓFOCLES, 2001, p. 124s.).

É.: *Wie konnt' er nun, wenn es um Silber nicht/Der Räuber that, in solche Frechheit eingehn?* (Como poderia o ladrão, a não ser por dinheiro,/envolver-se em tal audácia?).

C.: *Também pensamos*; mas, depois que Laio/morreu não houve quem o defendesse. (126s.).

C.: *Wohl, dennoch war, als Lajos umgekommen,/Nicht einer, der zu helfen kam im Übel.* (Pois sim [cogitou-se isso], mas quando Laio estava morto/Não havia um sequer que nos ajudasse nos [nossos] males [i.e. a Esfinge]).

É.: Derruído o rei, que mal, travando o pé,/impede assim a solução do caso? (SÓFOCLES, 2001, p. 128s.).

É.: *Welch Übel hindert es, da so die Herrschaft/Gefallen war, und wehrte nachzuforschen?* (Que mal atravessou-se [no caminho/nos pés], quando a realeza assim foi/Abatida, e impediu a investigação?).

C.: A Esfinge, canto-enigma:/aos pés, olhar; deixar velado o opaco.¹³(SÓFOCLES, 2001, p. 130s.).

C.: *Uns trieb die sāngereiche Sphinx, da wirs gehört,/Das Dunkle, was zu lösen war, zu forschen.* (A esfinge cheia de cantos nos afugentou da busca/Daquilo que ouvimos, coisa sombria e oculta que pedia solução.) (HÖLDERLIN, 1988, p. 119-130).

13 As duas últimas linhas dizem literalmente: “As canções cintilantes da Esfinge nos obrigaram a não saber o que estava diante de nossos pés e deixar de lado o Invisível.”

Seria
Hölderlin
um tradutor
“barroco”?

335

Resumimos: a suspeita de Édipo precede a chegada de Creonte e é reforçada pela retórica excessivamente diplomática deste: suas “boas notícias” (p. 87s.) resumem-se a nada, ou seja, a fatos conhecidos, mas velados no Palácio. Pressionando a memória de Creonte (e não o oráculo), Édipo entende o que *Creonte* pensa ser a causa da poluição: instado a falar por três vezes, Creonte tenta retirar-se para o Palácio e esquivar-se com um oráculo vago e geral (p. 96s.) que Édipo pôde facilmente interpretar – particularmente por Creonte repeti-lo de maneiras ligeiramente diferentes (p. 100s.). Quando Édipo se recusa a dar sua própria interpretação, Creonte hesita, dificulta e retarda o anúncio constrangedor da morte não vingada de Laio. Apesar das três exortações, seguidas por seis perguntas precisas, Édipo recebe apenas versões obscuras vindas de boatos: as respostas vagas de Creonte parecem tornar deliberadamente impossível, para Édipo, descobrir quando e onde o assassinato ocorreu, como a morte de Laio foi revelada, se o corpo foi encontrado e se/quando ele foi enterrado (p. 110-131). Ficamos, então, com a nítida impressão de que Creonte ofereceu as duas versões vagas do oráculo a fim de conduzir Édipo às suas próprias conclusões, o que o teria poupado de sua confissão.

O Coro é igualmente evasivo: não tendo aprendido com o oráculo nada que eles não tenham conhecido há décadas, os anciãos se recusam a lembrar os detalhes precisos do que sabem e piedosamente fingem confiar em Apolo e na sabedoria de Tirésias, embora a única estratégia da cidade, nesse momento difícil, tenha sido a de enviar as crianças como suplicantes para o Palácio de Édipo. É por isso que este responde, lacônico, com uma ironia provocante:

Falaste certo. Mas obrigar os deuses, quando se negam,/humano algum consegue. (HÖLDERLIN, 1988, p. 284s.).

Concordo. Mas humano algum consegue/impôr aos deuses o que não desejam. (SÓFOCLES, 2001, p. 280s.).

Conclusões sobre (trans)criação e convenção, forma e conteúdo

Hölderlin está mais próximo da “transluciferação” que Haroldo de Campos praticou no seu livro *Deus e Diabo no Fausto de Goethe* do que da “negligência” idiossincrática dos tradutores barrocos referida por W.

