



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

João Jairo Moraes Vansiler

**A universalidade poética de Rilke na formação do Grupo dos Novos:
Tradução e Confluências na Amazônia brasileira**

Belém-Pará
2014

João Jairo Moraes Vansiler

**A universalidade poética de Rilke na formação do Grupo dos Novos:
Tradução e Confluências na Amazônia brasileira**

Dissertação de mestrado apresentada por João Jairo Moraes Vansiler ao curso de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Estudos Literários, Universidade Federal do Pará (UFPA), sob a orientação da Prof^a. Dra. Izabela Guimarães Guerra Leal, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Belém-Pará
2014

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) –
Biblioteca do ILC/ UFPA-Belém-PA**

Vansiler, João Jairo Moraes, 1981-

A universalidade poética de Rilke na formação do Grupo dos Novos : Tradução e Confluências na Amazônia brasileira / João Jairo Moraes Vansiler ; orientadora, Izabela Guimarães Guerra Leal. --- 2014.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, 2014.

1. Rilke, Rainer Maria, 1875-1926 – Crítica e interpretação. 2. Tradução e interpretação. 3. Crítica. I. Título.

CDD-22. ed. 831.09

**A universalidade poética de Rilke na formação do Grupo dos Novos:
Tradução e Confluências na Amazônia brasileira**

Data de aprovação:

Banca Examinadora

_____ Orientadora

Dra. Izabela Guimarães Guerra Leal

UFPA

_____ Dra. Tânia Sarmento-Pantoja (Examinadora interna)

UFPA

_____ Dr. Maurício Mendonça Cardozo (Examinador externo)

UFPR

Baudelaire

*Der Dichter einzig hat die Welt geeinigt,
die weit in jedem auseinanderfällt.
Das Schöne hat er unerhört bescheinigt,
doch da er selbst noch feiert, was ihn peinigt,
hat er unendlich den Ruin gereinigt:*

und auch das Vernichtende wird Welt.

Rainer Maria Rilke, 1921.

Baudelaire

Somente o poeta juntou as ruínas
de um mundo desfeito e de novo o fez uno.
Deu fé da beleza nova, peregrina,
e, embora celebrando a própria má sina,
purificou, infinitas, as ruínas:

assim o aniquilador tornou-se mundo.

Baudelaire, de Rilke, versão de José Paulo
Paes, 2012.

Para Beatriz e Nair

AGRADECIMENTOS

Agradeço,

Às pessoas da família, pela força sempre dedicada a minha pessoa e aos meus estudos: seu João, dona Edineia, Jú, Jade, Jardson, Ailton e aos sobrinhos...

Às eternas Nair e Beatriz.

À pessoa e à Professora Dra. Izabela Guimarães Guerra Leal, pela dedicação e confiança.

Aos colegas da turma de 2012 e ao grupo de pesquisa Tradução e Recepção.

Aos amigos Guilherme, Dani, Marcelo Carvalho, Rafael Oliveira, Jorge Coimbra, Lídia Coimbra, Maria do Carmo Calado, Ney Ferraz Paiva, ao pessoal do Medrado e a todos os distantes espalhados pelos quatro cantos do mundo.

Aos professores examinadores desde a qualificação: Dra. Christiane Stallaert (Cat. Uni. Leuven, Bélgica), Dra. Tânia Sarmento-Pantoja (UFPA) e o Dr. Maurício Mendonça Cardozo (UFPR).

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pela bolsa de incentivo, tornando possível a realização deste trabalho.

Ao Eterno por estar em tudo ao mesmo tempo agora!

RESUMO

Esta dissertação objetiva pensar os desdobramentos que as traduções da poesia de Rainer Maria Rilke alcançaram no cenário do Suplemento Literário da Folha do Norte - SL/FN e em outros periódicos das décadas de 1940 e 1950, em que foram publicadas. Consideramos que estas traduções foram um indício de intensificação da abertura universalizante das letras paraenses às novidades modernistas iniciadas na Semana de Arte Moderna de 1922. Tais traduções foram cruciais para a formação do Grupo dos Novos, composto principalmente de nomes como Benedito Nunes, Mário Faustino e Paulo Plínio Abreu, além do antropólogo alemão Peter Paul Hilbert. O suporte teórico-metodológico será a utilização dos conceitos de *Weltliteratur* (Literatura universal) de Goethe e *Reflexionsmedium* (Médium-de-reflexão) de Benjamin. Estas matrizes interligarão os campos da história, da filosofia da linguagem e da tradução para refletirmos sobre o impacto dessas traduções na Amazônia brasileira da época. Outro conceito importante nesta dissertação é o de *Bildung* (formação), pensado a partir da leitura de Antoine Berman quando ele o relaciona à tradução, incluindo vários fenômenos que envolvem as relações tradutórias entre culturas e línguas. Ao final, por meio da reflexão tradutológica de Haroldo de Campos, visamos observar possíveis confluências nas produções poéticas e críticas de Mário Faustino, Manuel Bandeira e Paulo Plínio Abreu, como resultante do processo relacional promovido por estas traduções.

Palavras-chave: Tradução; Rilke; Grupo dos Novos; Crítica; Poesia.

ABSTRACT

The purpose of this Master's thesis is to identify how translations of Rilke's poetry were relevant in the scenario had been published, on magazine “*Suplemento Literário da Folha do Norte*” - *SL/FN* and others. We believe that these translations were indicative of a rise in the process of literary universalization on “*Pará*”, to innovations of Modern Art Week, 1922. These translations were crucial to the literary formation of “*Grupo dos Novos*”, which was composed by Benedito Nunes, Mário Faustino, Plínio Paulo Abreu and others in addition to the German anthropologist Peter Paul Hilbert. For this work we explore the concepts of *Weltliteratur* by Goethe and *Reflexionsmedium* by Benjamin. We also use the concept of *Bildung*, from the reading of Antoine Berman, which relates it to the translation. These concepts will link to history, philosophy of language and translation in order to reflect the impact of these translations in the Brazilian Amazon, at the time they were made. Through the translation theory of Haroldo de Campos, we aim to investigate possible confluences in poetic productions and criticism by Mario Faustino, Manuel Bandeira and Paulo Plínio Abreu as a result of the relationship between the work of these poets and Rilke, promoted through these translations.

Keywords: Translation; Rilke; Grupo dos Novos; literary criticism; Poetry.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 01:	Auguste Rodin, <i>Voz Interior</i> ou <i>A Meditação sem Braços</i>	p.70
Figura 02:	Auguste Rodin, <i>O pensador</i> , detalhe da composição <i>A Porta do Inferno</i>	p.72
Figura 03:	Rosa-dos-ventos desenhada por Peter Hilbert para ilustrar a capa da revista <i>Norte</i>	p.85
Figura 04:	Zebba e Hilbert planejando o dia de filmagem de <i>Uirapurú</i>	p.86
Figura 05:	Sam Zebba, Paul Hilbert e dois índios Urubú-Ka'apor.....	p.87
Figura 06:	Manuel Bandeira	p.93
Figura 07:	Mário Faustino	p.93
Figura 08:	Escultura que se desdobrou em o <i>Archaischer Torso Apollos</i>	p.95
Figura 09:	Auguste Rodin, <i>O pensamento</i>	p.99
Figura 10:	<i>Laocoonte e seus filhos</i>	p.102
Figura 11:	Paulo Plínio Abreu	p.109

SUMÁRIO

RESUMO.....	viii
ABSTRACT.....	ix
ÍNDICE DE FIGURAS	x
CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
1 Literatura universal: uma reflexão comparatista	17
1.1 <i>Weltliteratur</i> e a tradução (trans)formadora	22
1.2 O Regional e o Universal: literatura universal no contexto amazônico ..	28
1.3 Modernidade, Modernismo e outras tensões em torno do “Novo”	33
1.3.1 Modernismo na dimensão paraense	36
1.4 Tradução, Literatura e Crítica no Suplemento Literário da “Folha do Norte”	41
1.4.1 Enquete “Posição e Destino da Literatura Paraense”	45
1.5 O motivo Rilke para o Grupo dos Novos	51
2 <i>Reflexionsmedium</i>: a Arte como meio de reflexão	61
2.1 Rilke e a poesia do Pensamento	66
2.2 “As Elegias de Duíno” e sua traduzibilidade na Amazônia	72
2.3 A tradução de <i>Duineser Elegien</i> como memória e partilha.....	79
2.4 Tradução e formação humana e literária	82
3 Confluências, Rilke e seus tradutores no Pará	89
3.1 <i>Archaischer Torso Apollos</i> mediando Bandeira e Faustino	92
3.2 Confluência entre poéticas: Mário Faustino lê Rilke	103
3.3 Paulo Plínio Abreu	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS.....	126
ANEXOS.....	132

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Interpretar o fenômeno literário na Amazônia a partir de um fluxo de relações que envolvem a sua ambivalente história – ao mesmo tempo de paraíso e de ilusão – foi e continua sendo um desafio à reflexão para os que habitam e para os que passam por esse intrigante lugar. Por ser uma região ainda fortemente marcada por uma profunda relação com a natureza, expressa na diversidade da fauna e da flora, e os habitantes demonstrarem uma variedade de saberes mitológicos e linguísticos deliberadamente disseminados em face ao contato gerado por um fluxo ininterrupto de ideias e culturas, que sempre marcou este lugar.

Apesar dessa circulação intensa de ideias, o habitante da Amazônia tem uma marca distintiva que garante a sua identidade local, pela preservação do seu modo de falar, ser, viver e sentir o mundo, que normalmente segue o fluxo das águas, num ritmo que a segurança da fartura quase inesgotável de recursos de subsistência elementar, permite a ele viver sem pressa. Esse modo de vida colide diretamente com a proposta de modernização do mundo a partir de parâmetros homogeneizadores, que visam diluir as diferenças para estabelecer o controle e a ordem do que se acredita ser a racionalização da vida rumo ao progresso.

Nesse sentido, examinar a produtividade intelectual de um grupo de homens que ficou conhecido como Grupo dos Novos é um esforço necessário para se entender uma etapa importante do processo de modernização da Amazônia brasileira e da literatura nela produzida. Falar em Grupo dos Novos é também fazer um recorte no tempo, que se inicia na década de 1940, e vai até a década de 1950, mas com reflexos que estão ainda muito vivos na contemporaneidade. Esse período se caracteriza por uma profunda transformação nas letras paraense. Referimo-nos ao que a pesquisadora Alzira Abreu (1996) chamou de “Era dos Suplementos Literários”. Seria um modo inédito no Brasil de promover o intercâmbio entre as diversas literaturas produzidas no vasto território nacional, onde os Suplementos literários seriam o principal veículo de circulação de ideias e inovações estéticas. É bom lembrar que nessa época o mundo vivenciava o sentimento de angústia e desamparo, efeitos da Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, o advento dos suplementos literários surgiria como uma possibilidade de (re)integração das letras nacionais amortizadas por este período de extrema intolerância.

Na perspectiva do intercâmbio, a tradução foi evidenciada como o efeito mais pungente de uma prática dialógica de abertura, e assim, através de um veículo de grande

circulação, versátil e veloz como o jornal, os integrantes do Grupo dos Novos experimentaram formas expressivas inovadoras para a região, trazendo ao público um panorama da literatura produzida em várias partes do mundo e a divulgação do que havia de novo em termos de obras de arte e filosofia, acompanhadas de comentários críticos. Foram muitos os críticos, poetas e tradutores nacionais que se relacionaram por meio do SL/FN. Escritores consagrados – dentre os quais Sérgio Buarque de Holanda, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira – intercambiavam com os neófitos paraenses como Benedito Nunes, Mário Faustino e Paulo Plínio Abreu, só pra citar alguns, de um elenco imenso de colaboradores.

Dentre as muitas traduções de poesia, percebe-se uma preocupação com a diversidade de temas e orientações ideológicas. Por exemplo, desde o poeta norte-americano Langston Hughes, comprometido com a resistência da arte afrodescendente da *Harlem Renaissance*, passando pela poesia engajada de Maiakovski, a espiritual do indiano Amarú até a existencial de Rainer Maria Rilke. Outra curiosidade é a ampla tradução de poetas de língua alemã num momento em que a cultura germânica, devido aos eventos bárbaros da Segunda Guerra Mundial, vinha sendo alvo de perseguição e hostilização em vários ambientes da vida social no Brasil.

Dessa forma, tomar a tradução da poética de Rainer Maria Rilke (1875-1926) como objeto de pesquisa na Amazônia é mais que um desafio, é uma necessidade. O ato de ler a história literária via a recepção tradutória de Rilke na Amazônia, em um período de renovação das letras na cidade de Belém (como um desdobramento de um contexto crítico vivenciado mundialmente, com ascensão e queda dos regimes de exceção na Europa que redefiniram os modos subjetivos de apreensão do objeto artístico) é penetrar no universo de percepções desses escritores paraenses, pois como veremos no decorrer dessa dissertação, a presença do poeta de língua alemã nos horizontes estéticos do Grupo dos Novos será decisiva para a sua formação literária e humana.

As questões principais que esta dissertação busca problematizar são:

- Quais os motivos do sentimento de isolamento do Grupo dos Novos no tocante a sua sensibilidade modernista na Amazônia?
- A universalidade na poesia paraense começa com o Grupo dos Novos?
- Qual a repercussão da produção literária de Rilke na inquietação sentida pelo Grupo dos Novos?
- Percebemos na tradução da poética de Rilke um meio através do qual os poetas críticos paraenses refletiram as suas próprias poéticas e procedimentos críticos?

A partir dessas questões, essa pesquisa nos exigiu a leitura de uma bibliografia comprometida com a discussão que envolve a literatura comparada, a teoria literária, os estudos da tradução, a história cultural e a crítica.

Dessa maneira, um modulador importante em nossa observação é a utilização do conceito utópico *Weltliteratur* (literatura universal) de Johann von Goethe que pensou a literatura em escala mundial através de unidades relacionáveis. Esta abertura nos servirá como dupla articulação. De forma geral, pensarmos os desdobramentos culturais de intercâmbio de traduções, poesias e poetas como uma aproximação com a utopia goethena. De forma específica, pensarmos este conceito, atualizado em novas bases, como uma prática comparatista, através da aceitação comum tanto pela Teoria Literária, quanto pela Literatura Comparada da existência de traços, rastros e unidades comuns na literatura como um todo relacionável. Isso faz emergir novos conceitos, tal como o de “intertextualidade”, que nos permite analisar sem, contudo, fazer um ajuizamento em relação à qualidade ou seu grau de influência, mas sim considerando o desdobramento da obra quanto à sua “criticabilidade” e, quando traduzida, sua “traduzibilidade”, em novas culturas, regiões e línguas.

Assim pensamos comparativamente, via tradução, como um pressuposto analítico, em consonância com o conceito de *Weltliteratur* [literatura universal] de Goethe. Pois entendemos que as tensões produzidas em torno deste conceito são produtivas para pensarmos a região como um lugar universal, resguardando a sua diferença para garantir um comparatismo com outras regiões a fim de encontrar as invariantes, ou pontos de contatos intrínsecos que lhe fazem uma. Dessa forma, a literatura produzida, em locais, regiões e nações, guardam pontos comuns irreduzíveis que no final lhes garante uma unidade universal. Nesse sentido a tradução despontaria como o principal mecanismo de prova dessa afirmação.

Na teoria literária a articulação conta com um elenco variado, privilegiando teóricos envolvidos com uma reflexão que pensa o objeto artístico em profunda ligação com o aspecto ético, que apresenta a matriz teórica mais importante desta dissertação.

Walter Benjamin, na ânsia de pensar o objeto artístico munido de novas bases especulativas, dirige um olhar retroativo aos primeiros românticos alemães, principalmente Schlegel e Novalis, dos quais relê o conceito de Reflexão, entre outros. Neste percurso reflexivo, para o desenvolvimento desta leitura, a questão que primeiro nos chama atenção é o conceito de *Reflexionsmedium* [médium-de-reflexão], que coloca a obra de arte, neste caso a literatura, no centro de um movimento crítico que se

desdobra em função de si mesmo. A outra é o conceito de “história”, envolvendo um intrincado jogo entre memória, esquecimento e atualização. Refletiremos sobre a imbricação entre estes conceitos, interligados por tênues passagens envolvendo materialismo histórico, poesia, filosofia, tradução e crítica.

No ensaio *A tarefa do Tradutor* [*Die Aufgabe des Übersetzters*], de 1923, Walter Benjamin radicaliza sua preocupação com a forma da linguagem ao dizer: “A tradução é uma forma. Para compreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade.” (BENJAMIN, 2011: 101). Assim sendo, podemos considerar a tradução como um meio crítico fundamental para a construção benjaminiana de traduzibilidade [*Übersetzbarkeit*] da obra literária, pois, em contato com o diferente (língua estrangeira), certas obras encontrariam o seu complemento enquanto afinidade como autorreflexão:

A traduzibilidade é uma propriedade essencial de certas obras – o que não quer dizer que a tradução seja essencial para elas, mas que uma determinada significação contida nos originais se exprime em sua traduzibilidade. É mais que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá significar algo para o original. Entretanto, graças à traduzibilidade do original, a tradução se encontra com ele em íntima conexão. (BENJAMIN, 2011: 104).

Benjamin irá se opor vigorosamente à ideia de recepção baseada na transmissão e tradução do conteúdo. Nesse sentido, ele dará importância especial às traduções sofocianas empreendidas por Hölderlin, vendo nelas um arquétipo, a partir do qual irá problematizar, na esteira do conceito goetheano de *Urbilder* (arquétipos), as traduções que visam um “conteúdo inessencial”.

Quando no trato com as fontes extraídas de jornais, revistas ou qualquer outro suporte que exija o papel crítico, nosso procedimento será sempre utilizar a crítica de modo não judicativo, mas percebendo os reflexos que elas espelham, culminando em confluências que edificam o aperfeiçoamento de novas sensibilidades.

Acreditamos que a tradução é o ato de leitura mais primordial entre as relações humanas, condizente com Octavio Paz, quando diz “aprender a falar é aprender a traduzir, quando uma criança pergunta à mãe o significado desta ou daquela palavra, o que realmente lhe pede é que lhe traduza em sua linguagem o termo desconhecido” (PAZ, 2009, p. 9). Consideramos que essa experiência de infância será basilar nas relações entre línguas, culturas e nações, mesmo quando se acredita já se ter alcançado a maioria, com o elevado grau de amadurecimento sistemático e regulador.

Pensar a tradução como uma possibilidade de alcance pleno do outro, sempre foi um exercício de imaginação desafiador. Acreditamos ser possível este alcance desde que, logo de saída, acredite-se que este contato relacional promova uma alteração irreversível tanto naquele que traduz quanto no que é traduzido. Pensar assim é pensar a tradução como uma forma em formação, ou seja, um modo operador que opera segundo uma “relacionalidade”, pois como diria Antoine Berman: “se a tradução não pode ser relação, ela não é nada” (BERMAN, 2002).

Portanto, nosso instrumento de reflexão são as traduções dos poemas de Rainer Maria Rilke na Amazônia brasileira, numa época singular da história mundial em que foram flagradas algumas nuances passíveis de aproximação com o ideal goetheano de literatura universal. A ideia de movimento foi experimentada na Amazônia brasileira por jovens sonhadores, o Grupo dos Novos, que buscaram a integração da sua região, ou seja, do local ao universal através de suas traduções, críticas e poemas.

Essas matrizes teóricas estarão dialogando com outros autores que também comparecem como suporte para suplementar a discussão. Dessa forma, trataremos no primeiro capítulo de uma abordagem ampla do conceito de literatura universal e seus desdobramentos ao longo da história, tendo ele sofrido transformações e ressignificações. A nossa primeira discussão girará virtualmente em torno da questão que colocamos como uma das norteadoras da dissertação, ou seja, se há razões históricas ou sociais para sustentar o argumento de isolamento do Grupo dos Novos. Para tanto faremos um percurso pelas concepções do mundo amazônico dentro de processos constituídos por ficções construídas por viajantes para justificar a posse e o domínio dos bens culturais e naturais da região. Estas ficções construíram a História da Amazônia, dentro de um processo de dominação e resistência. No entanto, este processo ainda está em curso, cabendo ainda novas histórias, inclusive a restauração de histórias esquecidas sob as ruínas do progresso.

Ainda no primeiro capítulo, avaliaremos a insistência, desde o início do século XX, pela inteligência paraense de uma busca intensa por renovação, expressa pelo desejo de ser representado sob o signo do “Novo”. Será a partir da análise da Enquete “Posição e Destino da Literatura Paraense”, contida no Suplemento Literário da *Folha do Norte*, que buscaremos possibilidades de exploração do conflito das gerações envolvidas para, a partir dele, visualizar o que Antoine Compagnon define como “A tradição da negação” – ao mesmo tempo em que ela é a “Negação da tradição”. Assim, discutiremos as complexas contradições de um movimento literário que se constrói com

rupturas em busca do “novo eterno”. Posteriormente, avaliaremos o fato de Rilke ser o mais representativo, dentre os poetas traduzidos, para a geração do Grupo dos Novos. Analisaremos o impacto quantitativo das traduções em geral para demonstrar o protagonismo de Rilke na predileção dos tradutores no SL/FN. Avaliaremos alguns motivos que possam esclarecer essa preferência.

No segundo capítulo trataremos de avaliar o impacto do pensamento estético de Rilke para o Grupo dos Novos a partir do caráter existencial que a sua obra adquiriu, tanto no sentido de fazer quanto no de pensar o objeto artístico, principalmente quando o poeta de língua alemã entra em contato com o escultor Auguste Rodin e com a pintura de Paul Cézanne. Buscaremos essa expressividade tanto nos seus escritos prosaicos quanto na sua poesia para encontrar os rastros escultóricos presentes na substância da palavra, em sua concretude.

Posteriormente, através da leitura do pensamento de Benjamin sobre a linguagem, a história e a tradução, busca-se recuperar a tradução de “As Elegias de Duíno”, empreendida de forma colaborativa por Paulo Plínio Abreu e Peter Paul Hilbert para acentuar o seu caráter formador da nova ética vivenciada nessa relação tradutória: a partilha. O compartilhamento dessa experiência transformadora terá desdobramentos importantes no decorrer do capítulo. Leremos esta tradução como uma prova da afirmação da alteridade na formação do próprio.

No terceiro e último capítulo buscaremos as confluências entre as poéticas dos tradutores de Rilke na Amazônia: Manuel Bandeira, Mário Faustino e Paulo Plínio Abreu, percebendo a partir de suas traduções o grau de inovação atingido. Nesse sentido, apertaremos os fios soltos para visualizarmos de perto os conceitos envolvidos e interpenetrados à luz da intertextualidade. Enxergaremos as ressonâncias promovidas pela tradução destes *leitores/tradutores* de Rilke e suas buscas por uma autonomia poética como *escritores*, através da lente de Haroldo de Campos, que a nosso ver, construirá a sua teoria da tradução sob a ótica da devoração assumidamente transgressora, utilizando-se de um parodioso comparatismo, em sua ousada leitura da tradição, tanto teórico-crítica quanto poética.

Assim, analisaremos duas traduções de *Archaischer Torso Apollos* (Torso Arcaico de Apolo), uma feita por Manuel Bandeira e outra por Mário Faustino, rastreando um processo de criação entre os dois textos traduzidos, a partir de uma leitura escultural em diálogo com Rodin. Avaliaremos ainda o impacto, especialmente, da feição visual e concreta que a poesia rilkeana despertou em seus tradutores-poetas.

Paulo Plínio Abreu fecha o capítulo com a sua metapoética, traduzindo alguns poemas inéditos à época de um Rilke enigmático e soturno, captando personagens liminares, com seus anjos e polichinelos que nos servem também como reflexão sobre o lugar onde o tradutor habita.

Assim, considerando que a atividade crítica também é um trabalho de criação, esta dissertação se justifica por ser o primeiro trabalho a investigar o impacto das traduções de Rainer Maria Rilke nas letras paraenses. Esta pesquisa é um feliz desdobramento de minha pesquisa embrionária no curso de Graduação em Letras com habilitação em língua alemão concluído em 2010. O ineditismo desse projeto está longe de ser motivo de glória, ao contrário, ele revela o quanto ainda se terá de percorrer para se falar com a propriedade exigida de uma poesia que figura entre as mais importantes da literatura universal.

1. Literatura universal: uma reflexão comparatista

Embora prolixa, a discussão em torno da “literatura universal”, que normalmente desperta paixões, está novamente em voga no cenário mundial sem, todavia, sinalizar o esgotamento deste complexo conceito¹. Ao contrário, suas bases continuam modalizando procedimentos comparatistas em vários campos do saber.

O ideal de literatura universal [*Weltliteratur*] pensado por Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e registrado tardiamente em cartas trocadas com o seu secretário Eckermann, quando o escritor alemão contava entre 78 e 81 anos, representou um hiato em relação à proposta nacionalista do romantismo alemão. Estes últimos anos – anos de reflexão serena, madura – foram navegados sobre um mar já sem ímpetos e tempestades, bem ao contrário dos idos anos navegados sobre os mares do *Sturm und Drang*. Um hiato porque, ao olharmos para o quadro político e cultural da época, inferimos que o romantismo alemão atinge o seu auge no momento da resistência cultural e estética decorrente da invasão do exército napoleônico aos territórios alemães

¹Verificamos no cenário teórico e crítico internacional no início deste século, uma discussão vigorosa do conceito goetheano, certamente motivado pelos embates promovidos pelos Estudos Culturais iniciados na década de 1990. Franco Moretti assinou dois textos sobre o tema na respeitada revista *New Left Review*, são eles: “Conjectures on World Literature” (2000) e “More Conjectures on World Literature” (2003). Percebemos também Pascale Casanova em seu livro *A República das Letras* (2002) e no artigo “Literature as a World” (2005), também publicado na *New Left Review*. A revista da ABRALIC vem mantendo esta tendência, publicando muitos textos em torno do tema, como por exemplo, o volume 17 de 2010, com os artigos “Show me the Zulu Proust”: some thoughts on world literature de Aijaz Ahmad e “Comparativismo cultural hoje” de Edgar César Nolasco.

entre 1805 e 1810. Lembremos que Napoleão dissolveu o Sacro-Império Romano-Germânico da nação alemã em 1806. Sendo assim, o nacionalismo e o patriotismo eram, antes de tudo, uma questão de sobrevivência. Na verdade, o anseio patriótico pela unificação dos povos germânicos só veria a sua primeira manifestação política em grande escala em 1871: unificação promovida por Otto Von Bismarck com séculos de atraso se comparada a outras nações como Inglaterra, França, Portugal e Espanha.

Aceitamos que o conceito de “Literatura universal”, embora a sua elaboração tenha as marcas do espírito da época, em plena crença positivista no início século XIX, pode ser lido hoje como uma tendência eurocêntrica por um lado, mas por outro é inegável que seja pelo menos o primeiro passo em escala planetária para compreender a diversidade cultural, a partir de estudos sobre as questões de fontes, influências e pontos de contatos entre diferentes literaturas nacionais, proporcionando um comparatismo entre os patrimônios culturais das múltiplas identidades e acentuando o que elas têm em comum.

A questão que se coloca é que, naquele momento de elaboração da *Weltliteratur*, a literatura era demarcatória do discurso do “EU”, no qual a autonomia das nações se potencializava pelo Romantismo, através de um sinuoso nacionalismo representado esteticamente pelo principal meio de expressão da época, a literatura. Naquele momento toda literatura era nacional (*Nationalliteratur*), e o poeta alemão para além das fronteiras do EU-nação cunha o conceito *Weltliteratur*. Para Tânia Carvalho (1986, p.5):

Embora se tenha prestado a várias interpretações, esse termo foi utilizado por Goethe em oposição à expressão “literaturas nacionais”, para ilustrar sua concepção de uma literatura de “fundo comum”, composta pela totalidade das grandes obras, espécie de biblioteca de obras-primas. Mas, além desse significado, podemos entender ainda o termo, de acordo com o pensamento de Goethe, como a possibilidade de interação das literaturas entre si, corrigindo-se umas às outras.