Benjamin. O que distingue essa criatividade tradutória é o cuidado criterioso e econômico no uso dos neologismos. As estranhezas que ferem o ouvido na língua de chegada nunca são gratuitas, mas antes sinais de alerta para o leitor evitar certos equívocos da recepção convencional. As alterações hölderlinianas enfatizam determinados aspectos essenciais do texto de partida, os termos esquisitos que usa e as alterações surpreendentes remetem a surpreendentes conexões do pensamento grego que apenas a antropologia recente soube analisar e explicar.

Procura o *equilíbrio de som e sentido*: a estranheza da forma justifica-se quando esta nos sensibiliza com relação a um conteúdo semântico importante ou quando o relevo formal resulta num desenho (rítmico, sonoro, imagético) mais amplo que forma uma (segunda, terceira) trama submersa do texto, uma virtualidade semântica que a leitura mais minuciosa pode desvelar.

*Seria
Hölderlin
um tradutor
“barroco”?*

337

Referências

AHL, Frederick. **Two faces of Oedipus**. Ithaca: Cornell University Press, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. **The conspiracy of art**. (Sylvère Lotringer, ed.). New York: Semiotexte, 2007.

BEAUFRET, Jean. **Hölderlin et Sophocle**. Paris: Gallimard, 10/18, 1965.

BEISSNER, Friedrich. **Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen**. Stuttgart, 1961.

BINDER, Wolfgang. **Hölderlin und Sophokles**. Tübingen: Turm-Vorträge, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. 12 v.

———. **Ursprung des deutschen Trauerspiels**. GS, I, 1, p. 203ss. (tradução brasileira: **A origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense).

BENVENISTE, Émile. The notion of rhythm. In: ———. **Problems in general linguistics**. University of Miami Press, 1971 (Gallimard, 1966).

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FREUD, Sigmund. Hemmung, Symptom und Angst. 1926. In: **Gesammelte Werke**, v. XIV, p. 111-207.

GENTZLER, Edwin. **Contemporary translation theories**. London: Cromwell Press, 1993. p. 192s.

HEIDEGGER, Martin. **Einführung in die Metaphysik**. Tübingen: Max Niemeyer, 1966.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Sämtliche Werke**, “Frankfurter Hölderlin Ausgabe”. (D. E. Sattler, ed.). v. 16, Stroemfeld/Roter Stern, 1988.

KITTO, Humphrey Davey Findley. (Trad.). **Sophocles, Antigone, Oedipus Rex, Electra**. Oxford: Oxford University Press, 1962.

LACAN, Jacques. **Le Séminaire VII: L'Éthique dans la psychanalyse**. Paris: Seuil, 1986 (**O seminário, livro 7, A ética na psicanálise**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991).

LACQUE-LABARTHE, Philippe. **Hölderlin, Œdipe de Sophocle**. Edição bilingue (grego-francês) de Christian Bourgeois, Paris, 1978/1998.

———. **Sophocle –Hölderlin. Antigone**. Paris, 1978/1998.

LAGES, Susana Kampff. **Tradução e melancolia**. São Paulo: Edusp, 2002.

LORAU, Nicole. Introduction et La main d'Antigone. In: **Sophocle, Antigone**. Paris, 1997. p. VII-XIV; p. 105-143.

REINHARDT, Karl. **Sophokles**. Frankfurt am Main, 1933. Tradução francesa **Sophocle**, Paris, Minuit, 1971.

ROSENFELD, Kathrin. Hölderlins Antigone und Sophokles Paradoxon. *Poetica*, München, v. 3-4, p. 465-502, 2001.

SCHADEWALDT, W. Sophokles und das Leid (1941/1948). In: _____. **Hellas und Hesperien**. Zürich: Artemis, 1960.

_____. Hölderlins Übersetzung des Sophokles. In: **Über Hölderlin, Aufsätze von Th. v. Adorno, F. Beissner, etc.** Frankfurt: Insel Verlag, 1970. p. 247 e p. 275.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Haroldo de Campos: tradução como formação e abandono da identidade. In: _____. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 189-204.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Trad. de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

STEINER, G. **Les Antigones**. Paris: Gallimard, 1986.

*Seria
Hölderlin
um tradutor
“barroco”?*

339