Em outro texto, Carvalho, sempre desconfiada do usufruto instrumental deste conceito basilar para a Literatura Comparada e seus novos rumos epistemológicos para o século XXI, reflete:

Tantas e tão profundas são as transformações do quadro cultural por que passamos desde que Goethe colocou em circulação o termo *Weltliteratur*, em janeiro de 1827, que é necessário periodicamente indagar se essa noção –

central desde o início para os estudos de literatura comparada – ainda ocupa neles uma posição semelhante. (CARVALHAL, 2003, p. 88).

Preocupada com os novos parâmetros que a Literatura Comparada vem adotando, como procedimento metodológico em um mundo cada vez mais globalizado, Carvalhal questiona os limites meramente textuais, sem considerar os contextuais, que deem conta, ainda através da *Weltliteratur*, de pensar os desafios desse novo tempo. Essa preocupação reside no fato de que estes estudos tomam dimensões tão universais que se distanciam do texto (da exegese), generalizando-se em demasia e se confundindo com o campo dos Estudos Culturais. Nesse sentido, não há como não pensarmos no que René Wellek apontou como “crise da literatura comparada”, pois ele considerava desnecessária esta terminologia ante a “literatura geral”, já que nenhuma literatura existiria sem ser comparada.

A questão central, de maior controvérsia, seria como pensar em um comparatismo visto a partir da *Weltliteratur* como um princípio epistemológico se: para nós compararmos e fazermos as diferenças necessárias precisamos de um referencial? Sandra Nitrini acredita que uma possível solução estaria no conceito de “invariante”, na esteira do romeno Adrian Marino, pois segundo ela:

O conceito de “invariante” constitui um instrumento fundamental para a teoria comparatista literária porque institui um “resíduo” abstrato, estável e ahistórico, como critério epistemológico, e visa a um conjunto coerente. Só o levantamento de elementos comuns pode, de modo efetivo, viabilizar a conceituação de literatura universal e, paralelamente, dar uma chance a todas as literaturas de participarem, em igualdade de condição “invariante”, desta unidade. A existência de caracteres comuns define, entre outras coisas, a estrutura e a essência de um gênero e, a longo prazo, a especificidade da própria literatura. (NITRINI, 1998, p. 154).

O conceito “invariante” de perspectiva “ahistórica” não significa ausência de história, mas acentua o caráter universal e circular na desordem (variantes) das obras, encontrando “um certo princípio de ordem” subversiva, do particular ao universal. Segundo Nitrini (p. 155): “A ordem cronológica tradicional não é mais levada em consideração, pois os invariantes se repetem. As ideias de pré, neo e pós perdem seu sentido estrito: precursores ignorados podem surgir a qualquer momento e em qualquer lugar.”.

A realidade, tanto teórica quanto prática, da literatura universal requer o posicionamento de que este conceito não é neutro. As suas matrizes precisam de restauro constante, pois de forma ativa é possível remodelá-lo, como qualquer ideia. Pois se trata de um percurso em que assumir a consciência de uma hermenêutica universalista é assumi-la como comparatista, sem degraus ou níveis hierárquicos, em um terreno que, embora flagre as diferenças individuais (nacionais) das literaturas, sirva também como ferramenta de luta, como uma “tomada de posição contra o eurocentrismo, o imperialismo e o colonialismo e a favor do internacionalismo, das comunicações livres entre as literaturas e de um novo comparatismo” (*Idem*, p. 156).

Podemos dizer, em paralelo, que este esforço frente ao caráter dominador do “mais forte” é “traduzido” para o ambiente político-econômico por Marx e Engels ao proporem o *Manifesto Comunista*, em que conclamam a unicidade da luta dos trabalhadores, portanto em escala universal, contra uma exploração empreendida por quem detém os meios de produção. Enquanto produto, a literatura tenderia ao inevitável estágio de ocidentalização ou consolidação do capitalismo em dimensão mundial, o que a levaria à internacionalização, rompendo os limites nacionais.

No lugar do antigo isolamento de regiões e nações autossuficientes, desenvolvem-se um intercâmbio universal e uma universal interdependência das nações. E isto se refere tanto à produção material como à produção intelectual. As criações intelectuais de uma nação tornam-se patrimônio comum. A estreiteza e a unilateralidade nacionais e locais tornam-se cada vez mais impossíveis; das numerosas literaturas nacionais e locais nasce uma literatura universal. (MARX, Karl e ENGELS, Friedrich, 2007, p. 43).

Para Goethe e seus contemporâneos, a internacionalização se fundamentava no processo de emancipação burguês². No diagnóstico de Marx e Engels, remodelando esta noção, a internacionalização se fundamentava no processo de emancipação do proletariado, com suas dores, explorações e lutas comuns em escala universal.

Essa ambivalência inerente à ideia de literatura universal renova-se a cada reestruturação do sistema ideológico. Mas a renovação hoje, em grande parte, decorre dos interesses das literaturas reflexas das ex-colônias, o que é um efeito das lutas anticolonialistas e pode ser um sinal de que o território da literatura foi e continua sendo um espaço de luta pela emancipação dos povos.

²Cabe notar que o *burguês* para Goethe é o cidadão, naquele contexto histórico do século XVIII; é o cidadão, o indivíduo, e não se trata, portanto, de um polo tensional na luta de classes.

Nessa tensão constante do movimento rumo ao devir, com ambiguidades, antagonismos, criando uma linha de forças refletida na literatura, alimenta-se ainda mais o caráter de previsibilidade deste ambivalente conceito. E assim, é presumível também pensar que a *Weltliteratur* possa ser um modo de reconhecimento de algo mais comum do que imaginamos, como sugere Eloá Heise:

O novo *ethos* universal, pressuposto no conceito de Goethe, corresponderia, antes, a uma ideia de universalização, o reconhecimento de uma cultura plural que preconiza a união e o contato entre povos no sentido de troca recíproca de bens culturais que, em última instância, levariam a um melhor conhecimento de cada um desses povos. Um novo conhecimento do outro leva a um novo conhecimento de mim mesmo, potenciando esse movimento rumo ao infinito. Nesse sentido, a universalidade, a utopia, esboça-se não como fato consumado, mas sob forma de projeto. *Weltliteratur* articula-se, pois, como um projeto em eterno devir. (HEISE, 2007, p. 56).

Seguindo este percurso de literalização ou universalização da literatura “europeia”, que vai da indiferença à diferença, ou seja, que se (re)conheceu a partir das diferentes literaturas além da sua, para então perceber a literatura de fato em contato, no limite de sua fronteira. Para tornar isso possível, potencializou-se um dispositivo essencial para a sua viabilização, mecanismo este antigo, mas que no momento surge como uma inevitável necessidade: a tradução.

1.1 *Weltliteratur* e a tradução (trans)formadora

João Cesar de Castro Rocha (1997) problematiza a tradução desta formulação goetheana, na esteira de Erich Auerbach em *Philologie der Weltliteratur*, acreditando que a polêmica maior gerada pelo conceito goethiano é a de sua interpretação descontextualizada do período em que foi formulada, tornando-se uma anacronia na crítica contemporânea, considerando que “o paradoxo maior da articulação imaginada por Goethe reside na impossibilidade de conciliar harmonicamente o elogio de um plano universal – *Welt* – com a afirmação radical de elementos particulares – o plano das literaturas nacionais.” (CASTRO ROCHA, 1997, p. 34). E ainda, que: “Goethe não estava descrevendo um resultado, ao contrário, ele buscava compreender um processo em curso, ao mesmo tempo em que procurava orientá-lo a partir do peso incontestável de sua autoridade intelectual.” (Idem, p. 34). Dessa forma, Castro Rocha chama atenção para a maneira como este conceito vem sendo traduzido no curso do tempo, sobretudo

na contemporaneidade, em que se prefere acentuar um cosmopolitismo nefasto, em detrimento de um pensamento que se pretende ser reflexivo, crítico e contínuo. Ele segue esclarecendo:

Cabe destacar que a “literatura universal” é uma tradução inadequada porque apenas sublinha a semelhança, enquanto a manutenção do termo original somente traz à superfície o problema oposto, pois tal escolha enfatiza uma diferença irreduzível a qualquer aproximação. O conceito de Goethe, e neste ponto a sua extração romântica é inegável, pretende operar uma síntese entre as diferenças nacionais e o esperado concerto destas diferenças num plano comum, articulado ao redor do centro de gravidade constituído pela *Weltliteratur*. (CASTRO ROCHA, 1997, p. 34).

Alinhando o conceito de *Weltliteratur* a outro conceito da cultura alemã na época romântica, o de *Bildung* (formação), podemos dizer que a formação humanista clássica que Goethe tivera em Weimar, convivendo com Herder e Schiller dentro do “Illuminati da Baviera”³, o fez acreditar na formação da humanidade através da universalização dos bens culturais, aí incluída a poesia. Daí a sua abominação ao nacionalismo. Há, portanto, em Goethe uma preocupação com a formação da humanidade [*Bildung der Menschheit*], onde a poesia [*Dichtung*] tem lugar de destaque, e os poetas/críticos a tarefa de sensibilização estética deste novo homem moderno, adotando um modelo de tolerância cultural. Assim, a leitura de Izabela Kestler nos esclarece:

(...) é importante observar aqui que Goethe inclui em suas ideias sobre *Weltliteratur* a necessidade da prática da tolerância entre os povos. A prática da tolerância, já existente entre os poetas de todas as nações, deveria se ampliar e abarcar todas as outras esferas de atividade. E é disso que ele fala numa de suas manifestações escritas em que menciona o tema da *Weltliteratur*. Comentando em 1827 na revista *Über Kunst und Altertum* os quatro volumes de *German Romance: Specimens of its Chief Authors; with Biographical and a Critical Notices*, traduzidos e coligidos por Thomas Carlyle, Goethe retorna ao tema da *Weltliteratur* e acrescenta-lhe como exposto acima a questão da tolerância. (KESTLER, 2012, p. 111).

³Fundada em 1776 pelo filósofo Adam Weishaupt, a Ordem dos *Illuminati da Baviera* se opunha à monarquia absoluta e à Igreja Católica na Europa. O grupo pretendia se infiltrar em lojas maçônicas, sociedades e bibliotecas e propagar ideias iluministas. Embora tenha tido uma vida curta, foi suficiente para criar teorias conspiratórias envolvendo os Illuminati da Baviera, que teve vários nomes importantes como adeptos, como Goethe e Herder. Em 1785, porém, foi extinto. Fonte: “O que queriam e quem foram os Illuminati?” Revista eletrônica Galileu, site <http://revistagalileu.globo.com/Revista>. Acesso em 21 de novembro de 2013.

Como forma de chamar a atenção para os estudos da tradução, em uma importante retomada da tradição romântica alemã, em que pese o destaque dado ao aspecto cultural do processo, Antoine Berman (1942-1991) publica *A prova do Estrangeiro*⁴. Segundo Berman, ninguém mais do que Goethe, “viveu com tanta intensidade essa multiplicidade de translações que implica a *Bildung*; ninguém mais além dele contribuiu para dar desta uma imagem harmoniosa, viva e completa.” (BERMAN, 2002, p. 97). O autor identifica um movimento interativo e inevitável entre o conceito de *Weltliteratur* e o de *Bildung*, pois “formação” para Goethe representa, no contexto de uma “literatura universal”, uma tomada de consciência orgânica⁵, no sentido da coexistência necessária e multiplicadora da literatura entre as nações, em que as obras se interpenetram e se desdobram, intensificando esse comércio na medida em que as traduções acontecem em “coexistência ativa” com outras línguas e culturas, o que não provoca o apagamento das diferenças entre as nações, mas exige que o seu intercâmbio seja intensificado, mantendo o respeito relacional “consigo” e com o “outro”: esta é a visada bermaniana para a interatividade entre os conceitos de *Weltliteratur* e *Bildung*, isto é, uma formação organicamente consciente de uma literatura universalizante que vise um lirismo comum a partir do contato tolerante entre as diferenças.

O pano de fundo desta discussão repousa, segundo Berman, no fato de Goethe considerar a tradução como fundamental para a *Weltliteratur*, “o que significa fazer da tradução, senão modelo, ao menos pedra de toque da literatura mundial” (BERMAN, 2002, p. 103). Goethe considerava a língua alemã como a língua da tradução por excelência, uma espécie de *médium* exemplar da *Weltliteratur*, já que esta língua se estruturara a partir de traduções da tradição greco-latina. Ponto de vista criticado por Berman, que percebe Goethe dilacerado entre dois polos: “promover uma inter-tradução generalizada ou considerar a língua e a cultura alemães como *médium* privilegiado da

⁴No capítulo “Goethe: tradução e literatura mundial” Berman ressalta a relação indissociável entre *Bildung* e *Weltliteratur*.

⁵O termo “orgânico”, segundo Izabela Kestler, está vinculado ao de “morfologia”, que pretendia articular “transformação, transição e metamorfose e que ressalta, na multiplicidade das formas, a unidade de tudo que é vivo”. Este caminho reflexivo de Kestler segue a esteira de Jane Brown, que percebe a aproximação entre a visada morfológica goetheana da natureza e da arte em relação à *Weltliteratur*: “É interessante, no entanto, salientar, como faz Jane Brown, a confluência entre seu modo de enxergar a natureza e a arte, e além disso, que a morfologia para Goethe como busca da unidade e harmonia tem o mesmo sentido que seu conceito de *Weltliteratur*. Tanto a morfologia quanto a concepção de *Weltliteratur* se interligariam assim por unirem o universal e o individual, sem no entanto relegar ou ignorar o que é caracteristicamente individual.” (KESTLER, 2012, p. 109). Ver KESTLER, Izabela Maria Furtado: Johann Wolfgang von Goethe: arte e natureza, poesia e ciência, In: *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*. Vol. 13 (suplemento), Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz, outubro 2006. p. 39-54.

literatura mundial” (BERMAN, 2002, p. 103). Contudo, Berman pondera esta visão do poeta alemão sobre o seu germanismo linguístico e a sua máxima valorização da tradução, que citamos na íntegra:

A posição goetheana em relação ao nacionalismo está expressa desde 1801 na revista *Propylées*: “Talvez fiquemos logo convencidos de que não existe arte patriótica e ciência patriótica. Todas as duas pertencem, como tudo o que tem algum valor, ao mundo inteiro e só podem ser cultivados por uma ação recíproca livre e universal de todos os contemporâneos vivos, guardando constantemente no espírito o que nos resta do passado e o que nos é conhecido dele” (In: STRICH. Op. cit., p. 49). O nacionalismo de fato, questiona toda a visão das interações culturais de Goethe, o que não quer dizer que ele defenda um cosmopolitismo vago e abstrato. “Não se cogita que as nações pensem todas da mesma forma. Elas devem somente prestar atenção às outras, se compreender (*sic*) e, se elas não puderem se amar, que pelo menos consigam se suportar” (ibid., p. 26). “Devemos conhecer as particularidades de cada um para deixá-las a eles e poder precisamente entrar em relação com eles; pois as particularidades de uma nação são como sua língua e suas unidades monetárias, elas facilitam o intercâmbio e até a tornam em primeiro lugar possível” (ibid., p. 26). (BERMAN, 2002, p. 106)⁶.

Com este mosaico de fragmentos, ora do filólogo e estudioso do legado goetheano, o suíço-alemão Fritz Strich (1882-1963), ora do próprio Goethe, Antoine Berman nos esclarece o ponto focal da posição de Goethe sobre o nacionalismo, tão cultuado naquele momento. Pois, como vimos, ideias francófonas estavam em voga, expressas muitas vezes pelo combate ao modelo de tradução francesa das *belles infidèles* empregado na época, tido como etnocêntrico por Goethe e seus contemporâneos.

O pesquisador e tradutor Mauricio Mendonça Cardozo (2010), em “Tradução, apropriação e o desafio ético da relação”, se debruça sobre algumas práticas apropriatórias, entre elas a antropofagia, bem como sobre os modos de tradução etnocêntrica e anti-etnocêntrica⁷, para observar que, mesmo as mais bem intencionadas propostas de preservação da integridade alheia não estão imunes a certo grau de violência, típica do movimento apropriador. Para Cardozo,

Por mais que pareça paradoxal, tanto uma prática de diluição do outro no contexto do próprio, quanto uma prática que prima em destacar o outro em sua especificidade parece, por um lado, não conseguir se eximir de uma certa

⁶Esta citação é uma nota de rodapé do capítulo em questão em *A Prova do Estrangeiro*. Colocamo-la em relevo por nela encontrarmos informações que melhor arrematam nosso argumento.

⁷Estes modos de tradução divergentes, entendidos contemporaneamente por apropriadora e estrangeirizante são leituras da seminal obra *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* [Sobre os diferentes métodos de tradução] de Friedrich Schleiermacher (1768-1834).

violência com o outro, ao mesmo tempo em que, por outro lado, representam movimentos produtivos para uma construção pautada pelo respeito do outro em sua alteridade. (CARDOZO, 2010, p. 4).

Ambos os movimentos, tanto o de “estrangeirização” como o de “domesticação”, tem uma natureza violenta comum, ou seja, o ideal de uma tradução menos apropriadora ou anti-etnocêntrica resultaria em uma impossibilidade de realização plena. Nesse sentido, Maurício Cardozo constata que o modo de tradução à *belles infidèles* foi paradoxalmente útil na propagação da literatura universal pelo mundo, mesmo que atravessado pelo idioma francês, pois este modo de traduzir, segundo ele:

ao invés de produzir um apagamento das referências às obras assimiladas, acabou tornando possível não apenas a sua sobrevivência, como contribuiu amplamente para realização do próprio ideal goetheano – e, portanto alemão – da literatura universal (*Weltliteratur*). Basta lembrarmos o caso do Brasil, onde grande parte da recepção da literatura mundial até a década de 40 do século XX se daria centralmente pela mediação da língua francesa a partir das traduções diretas e indiretas desta. (CARDOZO, 2010, p. 4).

Assim, percebemos um alinhamento aparentemente inconciliável, que certamente não está imune a críticas, mas nos esclarece a respeito de alguns pontos obscuros nos controversos Estudos de tradução na contemporaneidade. Não se trata de negligenciar ou apaziguar as diferenças entre essas formas de tradução, mas de ir além, isto é, de flagrar as relações existentes entre elas, colocá-las em relação para então reconstruí-las, recondicioná-las em sua singularidade, pois aquilo que chamamos tradução é um modo de relação que sempre implica em alguma forma de transformação nossa e do outro.

Novamente, em relação aos estudos comparatistas, Tania Carvalhal reconhece, resguardadas as suas devidas atualizações, a *Weltliteratur* como uma matriz especulativa, pois segundo ela,

a crença de que há nos textos literários elementos comuns que identificam sua natureza, sem que isso os uniformize, é que ampara não só a atuação da teoria literária como da literatura comparada quando ambas visam à abstração de conceitos a partir da análise textual (CARVALHAL, 2006, p. 125).

Esses elementos comuns aos textos, contemporaneamente identificados como elementos intertextuais por Julia Kristeva na esteira do “dialogismo” de M. Bakhtin, são os elementos interativos que movimentam teias, nas quais vigora a ideia de perda da propriedade privada das obras, pois nessa perspectiva, de forma mais ou menos evidente, as obras estão se interreferenciando, dentro de uma proposta moderna de impessoalidade estética, pois quando se pretende fazer comparações entre os patrimônios culturais das nações, no fundo há um reconhecimento comum a todos os povos de algo inviolável, irreduzível, apenas experimentado na relação comunitária, em que o comum é a rede entrelaçada por fios de diferenças.

Alfredo Bosi (1992), em *As “flechas opostas do sagrado”*, perceberá que mesmo que o projeto colonizador esteja bem definido, no sentido de forçar o outro a ser similar a si (assimilação) cultivando a sua cultura (aculturação), é uma pretensão nunca plenamente satisfatória. Ele cita vários exemplos da poesia do padre espanhol José de Anchieta (1534-1597), na qual se verifica o propósito de inculcar no colono (já contaminado com a cultura indígena) e no indígena a formação genuinamente cristã para concluir o projeto de colonização de forma controlada. Para Bosi (p. 65) “Aculturar também é traduzir.”, e dessa forma, Anchieta era um mestre do bilinguismo. Na sua poesia ele gostava de alterar “o interior dos códigos tupis”, moldando formas poéticas similares às medidas trovadorescas populares ibéricas, ou simplesmente criar homologias entre as diferentes línguas, tais como: bispo é *Pai-guaçu*, ou seja, pajé maior; o reino de Deus é *Tupãretama*, isto é, casa de Tupã. No entanto,

Na passagem de uma esfera simbólica para outra Anchieta encontrou óbices por vezes incontornáveis. Como dizer aos tupis, por exemplo, a palavra pecado, se eles careciam até mesmo da sua noção, ao menos no registro que esta assumira ao longo da Idade Média europeia? Anchieta, neste e em outros casos extremos, prefere enxertar o vocabulário português no tronco do idioma nativo [...] (Idem, p. 65).

Dessa forma, havia situações em que não restava outra possibilidade se não a de criar uma espécie de “*mitologia paralela*, que só a situação colonial tornara possível” (p. 65). Trata-se da figura do anjo (como traduzi-la?), tão complexa que uma equação igualmente complexa precisou se estabelecer, qual seja: “Tupã-Deus judeu-cristão”. Anchieta inventa de forma arbitrária o vocábulo *Karaibebê* (profeta voador). Entendendo melhor esta operação, Bosi explica:

Karaibebê presta-se a duas interpretações diversas: *Karai* é tanto o homem branco (até hoje no Paraguai *karai* serve de tratamento respeitoso, e vale *senhor*), quanto o profeta-cantor guarani, a *santidade* que vai de tribo em tribo anunciando a Terra sem Mal. Mas em que pensariam os índios acoplando *karai* à ideia de vôo expressa em *bebê*? Nos seus próprios xamãs nômades e videntes, mas agora dotados de asas? *No Auto de São Sebastião* Anchieta se encanta com a fantasia de um reino de anjos: *karaibebê rupape!* (Idem. P. 66).

Não há como negar que a tradução proposta por Anchieta é o protótipo de uma conversão pontuada de soluções violentas, pois completa Bosi (p. 66): “O círculo sagrado dos indígenas perde a unidade fortemente articulada que mantinha no estado tribal e reparte-se, sob a ação da catequese, em zonas opostas e inconciliáveis.”. Por outro lado há o advento de “mitologias paralelas” que fundamentariam novas significações no curso do tempo, como o sincretismo religioso, por exemplo.

Quando traduzimos, de forma *lato* ou *stricto sensu*, uma cultura ou um texto inevitavelmente reconhecemos que se trata, antes de tudo, de uma passagem do já escrito e/ou inscrito em determinado contexto cultural e histórico para outro. Trata-se de um ato de leitura que colocará em evidência o “lugar” em que esta se realiza, “quem” é o sujeito responsável por ela e o “momento” em que ocorre. Tais fatores são cruciais para verificarmos o novo *Ethos* enunciativo que essa leitura visa atualizar. O fato de ser uma leitura preserva a circunstancialidade da elaboração de uma determinada ideia ou conceito, mas inaugura um novo significado para quem os lê, redimensionando-os. É dessa forma que nos “apropriamos” do conceito de *Weltliteratur* de Goethe, atualizando-o em novas bases, ou seja, traduzindo-o de forma a podermos enxergar através dele os fenômenos singulares aqui propostos. É na esteira deste percurso reflexivo a respeito da ideia de “literatura universal” que buscaremos ainda compreender (traduzir) uma etapa importante na formação literária da intelectualidade brasileira em sua dimensão amazônica, no estado do Pará.

1.2 O Regional e o Universal: literatura universal no contexto amazônico

Muitos foram os povos que passaram por essa região, que é identificada hoje como Amazônia, inclusive com muitas teorias inusitadas a respeito do fluxo ancestral que alimentaram, e ainda nutrem, mitos sobre a região. Na realidade, a verdade que prevalece no momento é contada pelos vencedores, resultante da corrida imperialista ibérica na qual os espanhóis e os portugueses, principalmente, planejaram suas expansões marítimas pelo novo mundo. Depois de conquistarem os territórios Incas,

Astecas e os Maias, os espanhóis sonhavam em encontrar o Eldorado (a terra das Amazonas). Por volta de 1541-1542, Francisco de Orellana adentrou com sua esquadra em Quito (Equador) e foi até Macapá (Brasil), percorrendo toda a extensão do rio Amazonas, 6.692⁸ km (segundo pesquisa recente do INPE - Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais). Quando os europeus chegaram à Amazônia, havia cerca de 15 milhões de habitantes. Wille Bolle (2010)⁹, lendo comparativamente os registros deixados pelos exploradores, principalmente os de Gaspar de Carvajal, padre jesuíta e também cronista da expedição de Orellana, diz-nos:

Aquí tratamos da primeira travessia da Amazônia realizada por europeus, na época em que a Espanha começou a realizar o seu projeto de expansão global. Nesse contexto aconteceu, em 1541-1542, a viagem de descobrimento empreendida por Francisco de Orellana, comandando uma tropa de 57 homens. Essa expedição foi qualificada pelo historiador Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés (1855, p.383^a) como “um dos maiores feitos jamais realizados pelos homens”. A partir desse feito, o rio “[das] Amazonas” e a região receberam o seu nome definitivo, começaram os projetos de colonização e se engendraram as principais outras viagens de exploração. (BOLLE, 2010. p. 19).

Bolle refletindo a partir da leitura do texto de Carvajal acentua que:

O intenso povoamento ao longo do rio Amazonas é um índice de farturas de recursos: águas com abundância de peixes e tartarugas, florestas ricas em frutos e caça, terras extensas e apropriadas tanto para o cultivo quanto para a criação de gado. A percepção destas riquezas provocou no comandante e no seu cronista uma espécie de sonho de futura colonização. (Idem, p. 46).

O retorno glorioso sonhado por Carvajal não se concretizou, pois dentre muitos insucessos espanhóis na travessia do atlântico, o comandante e seus homens foram vencidos definitivamente pela fome, doenças e flechadas de índios, em 1545, na “boca do rio grande”. Durante quase um século de tentativas desastrosas empreendidas por novos exploradores franceses, holandeses e ingleses, foram os portugueses quem impuseram o marco decisivo da conquista da região, com Francisco Caldeira Castelo

⁸Sobre a extensão do rio Amazonas, segundo pesquisa recente do INPE - Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais, ultrapassa em 140 km o rio Nilo, que era considerado o maior em extensão. Ver detalhes em http://www.inpe.br/noticias/noticia.php?Cod_Noticia=1501. Acesso em 29 de janeiro de 2014.

⁹Em pesquisa recente o professor Willi Bolle, da Universidade de São Paulo, fez o mesmo trajeto de Orellana, descrito nas crônicas de Carvajal, a fim de traçar outra topografia discursiva sobre a Amazônia em confronto com a atualidade. Publicou com o título “A travessia pioneira da Amazônia (Francisco de Orellana, 1541-1542)” no volume *Amazônia: região universal e teatro do mundo*, de sua organização conjuntamente com Edna Castro e Marcel Vejmelka. Este volume também teve uma edição alemã, que se chamou *Amazonien – Weltregion und Welttheater*.

Branco, fundador da cidade de Belém, erguida na entrada da bacia amazônica, em 1616. Os portugueses já vinham expulsando os franceses do Maranhão, sob o comando de Pedro Teixeira, capitão-mor da capitania do Grão-Pará.

Com esta pequena história, podemos resumir que o mito das Amazonas¹⁰, traduzindo um modo de vida dos autóctones à beira do “Grande Rio”, serviu para justificar (assimilar) a atuação imperialista europeia na criação das novas condicionantes que serviriam de base para alimentar um imaginário mitológico sobre a região, ou seja, o seu projeto colonialista, que até hoje persiste. Ora, se pensarmos que os europeus, quando nomearam este rio, como sendo o rio “das Amazonas” (Amazônia), portanto de seu próprio imaginário mitológico, imaginavam que este lugar era naturalmente seu, daí o heroísmo da missão. Este imaginário era fantasmagoricamente sedutor, pois

sustentados pela autoridade da antiga mitologia grega, o projeto de colonização de Orellana, formulado por Carvajal, constituía uma bem elaborada “construção discursiva” – bastante persuasiva para poder despertar em algumas centenas de europeus o gosto de colonizar a Amazônia (Idem, p. 48).

A primeira exploração científica da Amazônia iniciou-se no século XVIII com o francês Charles-Marie de La Condamine (1701-1774), que elaborou o primeiro mapa científico do Amazonas, em 1743. A atitude de suposta supremacia dos europeus sobre os indígenas transcorreu durante três séculos, reaparecendo no século XIX, ainda com um olhar etnocêntrico, por exemplo, na conduta dos etnólogos e biólogos como Alexander von Humboldt (1769-1859), Von Martius (1794-1868), Henry Walter Bates (1825-1892) e Paul Ehrenreich (1855-1914). Somente na virada do século se verá uma mudança na visada científica europeia, encabeçada pela etnografia, digamos, mais reflexiva sobre a região e o seu povo. Esta conduta precipitará um novo paradigma que sustentará os trabalhos abissais de nomes como Constant Tastevin (1880-1962) e Curt

¹⁰«As Amazonas (em grego antigo Αμαζόνες, trad. Amazónes) eram as integrantes de uma antiga nação de guerreiras da mitologia grega. Heródoto as colocou numa região situada às fronteiras da Cítia, na Sarmácia. Entre as rainhas célebres das Amazonas estão Pentésiléia, que teria participado da Guerra de Tróia, e sua irmã, Hipólita, cujo cinturão mágico foi o objeto de um dos doze trabalhos de Hércules. Saqueadoras Amazonas eram frequentemente ilustradas em batalhas contra guerreiros gregos na arte grega, nas chamadas amazonomaquias.» Fonte [http://pt.wikipedia.org/wiki/Amazonas_\(mitologia\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Amazonas_(mitologia)). Acesso em 20 de novembro de 2013.

Niemuendaju (1882-1945), no sentido de proteção, demarcação do território espacial e linguístico do povo indígena que sobreviveu na Amazônia¹¹.

Nesse sentido, não há como se pensar que a Amazônia, na sua gênese discursiva moderna, já não nasça universal, ou seja, uma *Weltregion* (região universal), e as crônicas dos homens de letras da época (principalmente os clérigos) narraram o “primeiro ato” do drama encenado neste *Welttheater* (teatro do mundo), constituindo-se no primeiro registro literário ficcional, mesmo que se queira documento: um documento de cultura – um documento de barbárie. Daí para frente, o que se viu foram ficções sobre a ficção de um lugar considerado hoje como “patrimônio da humanidade”.

Muitas representações literárias foram desdobradas a partir dessa construção ideológica. Nada é tão fictício quanto histórias de marinheiros. No romance *The Sea and the Jungle* (O Mar e a Selva) do marujo, jornalista e romancista inglês Henry Major Tomlinson (1873-1958) experimentamos uma leitura diferenciada das que remetem a *Indiana Jones*, onde o nativo é apresentado como um personagem inerte, e apenas como mais um componente da fauna e flora exóticas. Traduzido recentemente no Brasil por Hélio Rodrigues da Rocha (2012)¹², é um romance publicado na Inglaterra em 1912, que segundo o seu tradutor,

O Mar e a Selva se apresenta, em primeiro lugar, como uma crítica político-moral à Inglaterra e ao Brasil e serve como um exercício de elevação dos pensamentos rumo ao Sublime, “a alma do corpo retórico”, diz Weiskel via Longino. Em segundo, as representações da Amazônia a configuram ora como os Campos Elísios, ora como o Tártaro. Assim, alto e baixo, vastidão e infinitude, luzes e trevas, vilania e nobreza, paraíso e inferno, feiura e beleza, ordem e desordem, vida e morte se entrelaçam no percurso do viajante ideal. Ideal porque ele vai além da escrita do que ele vê e, nesse viajar, faz com que o leitor também viaje. (ROCHA, 2012. p. 12).

¹¹Transcrevo a nota 8 em que BOLLE (2006, pg. 46) diz a respeito da densidade demográfica da região quando os europeus chegaram: “Sobre o despovoamento da Amazônia desde o início do século XVII, cf. Porro, 1992, p.8. Antes do contato com os europeus, de acordo com pesquisas recentes, a região teve uma população de aproximadamente 15 milhões de pessoas (cf. Slater, 2002, p.10, e 226-227, nota 19)”.

¹²Professor da Universidade Federal de Rondônia - UNIR. Traduziu *The Sea and the Jungle* na ocasião de sua tese de doutoramento feita na UNICAMP em 2012. Este romance de H. M. Tomlinson foi escrito a partir da experiência do autor, a partir da construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, que foi a 15ª ferrovia a ser construída no Brasil, tendo as suas obras sido executadas entre 1907 e 1912. Estende-se por 366 quilômetros na Amazônia, ligando Porto Velho a Guajará-Mirim, cidades fundadas pela EFMM. Foi a primeira grande obra de engenharia civil estadunidense fora dos EUA após o início das obras então ainda em progresso no Canal do Panamá. Este empreendimento chegou a contar com mais de 20 mil trabalhadores de 50 diferentes nacionalidades. A EFMM garantiu para o Brasil a posse da fronteira com a Bolívia e permitiu a colonização de vastas extensões do território amazônico, a partir da cidade de Porto Velho, fundada em 4 de julho de 1907.

Esta representação refletiria uma determinada realidade de dois mundos: o do viajante e o do *viajado*, ou seja, do nativo e, a partir dessa “dança de espelhos”, perceber como o viajante (o autor) reconstrói a si mesmo a partir da convocação de relatos dos antigos cientistas viajantes europeus na Amazônia e das obras ficcionais de viajantes em voga na Europa.

Este romance é um tipo de narrativa que na reflexão de Walter Benjamin em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1994), [*Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* (1936)], “estaria em extinção”, como se vê:

[...] a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (p. 197-198).

A principal causa de tal ocorrência estaria no simples fato de não termos mais experiências para narrar, pois a nossa capacidade de narrar está se esvaindo na medida em que o progresso avança. Seriam dois os narradores em extinção: o agricultor sedentário (aquele que mantém as tradições) e o mercador dos mares (aquele que traz a novidade). Não seria uma extinção pelo conflito de interesse, de quem já viveu o suficiente para contar ou o que saiu, viajou e retornou acachapado por informações do além-mar? Não. A atmosfera melancolicamente sentida por Benjamin é que estarmos deixando de ser leitores solidários, para nos tornarmos solitários, de forma inexorável, fruto da mecanização da escrita de cunho urbano (do romance moderno, *short-story*, jornal). Esta problemática será matricial para inúmeras discussões em torno de dicotomias não só na teoria literária, mas nas ciências humanas como um todo, tais como tradição/modernidade, oral/escrito, ficar/sair e local/universal, que podem ser produtivas quando pensadas como um jogo de diferenças, em que as partes jogam com a consciência de que a vida é atuar com improvisações sempre parciais, sem que tenha um vencedor.

Henry Major Tomlinson saiu da Inglaterra a bordo de um navio a vapor, aportou em Belém do Pará, depois subiu o rio Amazonas até o rio Madeira, na função de segundo comissário e correspondente do jornal londrino *Morning Leader*, a fim de levar suprimentos e máquinas para a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, que vinha sendo efetivada por uma companhia americana. O ponto de partida da obra era a

cidade de Porto Velho (Rondônia) e visava-se chegar até o canal do Panamá, para dali se poder escoar a produção da borracha. O empreendimento americano fracassou juntamente com tudo o que girava em torno da borracha. É dessa experiência de fracasso em face à tentativa de “vencer” (modernizar) mais uma vez a selva, com outros mitos, sonhos e delírios, que surge o relato de viagem *O Mar e a Selva*. Drama mais universal que este não há: falar sobre os seus próprios fracassos. Sobretudo, pelo tema da travessia, do mar e agora da selva, em que se é vencido pela ânsia e pelo desconhecido, universalmente reconhecido.

1.3 Modernidade, Modernismo e outras tensões em torno do “Novo”

Em um balanço sucinto, Antoine Compagnon (2010) reflete sobre os paradoxos com que a modernidade lida com a sua própria identidade, pois segundo ele a tradição moderna se faria de rupturas, ou seja, ela teria como princípio “ao mesmo tempo uma negação da tradição e uma negação da ruptura”. O autor tece pensamentos críticos a partir da leitura de *Ponto de convergência* de Octávio Paz, sobre a modernidade:

É uma tradição voltada contra si mesma, e esse paradoxo anuncia o destino da modernidade estética, contraditória em si mesma: ela afirma e nega ao mesmo tempo a arte, decreta simultaneamente sua vida e sua morte, sua grandeza e sua decadência. A aliança dos contrários revela o moderno como **negação da tradição**, isto é, necessariamente **tradição da negação**; ela denuncia sua aporia ou seu impasse lógico. (COMPAGNON, 2010, p. 10) (grifo nosso).

Essa aporia flagraria uma crise, revelando um desencanto com os modelos representativos de uma tradição neoclássica com os modelos ideais que prometiam tirar a humanidade da obscura Idade Média. Em literatura, segundo o crítico francês, os primeiros a sentirem essa agonia foram Baudelaire e Flaubert. Baudelaire saudaria em 1845 o novo, como ainda o faria mais de 100 anos adiante Ezra Pound com o seu *make it new!* Esse “novo eterno” seria a “superstição do novo”, imaginado alegoricamente por meio da figura do “fanal obscuro”, reflexo sombrio da “cidade luz”, que levaria o criador ao nauseante tédio de estar sem nunca ter sido: um *flâneur*, como síntese irônica da nova atividade do artista tendo que sobreviver como o *Baudelaire* de Rilke (2012, p. 200):

Somente o poeta juntou as ruínas
de um mundo desfeito e de novo o fez uno.
Deu fé da beleza nova, peregrina,
e, embora celebrando a própria má sina,
purificou, infinitas, as ruínas:

assim o aniquilador tornou-se mundo.

É fato que podemos relacionar e até refutar, sem grandes problemas, os adjetivos moderno e novo, que podem adquirir suas formas nominais como Modernidade e Novidade: desde que não percamos de vista que o moderno também envelhece, quando não revigorado ou atualizado. Portanto, ser moderno não é característica especial de nenhuma época histórica, pois é sintomático que o aperfeiçoamento cultural da humanidade não se dá da noite para o dia através de um Movimento, mas também é fato que existem momentos especiais na História onde esse processo se acelera e a sociedade produz obras que se tornam modelos para as suas fases menos produtivas até novamente acontecer o Novo, e o que dantes era novo envelhece, encabeçado pela vanguarda.

Acreditamos que o Modernismo brasileiro foi uma tradução (no sentido antropofágico?) de um movimento de assimilação das novidades advindas das vanguardas europeias dos fins do século XIX e início do século XX, como o *Art Nouveau* na França (*Jungenstil* na Alemanha) e o surrealismo, o cubismo, o dadaísmo, o futurismo na Itália, o expressionismo na Alemanha, enfim era toda a sorte de “ismos” acompanhados dos seus manifestos, em que foi flagrado um processo de crise profunda que se intensificaria ainda mais no decorrer do século XX. A Amazônia travou um debate franco com o eixo cultural do Brasil da época sobre a posição e o sentido deste movimento para a arte brasileira, momento que Lúcia Helena (2003) considera como “A fase heroica do Modernismo brasileiro (1920-1930)”, ocasião em que a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, os brasileiros também ensaiavam os seus primeiros manifestos.

A principal feição dessas vanguardas europeias a ser assimilada foi a nacionalista, que na Europa era a expressão de descontentamento social e econômico, mas no Brasil a questão central era a herança e dependência cultural. Não é o caso aqui de explorar de forma detida as múltiplas feições que o nacionalismo adquiriu no ambiente modernista da época, basta sabermos que:

Neste tema se embutem não só questões de ordem estética, como o repúdio às formas consagradas pelo academicismo parnasiano e naturalista; como também questões primordialmente culturais, como a da discussão da

dependência brasileira das matrizes da colonização europeia; até gravíssimas questões políticas, como a do elogio e do veto à concepção do Estado como instituição necessariamente forte e centralizadora. (HELENA, 2003, p. 8).

A visão histórica desta fase do Modernismo é que há um claro movimento centralizador no eixo político e cultural do Brasil (São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte) à época, a partir do qual o resto do Brasil sofreria influência. Ora, a maior demanda modernista não seria uma emancipação dos modelos europeus influenciadores do nosso pensar e do nosso agir cultural e esteticamente? Não estaria este Modernismo executando internamente o que externamente ele refutara? É justamente a relação fonte-influência, de cunho centralizador, que as metrópoles culturais citadas operacionalizam para irradiar a sua proposta unificadora do novo Brasil emergente.

A instalação do Estado Novo no Brasil em 1937, segundo Dulce Pandolfi (1999), se configurou como um desdobramento de uma política de massas, desenhada após a Revolução de 1930, com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder. Em pleno período entre Guerras, em que parte da Europa se decepcionara com o sistema liberal, tido como um fracasso na solução dos problemas sociais e experimentara o Socialismo soviético, a intelectualidade brasileira da época estava espalhada em diferentes matrizes políticas antiliberais e antidemocráticas, nas quais se discutia sobre como controlar as massas e evitar ou deflagrar a eclosão de uma revolução socialista. A solução implementada pelo Estado Novo foi a mais fácil: importar o modelo de controle social através de um Estado Forte, comandado por um líder carismático, que pudesse conduzir as massas em direção ao progresso de forma ordeira. Assim, a feição brasileira (mesmo sofrendo adaptações), seguiu a mesma diretriz praticada em regimes como o fascismo na Itália, o nazismo na Alemanha, o salazarismo em Portugal e o franquismo na Espanha.

Porém o drama social começaria a se circunscrever ainda na década de 1920, como vimos, com as primeiras reivindicações no campo literário iniciadas na semana de 1922, tentando deglutir o sentido das vanguardas europeias e adaptá-las à realidade brasileira.

Nesse sentido, o Estado Novo irá, segundo Sérgio Micelli (2001) em *Intelectuais à brasileira*, “cooptar” a *Intelligentsia* nacional, que se dizia sem vinculação social com as estruturas do poder, para através dela justificar a construção de uma identidade nacional calcada em pesquisas sistemáticas durante os anos 1930 e 1940. A moeda de troca dessa intelectualidade foi, segundo o autor, a inserção e a viabilização das

carreiras dentro dos marcos institucionais dominantes, justamente o contrário do que diziam. Questão polêmica que Daniel Pécault (1990) em *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*, dirá que os intelectuais brasileiros, referidos por Micelli não foram cooptados e sim reconhecidos por sua qualificação para forjar a “consciência nacional” e promover a “organização” social. O acesso dos intelectuais, declaradamente de esquerda, a posição de elite dirigente qualificava-se por sua capacidade em captar e interpretar os sinais que demonstravam a existência de uma nação inscrita na realidade. Dessa forma, tinham os instrumentos estatais disponíveis para com segurança “despertar” as massas semiconscientes a reconhecerem-se como cidadãos conscientes do seu papel no Brasil moderno que se anunciava. O fato é que, neste período, não foram poucos os intelectuais que procuraram justificar suas obras e ações num *ethos* de missão civilizatória ou nacional, como se fossem portadores especiais dos interesses gerais da sociedade brasileira.

1.3.1 Modernismo na dimensão paraense

Dessa forma, a Amazônia se vê novamente como alvo de um projeto civilizatório, agora com sensibilização estética, pois sua riqueza material e simbólica continuava chamando a atenção. Na esfera cultural, como exportadora de riquezas simbólicas, são verificados estudos sistemáticos produzidos por etnólogos estrangeiros que serviram de base para a construção de uma identidade nacional¹³ abalizada em pesquisas pragmáticas de cunho principalmente etnográfico, portanto, a partir do registro do olhar do estrangeiro, e não do autóctone.

¹³Citamos o caso das pesquisas de Theodor Koch-Grünberg (1872-1924), que “Viajou várias vezes pelo Brasil, a primeira delas em 1896, como membro da expedição liderada por Hermann Meyer, que buscava alcançar a foz do Rio Xingu. Entre 1903 e 1905 explorou o Rio Japurá e o Rio Negro, chegando até a fronteira da Venezuela. Essa viagem está documentada e ilustrada com inúmeras fotografias nos dois volumes da obra *Zwei Jahre Unter Den Indianern e Reisen in Nord West Brasilien, 1903-1905*. (Dois anos entre os índios. Viagens no noroeste do Brasil, 1903-1905). Sua segunda expedição importante começou em 1911, partindo de Manaus até o Rio Branco e de lá para a Venezuela. Em 1913 chegou ao Rio Orinoco depois de explorar nesse percurso, a pé e de canoa, várias regiões ainda hoje de difícil acesso. Ao voltar a Manaus, escreveu seu livro mais importante, *Vom Roraima Zum Orinoco* (De Roraima ao Orinoco), publicado em 1917. Sua contribuição é fundamental para o estudo dos povos indígenas da Amazônia, seus mitos e suas lendas. Suas observações e relatos de viagem constituem uma importante fonte para a antropologia, a etnologia e a história indígena. Os mitos transcritos por Koch-Grünberg também foram utilizados por Mário de Andrade no seu Macunaíma – o herói sem nenhum caráter (1928), que transcreveu, às vezes literalmente, as narrativas registradas pelo etnólogo ao narrar muitos dos episódios vividos por Macunaíma e por outros personagens desse romance marco do modernismo brasileiro”. Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/node/473>, acesso em 28 de novembro de 2013.

Esta questão será tematizada pelo grupo, que no contexto do Modernismo Brasileiro, em seu desdobramento regional, mais precisamente localizado no Estado do Pará, na Amazônia brasileira, em 1923 girou em torno da revista *Belém Nova*. Segundo o historiador Aldrin Figueiredo (2012), esta revista de fato repercutiu a novidade originada na Semana de 22, mas que também foi recebida com muita reserva e de forma bastante crítica. Em torno da *Belém Nova* circulava a *Associação dos Novos*¹⁴ que tinha sido criada em 1921, a fim de combater o passadismo ainda impregnado na intelectualidade de então através de um detido apreço ao parnasianismo. Figueiredo comenta sobre a fecundidade desses Novos, pois eles já tinham consciência de um plano modernizador para o Brasil¹⁵, após o declínio do ciclo da Borracha. Exerciam a crítica cultural, política e social, além, é claro, da poesia.

Na *Belém Nova*, esse combate ao passadismo era veiculado como Mundanismo, política e Arte, onde a “Belém Velha” era pintada por Theodoro Braga¹⁶ como o arquétipo da subserviência paraense, porém as contradições da “Nova Belém” expressa nesta revista também foram marcantes, sobretudo em suas desventuras políticas. Este magazine foi também o principal veículo das novidades vindas da Paulicéia, estando na responsabilidade do poeta Bruno de Menezes¹⁷, o seu criador, o papel de interlocução entre a região e a nação. Ao mesmo tempo em que tinha um movimento de abertura, tinha logo em seguida uma “reação necessária” como uma inquietação nortista, pois “Independência e adesão”, bem entendido, fazem parte de um mesmo jogo político no interior das genealogias intelectuais. “Era necessário aderir ao grito de renovação, mas ao mesmo tempo tornava-se fundamental manter a independência da hegemonia sulista” (FIGUEIREDO, 2012: 26), assim reflete o historiador paraense. Mesmo por que para

¹⁴Sobre a importância destes intelectuais para o contexto, Figueiredo (2012: 23) diz: “Foi sem nenhuma dúvida, exemplar que a primeira publicação coletiva dos jovens literatos paraenses, antes do aparecimento da *Belém Nova*, tenha sido justamente em homenagem ao centenário da independência. O *Livrinho Os Novos e o centenário: verso e reverso* saiu do prelo em 1922, com 31 poemas escolhidos entre os membros da *Associação dos Novos*”.

¹⁵Lembramos ainda que antes mesmo da *Associação dos Novos*, o escritor paraense José Veríssimo (1857-1916) já pensava em um projeto modernizador para o Brasil a partir de uma orientação universalista, sobretudo do seu sistema educacional. Recomendamos o ensaio “José Veríssimo e a Modernidade” de Vicente SALLES (2007) em *Revista Tucunduba*, Nº 2 (2011), website: <http://www.revistaeletronica.ufpa.br/index.php/tucunduba/article/viewArticle/206>. Acesso em 26 de novembro de 2013.

¹⁶Pintor, educador, historiador, geógrafo e advogado, Theodoro José da Silva Braga (1872-1953) formou-se bacharel pela Faculdade de Direito do Recife. Estudou na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) na década final do século XIX. Famoso no Pará principalmente pela obra *A Fundação da cidade de Belém*, feita em homenagem para o então Intendente Antônio Lemos, seu protetor e mecenas.

¹⁷Poeta e folclorista paraense. Considerado o principal poeta da primeira geração do modernismo no Pará. Publicou em 1931 a sua principal obra *Batuque*.

aqueles “Vândalos do Apocalipse”, como assim os nomeou Aldrin Figueiredo, a questão política era tão visceral quanto à literatura.

Os “Vândalos do Apocalipse” faziam parte da Geração do Peixe frito¹⁸. Eram intelectuais que pensavam criticamente a produção literária paraense, em um estilo ironicamente agrupado na *Academia do peixe-Frito*, que foi uma “agremiação” forjada pela origem modesta comum dos poetas que se reuniam em botecos no entorno da feira do Ver-o-Peso. Faziam uma estética de resistência a tudo que representava opressão e poder. Essa preocupação marca a trajetória intelectual de Bruno de Menezes, por ser ele um militante anarquista, sempre preocupado na organização dos trabalhadores das fábricas e nas tipografias paraenses. Já no livro de poemas *Crucifixo* de 1920, publicado de forma artesanal, vemos a representação de um Jesus Cristo revolucionário, empático a situação de um eu-lírico que se vê incompreendido, tendo que carregar a “cruz” do isolamento e abandono.

Há quanto tempo que a tragédia é a mesma!
Todo poeta é um Home-Deus, – incompreendido
A espiritualidade é pobre lesma.

Jesus! Morto na Cruz em que foi fixo...
– Se este símbolo é a dor de um bem perdido,
Sei que eu e tu somos um Crucifixo. (MENEZES, 1920, p.5).

Segundo José Guilherme Fernandes (2010) , Bruno de Menezes, com outra obra *Batuque* (1931), antecipou os conceitos de “negritude” e “crioulização”, perceptíveis em Aimé Césaire e Edouard Glissant. A sua condição de intelectual negro, ao lado de Jorge de Lima e Cassiano Ricardo, comporia a poética afro-brasileira. Dessa forma, a representação do negro na literatura brasileira ganharia outra direção daquela em que era configurado como “passivo adjuvante, componente da paisagem ou atuante vilão, que se insere para tencionar com o herói branco e português, seja nas batalhas ou na vida cotidiana, e, é claro, o necessário opositor para glorificar o fidalgo lusitano de além-mar.” (FERNANDES, 2010, p. 220).

¹⁸O romancista paraense Dalcídio Jurandir (1909-1979) esclarece no prefácio do livro *Chove nos Campos de Cachoeira*, por ocasião do discurso de recebimento do prêmio do Concurso Dom Casmurro: “É notável a influência do peixe frito na literatura paraense! Peixe-frito é o peixe vendido em postas nos tabuleiros do Ver-o-Peso ao lado do mercado de Belém. É comida pra quem não deixa almoço comprado em casa. Ao chegar o meio-dia, o pobre se tem a felicidade de haver arranjado dois mil réis leva um embrulhinho envergonhado de peixe pra casa. A vida literária no Pará tem se movimentado em torno do peixe-frito! Conheço profundamente este drama.”

Pior que não ser reconhecido, é um reconhecimento “folclorizante” a ele atribuído como tributário de uma visão fetichizante sobre a região, que não consegue *dizer*, apenas *ser dita* por vozes hegemônicas. No entanto, este poeta anarquista conquistou o seu lugar nas letras paraenses sem acotovelar ninguém, e como reconhecimento pelas antecipações mencionadas por Fernandes, mereceria outro lugar no cânone poético nacional e internacional, pois

Para seu tempo, literariamente falando, Bruno significou um marco, pois a revista em que esteve à frente, a *Belém Nova* (quatro volumes, que circularam de 1923 a 1929) foi responsável, depois da *Mina Literária* (associação de escritores que funcionou de 1895 a 1899), pela propagação da literatura em Belém, estimulando a formação de uma intelectualidade que pensasse a partir do local. Com diferencial que a *Belém Nova* foi o veículo de divulgação do modernismo brasileiro quase que em tempo real; não é a toa que Belém é considerada a terceira capital brasileira a aderir a esse movimento literário. Portanto, Bruno é pioneiro do modernismo na Amazônia. (FERNANDES, 2010, p. 230).

Não é exatamente nisso que acreditamos, tampouco Bruno de Menezes, como anarquista que foi. A adesão ao movimento Modernista, pura e simplesmente, significaria destituí-lo de sua auto avaliação como um “vândalo do apocalipse”, pois como vimos, de acordo com a sua leitura da história inscrita nos conceitos de “negritude” e “crioulização”, seria um contrassenso aceitar o silêncio do que talvez tenha sido uma das últimas vozes dos nativos, *cabanos*, despossuídos da região. Entendemos este “vandalismo” estético não apenas de Bruno de Menezes, mas de Dalcídio Jurandir, Eneida de Moraes e outros, ainda como um reflexo eminentemente popular do Movimento da Cabanagem (1833-1840)¹⁹ na base de sua resistência também ética àqueles movimentos homogeneizadores da cultura nacional.

Portanto, não há como negar um universalismo presente na preocupação literária da intelectualidade paraense durante os primórdios do Modernismo, universalismo como ideal. Seja por lutas universais, como o anarquismo e o marxismo, seja por representação de estilo, envolvendo o procedimento estético sem esquecer-se do ético.

¹⁹Sobre o silenciamento dessa que foi a maior revolta popular de massas da história do Brasil, em extensão, violência e radicalidade, por exemplo, em relação a Canudos, recomendamos *Memorial da Cabanagem* do historiador paraense Vicente Sales.

Passados quase 10 anos do fechamento da revista Belém Nova, surge em Belém outro magazine, *Terra Imatura*, com a proposta de reunir novamente a intelectualidade da geração do Peixe-Frito com outros integrantes, como os irmãos Cléo Bernardo e Sylvio Braga (idealizadores e editores), o professor Francisco Paulo Mendes, e outros noviços estreados como Ruy Barata e Paulo Plínio Abreu, que farão a transição para a geração seguinte, o Grupo dos Novos. Teve circulação mensal de 1938 até 1942.

A proposta já se carregava no nome, pois *Terra Imatura* foi uma homenagem ao romance, de mesmo nome, do escritor Alfredo Ladislau. Romance publicado em 1923. Sobre o mesmo, Marinilce Coelho diz:

O tema do romance é o paradoxo: atraso cultural e econômico da região amazônica X opulência da natureza. Abrindo as páginas iniciais da obra citada, o leitor depara-se com duas citações: uma de Euclides da Cunha – na qual o autor faz uma descrição geológica da região amazônica, transcrita de *A margem da história* – e a outra de Alberto Rangel, narração na voz da “terra prometida às raças superiores”, transcrita de *Inferno verde*, ambas a dar relevo ao enredo do romance. (COELHO, 2003, p 73-74).

Percebe-se desde já que o tema social será a tônica da *Terra Imatura*, ao mesmo tempo em que se praticava crítica social e literária, também divulgava as novidades tecnológicas dos bens de consumo, com uma propaganda que muitas vezes contrastava com a proposta norteadora. A justificativa era que desde 1939 a revista dispensara a ajuda do prefeito, alegando a manutenção de sua independência e parcialidade. Ela foi contemporânea, na década de 1930, da segunda geração do modernismo brasileiro, que via surgir obras como *Cobra Norato*, de Raul Bopp; *Libertinagem*, de Manuel Bandeira; *Remate de males*, de Mário de Andrade; *Poemas*, de Murilo Mendes; *Pássaro Cego*, de Augusto Frederico Schmidt, e *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade. No Pará aparece *Aleluia* (1930), de De Campos Ribeiro; *Batuque* (1931) e *Poesia* (1931), de Bruno de Menezes. O mundo experimentou a Primeira Grande Guerra (1914-1918), exemplo de fracasso do desenvolvimentismo técnico, e o desencanto retornaria com força total em 1939, acirrando as discussões em torno das ideologias políticas para uns, e para outros, fazendo-os se recolherem em seu intimismo. No itinerário avaliativo de Coelho (2003), lemos:

Passado o período de agitação do Modernismo, com a geração de Bruno de Menezes, surge em *Terra Imatura* uma geração de novos poetas e escritores que afirmam, com suas obras, o movimento literário renovador da Belém Nova. A geração de 1930 se beneficia das conquistas dos primeiros

modernistas, revelando uma obra mais amadurecida, que não tem a intenção de “chocar” o público. Na poesia local, é o momento de Paulo Plínio Abreu, Dulcinéia Paraense, Ruy Guilherme Paranatinga Barata, nomes de poetas paraenses dessa fase. Essa poesia apresenta-se em várias linhas: espiritualista, amorosa, existencial, social. (COELHO, 2003, p. 79).

Entremeando literatura e política, não necessariamente vinculadas, encontramos os versos de estreia de Ruy Paranatinga Barata e Paulo Plínio Abreu, nomes que entrariam para a história literária paraense, não apenas da geração seguinte (de 1945), mas da modernidade poética paraense como um todo, principalmente pela obsessão às figuras do anjo, da morte, da noite, que tomaram múltiplas feições em seus versos, demonstrando a vitalidade da mente inventiva de uma *poiesis* que se anunciava na Amazônia.

1.4 Tradução, Literatura e Crítica no Suplemento Arte-literatura da “Folha do Norte”

Rastreando a circulação de ideias na e sobre a Amazônia brasileira, no que tange a sua peculiar representação literária, analisaremos as páginas do Suplemento Literário do jornal *Folha do Norte* (SL/FN). Ponto de cruzamento do novo lugar histórico de onde refletiremos sobre o seu ambiente de produção bem como as suas alternativas criativas e críticas. A razão para tanto é entender a penetração do poeta de língua alemã Rainer Maria Rilke no horizonte de indagações do grupo de intelectuais que ficou conhecido como Grupo dos Novos.

No entender de Alzira Alves de Abreu (1996) os Suplementos literários participavam de um período de transição na imprensa brasileira, traçando novos caminhos editoriais a partir de 1950. Com base nisso, o SL/FN se antecipou a esse processo, ou no mínimo foi um dos marcos desse desdobramento, como veremos.

Em *Memórias Literárias de Belém do Pará: o Grupo dos Novos (1946-1952)*, de Marinilce Coelho, encontra-se um estudo sistemático dos periódicos em formato de revista que circularam em Belém a partir de 1920, como *Belém Nova*, *Terra Imatura*, *Encontro* e *Norte*, até o pleno desenvolvimento do SL/FN²⁰. A pesquisa enfatiza a

²⁰Marinilce Coelho explicita que o SL/FN - Suplemento Literário da Folha do Norte, com outros suplementos como A Manhã, Autores e Livros, Letras e Artes (Rio de Janeiro), fizeram parte de um contexto peculiar da crítica brasileira, que se expressava sobretudo através de jornais e outras publicações impressas a exemplo de outros periódicos regionais como Clã (Fortaleza), Edifício, Orfeu (Rio de Janeiro) Nordeste, Região, Colégio, Quixote, Fundamentos, Revista Branca, Revista Brasileira de Poesia

história literária da cidade, flagrando liames políticos, econômicos e culturais do período conhecido como Baratismo (que foi com altos e baixos de 1930 a 1950) e os seus impactos culturais. Momento político marcado pelo autoritarismo, que coincidiu, no cenário nacional, com o governo de Getúlio Vargas.

Este encarte dominical foi considerado por Coelho como o principal registro que documentou esse tempo na cidade, servindo como veículo de manifestação do Grupo dos Novos e também como um elo relacional entre esses intelectuais locais e outros nacionais, acentuando o espírito de intercâmbio que mantinha com o que tinha de “melhor” na literatura universal. Nas palavras de Marinilce Coelho:

O suplemento literário circulou até 14 de janeiro de 1951, num total de 165 números. O formato do tablôide, de 4 páginas ou de 8 em edições comemorativas, tinha publicação semanal e saía aos domingos. O leque de colaboradores era extenso, tanto na poesia quanto na crítica literária. As últimas poesias de Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Ledo Ivo, Augusto Schmidt, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira alternavam-se com a poesia de Alonso Rocha, Benedito Nunes, Cauby Cruz, Haroldo Maranhão, Jurandir Bezerra, Max Martins, Mário Faustino, Ruy Barata, Paulo Plínio Abreu, poetas locais que ficaram conhecidos como o “Grupo dos Novos”. Alguns desses nomes, anos mais tarde, seriam reconhecidos nacionalmente, jovens que começavam a se firmar como poetas, críticos e contistas, e cuja produção primeira indica um itinerário de contemporaneidade com o Brasil e o mundo. (COELHO, 2003, p. 113).

A vocação ao intercâmbio, o indício mais evidente da tendência universalizante do SL/FN, havendo o hábito de publicar traduções, sua principal manifestação. Elas vinham de todas as regiões do Brasil e de Portugal, algumas com selo de exclusividade *Copyright* cedido ao Suplemento.

Em *A modernidade literária no Estado do Pará: o suplemento literário da Folha do Norte*, Júlia Maués (2002) acentua a ideia de crise²¹ que se desdobrava nas escolhas individuais dos líricos da literatura universal a serem traduzidos pelos poetas no Suplemento. Sendo assim, estas traduções estavam carregadas de experiências singulares sentidas mesmo que de forma extemporânea e longínqua por pura empatia, em que a crise era tematizada como um *leitmotiv* que expressava aquele momento

(São Paulo), Joaquim (Curitiba), Sul, Malazarte, Agora (Goiânia). Estas publicações, ao mesmo tempo em que divulgavam as produções literárias locais, apresentavam também a literatura produzida nas outras regiões brasileiras.

²¹Nesta obra, a autora acentua a ideia de crise comum numa palavra multifacetada, ou seja, segundo ela as “crise da época, crise dos valores, crise da produção literária e crise do romance” (MAUÉS, 2002, p. 51) foram flashes emitidos de um mesmo prisma, fazendo com que essa geração caísse numa espécie de vacuidade.

histórico crítico. Para essa geração, a noção de crise era antes uma tomada de consciência do seu comprometimento tanto estético quanto cultural, vendo-se cada vez mais envolvida por uma demanda de problemas e sentimentos recentes experimentados com o pós-guerra e o início da Guerra Fria.

Nesse particular, a ideia de engajamento se insurgia como uma necessidade prática de atuação para a superação da crise a partir de um humanismo inadiável. Isso fica evidente no depoimento a Alfredo de Oliveira, em que Ruy Paratinga Barata, poeta e tradutor da época, diz: “A tradução de poetas estrangeiros que considerávamos importantes ganhou uma função didática de relevo. Eu, por exemplo, traduzi Maiakovski, Neruda, Aragon, García Lorca, Essenine, Bloch, Whitman” (BARATA, 1990, p. 96).

Observamos a vitalidade da ideia de *Weltliteratur* a partir dessa observação de Ruy Barata, em que a busca de um universalismo humanista, solidário ao programa marxista, buscou afinidades estéticas com autores de diversas orientações políticas, mas que mantinham uma luta comum contra as forças de opressão. Essa conduta, declaradamente política, como se verá a seguir, será encarada de forma tímida pelo Grupo dos Novos. Além de tradutor e poeta, Ruy Barata também era político, (sendo eleito Deputado estadual, em 1946, pelo Partido social Progressista - PSP), que fazia oposição a Magalhães Barata.

A “função didática” da tradução para estes poetas é essencial para refletirmos sobre o processo de formação estética desses homens, onde novas formas foram experimentadas. Evidências nos mostram que dentre as muitas preocupações estéticas que estes poetas e tradutores compartilhavam estava a ânsia por interagir com as novidades da modernidade poética mundial.

Esta visão se coaduna com Ezra Pound (2006), que executa o seu corte sincrônico na historiografia literária mundial, chamando-a de *paideuma*. A tradução deste termo está na obra *A, B, C da literatura* de Ezra Pound, que Augusto de Campos verte como: “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (p. 161). A conduta, ao mesmo tempo experimental e crítica, criou um acervo traduzido de poesia de diferentes nações, possibilitando a esses poetas uma penetração em novos formatos e temáticas. A reflexão “sobre o fazer”, mais do que “sobre o que fazer” era a tônica dominante. Nesse sentido, a preocupação central era colocar a poesia neste centro gravitacional, em que a

substância concreta da palavra fosse a meta. Com esta experiência, verificamos que este *paideuma* foi construído através da tradução de um legado, que reafirmou o compromisso com a inovação, como uma prática necessária para a construção, circulação e o cultivo dessa tradição. Dessa forma, chamou-nos a atenção a poesia de Rainer Maria Rilke, que atuou como uma espécie de bússola para aquela geração, orientando o caminho das pedras de uma nova sensibilidade poética.

Prova disso é que já no primeiro ano do Suplemento, em 1946, Alceu Amoroso Lima publica a tradução de algumas cartas de *Brief an einen jungen Dichter (Cartas a um jovem poeta)* de Rainer Maria Rilke²². Daí por diante, o poeta tcheco de língua alemã será o mais traduzido no Suplemento paraense, com 12 traduções de um total de 93, de poetas de diversas línguas como a inglesa, francesa, espanhola, italiana, russa, alemã, norueguesa, polonesa e dinamarquesa. Ainda em 1946 duas poesias de Rilke foram publicadas por poetas de regiões e geração diferentes: Manuel Bandeira publica a sua versão de *Archaischer Torso Apollos (O torso Arcaico de Apolo)*²³ e Paulo Plínio Abreu a sua de *Ernst Stunden (Hora Grave)*²⁴. Além destes, João Mendes, Manuel Cavalcante, Paulo Quintela, Mário Faustino, Silvio Macedo, Amaury Caeiro, traduziram o poeta de língua alemã.

Paulo Plínio Abreu (1921-1959), poeta que se tornaria o principal tradutor de Rilke na região, dono de uma lírica soturna e intimista, com traços simbolistas, surrealistas e expressionistas, traduziu em parceria com o antropólogo alemão Peter Paul Hilbert, que morava em Belém na época, as famosas “Elegias de Duíno” [*Duineser Elegien*], publicadas em 1978, em uma coletânea de traduções, poesias inéditas e as já publicadas no Suplemento e em outros periódicos de Belém. O livro foi intitulado simplesmente de *Poesia*, volume organizado por Francisco Paulo Mendes²⁵, que foi o principal incentivador do Grupo dos Novos.

A partir dos incentivos de Mendes à leitura da tradução de poetas-críticos vinculados à tradição romântica, como T.S. Eliot e Ezra Pound, criou-se naquela geração um “espírito de época” marcado pela crise de cunho formal e existencial, em que poesia e pensamento estavam intimamente conjugados, tendo na tradução um

²²“Suplemento Literário”. *Folha do Norte*. Belém, ano I, n. 1, 07 de maio de 1946.

²³“Suplemento Literário”. *Folha do Norte*. Belém, ano I, n. 15, 10 de novembro de 1946.

²⁴“Suplemento Literário”. *Folha do Norte*. Belém, ano I, n. 1, 07 de maio de 1946.

²⁵Depoimento de Benedito Nunes: “foi um fazedor de poetas: impulsionou Ruy Barata, descobriu Paulo Plínio Abreu e Mário Faustino. Todos lhe ouvíamos a opinião; confiávamos no seu bom gosto, seguíamos os seus juízos críticos. Quantos livros me emprestou, quantos livros me deu! Soube, antes de mim, que eu não seria poeta; encaminhou-me para o ensaio e a crítica”. Cf. *O amigo Chico, fazedor de poetas*. Organização de Benedito Nunes, Belém: SECULT, 2001.

médium dessa reflexão como experiência direta e real do mundo. Isso porque estes intelectuais traduziam o que melhor representava dos seus ideais e, ao encontrarem no ambiente dos jornais informações atualizadas sobre as novidades políticas e culturais desse período crítico, distribuídas pelas agências de notícias que mantinham correspondentes internacionais centralizados no Rio de Janeiro, entraram em contato com a filosofia da existência, tão em voga na época. Era através dessas redes de sociabilidade com os principais jornais do mundo que as traduções desse pensamento chegaram a Belém do Pará, pensamento que oscilava entre a filosofia da existência e o Existencialismo. Como descreve Benedito Nunes, em entrevista ao professor de filosofia Ernani Chaves:

essa imprensa era abastecida com jornais europeus, raramente norte-americanos. Esses correspondentes sediados no Rio de Janeiro mandavam (artigos) pra cá. Então vinha muita coisa sobre o existencialismo. Na época, é claro, ninguém fazia diferença entre o existencialismo e as filosofias da existência. Acho que não se sabia que existencialismo era um nome próprio cunhado pelo Sartre, etc. (NUNES, 2008, p. 11).

Depois desse fecundo contato com a filosofia da existência, Benedito Nunes deslancharia como um importante crítico na história literária nacional, tendo se esforçado para aproximar poesia e literatura a partir de uma hermenêutica que privilegiava os princípios ontológicos e fenomenológicos de Jean-Paul Sartre, Merleau-Ponty e principalmente de Martin Heidegger. Dessa relação Benedito Nunes escreveu mais de quinze livros de crítica e filosofia, tornando-se o principal expoente do Grupo dos Novos no cenário da crítica literária nacional.

1.4.1 Enquete “Posição e Destino da Literatura Paraense”

Dessa forma, percorreremos os depoimentos da enquete “Posição e Destino da Literatura Paraense” contida no Suplemento Literário da Folha do Norte.

Criada por Peri Augusto, a enquete “Posição e Destino da Literatura Paraense” ocorreu entre outubro e dezembro 1947, para fazer um balanço sobre a atividade literária modernista paraense que se anunciava desde a década de 1920. Os convidados precisavam responder a três perguntas: “Que pensa a chamada ‘geração moderna’ do nosso estado?”, “Existe, na atual geração literária paraense, alguma ligação e respeito às tradições da nossa cultura?” e “Como vê o futuro das letras no Pará, no Brasil e no

Mundo?”. Estas questões foram respondidas por escritores da geração literária anterior, nomeados no decorrer da enquete como “velhos” e os “novíssimos”, a atual, o Grupo dos Novos. Neste fórum de discussão opinaram: Cléo Bernardo, Remígio Fernandes, Bruno de Menezes, Romeu Mariz, Stelio Maroja, Edgar Proença, Levi Hall de Moura, Otávio Mendonça, R. de Souza Moura, Geraldo Palmeira, Max Martins, Paulo Plínio Abreu e Ruy Coutinho.

É importante percebermos que novamente o “Novo” se anunciava como uma ideia fixa: uma Academia formada por adolescentes parnasianos aprendendo a escandir versos no começo da década de 1940 e que não tinham qualquer relação com a geração anterior. Autodenominavam-se Academia dos Novos, fundada por nomes como Max Martins, Haroldo Maranhão, Alonso Rocha e Benedito Nunes. Ainda assim, os novíssimos tinham um sentimento de orfandade e isolamento, como vimos nas palavras de Benedito Nunes:

Nada sabíamos da passagem de Mário de Andrade por Belém em 1927 e muito menos da existência de seus correspondentes paraenses, mais interessados nos estudos de folclore do viajante paulista do que da poesia “futurista” de *Pauliceia desvairada*. Embora já tivesse dezoito anos de idade, o modernismo ainda não ingressara em nossas antologias escolares. Vivíamos, durante a Segunda Guerra Mundial, uma época de isolamento provinciano; sendo o transporte aéreo precário e raro, Belém ligava-se às metrópoles do Sul quase que só pela navegação costeira dos Ita. Isso tudo justifica, mas não explica nosso retardamento literário de jovens versejadores acadêmicos. Pois que fundamos a nossa própria Academia com poltronas austríacas, lustres, poltronas ilustres, posse solene e discurso de recepção. Só começaríamos a modernizar-nos depois da morte de Mário de Andrade. Max Martins, honra lhe seja feita, antecipou-se a esse processo de geral conversão estética. Bancando o Graça Aranha, gritou: – morra a Academia! Numa sessão solene. E saindo espaventosamente da sala, ou do recinto, conforme dizíamos, foi sentar-se no banco fronteiro à minha casa, sede do silogeu, onde esperou a saída dos confrades para a costureira badalação em bando pelas ruas da cidade. (NUNES, 2009, p. 331).

Esta rememoração de Benedito Nunes é oportuna para pensarmos o quanto é complexa a “questão da origem” da formação da nossa literatura. Sempre ligada à adesão de algo que vem de fora, de um centro gravitacional, do qual emanariam as novidades estéticas assimiláveis, ladeadas de um também necessário meio de produção e circulação dessas ideias.

Essas representações já habituais sobre a região amazônica, e assimiladas, tanto pelo “viajante” quanto pelo “viajado” (tanto aquele que passa quanto aquele que permanece) registram o projeto modernizador, subjacente ao projeto estético pretendido

pelo Modernismo. Percebemos nos construtos: “isolamento provinciano”, “retardamento literário”, “precariedade” um eco há muito propagado, como vimos anteriormente, desde os primeiros exploradores da região. Esta realidade histórica justificaria em parte a nova *intelligentsia* emergente paraense, empenhada numa espécie de tarefa, quase missionária: ser porta-vozes do conhecimento modernizante, organizado e sistemático. E esse grupo amadurece ainda mais essa ideia, que se consolida com o Grupo dos Novos, como já apresentado, e a respeito do qual Nunes fala com entusiasmo do papel de militância dos confrades, bem como do veículo de expressão que se tornou o mais representativo, em termos de interatividade e intercâmbio cultural entre várias regiões do país:

Alguns anos depois desse grito libertário, um dos nossos ilustres confrades, Haroldo Maranhão, fundou e dirigiu o Suplemento Literário da *Folha do Norte*. Mais moderno do que os modernistas, esse antiprovinciano tabloide dominical instrumentou, difundindo tudo o que de melhor e mais novo se fazia na literatura e na arte do país e do estrangeiro, o esforço de atualização que cada qual começara a empreender por conta própria. E golpeou o isolamento que ilhava a produção local. (NUNES, 2009, p. 331).

Entendemos que a busca por uma identidade mais condizente com as novas tendências nacionais, os “Novos” se tornaram indiferentes aos “Velhos”, uma vez que esta geração estava mais preocupada em obter conhecimento e reconhecimento com o universal, não se importando, contudo, com a sabedoria dos velhos, como podem ver no primeiro depoimento que analisaremos, do Poeta Paulo Plínio Abreu:

Geração [do Grupo dos Novos] que conseguiu se libertar das fórmulas e preconceitos anacrônicos e procura viver no nível das questões universais. Que se libertou de regionalismo de toda espécie e que por isso mesmo (sic) não se pode dizer dela que é “do nosso Estado”. Só a insignificante geração literária que nos precedeu é que o era, e disso naturalmente se orgulhava. (ABREU, 1947, p. 3).

A conduta excessivamente vanguardista do grupo negligenciou a etapa essencial para a compreensão de si como uma continuidade, mesmo que resistente. Nesse sentido, Paulo Plínio Abreu se furtou à oportunidade de compreensão, pela via do conhecimento, da voz da maturidade representada por Bruno de Menezes, quando diz “Só a insignificante geração literária que nos precedeu é que o era [anacrônica], e disso naturalmente se orgulhava”. Nesse sentido, Ecléa Bosi (1987) diz ser justamente o

excesso de atividade executada pelo jovem que lhe cega para o exercício da memória, dissolvida rapidamente, sem a devida maturação. Bosi adverte:

A conversa evocativa de um velho é sempre uma experiência profunda: repassada a nostalgia, revolta, resignação pelo desfiguramento de paisagens caras, pela desaparecimento de entes amados, é semelhante a uma obra de arte. Para quem sabe ouvi-la é desalienadora, pois contrasta a riqueza e a potencialidade do homem criador de cultura com a mísera figura do consumidor atual (BOSI, p. 41, 1987).

A grande novidade enaltecida por Paulo Plínio Abreu e associada à memória de Benedito Nunes era o acesso à informação sobre o que acontecia “lá fora”, o advento de um magazine dentro de um jornal de grande circulação, que além de divulgar a produção local, informava velhos e novos lançamentos da literatura mundial, possibilitando o estabelecimento de um diálogo, mesmo que desnivelado, com a tradição modernista nacional.

Na fala do “velho” Bruno de Menezes, sentimos a organicidade do sentido gramsciano de intelectual com *intelligentsia*. Consciente de que, por tais razões, a poesia paraense estava vencida no cânone poético brasileiro e mundial, ele reflete de forma bastante contundente o que a memória foi capaz de relatar, como uma lembrança ativa de uma realidade, com muitas novidades, mas tendo ainda o “Novo” por ser descoberto:

Nebuloso e anêmico há de continuar remotamente o futuro das letras no Pará. Primeiro pela falta de unidade e de agremiação de conjunto, reunindo os homens de letras que deambulam entre nós. Tanto “novos” como os apontados como “velhos”. Um edifício duradouro em bases de realização do pensamento precisa de coesão, de pontos de vista coletivos, de defesa da dignidade de seus construtores. Outros pequenos Estados, como o Ceará, a Bahia e a Paraíba, em vez de grupos de escritores com ares de mosqueteiros, resolveram montar uma vanguarda de guerrilheiros organizados. Quem lida com letras na Amazônia, sabe que a centralização do livro nacional, dos prélos da capital da República, de São Paulo, do Rio Grande do Sul, constitui o muro com vidros aguçados e agressivos contra os escritores da província, como a nossa. Constitui caso excepcional, um intelectual do Pará vencer em cotejos do sul, como sucedeu com Dalcídio Jurandir, no concurso “D. Casmurro”. O resto é arame farpado, o gás lacrimogêneo, dos arrivistas dos grupinhos cariocas, prontos para impedir o aparecimento dos nossos livros. (MENEZES, 1947, p. 4).

Não há como negar esta assertiva de Bruno de Menezes, mesmo porque tanto os velhos quanto os novos tinham enormes dificuldades para publicar, pois quando o jornal

Folha do Norte foi vendido para a família Maiorana, todos ficaram sem ambiente para fazer circular suas obras. Mas é bom que se diga, ainda houve tempo para mais dois suspiros: as revistas *Encontro e Norte*, apenas para fazer o registro com poucas tiragens e em raras edições, colocando-as no mesmo nível de dificuldade estruturante já conhecido pelos velhos e agora experimentado pelos novos.

Existem muitos outros depoimentos que precisam ser melhor estudados na enquete, que foi na verdade apenas mais um desdobramento crítico que o SL/FN movimentou, aproveitando-se do momento em que a crítica brasileira era potencializada pela imprensa e os intelectuais cooptados pelo Estado Novo, no dizer de Sergio Miceli. Sobre isso Benedito Nunes, ensaísta de renome internacional, misto de filósofo e crítico, de formação declaradamente romântica, testemunha:

A crítica de arte, beneficiária de um novo clima, tardiamente porém veio a atualizar o direito à pesquisa estética, já frutuoso na História da Arte, em trabalhos de Mário de Andrade. Plantado no mesmo sulco das reavaliações nacionalistas do nosso passado, o experimentalismo histórico do autor de Macunaima, seguindo a intenção teorizadora que levou às poéticas e à concepção dos traços de nossa cultura recalcados ou esquecidos – o barroco, a arquitetura e a torêutica populares, as manifestações folclóricas e etnográficas – forneceria uma diretriz à história da arte brasileira, de que se escreveram capítulos fundamentais a partir de 1940. (NUNES, 1978, p. 120).

Dessa forma, reservado o que naturalmente se configurou como diferente, encontramos nessa abertura crítica que acontecia essencialmente através de jornais impressos no Brasil como um todo, com as alterações no formato de apresentação e distribuição, essa memória restaurada hoje é passível de um estabelecimento dialético entre as duas gerações de modernistas da cidade de Belém entre as décadas de 1920 e 1940. É o esforço que empreende Fernandes (2010) quando indica algumas possíveis causas para o sentimento de descontinuidade e isolamento entre os dois grupos geracionais. Segundo ele, seria a princípio “a distância etária entre as gerações e a distância social, entre o centro e a periferia” (p. 231) que Fernandes analisa em seguida:

Vale lembrar que Bruno e Dalcídio eram mais velhos que a geração seguinte, esta em média com 15 anos, e que os dois autores escreveram a partir da periferia (social e urbana), daí a dificuldade em fazer circular suas ideias e obras. A geração de 40 está mais no “centro” da produção intelectual e artística de Belém, estudando em “bons” colégios e tendo acesso ao que se produzia de mais ulterior na cena literária e cultural do mundo, inclusive se reunindo em torno de um jornal de grande circulação à época, *Folha do Norte*, de propriedade do avô do escritor Haroldo Maranhão, o jornalista

Paulo Maranhão. Também uma das razões pudesse ser a partida para outras plagas, logo cedo, de alguns escritores, como Dalcídio Jurandir, que ainda nos anos quarenta foi morar no Rio de Janeiro. Mas o que dizer de Bruno de Menezes, que permaneceu em Belém? (...) O campo literário reinante, a partir de 1940, se dedica ao hermetismo poético, não à poesia das ruas e dos marginalizados, o que está impresso em *Batuque*. Esse universo intermediário e legitimador dos anos 40 distanciou-se da geração de 20, ou melhor, parece não ter se dado conta de um sentido de sistema entre esses movimentos literários (FERNANDES, 2010, P. 231-232).

A observação de Fernandes está baseada na ideia de “campos” de Pierre Bourdieu, que seriam espaços de distinções dentro de uma estrutura social onde é negociado o “capital simbólico”, e estes campos seriam construídos pelo acesso a meios de produção e circulação de bens culturais. O jornal era o mais eficiente mecanismo de circulação de ideias na época e os Suplementos literários, dentro do contexto reconhecido como “A era dos Suplementos literários” pela pesquisadora Alzira Alves de Abreu (1996), como o lugar de comunhão e intercâmbio da elite intelectual do país. No entanto, não podemos afirmar que, no caso do Grupo dos Novos, eles teriam sofrido uma “cooptação” pelo estadonovismo de Magalhães Barata, porque este jornal em que estava inserido o Suplemento Literário, a Folha do Norte, fazia ferrenha oposição a Barata, como vimos. No entanto, a atuação da *intelligentsia* paraense poderia se enquadrar como “cultura política”, segundo pensou Daniel Pécaut, uma vez que se organizava racionalmente a esfera social com atuação estética e política, já que nesse momento estavam sendo plantadas as primeiras sementes da cultura universitária no estado do Pará, com a criação dos Cursos de Filosofia e de Letras, integrados ao de Direito, que resultaria na fundação da Universidade Federal do Pará - UFPA. E boa parte da primeira leva do corpo docente da instituição se constituiria de integrantes dessa *intelligentsia*, como Francisco Paulo Mendes, Paulo Plínio Abreu e Benedito Nunes.

T.S. Eliot (1989), poeta e crítico inglês, muito admirado pelo Grupo dos Novos, em “Tradição e talento individual” afirma que nenhum literato tem sua significação completa sozinho. Ele está numa teia de ligações envolvendo outros poetas, contemporânea ou extemporaneamente, numa ordem simultânea em escala mundial. Essa homogeneização generalizada não pode representar, no entanto, a inexistência de identidades nacionais. Mesmo porque é essa diferença que dará condições para que a crítica se estabeleça, pois o juízo estético exige comparações de várias ordens e níveis, estando dentro ou fora do ambiente de produção. Nesse sentido, a consciência histórica,

tanto no sentido temporal quanto no atemporal do escritor o colocará em seu devido lugar, ladeado ou não entre aqueles que formam o “cânone poético universal”. Para Eliot, “é necessário que ele seja harmonioso, coeso, e não unilateral; o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem” (ELIOT: 1989, p. 39). Essa leitura de obra de arte total, desdobrável, lembra de maneira indelével a noção de criticabilidade da obra de arte romântica, que será retomada adiante nas observações de Walter Benjamin.

Podemos crer que essa similitude entre Eliot e os românticos se estabelece com ressonâncias possíveis à tentativa de explicar a relação entre a tradição de obras consagradas e o talento individual de novos poetas em percebê-las, reverenciá-las e propor novas relações e até, quem sabe, corrompê-las, transgredi-las, desafiando o “novo” a se atualizar em uma outra circunstancialidade sedenta por inovação, mesmo que aparente relativas distâncias entre o passado e o futuro, e que apenas o agora vivencia.

1.4 O motivo Rilke para o Grupo dos Novos

Analisando as três questões presentes na enquete “Posição e Destino da Literatura Paraense”, percebemos que Peri Augusto, ao criá-la (com a intenção de fazer um balanço da atuação da modernidade literária paraense nos últimos vinte anos, desde o marco histórico em 1922 em São Paulo, com a possível adesão de um ambiente de controvertidas negociações), estava na verdade tentando resolver uma crise de identidade, reflexo de outra crise, a existencial, da intelectualidade paraense. Emergem, em paralelo, outras três questões filosóficas: “de onde viemos?”, “quem somos?” e “para onde vamos?”. O conflito de interesses do homem entre sua singularidade e sua universalidade (na coletividade) é o problema que quanto mais desafia tanto menos se resolve.

Lugares emblemáticos como: “posição” e “destino” da literatura paraense antecipam as questões: “Que pensa a chamada ‘geração moderna’ do nosso estado?” “Existe, na atual geração literária paraense, alguma ligação e respeito às tradições da nossa cultura?” e “Como vê o futuro das letras no Pará, no Brasil e no Mundo?”. A sugestão de colocar “geração moderna” entre aspas criando um efeito ambivalente, já é

indício destas crises. As questões tentam ao máximo situar os atores em um drama *localizado*, com problemas que forcem certo grau de comprometimento com o *lugar*, com um distintivo Eu-lugar-geração-tradição-cultura, buscando *posicionamentos*, sugerindo laços que os vincule ou não “às tradições da nossa cultura”, estabelecendo assim um efeito de continuidade.

A nosso ver, em torno do Grupo dos Novos, uma esfera psicológica pavorosamente traumática se insinuou, criando uma espécie de claustrofobia em que as instâncias perceptivelmente fechadas da tradição, nação e progresso foram profundamente desconsideradas, e com belas era necessário o urgente rompimento. Constatamos isso no fragmento da reposta de Max Martins:

Iludida com a mentira política de 1930, atônita diante do morticínio de 39-45 e do babelismo que dele adveio, desconfiada com as conferências de paz, a nova geração, antes de tudo, não crê em ninguém, senão em si mesma. Cansados das velhas lições moralistas, revoltados com o cinismo demagógico dos politiquinhos anacrônicos, esses jovens poetas-deputados, escritores-congressistas, artistas-líderes populares, traçaram as suas próprias diretrizes. (MARTINS, 1947, p. 3).

Dessa forma, defendemos a hipótese de que este Grupo, em termos de ideologia social (liberalismo e socialismo), estava decepcionado, pois as recentes catástrofes mundiais estavam dando prova disso. Assim, o Grupo dos Novos se inclinou para um procedimento inovador para as letras do Pará, que foi utilizar um meio de comunicação de massas a serviço da crítica, do ensaio, da literatura, da filosofia e da tradução, muito próximo ao que ficou conhecido na história da literatura brasileira como “Geração de 45”, que atuava em torno da revista Orfeu, criada em 1947. No entender de Afrânio Coutinho: “com a geração de 45 a poesia aprofunda a depuração formal, regressando a certas disciplinas quebradas pela revolta de 22, restaurando a dignidade e severidade da linguagem e dos temas, policiando a emoção por um esforço de objetivismo e intelectualismo, e restabelecendo alguns gêneros fixos, como o soneto e a ode”. Não estamos defendendo, no entanto, que o Grupo dos Novos tenha se influenciado por esta nova visão estética, mas é inegável o paralelo dessa geração, mesmo porque somente três anos antes Max Martins gritara o seu “Morra a academia!”, como vimos. O que nos interessa neste momento é entender, no campo das ideias e da estética, como eles encontraram as suas soluções, mesmo que provisórias, para se estabelecerem como um movimento que trazia o “novo” como tarja distintiva e identitária.

O centro gravitacional, a partir do qual as coisas se localizavam, portanto, era o Ser. O sentido da existência. A descoberta do caráter existencial da filosofia centrada no homem e na sua necessidade mais vital, a liberdade, surgia como uma alternativa de pensar um novo homem e com ele, uma nova sensibilidade estética que expusesse essa preocupação de forma lúcida, centrada e intelectualizada, sem exacerbação do sentimentalismo. Assim, começamos a entender o lugar que teve Rilke no ar respirado por todos os colaboradores do SL/FN.

É a partir dessa abertura que enxergaremos a penetração de Rainer Maria Rilke no horizonte de preocupações do Grupo dos Novos. Sendo o mais traduzido e o mais comentado, não apenas no SL/FN. Rilke nem sempre é avaliado criticamente pela sua poesia, e sim pelo seu comportamento considerado aristocrático. A poesia rilkeana está situada, para Benedito Nunes, como poesia do pensamento exemplar para a afirmação da filosofia da existência, tão trabalhada por Martin Heidegger, do qual Benedito Nunes se tornaria o maior intérprete na Amazônia. Vejamos:

Não podemos deixar de pensar que Rilke antecipou conceitos existenciais – assim, o mundo, como o antinatural por excelência. Mas queremos pensar que “Aberto” não é uma antecipação, mas uma contribuição rilkeana e uma das matrizes filosóficas do pensamento existencial: Ser e tempo de Heidegger. Esse substantivo corresponde ao termo heideggeriano “*Erschlossenheit*” (abrimento, fresta, passagem). O próprio Heidegger comentou o emprego rilkeano do termo “Abertura” num ensaio singular dedicado ao autor das Elegias: “Por que poetas?”. (NUNES, 2009, p. 407).

A importância que Nunes percebe nesta contribuição de Rilke é que, avaliando o ensaio “Porque poetas”, Heidegger irá atribuir à poesia uma significação tão grande, até maior, muitas vezes, que a da filosofia, por ter a capacidade de fundar um momento histórico, por exemplo, quando pensamos em Homero, Shakespeare e Hölderlin, dos quais as obras expressariam o modo de vida e o comportamento dos seus respectivos momentos históricos. Essa fundação depende da escuta atenta do silêncio, dos movimentos internos da linguagem, que o poeta habita. No dizer de Marco Werler: “A noção de fundação (*Stiftung*) poética pode ser tomada como a mais perfeita expressão do ser do poeta” (WERLER, 2004. p. 82). O caráter fundacional da obra de arte é o acontecer da verdade, daí a íntima relação entre o discurso do poeta e do filósofo, pois “A poesia é fundação pela palavra e na palavra. E o que é fundado? O que permanece. ... A poesia é fundação do ser pela palavra.” (HEIDEGGER apud WERLE, 1973, p. 52). Afinando um pouco mais o filósofo e crítico paraense retoma:

Rilke, nos diz Heidegger, é como Hölderlin, um poeta em seu tempo de carência. Mas não só. Semelhante Yaets, Stefan George e T. S. Eliot, Rilke, herdeiro do simbolismo de Bowra, já excede as escolas e constitui, por si só, um reservatório poético único. Seria pouco considerá-lo poeta de transição. Como aqueles seus contemporâneos, expôs-se ao risco máximo – o risco de dizer essa carência no tempo maior do domínio da técnica e de sua expansão planetária. E de dizê-lo no grau maior da dizibilidade, que é precisamente o Canto (das Gesang) daqueles que assumem o máximo risco. “Aqueles que arriscam mais são os poetas, principalmente aqueles cujo canto faz com que o nosso ser sem abrigo se volte para o aberto”. (NUNES, 2009, p. 407).

A filosofia da existência de Martin Heidegger (1889-1976) exercerá papel relevante na articulação teórica sobre o filósofo Jean Paul Sartre (1905-1980), que esteve em Belém juntamente com Simone de Beauvoir (1908-1986), em 1960²⁶. Unirá a reflexão de Heidegger às observações angustiantes de Søren Kierkegaard (1813-1855), passando pela fenomenologia de Edmund Husserl (1859-1938). Irá assim construir o “existencialismo”, embora ele negasse essa posição. Essa filosofia colocará o ser humano no centro de um movimento radical de ruptura com a metafísica. Uma vez que “a existência precede a essência” não haveria o que temer, em termo de uma teogonia religiosa ou uma ideologia essencialista. Nesse sentido, o homem primeiro existe e depois faz as suas ações, ou seja, ele não escolhe a sua origem, mas pode escolher o seu futuro. Ele é responsável pelo que é, não podendo culpar a Natureza nem a Deus pelo seu infortúnio ou fortuna. Recebendo muitas críticas por estas ideias, contidas em sua tese *O Ser e o Nada* (1943) tanto pela igreja quanto pelos marxistas, escreveu em 1946 *O Existencialismo é um Humanismo* em que defende o caráter humanista e universalista de suas proposições dos ataques sofridos.

O diferencial de sua filosofia da existência seria o caráter de engajamento que ela suscita. Incorporando a figura do intelectual engajado, tanto na vida social quanto nas representações estéticas, sendo na literatura, teatro, ou nas conferências, Sartre se posicionava, por exemplo, sobre a situação da libertação das colônias francesas na África e na América-latina.

²⁶“O casal Jean Paul Sartre-Simonne de Beauvoir viveu, ontem, seu segundo dia de Belém. Um dia movimentado, de contato com os homens de letras da terra e, inclusive, com Sartre autografando, na Livraria D. Quixote [de propriedade de Haroldo Maranhão], exemplares do seu último livro ‘Furacão sobre Cuba’, lançado no Brasil, e outros. À noite, Sartre e Simonne foram ao ‘terreiro’ de São Sebastião, do ‘babalorixá’ Raimundo Silva, à travessa Humaitá, no bairro da Pedreira, ali recebendo festiva homenagem de quantos, entre nós, se dedicam ao estudo do folclore. O criador do existencialismo e sua não menos famosa esposa, ao deixarem Belém seguirão com destino a Manaus, de onde partirão rumo a Cuba, a atender, ali a um convite do premier Fidel Castro.” Fonte: Jornal *A Província do Pará* de 2 outubro de 1960.

No SL/FN era comum a veiculação da vida literária de Jean-Paul Sartre, suas peças, suas críticas. O existencialismo era tão considerado para os editores do Suplemento que tinha uma “tira” chamada “Conceitos existencialistas” na qual recortavam fragmentos ou aforismos de filósofos e literatos vinculados, muitas vezes de forma arbitrária, a esta filosofia, como: Novalis, Unamuno, Platão, Kierkegaard, Dilthey, Nietzsche e Sartre.

A ideia de autossuficiência, por falta de modelos confiáveis, objetivava a intenção do fazer poético engajado em outros setores, além da imprensa. Mas os movimentos sociais e políticos não vêm, nas ruas, a atuação dos literatos paraenses (com exceção da atuação política partidária de Ruy Barata). Pelo menos não durante o período de circulação do SL/FN. Claro que, posteriormente, veremos a atuação de Benedito Nunes na organização do teatro paraense ao lado de Maria Sylvia Nunes, e de Mário Faustino, como jornalista e agitador cultural na década de 1950. No entanto, é na vigência do SL/FN que eles começam a manifestar inovações, tanto na imprensa quanto na arte poética.

De todo modo, a filosofia que era implacável com as desculpas para o insucesso da existência humana, colocou o homem no centro do seu destino, não se importando com as questões que problematizavam as razões da angústia e do desencanto, quer fosse pela história recente das guerras mundiais, quer fosse pela situação desfavorável de localização, longe dos centros hegemônicos do poder (no caso, da Amazônia para o eixo sul-sudeste e do Brasil para o eixo Estados Unidos-Europa), intimava o Grupo dos Novos a produzir sua literatura sem creditar seu atraso ou insucesso a seu isolamento. No entanto, esta liberdade era perigosa: ao mesmo tempo em que o homem não podia mais culpar o mundo pela sua condição, esta liberdade radical lhe traria o ônus da responsabilidade. Esse modo existencial de pensar a vida no pós-guerra, pós-Estado Novo, pós-sistemas ortodoxos, pós-presença de referência modernista de Mario de Andrade, serviria como alento para este grupo jovem de intelectuais paraenses, ou seja, como uma filosofia de superação do sentimento de isolamento espacial, cultural e psicológico que os assediava. Surgia um novo homem, de fato jovem, ansioso por experimentar a liberdade e a responsabilidade jamais sentidas, com todos os riscos.

No campo estético, é especialmente o literário que mais nos interessa, e a contribuição do Grupo dos Novos foi essencial para a formação de nomes como Benedito Nunes, Mário Faustino e Paulo Plínio Abreu. Para Benedito Nunes, filosofia, poesia e Rilke formariam o “poetar” daquele grupo.

Rainer Maria Rilke, como vimos, foi considerado um poeta do pensamento por refletir a temática existencial evocada por Sartre principalmente, e por ao mesmo tempo trabalhar a poesia como um artífice da palavra. Foi um poeta que correu todos os riscos sem se deixar seduzir pelos “ismos” das vanguardas modernistas, mesmo porque, de origem judaica, nascido em Praga, de idioma cultural alemão, não tinha identificação com lugar nenhum que não fosse insólito, o lugar apenas da poesia. Muito admirado na década de 1940, quando começou a ser largamente traduzido no Brasil. Inclusive pelos colaboradores do SL/FN.

Acreditamos que a recepção de Rilke via tradução, para aquela geração, estava muito vinculada a esse pensamento filosófico existencial do pós-guerra, em que a condição humana foi duramente problematizada e o sentido de sua existência adquiriu um caráter alegórico representado muito bem por Rilke nas figuras do anjo, do brinquedo, do artista de circo, dos monumentos escultóricos, sempre em tom elegíaco. Nesse sentido, esses temas rilkeanos adquirem caráter formativo, onde o exercício da poesia do pensamento se incorporava lentamente aos trabalhos autorais, ora na forma de reflexão crítica, ora na forma lírica, fundindo-as muitas vezes na atividade de tradução. Exemplo disso foram algumas traduções do poeta de língua alemã feitas de forma criativa, como foi o caso das traduções de alto teor especulativo de *Archaischer Torso Apollos* (O Torso Arcaico de Apolo) e *Alle, welche dich suchen, versuchen dich* (Tudo o que procuras constitui uma tentação), de Manuel Bandeira e Paulo Plínio Abreu, respectivamente; demonstrando um exercício de reflexão crítica nestas traduções, no momento em que outros intérpretes estavam preocupados somente com os aspectos temáticos, de cunho conteudístico, em detrimento da linguagem formal do poema. Dizemos isso a partir do panorama apresentado por Pedro Sússekind sobre a primeira recepção de Rilke, quando afirma que “o poeta do inefável, das ‘legiões de anjos’ aos quais se dirige a primeira das *Elegias de Duíno*” foi mais considerado que “o poeta da precisão do olhar, que descreve a pantera ou a dançarina espanhola nos *Novos poemas*”. No horizonte de expectativa do leitor Sússekind, essa primeira recepção é generalizada como uma moda, a ser superada pela geração que foi historiógrafa como a concretista. Nas suas palavras:

No Brasil, foi o primeiro aspecto que suscitou a admiração inicial por Rilke, sobretudo entre os autores da chamada Geração de 45, desencadeando uma espécie de “rilkeanismo” em língua portuguesa. Mas, contrariando essa recepção inicial e corrigindo o que ela tinha de tendenciosa, também os chamados poemas-coisas [*Dinggedichte*], reunidos, sobretudo nas duas partes

dos *Novos poemas*, passaram depois a merecer a devida atenção. O elogio que João Cabral de Melo Neto faz a esse livro nos dois primeiros versos de "Rilke nos *Novos poemas*", publicado em Museu de tudo (1975), resume a questão: "Preferir a pantera ao anjo, / Condensar o vago em preciso..." E, posteriormente, a coletânea feita por Augusto de Campos, na qual está incluído o poema "A pantera" mencionado por Cabral, testemunha essa mudança de foco na recepção, que abrange assim os caminhos diversos trilhados pelo autor de Sonetos a Orfeu. (SÜSSEKIND, 2006, p.11-12).

O aspecto de valorização dos chamados poemas-coisas (*Dinggedichte*) será observado, segundo Süssekind, apenas depois da década de 1970, mas que no SL/FN como detalharemos mais adiante, essa visada crítica à poesia escultórica de Rilke já se discutia, com a prática da tradução livre. Isso demonstra a vitalidade de uma recepção crítica em expansão, pois como afirmam FLORES e CARDOZO (2011):

Coube ao jogo da crítica, em seus diversos momentos e na figura de seus tantos agentes, tanto refutar essas novas tendências, contentando-se com a disputa por determinada forma de ver o poeta, quanto dispor-se a pensar um Rilke que, a um só tempo, concentra suas faces de poeta do ser (como o que teria tido impacto sobre a obra de Heidegger), de poeta dos poemas-coisa (movido pelas lições de Rodin), de poeta de uma poesia pensante (como em seus sonetos e elegias), e de tantos mais poetas que nele habitam, já descobertos ou ainda por descobrir. (FLORES;CARDOZO: 2011, p. 1-2).

Salientamos que esta pesquisa partiu, inicialmente, de informações contidas no levantamento feito por Francisco Paulo Mendes, na seção intitulada "Notícias, Notas e Variantes" do livro *Poesia* de Paulo Plínio Abreu. Além de informações sobre a condição dos poemas encontrados no espólio de Abreu, Mendes comenta as traduções publicadas no SL/FN, as que estavam avulsas, e a descoberta da versão de *Duineser Elegien*, traduzidas por Paulo Plínio Abreu e Peter Paul Hilbert, organizada e com um estudo-prefácio, pronta para publicação.

Na pesquisa de fôlego de Marinilce Coelho (2003), encontramos um detalhamento mais perspicaz das traduções no SL/FN. Dessa forma, cotejamos esta pesquisa com o levantamento de Mendes e encontramos algumas inconsistências em relação a datas de publicação dos poemas de Rilke traduzidos por Paulo Plínio. O que nos fez ir a campo: na biblioteca estadual "Arthur Viana", vinculada à Fundação Cultural "Tancredo Neves" - FCTN, na biblioteca do Museu "Emílio Goeldi" e no Arquivo Público do Estado do Pará. Mesmo com a precariedade com que foi conservado o acervo da imprensa paraense nesses espaços, fomos surpreendidos com alguns "achados", que não estavam em nenhum dos levantamentos citados. Por outro

lado, algumas informações citadas por estes estudos não foram confirmadas, uma vez que faltam algumas páginas nos números do SL/FN. Por vezes, números inteiros estão ausentes. Na tentativa de encontrar solução recorreremos à Biblioteca Nacional, onde pudemos, mesmo que de forma modesta, checar algumas informações.

Lembramos que o levantamento de Mendes foi tão somente sobre as traduções do poeta Paulo Plínio Abreu. A pesquisa de Coelho foi ampla sobre a atuação do Grupo dos Novos dentro e fora do SL/FN. No entanto, como as traduções foram um fator importante no desenvolvimento do Suplemento, a autora da tese intencionou mapear “todas” as traduções de todos os poetas do Grupo dos Novos e também de outros poetas e tradutores nacionais e de Portugal, que também ali publicaram.

Já em 1946, o primeiro ano do Suplemento, Alceu Amoroso Lima publica a tradução de algumas cartas de *Brief an einen jungen Dichter (Cartas a um jovem poeta)*, de Rainer Maria Rilke²⁷. Daí por diante, este poeta será o mais traduzido no Suplemento, com 13 traduções de um total de 94, de poetas de diversas línguas, como a inglesa, francesa, espanhola, italiana, russa, alemã, norueguesa, polonesa e dinamarquesa. Ainda em 1946, duas poesias de Rilke foram publicadas por poetas de regiões e geração diferentes: Manuel Bandeira publica a sua versão de *Archaischer Torso Apollos* (“O torso Arcaico de Apolo”)²⁸ e Paulo Plínio Abreu a sua de *Ernst Stunden* (“Hora Grave”)²⁹. E além destes: João Mendes, Manuel Cavalcante, Paulo Quintela, Mário Faustino, Silvio Macedo, Amaury Caeiro. Paulo Plínio Abreu (1921-1959), poeta que se tornaria o principal tradutor de Rilke na região, dono de uma lírica soturna e intimista, com traços simbolistas, surrealistas e expressionistas, traduziu em parceria com o antropólogo alemão Peter Paul Hilbert, que morava em Belém, as famosas “Elegias de Duíno” [*Duineser Elegien*], publicadas em 1978, no livro que foi intitulado simplesmente de *Poesia*, volume organizado por Francisco Paulo Mendes³⁰.

Com efeito, Rainer Maria Rilke foi o autor de língua alemã³¹ mais traduzido no Suplemento, com 12 poemas. Os dados objetivos desta pesquisa mostram um total de 19

²⁷“Suplemento Arte Literatura”. *Folha Norte*. Belém, ano I, n. 1, 07 de maio de 1946.

²⁸“Suplemento Arte Literatura”. *Folha do Norte*. Belém, ano I, n. 15, 10 de novembro de 1946.

²⁹“Suplemento Arte Literatura”. *Folha Norte*. Belém, ano I, n. 1, 07 de maio de 1946.

³⁰Depoimento de Benedito Nunes: “foi um fazedor de poetas: impulsionou Ruy Barata, descobriu Paulo Plínio Abreu e Mário Faustino. Todos lhe ouvíamos a opinião; confiávamos no seu bom gosto, seguíamos os seus juízos críticos. Quantos livros me emprestou, quantos livros me deu! Soube, antes de mim, que eu não seria poeta; encaminhou-me para o ensaio e a crítica”. Ver detalhes em *O amigo Chico, fazedor de poetas*. Organização de Benedito Nunes, Belém: SECULT, 2001.

³¹É bom lembrar que o idioma e a cultura germânica como um todo, na década de 1940, passava no Brasil por um complicado processo de assimilação, muitas vezes sofrendo hostilidade. Recomendamos para esclarecimentos as obras *Assimilação e Populações Marginais no Brasil* (1940) e *A Aculturação dos*

poemas traduzidos da língua alemã. Outros poetas traduzidos como: Hölderlin, 3 poemas; Trakl, 2 poemas; Gerhardt Hauptmann, 1 poema; Richard Wagner, 1 poema. Poetas que mais traduziram poemas de Rilke no SL/FN foram: o português Paulo Quintela, 4 poemas, seguido do paraense Paulo Plínio Abreu, 2 poemas; depois destes, encontramos também Amaury Caeiro, Silvio Macedo, Cecília Meireles, Mário Faustino, Manuel Cavalcanti, João Mendes e Manuel Bandeira, todos com 1 poema de Rilke traduzido. Em seguida, temos Hölderlin, com 3 poemas traduzidos por Manuel Bandeira, 1 por Alexandre Herculano de Carvalho e 1 por um anônimo.

É importante dizer que esta pesquisa se debruçou sobre as traduções feitas a partir de poetas de língua alemã e publicadas no SL/FN, especialmente da obra poética de Rainer Maria Rilke. Assim, a nossa avaliação das traduções desse poeta no SL/FN em ordem crescente na data de publicação é a seguinte:

– Em 7 de maio de 1946 é publicada a tradução do poema “Que farás tu meu Deus se eu perecer” [*Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?*] por Paulo Plínio Abreu. Poema da obra *Das Stunden-Buch* [*Livro das Horas*], de 1903.

– A tradução do poema “Torso arcaico de Apolo” [*Archaischer Torso Apollos*] é publicada por Manuel Bandeira em 10 de novembro de 1946. Este poema pertence aos *Neue Gedichte* [*Novos Poemas*], de 1908.

– Em 1947 Paulo Plínio Abreu publica a sua tradução de “Tudo o que procuras constitui uma tentação” [*Alle, welche dich suchen, versuchen dich*] também de *Das Stunden-Buch* [*O Livro das Horas*], de 1903.

– Encontramos a tradução “Ama-vos instantes obscuros do meu ser” por João Mendes em 4 de abril de 1948, não conseguimos identificar a versão alemã, mas temos como hipótese que seja *Ich liebe meines Wesens Dunkelstunden*, poema de *Das Stunden-Buch* [*O Livro das Horas*], da parte *vom Mönchischen Leben* [*Da Vida Monástica*].

– Em 25 de abril de 1948 Manuel Cavalcante publica a sua versão de “Sim, tu és o futuro, a grande aurora” de *Das Stunden-Buch* [*O livro das Horas*].

– Mário Faustino publica em 01 de janeiro de 1949 a sua tradução “Grande Noite” [*Grosse Nacht*], poema de *Neue Gedichte* [*Novos Poemas*], de 1907.

– Paulo Quintela publica em 23 de janeiro de 1949 a sua tradução de “Nascimento de Vênus” [*Geburt der Venus*], poema também de *Neue Gedichte*.

Alemães no Brasil (1980), ambas do sociólogo alemão Emílio Willems que morou no Brasil, antes de se radicar nos Estados Unidos.

– Em 20 de março de 1949, Paulo Quintela publica a tradução “Apaga-me os olhos”, poema de *Das Stunden-Buch*. Neste mesmo número também publica a tradução “Vizinho” [*Der Nachbar*], da obra rilkeana *Das Buch der Bilder* [*O Livro das Imagens*], de 1902-1906.

– Cecília Meireles traduz “Acalanto”, publicado em 10 de abril de 1949. Poema de *Der neuen Gedichten anderer Teil* [*Outra parte dos Novos Poemas*], de 1908.

– Silvio Macedo publica em 01 de maio de 1950 a sua tradução de “Canção da órfã” da obra *Das Buch der Bilder* [*O Livro das Imagens*], de 1902-1906.

– Paulo Quintela publica em 23 de julho de 1950 a tradução de “Hölderlin” [*Hölderlin*], poema atribuído a Rilke, no entanto não confirmamos em que obra ele está contido.

O Grupo dos Novos dispôs-se a aprender e aprender traduzindo o que consideravam ser a busca pela universalização dos conteúdos e formas poéticas, praticando o melhor da crítica e da poesia do momento, mesmo não se dando conta disso, seguindo, tanto quanto possível, os conselhos dado por Rilke ao também jovem poeta Franz Xaver Kappus.

2. A Arte como meio de reflexão crítica

Dentre as concepções de mundo tipificadas por Wilhelm Dilthey³² (1883-1911), percebemos que a *Weltanschauung*³³, mundividência (visão de mundo, concepção de mundo), na poesia, e não da poesia, estaria muito próxima à religião, principalmente pelo caráter fundador de representações imaginativas do universo mitológico. Poesia, aqui, está colocada como obra acabada (*Kunstwerk*), produto de um sujeito histórico.

O hermeneuta alemão acredita que na arte, como um todo, não é possível encontrar uma “mundividência”, justamente porque a arte é um processo cuja operação é o fluir contínuo do espírito humano. Assim, a arte não seria um mecanismo de explicação do funcionamento da vida, nem de nada. Ela seria a expressão própria da vida. No entanto, a evolução das formas poéticas daria prova de um “acontecimento” do vivido pelo artista. Segundo ele:

A emergência da poesia a partir da vida leva-a diretamente a expressar no acontecimento uma intuição da vida. Semelhante intuição vital brota, para o poeta, da natureza da própria vida, apreendida pela complexão vital que lhe é peculiar. Desenvolve-se na história da poesia em que esta se aproxima a pouco e pouco da sua meta, que consiste em compreender a vida a partir de si mesma, deixando que as suas grandes impressões nela atuem em plena liberdade. A vida apresenta à poesia sempre novos aspectos. A poesia mostra as possibilidades ilimitadas de ver, de valorizar e de criativamente configurar a vida. (DILTHEY, 1999, p. 27).

Assim, na esteira da hermenêutica proposta por Schleiermacher, que visou a um fecundo relativismo cultural na abordagem do fenômeno religioso, Dilthey acredita que embora exista uma visão de mundo geral, determinada por uma ideologia, o poeta munido da experiência é o senhor da interpretação de sua própria vida. Portanto, Dilthey

³²Referimo-nos ao texto “Os tipos de Concepção de Mundo e o seu Desenvolvimento nos Sistemas Metafísicos” [*Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen System*] em que na tradução portuguesa o tradutor opta por traduzir o conceito chave alemão *Weltanschauung* como “mundividência”.

³³Termo caro ao pensamento alemão de difícil tradução para o português. Normalmente se traduz como “visão de mundo”, vinculado a uma estrutura de pensamento definida por uma ideologia. Seria de outra forma um “ponto de vista” de uma dada sociedade comprometida com estruturas esquemáticas que lhe dão sentido. Ou seja, existem *Weltanschauen* religiosas, filosóficas, científicas, artísticas e etc. Exemplo da densidade deste conceito, além do uso praticado por Dilthey, é o texto de Freud “Sobre a questão de uma *Weltanschauung*” onde ele se empenha em enquadrar a psicanálise na *Weltanschauung* científica, criticando outras *Weltanschauungen*, principalmente a religiosa.

admite que o valor da vivência (*Erlebnis*) do poeta seria determinante para a compreensão de uma visão de mundo genuinamente criativa, pautada na experiência com a vida. No entanto, este ponto de vista não deixa de ser tradicionalmente determinista, mesmo que esteja em sintonia com o conceito romântico alemão de *Bildung*, como formação de um “eu” que em contato com a vida, com a experiência encontra o “Si-mesmo”. Nesse sentido, a visão de mundo do poeta ainda estaria a serviço de um sentido, que seria a criação de formas evolutivas de expressão que marcam a sua passagem pela história. Com efeito, a percepção do mundo, que o sujeito em sua singularidade subjetiva faz emergir, restaura um antigo sentimento ocidental, uma necessidade solipsista de dizer o que é válido ou não.

Percebemos uma virada importante na epistemologia da obra de arte empreendida por Walter Benjamin (1892-1940), quando ele dirige todo o seu esforço de reflexão teórica que visou uma revisão crítica, tanto da história quanto da filosofia da linguagem. Tratou-se de um radical posicionamento ante os parâmetros monológicos da tradição ocidental de pensar a partir da manipulação da linguagem, imprimindo um sentido unívoco, de progressão retilínea, cujo dizer se pauta em um conteúdo recorrentemente manipulado e repassado na forma de cultura pela tradição.

Na ânsia de pensar o objeto artístico através de novas bases reflexivas, ele dirige um olhar retroativo aos primeiros românticos alemães, principalmente Schlegel e Novalis, dos quais relê o conceito de Reflexão, entre outros. Neste percurso reflexivo, a questão que nos chama atenção para o desenvolvimento desta leitura é o conceito de “tradução como forma” e seu sentido ambivalente como *Reflexionsmedium* [médium-de-reflexão], como crítica de arte. A outra é o seu conceito de “história”, envolvendo um intrincado jogo entre memória, esquecimento e atualização. Refletiremos sobre a imbricação destes conceitos, interligados por tênues passagens envolvendo materialismo histórico, poesia, filosofia, tradução e crítica.

Em diversos trabalhos, Benjamin se esforça para construir uma reflexão assistemática sobre a linguagem. Dessa maneira, ele transita livremente em muitas visões de mundos, aproximando contrários e dissolvendo semelhanças. Ele refletirá criticamente sobre a natureza da linguagem da obra de arte, como sendo uma forma (*Form*) autônoma de refletir a realidade, fazendo franca oposição à forma (como fôrma, *Bild*) enquadradora e modeladora de conteúdos “formativos” da razão.

O percurso da reflexão especulativa de Benjamin sobre a linguagem tem um marco em 1917 com *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens*

(2011), em que o filósofo questiona a ideia comum de que a linguagem, como uma razão logocêntrica, deteria o poder do dizer autêntico do homem, e afirma que através do uso da língua, da sua fluência espontânea e criativa, se elabora discursos retóricos que encobrem a real natureza do falante. Nesse ensaio (2011) ele afirma que a língua nunca oferece meros signos, se posicionando claramente diante do uso instrumental da linguagem, em que o modo de apresentação seria essencial, em detrimento do modo de representação, ou seja, o motivo da sua preocupação central seria a *Form* [forma] e não o *Inhalt* [conteúdo] da língua. Este caminho encontrou seu pleno desenvolvimento acadêmico em 1919 com a sua tese de doutorado denominada *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* [*Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik*].

Com efeito, percebemos em Benjamin uma leitura do pensamento dos primeiros românticos alemães, expresso na revista *Athenäum* (1798-1800) editada pelos irmãos August e Friedrich Schlegel e Novalis. O fio condutor que o vincula ao conceito fundante destes, o “Médium-de-reflexão”, caracteriza o exercício da crítica como um eterno vir-a-ser da Reflexão de si em contato com a linguagem, numa rede de contraposições e incompletude. Vejamos o que diz Jeanne Marie Gagnebin,

A dinâmica da autorreflexão imanente à obra (e agora que se entende melhor o valor argumentativo da insistência benjaminiana no conceito de “médium-de-reflexão”) inscreve nela um inacabamento consecutivo; por ser obra de arte e obra do espírito, a obra quer ir além de si mesma, ela se abre às dimensões do infinito e do absoluto. Ora, a crítica é justamente, para os românticos de Iena, uma das respostas privilegiadas a esta exigência de autossuperação que caracteriza a verdadeira obra de arte, alojando na imanência da obra o movimento mesmo de sua transcendência. (GAGNEBIN, 2006, p. 76)

No ensaio *A tarefa do Tradutor* [*Die Aufgabe des Übersetzers*], de 1923, Walter Benjamin radicaliza sua preocupação com a forma da linguagem ao dizer: “A tradução é uma forma. Para compreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade.” (BENJAMIN, 2011, p.101). Assim sendo, podemos considerar a tradução como meio-de-reflexão crítica, a partir da passagem elucidativa de Gagnebin, percebemos o fundamento romântico para a construção benjaminiana de traduzibilidade [*Übersetzbarkeit*] da obra literária, pois, em contato com o diferente (língua estrangeira), certas obras encontrariam o seu complemento enquanto afinidade como autorreflexão:

A traduzibilidade é uma propriedade essencial de certas obras – o que não quer dizer que a tradução seja essencial para elas, mas que uma determinada significação contida nos originais se exprime em sua traduzibilidade. É mais que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá significar algo para o original. Entretanto, graças à traduzibilidade do original, a tradução se encontra com ele em íntima conexão. (BENJAMIN, 2011, 104).

Benjamin irá se opor vigorosamente à ideia de recepção baseada na transmissão e tradução do conteúdo. Nesse sentido, ele dará importância especial às traduções sofocianas empreendidas por Hölderlin, vendo nelas um arquétipo, a partir da qual ele irá problematizar, na esteira do conceito goetheano de *Urbilden* (arquétipos), as traduções que visam um “conteúdo inessencial”, como nos explica Haroldo de Campos:

Benjamin as considera “arquétipos de sua forma” (*Urbilder ihrer Form*) e afirma que estariam para outras traduções dos mesmos textos, ainda as mais perfeitas dentre essas, como o “arquétipo para o protótipo” (*als das Urbild zum Vorbild*), como – também se poderia dizer – “a arqui-figura para a protofigura”, supondo a distinção entre um “arquétipo” ideal, irrepetível, e um “paradigma” ou tipo modelar dele decorrente, já que *Urbild* também pode significar “original” e *Vorbild* “modelo”, exemplo; na última linha do ensaio benjaminiano a palavra *Urbild* recorre e é definida, em chave “platonizante”, como o “ideal de toda a tradução” (*Ideal aller Übersetzung*). (CAMPOS, 1987, p. 64).

A forma para Benjamin é a forma artística (*Kunstform*) dotada de conteúdo tipológico específico da obra de arte (*Kunstwerk*) dentro de uma metalinguagem autossuficiente e alheia ao sentido, sobretudo o atribuído pelo leitor como um “conteúdo comunicativo” submetido ao critério tradicional de fidelidade à “restituição do sentido” (CAMPOS, 1987). Ocorre que o que subjaz nesta investigação benjaminiana sobre as formas artísticas é o seu conceito utópico de língua pura (*die reine Sprache*), este inegavelmente esotérico, mas que programaticamente seria o elo que uniria no mesmo ambiente comum, todas as marcas distintivas impostas pelas diferenças individuais de cada língua, dissolvendo-as. Em suas palavras: “Libertar na sua própria língua aquela língua pura, que está desterrada na língua estranha; libertar, através da transpoetização (*Umdichtung*), aquela língua que está cativa (*gefangene*) na obra, eis a tarefa do tradutor” (BENJAMIN apud CAMPOS, 1987, p. 67).

Nesse sentido, o trabalho dos tradutores estaria *a priori* em aproximar as diferentes línguas do caráter comum que elas têm, que é paradoxalmente sua incomunicabilidade. Comunicar para Benjamin seria operacionalizar a língua, isto é, usá-la para ser instrumento de discursos. A tradução, portanto, revelaria justamente o que não é comunicável entre línguas, mas ao mesmo tempo apontaria para uma possível

reunificação das mesmas naquele ambiente de puro fluxo e criatividade, que o teórico alemão entendeu também como o lugar da poesia.

Acreditamos, nessa direção, que a tradução de poesia foi o *Leitmotiv* que esteve subjacente na iniciativa dos poetas-críticos que se associaram ao que se convencionou chamar de Grupo dos Novos, e que atuou no Suplemento Literário do Jornal *A Folha do Norte* - SL/FN. A tradução para este grupo foi um mecanismo de percepção do outro, expresso em línguas diferentes, formas estilísticas diferentes, culturas diferentes, e ainda como uma possível chave para repensar o sentimento de isolamento e angústia, resultado de desfavoráveis condições históricas, geográficas e culturais vividas por moradores de uma cidade deslocada do centro hegemônico do Brasil.

A primeira lição aprendida pelos poetas com o exercício de tradução de poesia, foi o de voltar-se para o mundo da arte, que não tende a se encerrar em si. Ao contrário, prevê o seu extrapolamento, sua auto superação, que significaria desprivilegiar a rigidez das estruturas esquemáticas em função de novos modos de reflexão.

A tarefa desses tradutores, a nosso ver, foi de experimentar novos formatos, novos conceitos de expressão como um ponto de fuga em relação aos modelos já datados. A função crítica da tradução como reflexão infinita da obra de arte certamente foi cultivada no SL/FN. Nele encontramos traduções dos mais variados poetas da literatura universal, especialmente de Rilke, o poeta do espaço interior. Dentro deste espaço tudo se refletia como uma novidade ouvida de ecos vindos de longe, de um lugar estranho àquele arruinado por sucessivas guerras. Sons ecoados do canto do poeta andarilho, de nacionalidade austro-húngara, nascido de uma família judia em Praga, de língua e cultura alemã, mas apaixonado pela França de Baudelaire, Rodin e Cézanne. O canto de Rainer Maria Rilke era como uma “coisa” que puxava para dentro, para enxergar os mistérios de suas estruturas ensimesmadas, frias como pedra.

A relação estabelecida no SL/FN entre tradução, crítica e criação a partir do contato com o *universo* rilkeano e suas vozes polifônicas demonstra o quanto os poetas paraenses foram leitores dedicados, e que através da leitura ouviram o canto que dizia: “voltar-se para si mesmo e sondar as profundezas de onde vem a sua vida; nessa fonte o senhor encontrará a resposta para a questão de saber se *precisa* criar. Aceite-a como ela for, sem interpretá-la.” (RILKE, 2009, p. 27). O poeta paraense Paulo Plínio Abreu reagiu a este canto, ampliando-o, intensificando-o, ecoando ainda mais o desejo e necessidade de querer ouvir a voz silenciosa das coisas no “Poema”:

Quero ouvir tua voz nas árvores nascentes,
quero ouvir tua voz nas pedras encontradas sem ordem nos caminhos.
Quero ouvir tua voz nas folhas sem destino
que a tempestade embalou para a morte final.
Quero ouvir a tua voz entre as árvores da infância distante,
No canto dos animais pela noite sem fim.
quero ouvir tua voz na extrema solidão da morte,
E nas madrugadas que o frio acordou.
quero ouvir a tua voz como a chuva nos telhados úmidos,
Quero ouvir a tua voz quando as folhas caírem.
quero ouvir a tua voz no vô das mariposas cegas e sem rumo,
E na morte que nos dará a viagem sem fim. (ABREU, 2008, 84).

Essa voz ansiada pelo poeta Paulo Plínio Abreu é tematizada em seguida como um canto primordial, misto de filosofia e poesia, reflexão pura.

2.1 Rilke e a poesia do Pensamento

No final da primeira das dez “Elegias de Duíno”, encontramos uma especulação reflexiva que não dirá tudo, mas o suficiente para o desenvolvimento desta leitura sobre o fazer poético e crítico de Rilke, vejamos:

Finalmente não precisam mais de nós os que partiram cedo,
perder-se docemente o hábito do que é terrestre, como o seio materno
suavemente se deixa, ao crescer. Mas nós que de tão grandes
mistérios precisamos, para quem do luto tantas vezes
o abençoado progresso se origina – : **poderíamos**³⁴ passar sem eles?
É vã a lenda de que outrora, lamentando Linos,
a primeira música ousando atravessou o árido letargo,
que então no sobressaltado espaço, do qual um quase divino adolescente
escapou de súbito e para sempre, o vazio entrou
naquela vibração que agora nos arrebatava e consola e ajuda?
(RILKE, 2012, p. 129).

Cultivada desde a Grécia antiga, a elegia seria mais do que uma forma (metro elegíaco, dístico elegíaco), que estava a serviço do canto heroico ou mitológico, considerada por seu fecundo potencial retórico. Na modernidade ela canta a tristeza, não apenas dos que organicamente não completam sua “missão”, mas por tudo que é efêmero na condição humana. Inevitavelmente “os que partiram cedo” (*Früheentrückten*) nos disseram tudo o que precisávamos, na ótica de Rilke. O tema da morte precoce será uma constante em todas as “Elegias de Duíno”. Esta maneira de

³⁴Na primeira edição (1978), como na segunda (2008) das Elegias de Duíno, dentro do livro *Poesia*, publicado pela Edufpa, encontramos esta palavra em negrito, tentando reproduzir a versão alemã que se encontra em itálico, na sua correspondente verbal *könnten* (*poderíamos*, literalmente). Não sabemos, contudo, se se tratou de mais uma gralha da edição ou se foi uma escolha tradutória dos tradutores.

morte será o motivo elegíaco com que o poeta celebrará a vida como um lugar de passagem, pois ver a morte precoce de alguém é testemunhar a fugacidade do momento, que é sempre inconstante. Mesmo o momento sendo fugaz, ele tenta aprisionar o homem em uma ideia de unidade. Quase concluindo a primeira elegia, o eu-lírico reflete: “Finalmente não precisam mais de nós os que partiram cedo,/ perder-se docemente o hábito do que é terrestre, como o seio materno suavemente se deixa, ao crescer.” (RILKE, 2008, p. 129). Esse “finalmente” indicativo de passagem dialoga com “suavemente”, que é o modo de passar. Portanto, esse é o ritmo das “Elegias de Duíno”, um passar lento, suave, querendo resistir e ao mesmo tempo se entregar, ao sabor da transformação.

Com olhar de arqueólogo, Rilke chega até a antiga lenda do semideus Linos, morto ainda adolescente, filho de Apolo com a musa Urânia, irmã de Orfeu, foi assassinado ao desafiar seu pai Apolo, por criar o ritmo e a melodia. O ressentido Apolo gozava dos prestigiados atributos de beleza, perfeição, equilíbrio, harmonia e razão, e ritmo e melodia seriam os elementos essenciais para a criação da música fora de uma concepção meramente formal, capitando as vozes da natureza de forma espontânea. Este seria o espírito da música, tão evocado por Nietzsche na sua leitura em *O Nascimento da Tragédia*, a partir de sua visão dionisíaca do eterno fluir do ser, em oposição ao caráter apolíneo como a imagem das regras, das formas, das medidas e do limite imposto pela civilidade. Nesse sentido, o grito de Linos é o descompasso, da beleza e da luz, que para Rilke seria a necessária resistência “que agora nos arrebatava e consola e ajuda”. O seu grito desarmônico, mas melódico, consistiria em uma pedra no caminho do equilíbrio que tem o sentido como o seu princípio e fim.

Dessa maneira Rilke termina a primeira Elegia, questionando o leitor sobre as razões do abatimento do herói Linos por sua ousadia. Fazendo uma reflexão estética acerca do alcance tanto da filosofia quanto da poesia, tendo na música um quociente intercomunicante, Rilke percebe a musicalidade do pensamento como uma possibilidade criativa de dizer, demonstrando a sua desenvolta mobilidade em transitar por várias linguagens artísticas.

Certamente, o contato precoce com este ambiente de pensamento poético de Rainer Maria Rilke com desdobramentos desde a filosofia grega, passando pelos românticos alemães, por Nietzsche, Heidegger e Sartre, envolveu as preocupações de Benedito Nunes, que se tornaria o principal crítico e pensador do Grupo dos Novos. Nunes, que chegou a se aventurar como versejador, publicando nas páginas do SL/FN

poemas como “Confissões do Solitário”, sob o pseudônimo de João Silvério, define sua participação no âmbito do pensamento, da seguinte maneira:

Sou um duplo, crítico literário por um lado e filósofo por outro. Constituo um tipo híbrido, mestiço das duas espécies. Literatura e Filosofia são hoje, para mim, aquela união convertida em tema reflexivo único, ambos os domínios em conflitos, embora inseparáveis, intercomunicantes. (NUNES, 2009, p. 24).

Segundo a pesquisadora Maria de Fátima do Nascimento (2009), Benedito Nunes é destaque em 26 números do SL/FN, o que demonstraria a precocidade de um modo de fazer e pensar a literatura desde a sua juventude. Ela detalha:

Entre 1946 e 1951, o nome de Nunes é destaque em 26 números do citado periódico, constando neles o já transcrito texto em prosa, “João Silvério”, bem assim vinte e dois poemas, dois textos sobre teorização de poesia, análises de dois romances estrangeiros, *A Morte de Ivan Ilitch* (1886), de Liev Tlstoi, e *A Peste* (1947) de Albert Camus, trabalhos de estreia de Benedito Nunes como crítico literário em nível de romance, e ainda uma coluna *Confissões do Solitário*, publicada em 5 números de 1946 a 1947, constituída de uma série de aforismos, numerados de 1 a 78 (com lacunas nessa numeração). Essas máximas representam o início dos estudos lítero-filosóficos de Nunes. (NASCIMENTO, 2009, p. 6).

Márcio Seligmann-Silva percebe que há na relação entre poesia e filosofia uma íntima relação desde a Grécia, cambiada pelos românticos alemães. O ensaísta brasileiro se dedica a perceber estas relações nos escritos dos primeiros românticos alemães, que giraram em torno da revista *Athenäum*. Nela, ele encontra o seguinte fragmento de Friedrich Schlegel: “O filósofo poetizante, o poeta filosofante é um profeta.” (SCHLEGEL, 1967: II, 207 *apud* SELIGMANN-SILVA, 2005:167) e ainda, “Também a filosofia é resultado de duas forças conflitantes, a poesia e a prática. Onde ambas se interpenetram totalmente e se fundem numa, aí surge a filosofia” (SCHLEGEL, 1967: II, 216 *apud* Idem). Dessa forma, a atividade de poetar pode ser vista como uma função crítica capaz de penetrar no sistema de linguagem, fazendo do tradutor um profeta que se antecipa ao discurso linear, questionando o seu modelo representacionista.

Na *Weltanschauung* rilkeana encontramos a sua *Weltinnenraum* (visão interna do mundo), uma confluência com Paul Cézanne para quem a arte “seria uma resposta à existência” no dizer de Marcelo Duprat Pereira (1998), que continua:

Cézanne não representa o devir do mundo, mas constrói um quadro *assinado* por este devir. Quer a obra (ser) construída com o mesmo vigor da natureza. O ritmo de construção do quadro e o da transformação do mundo – visto que as coisas *são* mudando e que o modo desta transformação, seu ritmo, é o que há de mais próprio à essência das coisas – participa como um fundamento comum, levando o olhar a vaguar, não mais em um espaço ilusório que reapresenta imagens, mas no espaço do efetivamente existente de onde se origina todo o visível. (PEREIRA, 1998, p. 87).

Esta visibilidade em movimento constante entre a impressão e a expressão do representado rege a maneira com que Rilke se entrega, radical e organicamente, ao seu ofício. Assim a sua “visão interna do mundo” está teorizada de várias formas: em cartas, romance, poemas, críticas e ensaio. José Paulo Paes (2012), tradutor contemporâneo dos *Poemas* de Rilke no Brasil, lê este conceito a partir da peculiar experiência com os objetos, que variam de *impressões* para *expressões*, pois, segundo ele, o poeta de língua alemã não apenas se “impressionaria” com as “coisas”, mas as “expressaria”, dando-lhes voz. Segundo Paes:

O poeta não apenas vê as coisas mas assume a própria interioridade delas. Mais tarde, Rilke irá desenvolver o conceito de *Weltinnenraum* ou espaço interior do mundo, lugar de encontro da interioridade do homem com a interioridade das coisas; é graças a esse encontro que o homem, melhor dizendo, o poeta, pode assumir a tarefa de dizer as coisas, as quais, destituídas de voz própria, pedem para ser dita por ele. (PAES, 2012, p. 27).

Podemos dizer que este lugar é sempre provisório, que o poeta não o habita, mas passa por ele. Isto não é apenas um modo de dizer, isto é a realidade de quem cria, de quem particularmente escreve poesia. Tudo, nesse sentido, pode ser uma “coisa” passiva de ser penetrada pelo poeta, inclusive o próprio poeta se ele se coisificar. Antes de tudo o poeta tem de ser fiel, principalmente à sua solidão. Pois é nela que irá encontrar o motivo da sua criação. A escrita não seria algo que se encontra pela via da inspiração, mas sim através da compreensão de que ela é sua vida. Rilke é implacável com o jovem indeciso Kappus, indicando a necessidade de respeitar a solidão, o desprendimento e o isolamento da sua escolha:

Volte-se para si mesmo. Investigue o motivo que o impele a escrever; comprove se ele estende as raízes até o ponto mais profundo do seu coração, confesse a si mesmo se o senhor morreria caso fosse proibido de escrever. Sobretudo isto: pergunte a si mesmo na hora mais silenciosa de sua madrugada: *preciso* escrever? Desenterre de si mesmo uma resposta profunda. (RILKE, 2009, p. 25).

Necessidade de isolamento e solidão, peregrino de si no caminho solitário para dentro – metáfora do místico por excelência, já apontado por Novalis, quando diz: “Nós sonhamos com viagens através do universo. Não está o universo dentro de nós? Não conhecemos as profundezas do nosso espírito – O caminho misterioso leva para o interior” (NOVALIS *apud* RIOS, 2011, p. 101).

Não menos coincidente é saber que, enquanto Rilke trocava as missivas com o neófito Kappus, entre 1903 e 1908, em que se percebe uma austeridade quase monástica em seu exercício crítico, ele estava sofrendo da mesma austeridade sob a tutela de Rodin por volta de 1905-1906, como alerta a poeta e tradutora de sua obra Cecília Meireles: “não ignorava o que é necessitar de alguém aquele que, pela mesma época, escrevia a Auguste Rodin pedindo-lhe, por sua vez, conselhos sobre o segredo de viver e de criar” (MEIRELES, 2001, p. 11). Ocorre que, inevitavelmente, não haveria outro caminho, senão encarar a arte como atividade religiosa, com disciplina, paciência e resignação.



Figura 01: Auguste Rodin, *Voz Interior* ou *A Meditação sem Braços*, c. 1890³⁵

³⁵Fonte: Museu Rodin. Website: <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections>. Acesso em 26 de dezembro de 2013.

Esta imagem da estatueta de Rodin também conhecida como *Voz Interior* ilustra a ideia de um movimento em direção ao centro para escutar o inaudível das coisas. Nesse sentido percebemos o desenvolvimento do procedimento importante na poética rilkeana, relacionado à fase parisiense do poeta. Trata-se do desenvolvimento dos Poemas-coisas (*Ding-Gedichte*), ou como ainda quer Paes (2012, p. 26): “poemas visuais”. Outro dedicado tradutor da poesia de Rilke no Brasil, Augusto de Campos, assim define este novo modo de pensar e fazer na poesia de Rilke:

Criados sob o influxo das artes plásticas – a pintura de Cézanne, as esculturas de Rodin –, tais textos (pouco menos de duzentas peças) constituem uma galeria de pequenas obras-primas em que o pincel, cinzel e pena parecem confundir-se numa síntese perfeita, um jogo sinestésico de palavras e formas – são os *Dinggedichte*, os “poemas-coisa”. (CAMPOS, 2013, p. 22).

Sobre a relação entre pintura, escultura e poesia a que se referiu Campos, a pesquisadora Rita Rios (2011) se debruça detidamente. No ensaio *Poemas e Pedras*, Rios mapeia os pontos de contato entre as atividades de Rilke como poeta e como crítico, fazendo uma arqueologia da figura do artista, inspirada em diversos ensaios e experiências estéticas do poeta-crítico de Praga. Ela percebe desde o início uma vinculação de Rilke às ideias dos primeiros românticos alemães, principalmente quando inicia a sua discussão sobre os reflexos de Rodin em Rilke: “Enquanto a crítica não representar a arte ao lado das outras artes, ela será sempre mesquinha, unilateral, injusta e indigna” (RILKE *apud* RIOS, 2011, p. 91). A prática de Rilke como crítico, segundo Rios (p. 91), seguiria um novo gênero emergente sinalizado por Baudelaire: a poesia em prosa. Nesse sentido é que está enquadrada a monografia *Auguste Rodin*, na qual se percebe uma reflexão fecunda e integradora visão poética da vida, da natureza e do objeto artístico. Segundo Rios:

A linguagem hiperbólica com a qual Rilke caracteriza o escultor advém do fato de pressentir nele um dos grandes iniciadores da modernidade. Nesse Messias há algo completamente inusitado na arte da escultura: a possibilidade de expressar o invisível – “alma”, “espírito” ou “verdade”, nas palavras de Rodin – por meio das “coisas” por ele criadas. Utilizado em textos anteriores à monografia, o termo *Ding* (traduzido em português por “coisa”) é constante nos ensaios, na poesia e na correspondência rilkeanas como aquele que designa, em primeira linha, objetos de arte. Não há dúvida de que estes estão infinitamente distantes das “coisas” do mundo, estabelecendo um universo “às avessas” (Huysmans), no centro do qual o artista figura como o *Pensador* diante da *Porta do Inferno*. (RIOS, 2011, p. 96).

Certamente a referência está vinculada ao conjunto escultórico que compõe a *Porta do Inferno* desdobrada da Divina Comédia de Dante Alighiere, exposta ao público em 1906. Desse conjunto, além de *O Pensador*, outras esculturas ganharam vida própria, sendo desintegradas do composto, como *O Beijo* e *As Três Sombras*.

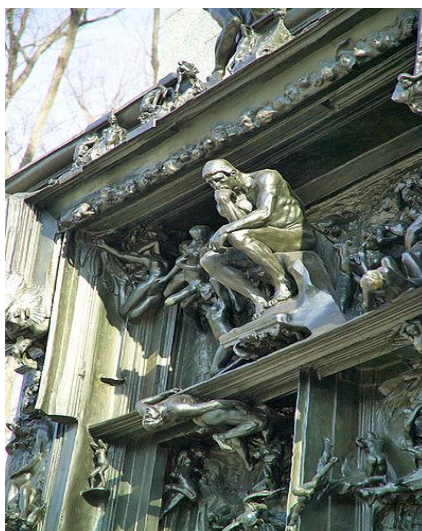


Figura 02: *O pensador*, detalhe da composição *A Porta do Inferno*³⁶

Assim, a relação entre poética e pensamento crítico é a tônica de um fazer literário que percebe a arte como resultado de um esforço que uniria pesquisa e intuição, mediando a relação entre mundos onde a obra não fosse a expressão mimética da natureza, mas a própria pulsão da natureza, em seus delírios, ilusão e verdade da mesma.

2.2 “As Elegias de Duino” e sua traduzibilidade na Amazônia

Considerando o procedimento crítico supra elencado que qualifica a difusão da obra de arte pelo mundo, não por meio da influência e sim por seu reflexo, como num jogo de espelhamentos característico da linguagem artística. Assim sendo, as obras se cruzariam sempre em lugares comuns, semióticos ou culturais, mesmo que com formas, tempos ou tradições diferentes. Nesse sentido, percebemos a recepção de *Duineser*

³⁶Fonte: Website <http://www.instigatorium.com/o-pensador-de-rodin-mas-no-aquele-solitrio/>. Acesso 26 de dezembro de 2013.

Elegien, via tradução em Belém do Pará como *As Elegias de Duino*³⁷, vertida pelo poeta e tradutor Paulo Plínio Abreu e por Peter Paul Hilbert, antropólogo e literato alemão.

Cabe destacar aqui a negligência da crítica especializada, que ao elencar as traduções de Rilke em território nacional, ainda não direcionou o seu olhar para esta tradução que já está na sua 2ª edição, inclusive em catálogo. Referimo-nos, por exemplo, a importante publicação do livro *Poemas e Pedras* resultado da pesquisa da germanista Rita Rios (2001), que ainda não conseguiu alcançar outras traduções de *Duineser Elegien* de Rilke além daquelas já “consagradas”.

Assim, retomando a discussão do início deste capítulo, em que se introduziu esta problemática, através da leitura da *Tarefa do Tradutor* de Walter Benjamin, avaliaremos esta tradução na Amazônia brasileira como um desdobramento crítico dentro do que Benjamin pensou também como Meio-de-reflexão na obra *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Percebemos uma comunicação interna no interior do pensamento especulativo deste autor alemão, que acreditamos ser produtivo para pensarmos esta obra poética, que adquiriu dimensões amazônicas, fazendo com que a mesma extrapolasse as suas fronteiras linguísticas e nacionais, sendo mentalizada por uma intelectualidade sedenta por atualização, que representasse o “novo” na linguagem literária. Sendo assim, e o pensamento poético de Rilke, como vimos, daria o subsídio necessário para começar uma discussão que teria novos desdobramentos, não só para produção poética local, mas também de modo geral no Brasil.

Na discussão sobre *A tarefa do Tradutor*, Haroldo de Campos lerá criticamente o conceito de *Überleben* também como “pervivência”, na ocasião da deferência de Benjamin à característica de certas obras de arte, incidindo em sua a sobrevida. Segundo o teórico alemão, estas obras nunca morreriam, pois a sua alta carga de informações estéticas lhes garantiria a traduzibilidade, que em termos da teoria literária seria a poeticidade, tornando-se, portanto, exemplar.

Nessa perspectiva, a proposição “exemplar”, também vista como modelo ou arquétipo (*Vorbild, Urbild*), é oportuna não apenas como um modelo a ser copiado, mas como a demonstração de que a tradução é possível, mesmo que ela não represente mais nada para o original. Todavia, ela promove o contato relacional, obrigando a comunhão, mesmo que formal entre as línguas e culturas. Essa relação entre diferentes línguas já

³⁷Os raros comentários que temos sobre esta tradução creditam-na primeiramente a Paulo Plínio Abreu, colocando a participação do alemão na coadjuvância. No sentido de desconstruir essa visão, creditamos essa tradução ao caráter da partilha, gerando outro significado em que se percebe um esforço mútuo de pensar esta relação tradutória dentro do contexto do compartilhamento.

representaria um aditivo para ambas através desse mecanismo, que não deixa de ser uma abertura ao outro, a possibilidade de compartilhamentos.

Nesse sentido, acreditamos, *Duineser Elegien* é um modelo exemplar de obra carregada de traduzibilidade, que em contato com a língua portuguesa, na Amazônia brasileira, na virada da metade do século 20, adquiriu o seu complemento formador mantendo o seu caráter de abertura, livre. Este caráter da ingenuidade infantil que consiste em ver com “abertura”, será pensado por Rilke como algo natural, mas que perdemos ao crescer, em detrimento da disciplina condicionada unifocal de um padrão cultural, como percebemos na oitava elegia:

Com todos os olhos a criatura vê
o Aberto. Só os nossos olhos estão
como invertidos e postos inteiramente em torno dela
como armadilhas ao redor do seu caminho livre.
O que está fora, conhecemos apenas
pela fisionomia do animal; pois a criança ainda nova
já a viramos e a obrigamos a ver para trás
formas, não o Aberto que no rosto do animal
é tão profundo. Liberto da morte.
(RILKE, 2008, p. 167).

A sua característica de incompletude, de abertura, é a janela aberta para que esta obra seja sempre atualizada, em qualquer língua e em qualquer tempo. É a afinidade entre as línguas que garante a sua eterna atualização. Nas palavras de Benjamin: “Desse modo, a finalidade da tradução consiste, por último, em expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si.” (BENJAMIN, 2011, p.106). Esse relacionamento íntimo entre as línguas assinalado pelo ensaísta alemão, com sua uma ingenuidade voluntária, até infantil. Portanto, no caso das “Elegias de Duíno”, vemos realizada a tarefa dos tradutores-críticos Abreu e Hilbert como tradutores de seu tempo. Nesse sentido, nada seria mais ingênuo para aquele contexto histórico de produção, condicionada ao “fechamento” cultural, que uma tradução aberta e partilhada.

Sobre as dificuldades em geral dessa tarefa, alerta Paulo Plínio Abreu (2012), que se encarregou de fazer os comentários de todas as elegias, publicadas como prefácio às traduções:

As Elegias de Duino condensam por assim dizer uma riquíssima experiência poética e existencial, e estão de tal modo ligado a episódios e experiências da própria vida do poeta que, por vezes, só o conhecimento desses fatos pode lançar luz sobre certas obscuridades. (ABREU, 2008, p.116).

Não se trata nesse caso de fazer *a priori* uma análise psicológica do autor, tão pouco de se prestar ao feitiço investigativo de “vida e obra”, mas de uma necessária pesquisa de como se ler poesia, principalmente a de tamanha densidade, cuja tradução prova que a leitura garante isso, pois “Rilke concorreu para aumentar ainda mais as dificuldades que sua obra já por si oferece, empregando por vezes combinações inéditas de palavras, a que em língua alemã naturalmente se presta, mas que dificilmente se pode traduzir” (ABREU, p. 116).

Vejamos os seguintes excertos, o primeiro, da edição alemã da INSEL Verlag (Frankfurt am Main), o segundo, da Edufpa (Belém):

Schließlich brauchen sie uns nicht mehr, die Früheentrückten,
man entwöhnt sich des Irdischen sanft, wie man den Brüsten
milde der Mutter entwächst. Aber wir, die so große
Geheimnisse brauchen, denen aus Trauer so oft
seliger Fortschritt entspringt – : *könnten* wir sein ohne sie?
Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Linos
wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang;
daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah göttlicher Jüngling
plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene
Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilf.

(RILKE, 1974, p. 14).

Schließlich brauchen sie uns nicht mehr, die Früheentrückten,
man entwöhnt sich des Irdischen sanft, wie man den Brüsten
milde der Mutter entwächst. Aber wir, die so gro e
Geheimnisse brauchen, denen aus Trauer so oft
seliger Fortschritt entspringt – : könnten wir sein ohne sie?
Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Linos
wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang;
daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah göttlicher jüngling
plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene
Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilf.

(RILKE, 2008, p. 128).

Além da dificuldade natural do texto, na edição brasileira editada pela Edufpa - Editora da Universidade Federal do Pará, existe o problema editorial demonstrado pelos recorrentes erros na impressão. Ora, se uma edição bilíngue serve para auxiliar o leitor-pesquisador para diminuir as suas dificuldades de penetração nas “matas da linguagem” que representam as Elegias, estas edições, desde a primeira de 1978 até a recente de 2008, ainda precisam superar esta gralha. Hiato que atravessa inclusive todo o livro

*Poesia*³⁸ em que *Duineser Elegien* e sua tradução estão inseridas. Muitos são os casos que nos preocupam, quando se trata de língua alemã (que não é pouca coisa), inclusive na epígrafe do livro, que é um recorte de um poema de Rilke dedicado a Baudelaire. Enfim, além destas questões flagrantemente de ordem tipográfica, dificultando ainda mais o acesso à leitura e à pesquisa deste magnífico texto em versões alemã e portuguesa presentes na Amazônia pelo menos desde a década de 1950.

Quanto às dificuldades, digamos de ordem natural desse engenhoso poema, recortaremos alguns versos para exemplificarmos a árdua tarefa que desempenharam os tradutores citados. Não temos espaço, nem tempo para nos detalharmos em uma avaliação formal ou estilística do poema como um todo, de forma detida, sem que ofusque o nosso *Leitmotiv*, que é trazer uma amostra da densidade energética que o mesmo demonstra, fazendo a diferença necessária entre as línguas alemã e portuguesa nos seus aspectos distintivos fundamentais. Nesse sentido, esta avaliação visa flagrar as duas versões como um só texto, percebendo as diferenças, mas também como elas se complementam. Afinal, para nós, não faria sentido uma versão bilíngue que não projete uma leitura nessa perspectiva dialógica. Vejamos o fragmento do poema:

(RILKE, 1974, p. 14)	(RILKE, 2008, p. 128)
<p>Schließlich brauchen sie uns nicht mehr, die Früheentrückten, man entwöhnt sich des Irdischen sanft, wie man den Brüsten milde der Mutter entwächst. Aber wir, die so große Geheimnisse brauchen, denen aus Trauer so oft seliger Fortschritt entspringt - : <i>könnten</i> wir sein ohne sie? Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Linos wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang; daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah göttlicher Jüngling plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilf.</p>	<p>Finalmente não precisam mais de nós os que partiram cedo, perder-se docemente o hábito do que é terrestre, como o seio materno suavemente se deixa, ao crescer. Mas nós que de tão grandes mistérios precisamos, para quem do luto tantas vezes o abençoado progresso se origina - : poderíamos passar sem eles? É vã a lenda de que outrora, lamentando Linos, a primeira música ousando atravessou o árido letargo, que então no sobressaltado espaço, do qual um quase divino adolescente escapou de súbito e para sempre, o vazio entrou naquela vibração que agora nos arrebatava e consola e ajuda?</p>

Schließlich brauchen sie uns nicht mehr, die Früheentrückten

³⁸Paulo Plínio Abreu morreu muito jovem, em 1959, com 38 anos. Antes disso, porém, ele publicou poemas e traduções em jornais e revistas de Belém desde 1940, inclusive no SL/FN. Depois da sua morte seu espólio ficou a cargo de seu amigo Francisco Paulo Mendes, que em seus arquivos encontrou além de um livro organizado pronto para publicação (*Poemas*), outros poemas esparsos e inacabados. A tradução de *Duineser Elegien*, organizada e comentada por Abreu, com créditos para Paulo Plínio Abreu e Peter Paul Hilbert também foi encontrada nesta ocasião. Mendes então reuniu toda essa produção e a publicou em um só livro que intitulou de *Poesia*.

Na palavra destacada em negrito, *die Früheentrückten*, encontramos uma típica composição alemã unindo um advérbio de tempo (*früh*) que pode ser traduzido para o português,

“Finalmente não precisam mais de nós **os que partiram cedo**”

Em língua portuguesa é imensa a dificuldade de construir esse tipo de composição sintética, que formalmente ocorre esta composição de palavras por meio da aglutinação e por justaposição, mas raramente elas ultrapassam mais do que duas palavras. Justaposição frequentemente exige hífen, já a aglutinação sobrepõe duas palavras forçando uma das duas a perder sua integridade sonora, formando uma terceira, ressignificada.

Em alemão estas composições são largamente utilizadas, inclusive nas locuções adjetivas, adverbiais, por exemplo. Essa diferença é bem perceptível no caso destacado, em que percebemos palavra aglutinada alemã *Früheentrückten* ser dissolvida em **os que partiram cedo**, mas sintetizando uma locução adverbial na ideia. Acreditamos que essa escolha tradutória dificilmente escaparia dessa alternativa, do ponto de vista formal, dando prova do limite da integridade do outro (da língua estrangeira).

Acreditamos que muito possivelmente Rilke tenha inventado esta palavra, pois não encontramos na formalidade pragmática da língua alemã esta palavra da forma como ela se apresenta. Essa palavra foi meticulosamente construída para celebrar o desaparecimento precoce do jovem herói Linos. O desaparecimento de alguém da vista do ser humano, em português, é indicado com o verbo “partir”, que não determina necessariamente a morte física do corpo, mas indica, por exemplo, uma viagem. Por mais longe que a viagem seja, há sempre uma possibilidade de retorno, mantendo sempre aberta esta possibilidade do inesperado acontecer. Outro verbo que completa esta ideia é arrebatado (sumir subitamente) que em português não significa morte, mas tão somente “suspensão do chão” (sair de si) como infere o verbo “arrebatado” flexionado em alemão (*hinreißt*), muito comum no campo semântico da magia.

Ocorrências de várias orações coordenadas, subordinadas e intercaladas: “*Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Linos/wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang;/daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinahe göttlicher Jüngling/plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene/Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilf.*“. Ao mesmo tempo que percebemos rimas internas e

externas com forte apelo ao som consonantal, com *enjambements* recorrentes, na tradução percebemos o mesmo acompanhamento sintático, com os conectores, coordenando-se e subordinando-se mutuamente, a saber: “É vã a lenda de **que** outrora, lamentando Linos,/ a primeira música ousando atravessou o árido letargo,/ **que** então no sobressaltado espaço, **do qual** um quase divino adolescente/ escapou de súbito e para sempre, o vazio entrou/ **naquela** vibração **que** agora nos arrebatou e consola e ajuda?”. Em alemão, esta extensa pergunta, autoreflexiva, pode ser feita sem o sinal de interrogação, no entanto, em língua portuguesa isso não é possível sem incorrer em desvio padrão, embora a disposição sintática da construção em português ter-se germanizado ao máximo com as sucessivas “inter-sub-co” ordenações, mas ter encontrado, ao fim, o seu limite irredutível. De outro modo, encontramos em “seliger Fortschritt entspringt – : *könnten* wir sein ohne sie?“ sem prejuízo do *enjambement* violento que dificulta a nossa análise, no qual quebramos o verso ao meio para analisá-lo, temos muita informação estética no fragmento: “– : *könnten* wir sein ohne sie?”. Travessão, dois pontos, palavra em itálico, são indicativos de uma emersão de uma “voz”, um gesto de oralidade materializando um diálogo de vozes dentro do poema: “**poderíamos** passar sem eles (os que partiram cedo)?”. Rilke corrompe o padrão formal de perguntas da escrita alemã, que nesse caso, por ser uma conjugação com dois verbos (*könnten* e *sein*) construindo um tempo futuro, o último verbo deveria estar no fim da frase, mas no lugar, Rilke coloca o pronome “eles” (*sie*); no entanto na língua portuguesa isso é possível, sem transgressão da norma, ou seja, alterar a posição do pronome e dos verbos.

Percebemos um discurso de transformação, dentro de um campo semântico peculiar ao sobrenatural como “grandes mistérios” (*große Geheimnisse*). Situações liminares que nos remetem ao ambiente de passagem, desde a primeira alegoria, dos que de súbito são arrebatados, ou “os que partiram cedo”, sendo atravessadas por um vocabulário cheio de ambiguidades, ora “docemente”, “suavemente”, “materno” e ora “luto”, “vã”, “lamentando”. Este universo mítico é a tônica de todas as elegias, no dizer de Abreu (2008, p. 117): “O tema central das Elegias de Duíno é o mistério do homem e de seu destino num mundo que desaparece”, nesse sentido, a morte é o signo mais celebrado, ora como possibilidade, ora como impossibilidade, daí outra imagem que emerge nesse entremeio, o anjo, que junto a outras alegorias provisórias como a infância, o espantalho e os amantes, fazem uma constelação de seres de uma mitologia paralela, na qual fica difícil de saber qual é a língua que o eu-no-poema fala. Em todo

caso, o que lemos é uma língua intersticial, entre o alemão e o português, dificilmente identificável por padrões linguísticos.

2.3 A tradução de *Duineser Elegien* como memória e partilha

No seu último trabalho publicado em 1940, *Sobre o Conceito de História*, Walter Benjamin ousa um pensamento desenvolvido a partir de pressupostos díspares: o Romantismo alemão, o messianismo judaico e o marxismo. Aparentemente inusitada, essa articulação com matrizes tão diferentes foi, na realidade, uma filosofia da história, mesmo sendo assistemática, a que mais logrou êxito em suas previsões mais significativas sobre as barbáries que ocorreriam, inclusive a que culminou com a morte do filósofo ainda em 1940.

Walter Benjamin questiona todo um modelo de história herdada de uma visão progressista e idealista do século XIX. Nesta obra, encontramos a tese 6, dentre as 17, em que Walter Benjamin (1986) diz:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento de perigo, ao sujeito histórico, sem que ela tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que se apodera dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. Esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN: 1986, p. 223).

Nesta tese, percebemos o compromisso de Benjamin com as classes oprimidas, destituindo da história o seu caráter de neutralidade, cujo papel seria apenas de registrar o “passado tal como ele propriamente foi”. Este termo está entre aspas por efeito irônico, pois ao citar esta máxima dos historiadores progressistas do século XIX, contumazes em narrar (ou confirmar) a história dos vencedores, Benjamin estava fazendo uma fecunda provocação a esses historiadores que viam a história como um “progresso” ininterrupto.

Com o materialismo histórico, o filósofo critica o historicismo, por ver neste um culto cego ao progresso, que não considera a memória como uma construção coletiva,

capaz de desenvolver as capacidades criativas. E ainda, que a classe dominante se apodera da tradição, imobilizando-a em seu conformismo. Daí o papel do materialista histórico: despertar a centelha de esperança adormecida pela “segurança” dominadora. Diante disso, pensamos a partir do que Márcio Seligmann-Silva (2010) aponta como uma “nova ética da memória”, que sem cair no tradicionalismo do conceito de ética, soube atualizá-lo de maneira vigorosamente criativa. Assim, Seligmann-Silva percebe nas diversas faces do pensamento benjaminiano este compromisso ético, pois segundo ele:

Benjamin foi um profundo teórico da memória, e sua prática de historiador e de crítico literário apresenta um modo de lidar com o seu objeto que podemos classificar como ético. O modo de trabalhar de Benjamin, sua ética de representação e da memória, seu compromisso com os excluídos da história, tudo isso aponta para o fato de que a sua obra ainda tem a contribuir para o século XXI. Talvez possamos falar desse pensador que a sua atualidade, paradoxalmente, não para de se evidenciar e confirmar com o decorrer dos anos. (SELIGMAN-SILVA, 2010, p. 53).

O tempo é agora. Sendo assim, acreditamos que o valor heurístico que a tradução de *Duineser Elegien*³⁹ representa para a reflexão sobre o fazer tradutório, não apenas do pensamento poético rilkeano no contexto amazônico, mas o modo como esta tradução foi viabilizada. Esta tradução evidenciou que na Amazônia houve um tipo de relação tradutória, cuja tarefa foi partilhada como uma esperança fraterna, sob o signo da tolerância ética. Dessa forma, não é a fama que buscamos nesta articulação, concordando com Rilke quando ele diz (2003, p. 15): “Pois a fama, afinal, é apenas a essência, a síntese de todos os mal-entendidos que cercam um nome novo”. Estamos certos da necessidade de uma nova recepção não apenas desta tradução, mas também de seu *modus operandi*, através do qual possamos ampliar o horizonte de expectativa sobre o fazer tradutório.

É neste enquadramento que pensamos expor a tradução de *Duineser Elegien* como um fenômeno memorável, de uma história ainda hoje não contada, muito menos escrita: a história dessa tradução como médium-de-reflexão, formadora de uma criativa geração de intelectuais brasileiros, o Grupo dos Novos.

³⁹Apesar de esta tradução aparecer publicada somente em 1978 pela Edufpa, vimos sinalizada a sua publicação na edição nº 1, ano I, em fevereiro de 1952, na seção “Noticiário” (em que a edição da Revista dava notícia de novos lançamentos). Além da publicação de “*As Elegias de Duino*”, também é noticiada a publicação de “*Os cadernos de Malte Laurids Brigde*”, traduzidas por Paulo Plínio Abreu e Peter Paul Hilbert.

Quando pensamos na difusão de um autor estrangeiro em um país, pensamos necessariamente em sua tradução. Percebemos essa prática quando há recorrentes traduções deste autor por todo o território nacional ou quando uma dada tradução se esgota rapidamente nos catálogos, ensejando reimpressões de edições anteriores, atualizações, retraduições e até transcrições. Podemos dizer que tudo isso ocorre com a obra de Rilke no Brasil, onde é largamente traduzida, a saber: Paulo Plínio Abreu (Pará), Manuel Bandeira (Pernambuco), Mário Faustino (Piauí), Cecília Meireles (Rio de Janeiro), Geir Campos, Dora Ferreira da Silva, Augusto de Campos, José Paulo Paes (São Paulo) e Mário Quintana (Rio Grande do Sul), dentre outros literatos que ora traduzindo a sua prosa ora a sua poesia, formaram, em nossa memória coletiva, rapidamente um quadro tradutório da recepção do poeta alemão no território brasileiro. Além disso, existe a tradução bilíngue comentada de Dora Ferreira da Silva de *Duineser Elegien*, publicada em 1972, que, no curso da história literária nacional, tornar-se-ia tão exemplar para as gerações futuras que resultou um cânone. Note-se também a pluralidade da crítica, que em certa vertente, a de formação marxista, viu na obra de Rilke uma poesia existencial pequeno-burguesa, ou na conduta de poetas-críticos que viram na poética rilkeana a possibilidade de reafirmação dos aspectos internos da linguagem poética, desdobrada em uma original meta-poesia. Mas nem por isso podemos dizer que a obra de Rilke já tenha sido suficientemente lida e comentada.

Contudo, existe pelo menos outra tradução de *Duineser Elegien* que não é um fenômeno editorial, ao contrário, é uma acanhada peça (quase artefato) arqueológica, dentro de um livro intitulado simplesmente *Poesia*, publicado pela editora da Universidade Federal do Pará - UFPA, em 1978. Trata-se do único livro de Paulo Plínio Abreu (1921-1959) – poeta e tradutor paraense de intensa participação na vida cultural de Belém, principalmente na época do SL/FN – organizado e editado postumamente por seu amigo e principal incentivador Francisco Paulo Mendes. Em *Poesia* estão os poemas publicados nas revistas e jornais de Belém, além das inéditas *Elegias de Duino*, que também, a exemplo da tradução de Dora Ferreira da Silva, é bilíngue e comentada, elegia por elegia, por Paulo Plínio Abreu, que as verteu para o português em parceria com o Antropólogo alemão Peter Paul Hilbert.

Na verdade, pouco se sabe sobre a vida de Paulo Plínio Abreu⁴⁰, apenas algumas informações dadas por seu amigo Francisco Paulo Mendes. No entanto, podemos

⁴⁰Em 1921 nasce em Belém do Pará; em 1940 entra na faculdade de Direito, nesse ano publica na revista *Terra Imatura* os poemas “Suicídio”, “A estranha mensagem” e “A aventura”; em 1941 é contratado

afirmar que o referido poeta e tradutor paraense morreu em 1959, e a primeira tradução de *Duineser Elegien* na íntegra para língua portuguesa ocorreria em Portugal somente em 1969⁴¹ por Paulo Quintela e no Brasil em 1972 por Dora Ferreira da Silva. Diante disso, acreditamos que, pelas evidências até aqui levantadas, a tradução de Paulo Plínio Abreu e Peter Paul Hilbert possa ser pioneira em língua portuguesa, não apenas no Brasil, mas no mundo. Não acreditamos que o argumento acima queira desqualificar as outras traduções de *Duineser Elegien* para a língua portuguesa, e sim acentuar a relevância deste tema para nós: trazer ao leitor brasileiro uma informação adicional, que pensamos ser relevante para um melhor entendimento do processo de recepção de Rilke no Brasil, através desta tradução entendida como uma troca de experiências, fundamental na formação de nomes como Benedito Nunes, Mário Faustino, Haroldo Maranhão, Max Martins, Ruy Barata, Paulo Plínio Abreu e por que não dizer, Peter Paul Hilbert. Com efeito, vemos na referida tradução compartilhada uma prova da tarefa estética e ética por excelência, fazendo circular formas, histórias e expectativas promissoras na Amazônia da época.

2.4 Tradução como formação humana e literária

Reafirmamos a reflexão em torno da tradução de *Duineser Elegien*, como uma experiência criativa extraordinária na Amazônia, no período imediato do pós Guerra. Temos razões para acreditar que este exercício tenha sido profundamente partilhado entre os dois buscadores do *novo*: Paulo Plínio Abreu e Peter Paul Hilbert. Além disso, estamos convencidos que este trabalho foi uma condicionante importante para a produção literária de ambos, bem como para a formação dos integrantes do Grupo dos Novos.

Nessa perspectiva, a partir dos apontamentos de Antoine Berman em *A prova do estrangeiro*, principalmente no capítulo intitulado “A *Bildung* e a exigência da tradução”, buscamos relacionar a tradução das “Elegias de Duíno” como uma possível

como bibliotecário e tradutor pelo Instituto Agrônomo do Norte (vinculado ao Museu Paraense Emílio Goeldi); a partir de 1946 colabora com o suplemento da *Folha do Norte*; em 1952 viaja para o Rio de Janeiro para tratar dos assuntos da revista científica do Museu Goeldi, no mesmo ano é aceito como sócio do Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará; em 1954 é convidado para reger a disciplina Literatura brasileira na Faculdade de Letras da UFPA; em 1956 profere aula inaugural na mesma instituição; em 1958 chefia o departamento de Letras Vernáculas e clássicas até sua morte em 1959, aos 38 anos.

⁴¹Para maiores informações acessar o site oficial do Instituto Camões: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/bases-tematicas/figuras-da-cultura-portuguesa/1439-paulo-quintela.html> acesso em 12 de julho de 2012. Nele encontraremos todas as datas das traduções feitas de Rilke por Paulo Quintela.

tentativa de abertura ao outro para provar a sua diferença, assim ampliando a formação dos tradutores, e possivelmente dos leitores através desse contato.

Nesse capítulo, Berman analisa o conceito alemão de *Bildung* (formação) como central para a formação cultural da nação alemã do final do século XVIII. O teórico francês avalia o valor que os alemães do período atribuíam como fundamental para o processo de formação: o respeito pela diversidade cultural das nações estrangeiras. Isso como estratégia para conduzir para a sua cultura a do outro. Dessa forma, por ser uma nação ainda jovem, portanto incipiente culturalmente, os alemães se permitiram, como nenhum outro povo, pôr-se à prova do estrangeiro. Podemos pensar aqui já o sentido de “prova” como uma insinuação de “devoração” antropofágica. Por isso que neste momento este conceito está, segundo Berman, generalizado:

O conceito de *Bildung* é um dos conceitos centrais da cultura alemã no final do século 18. É encontrado em toda parte: em Herder, em Goethe e Schiller, nos românticos, em Hegel, Fichte etc. *Bildung* significa geralmente “cultura” e pode ser considerada como a variante erudita da palavra *Kultur*, de origem latina. Mas, para a família lexical à qual pertence, esse termo significa muito mais e se aplica a muitos outros registros: assim, pode-se falar da *Bildung* de uma obra de arte, de seu grau de “formação”. Da mesma maneira, *Bildung* tem uma fortíssima conotação pedagógica e educativa: o processo de formação. (BERMAN: 2002:79).

Um ponto importante na sua articulação será pensar a *Bildung* com a sua conotação pedagógica. Nesse sentido, verificamos que o radical *Bild* [forma] é uma palavra-chave para a sua compreensão, pois a “formação” [*Bildung*] seria uma necessidade de ordenamento ideal da linguagem especulativa com ferramentas sistemáticas; notadamente em Herder, Goethe, Hegel e os românticos. Vemos um esforço em criar imagens orgânicas para reforçar a ideia de inexorabilidade: “a criança que deve se tornar homem, a virgem que deve se tornar mulher, o botão que deve se tornar flor, depois fruto.” (BERMAN: 2002: 80). Resumindo, a *Bildung* [formação] é um processo para se chegar a *Bild* [forma] final, identitária, que possa representar todo um ideal, de indivíduo, de povo, de nação, de língua, de literatura e de obra de arte em geral.

O procedimento analítico de Berman será o de observar o potencial deste conceito, a partir do qual o jogo, ou o movimento dialético que ele representa, depende da “experiência” do “mesmo” em direção ao “outro”, alcançando a sua “formação” que, através da *Bildungreise* [viagem de formação] do “mesmo”, torna-se “outro”; ou ainda:

a “experiência concluída é o tornar-se-si (eu do eu) do outro e o tornar-se-outro do mesmo” (BERMAN, 2002). É uma consciência plena da “alteridade do mundo”, haja vista que a

Prova da alteridade, formação de si pela prova da alteridade, a experiência deve finalmente acontecer como reunião, identidade, unidade, momento supremo mesmo que demorado, pois a verdade dessa prova se situa em algum lugar entre o seu encerramento e a sua infinitude. (BERMAN, 2002, p. 82).

É sabido que a fronteira nacional da Amazônia está aberta há bastante tempo às pesquisas em ciências naturais e humanas internacionais, mantendo um fluxo intenso de produções e cooperações científicas com grandes centros de pesquisas da Europa e dos Estados Unidos. Um sintoma deste processo é o prestígio que adquiriu o Museu Emílio Goeldi dentro e fora do Brasil, mantendo um periódico científico há mais de 100 anos: o *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas e Naturais*.

A movimentação intensa de pesquisadores estrangeiros neste centro de pesquisa nos chama a atenção, sobretudo pela grande participação de cientistas alemães que por lá passaram e que continua a acontecer até hoje. Então podemos crer que o processo de formação desta relação científica entre a Amazônia e o mundo já tenha a sua forma definida. Foi o que buscou fazer a geração do Grupo dos Novos, que se comunicou com o mundo por meio do jornal *Folha do Norte*. Acreditamos também que outras áreas do saber humano tenham contribuído para esta conquista literária. Nesse sentido, refletimos sobre o papel exercido pelo periódico *Boletim do Museu Paraense de História Natural e Ethnographia* como veículo de difusão do conhecimento sobre a Amazônia para o mundo.

Dessa forma, é oportuno nos referirmos aqui a uma passagem da biografia escrita por Klaus Hilbert, professor de Arqueologia na PUC do Rio Grande do Sul, sobre o seu pai, o antropólogo Peter Paul Hilbert, intitulada *Uma biografia de Peter Paul Hilbert: a história de quem partiu para ver a Amazônia*, não por acaso publicada no referido *Boletim*. Nela Klaus Hilbert afirma que Peter Paul, quando questionado sobre o porquê de vir para o Brasil, dizia que: “Querida ver o Amazonas, o Xingu e o Museu Goeldi” (HILBERT, 2009, p.141). Certamente o Hilbert pai já conhecia o referido Museu paraense, ainda na Alemanha pré Segunda Guerra. Paul Hilbert relatou que na casa de um amigo e professor na Universidade de Humboldt “pela primeira vez

viu um exemplar do Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi” (HILBERT, 2002, p.138). Descobrimos também que Paul Hilbert era, antes de chegar à Amazônia, um desenhista e ficcionista, além de ativista cultural, com larga experiência como etnólogo na África. Serviu na Segunda Guerra Mundial, e três anos depois desta embarcou rumo ao Brasil.

Já sabemos que Peter Paul Hilbert foi o grande empreendedor ao lado de Paulo Plínio Abreu na tradução de *Duineser Elegien* na Amazônia nos anos 1950. A teia de relação que vincula estes dois homens é a busca pelo “novo”. Um complemento generalizado de vida e obra, numa expressão: momento crítico. Paul Hilbert veio “ver a Amazônia” possivelmente para ver outra imagem além daquela de catástrofes de seu continente pós Segunda Guerra, e Paulo Plínio Abreu buscava fugir do isolamento, primeiro interior, e depois ideológico, imerso em um posicionamento político e estético resistente, que se prorrogava, de uma geração de intelectuais paraenses anterior à sua.

A amizade começou quando Paulo Plínio trabalhava como bibliotecário e tradutor no antigo Centro Agrônômico do Norte, vinculado ao Museu Emilio Goeldi, em cujo sítio morava com a família. Possivelmente, neste ambiente, conheceu o recém-chegado antropólogo alemão Paul Hilbert em 1948, apresentando-o logo em seguida ao restante do Grupo dos Novos. Paul Hilbert logo se aclimatou, demonstrando seu talento com a escrita e com o desenho através de artigos e vinhetas nas capas das três edições da revista *Norte*, editada em 1950 por Benedito Nunes, onde publicou também dois artigos: “O que é o Kitsch” e “Como foi filmado o *Uirapurú*”. O desenho de uma Rosa dos ventos na capa do citado magazine merece ser revista:



Figura 03: Rosa-dos-ventos desenhada por Peter Hilbert para ilustrar a capa da revista *Norte*⁴²

⁴² Fonte: Revista *Norte*, ano I, nº 3, p. 3, de 1952. (Acervo FPTC-CENTUR-Belém/Pa).

Esta Rosa indicava a necessidade de direcionar o sentido ao horizonte, sendo o Norte o Grau Zero na discussão, que estendida por todos os quadrantes do mundo, fazendo 360 graus e finalmente retornando ao Norte Zero, seria o começo de uma relação sustentando a proposta não só da revista, mas da franca convicção de Hilbert nos bons ventos que sopravam na região para aliviar a ferida ainda aberta que latejava no tribunal de Nüremberg⁴³, reflexo provocado pela desventurada Segunda Guerra Mundial. No entanto esse vento criou um *ethos* singular sobre a experiência histórica vivenciada por todos, ao presenciarem a amizade entre Paul Hilbert e Zam Zebba (judeu israelense, na época pesquisador vinculado à Universidade da Califórnia, que veio filmar no Brasil um documentário a partir da música Uirapurú⁴⁴).

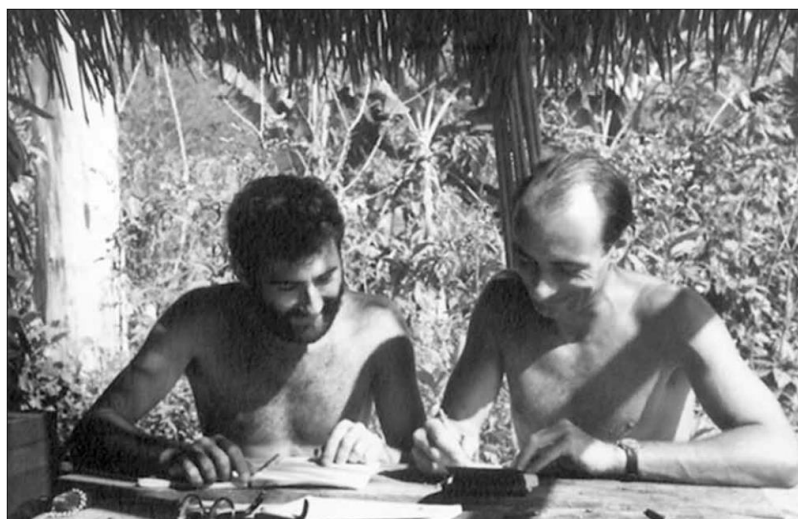


Figura 04: Zebba e Hilbert planejando o dia de filmagem. Foto de Zebba⁴⁵

Hilbert, possivelmente, na mesma época que traduzia a principal obra de Rilke, conjuntamente com Paulo Plínio Abreu, experimentou a sensação ao auxiliar o cineasta

⁴³Em seguida à Segunda Guerra Mundial, um tribunal militar se formou na cidade alemã de Nüremberg para julgar os membros do estado nazista de Hitler. Os réus foram, na sua maioria, condenados à morte por enforcamento ou à prisão perpétua. Durante a pesquisa desta dissertação, que foi em parte feita avaliando os jornais belenenses da década de 1940 e 1950, percebemos atualizações quase em tempo real sobre este julgamento, com fotos e pedido de clemência dos condenados, principalmente nas páginas da Folha do Norte.

⁴⁴Ver o artigo de Zam Zebba *Making "Uirapuru": a musical quest in the Brazilian Rain Forest* in Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, v. 5, n. 1, p. 173-184, jan.- abr. 2010.

⁴⁵Fonte: Acervo de Zam Zebba. Foto publicada no artigo identificado na nota 44.

israelense Zebba nas gravações do seu Uirapurú⁴⁶, desdobramento modernista, fixado em música por Heitor Villa-Lobos. Tradução generalizada na Amazônia, com situações desconcertantes. Nesse sentido, recordamos a antiga lenda espanhola do El Dourado sobre a região, uma espécie de magia preciosa que não é própria de si, mas que só nela é possível experimentar, assim também como utopia, ficção e a experiência de um “elo perdido”.

Vejamos, então, o registro do drama mais do que emblemático, encenado no teatro do Mundo (*Welttheater*) Amazônia, região universal (*Weltregion*):



Figura 05: Sam Zebba acima, no centro Paul Hilbert e dois índios Urubú-Ka'apor⁴⁷

Acreditamos que a sensação de desconfiança para com o estrangeiro é próprio da relação entre o “mesmo” e o “outro”, que a *Bildung* romântica visa desconstruir, acabando com os isolamentos construídos pelo medo, ocasionado pela não compreensão das forças conflitantes, expressas nos conceitos de fidelidade [*Treue*] e ampliação [*Erweiterung*] (BERMAN, 2002) . Priscila Faulhaber (2008) ilustra bem o ambiente reflexivo onde nos situamos:

A tradução cultural implica na transposição de conteúdos significativos de uma linguagem para o terreno de outra linguagem. Aparece como uma metáfora para a etnografia, uma vez que não se reduza a ela, visto que desde o primeiro “encontro cultural” o etnógrafo passou a conceber aqueles a quem

⁴⁶Na edição Nº 3, em 1952, ano I, da revista Norte, encontramos o artigo intitulado “Como foi filmado o Uirapurú” no qual Hilbert relata a experiência de filmar um filme na selva amazônica.

⁴⁷ Fonte: Acervo de Zam Zebba. Foto publicado no artigo identificado na nota 44.

observava como “afirmação da diferença como distancia” (FAULHABER: 2008: 17)⁴⁸.

Na dimensão local da formação literária do Grupo dos Novos o ponto de convergência é Francisco Paulo Mendes: professor, ensaísta, pedagogo à moda antiga, mentor intelectual dessa geração, como assim o descreveu Benedito Nunes. Autor da tese *Raízes do Romantismo: ensaio sobre as origens espirituais e intelectuais do movimento* romântico, 1944, que se tornaria livro somente em 1999, dias depois de sua morte, as vésperas de completar 90 anos. Sobre este ensaio Benedito Nunes (1999), no prefácio, intitulado “Comentário da Tese”, diz:

Mais do que acerca da origem da escola romântica, *As Raízes do Romantismo* nos instruem sobre a pré-formação filosófica do romantismo, com Locke e Rousseau; e nos ensinam com Schiller e Goethe, que, além de escola da natureza, a romântica o foi do depuramento da subjetividade e do lirismo. E por ter sido isso tudo, externando numa prolífica visão de mundo, que se estendeu à poesia simbolista, o romantismo se confunde com o espírito moderno. Enquanto esse espírito moderno subsistir, continuaremos sendo românticos. (NUNES, 1999, p. 4-5).

Além de uma reflexão atualizadíssima, o que nos chama atenção neste fragmento do “Comentário” são as expressões *nos instruem* e *nos ensinam* para salientar o caráter eminentemente “pedagógico” que Francisco Paulo Mendes exerceu sobre esta geração de escritores. A sua afinidade com o Movimento Romântico planta uma semente que brotaria no fazer literário desses literatos, sobretudo como “médium-de-reflexão” que será expresso por meio da crítica e da poesia confundidas muitas vezes com a tradução, como foi o caso de *Duineser Elegien*. Dessa forma, percebemos, nessa geração de escritores, um profundo espírito de pesquisa. Uma inquietação típica dos *Frühromantiker* de lançar-se ao desconhecido, ao estrangeiro. O projeto de Paulo Mendes era fazer uma atualização da literatura paraense e o seu modelo foi de fato o Romantismo e todo o seu desdobramento crítico e poético na posteridade. A obra de Rilke, no seu entender, era a que melhor traduziria o ambiente romântico de pensamento. Rilke foi, portanto, declaradamente o seu predileto modelo de impecável

⁴⁸ Citação do artigo publicado no Museu Goeldi com o nome “Etnografia na Amazônia e Tradução Cultural: comparando Constant Tastevin e Curt Nimuendajú” no v. 3, n. 1, p. 15-19, jan-abr. 2008. Nele ela defende uma Antropologia da Tradução que “implica a atualização de etnografias do passado, tanto no sentido de comparar os resultados desses registros com registros dos dias atuais quanto no de pensar as possibilidades de re-apropriação hoje dos conhecimentos no âmbito do pensamento e dos movimentos indígenas.” p. 15.

forma e lirismo, motivo pelo qual Paulo Mendes foi o principal entusiasta da tradução das famosas elegias rilkeanas por Paulo Plínio Abreu e Paul Hilbert, por ver em *Duineser Elegien* um *Vorbild* [modelo] de atualização literária na Amazônia.

Acreditamos que a obra *Duineser Elegien* de Rainer Maria Rilke mediou a relação entre estes dois escritores, impactando sobremaneira as suas produções literárias. Refiro-me ao clima [*Zeitgeist*] e ao ambiente de produção histórica, com trocas simbólicas para ambos os lados, formando ao mesmo tempo um “uno” identitário de uma época, como uma “forma” influenciadora para as gerações subsequentes. É a consciência de que a vida é uma escrita infinita, traduzida muitas vezes em arte, quando as grandes obras literárias são *médiuns* que refletem as *afinidades* profundamente íntimas entre as coisas, traduzíveis apenas no contato e na experiência transformadora do agora.

3. Confluências: Rilke e seus tradutores no Pará

Evocamos novamente a leitura de Haroldo de Campos (1992) sobre o pensamento benjaminiano, inscrito principalmente em “O que é mais importante: a escrita ou o escrito?”⁴⁹, no qual o ensaísta lê *A tarefa do tradutor* de forma criticamente emancipada, por acreditar que se trata de uma contingência histórica salutar para o desenvolvimento de uma relação reflexa da literatura latino-americana ante a tradição literária ocidental europeia, o que vai na esteira de Silviano Santiago, quando diz:

será a metáfora ideal para bem precisar a situação e o papel do escritor latino-americano, vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue. (SANTIAGO, 2000, p. 23).

Esta tarefa é apontada alegoricamente por Haroldo de Campos (1992, p. 78) como: “aquilo que é dado ao tradutor dar, o *dado*, o *dom*, a *redação* e o *abandono* do tradutor”.

No caso do “afrontamento” de Haroldo de Campos na sua “teorética” da tradução, ao propor o avanço de uma metafísica a uma física da tradução, ele se impõe pela via da usurpação de esquemas cristalizados de unidade, pureza e autenticidade, para enxergar a configuração da cultura como um processo de montagem multicultural. Segundo ele: “Benjamin confere à tradução um encargo ou missão ‘angélica’; a tradução anuncia para o original a possibilidade de reconciliação da ‘língua pura’, na ‘língua da verdade’” (CAMPOS, 1992, p. 83). Assim, Campos investe no projeto de dessacralização desta “aura” sacralizante da língua pura, para, a partir dela, operacionalizar uma teoria praticável. Dessa forma, ele “translucifera” a língua pura como “o lugar semiótico” da operação tradutora, tendo em mente que Benjamin, ao teorizar sobre a *reine Sprache* teoriza dentro de um jogo irônico, ele migra de uma “metafísica da tradução” para uma “física da tradução”. Assim ele define essa passagem:

⁴⁹Texto apresentado em primeira mão no Simpósio “Sete perguntas a Walter Benjamin”, em comemoração aos 100 anos de nascimento de Walter Benjamin, e que ocorreu na cidade de São Paulo em 1990 por iniciativa do Instituto Goethe-São Paulo. Dois anos depois, a Revista USP (número 15) publicaria as comunicações do referido Simpósio com alguns acréscimos, quando Haroldo de Campos e Bernd Witte respondem a quinta pergunta: “O que é mais importante: a escrita ou o escrito?”.

Basta considerarmos a “língua pura” como um “lugar semiótico” da operação tradutora e a “reissão” (*Erlösung*) desocultadora da *Art der intentio* ou “*des Meinens*” (modo de “tender para” ou de “intencionar”) como exercício metalinguístico que, aplicado ao texto original, nele desvela o modus operandi da “função poética” jakobsoniana (aquela que promove a “palpabilidade”, a “materialidade” dos signos) qual se fora um intracódigo exportável de língua a língua, ex-traditável de uma a outra: uma coreografia de correspondências e divergências, regida não tanto pela “complementariedade” harmônico-paradisiaca, mas pela “lógica do suplemento” (aquela que envolve a *différance* no sentido de Derrida). Benjamin fala na complementariedade das intencionalidades como um *ergaenzen* (um complementar que pode ser também um suplementar). E entende, ainda, a tradução como “um modo até certo ponto provisório de por em discussão (*ausseinandersetzen*) a estranheza (*Fremdheit*) das línguas”. A hipótese messiânica da “língua pura”, como sítio de convergência de todas essas diferenças complementares na presença totalizadora da “língua da verdade” (que sobreviveria e resolveria em sua plenitude “sacra”), pode aqui ser substituída pela hipótese heurística de uma “forma semiótica universal”, concretizável diferencialmente nas diversas línguas e em cada poema, e cujo desvelamento (num sentido operacional, não teológico) seria a primeira instância da “transposição criativa” de Jakobson (do que Benjamin denomina de *Umdichtung*; do que eu entendo por “transcrição” (CAMPOS, p. 69).

Portanto, percebemos um procedimento “analógico” de Campos, na apropriação da formulação benjaminiana, tecido por diversos fios que vem sendo costurados desde os românticos alemães, passando pelo formalismo do russo Roman Jakobson, o pós-estruturalismo de Jacques Derrida, sem falar nas leituras outras suplementares que antes de estarem na coadjuvância, estão nas bordas, nas dobradiças do seu pensamento. Haroldo de Campos adota o princípio igualmente romântico, da observação comparativa, reflexiva, paralelística, em que “a tradução atua como exercício terapêutico do abandono tanto do Eu como do outro, ela tece e revela tanto a literatura como a história, o próprio e o outro, como palimpsesto e intertextualidade”. (SELIGMANN-SILVA, 2011 p. 114).

Sobre este “como” no procedimento teórico-tradutório de Campos, vale a nota de Seligmann-Silva, para arrematar esta nossa aproximação, que pretendeu colocar a tradução como *medium* entre os conceitos de Reflexão crítica e de Literatura universal:

para Goethe o conceito de “literatura universal”, *Weltliteratur*, envolvia de certo modo esse movimento de “osmose” generalizada entre as diversas ditas “literaturas nacionais”. Como ele certa vez afirmou: “A força de uma língua não está em repelir o estrangeiro, mas em devorá-lo”. O “como” da “analógica” de Haroldo de Campos revela-se à luz da antropofagia, portanto, no seu sentido devorador verbal: princípio “devorador” das identidades estanques. (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 117).

Este “como se” antropofágico de Campos, “devorador de identidades estanques”, pôs à prova tanto Rilke quanto seus tradutores na Amazônia paraense. Estes últimos, através do poder de comunicação de massas do jornal do SL/FN, promovendo a penetração não só de Rilke no ambiente cultural paraense, mas de toda a cultura plurilingual do poeta, se pensarmos que Rilke era um homem de muitas línguas.

O período de atuação do Suplemento Arte-literatura, que vai de 1946 a 1951, é particularmente importante para aquela geração. Além dos motivos já elencados, de atrocidades e intolerância em escala mundial naquele momento, que deixaram a todos perplexos, a geração do Grupo dos Novos presenciou também, por outro lado, uma iniciativa de abertura, que serviu de certa maneira como “trabalho de luto” (evocando Freud), pois, ainda em 1945, Manuel Bandeira publica a sua principal antologia da poesia universal, que ele intitulou de *Poemas traduzidos*, e que segundo Walter Costa (1986), seria composto por uma seleção de poetas radicalmente distintos, porém com afinidades absolutamente pessoais ao poeta de Recife, que não seguia de modo nenhum o padrão do “bom gosto” estabelecido por historiadores da literatura, tampouco por seus críticos contemporâneos. Ainda segundo Costa, “certa preocupação pedagógica – sempre presente em suas atividades de escritor – explica que Bandeira enfaixasse logo esses poemas em livro” (COSTA, 1986, p. 103.), e ainda: “de certa forma, ele realizou (com outros critérios, menor abrangência, mas com a mesma sistemática) o ideal do *paideuma* poundiano, que levaram a cabo Augusto e Haroldo de Campos.” (Idem, 1986, p. 103).

A publicação de *Poemas traduzidos*, a nosso ver, terá reflexo imediato na proposta do SL/FN, no qual presenciaremos a circulação de poemas através de traduções feitas por poetas de várias orientações estéticas, regiões e gerações do Brasil. Ela se fez notar, principalmente, pela republicação de “Torso arcaico de Apolo”, de Rilke, já no seu primeiro ano, em 1946.

3.1 Archaischer Torso Apollos de Rilke mediando Bandeira e Faustino

Poema carregado de traduzibilidade, dentro do horizonte de expectativa dos leitores Manuel Bandeira e Mário Faustino, *Archaischer Torso Apollos* foi um exercício de poeticidade para estes poetas; pela densidade de “informações estéticas”, jamais poderemos calcular a contento seus efeitos. No entanto, o valor histórico dessa relação tradutória, que aqui estabelecemos, pode ser uma chave para entendermos outras

ressonâncias ocorridas na poética brasileira a partir dessa experiência. Referimo-nos à densidade crítica que este poema levantou pela visualidade e concretude de um Rilke ainda ausente do horizonte de expectativa de uma parte da crítica nacional ainda distraída.

Manuel Bandeira (1886-1968) e Mario Faustino (1930-1962) eram considerados colaboradores permanentes no SL/FN. O primeiro já bastante experimentado na poesia, com experiência no estrangeiro, chegou mesmo a conhecer o poeta Paul Éluard no sanatório de Clavadel, na Suíça, onde se internou a fim de se tratar de uma tuberculose. Nessas alturas já tinha o seu lugar na história da literatura brasileira, reunindo *A cinza das horas*, *Carnaval*, *O ritmo dissoluto* (1924); *Libertinagem* (1930); *Estrela da manhã* (1936); *Poesias escolhidas* (1937); *Poesias completas*, reunindo as obras anteriores e mais *Lira dos cinqüet'anos* (1940) e *Poemas traduzidos* (1945), só pra citar algumas publicações em poesia, que é o que nos interessa aqui neste corte histórico. O segundo vivia um momento empolgante de descobertas em Belém do Pará, vindo de Teresina, no estado do Piauí, fez logo amizade com Benedito Nunes e Haroldo Maranhão. Estes cresceram no ambiente do jornal da família Maranhão, o jornal *Folha do Norte*.



Figura 06: Manuel Bandeira, década de 1940.



Figura 07: Mário Faustino, década de 1940.

Manuel Bandeira, àquela altura, já pertencia à “tradição”, como membro que era da Academia Brasileira de Letras, desde 1940, e Mário Faustino, era apenas um “sonhador”, talentosíssimo e portando o signo da inovação, é verdade, mas sem fama e com uma obra ainda por fazer. Naquele momento, os dois representavam o dilema a que já nos referimos: a crise de criação, intensificada pela ressaca do pós-guerra. A melhor maneira para superar essa crise, certamente, foi a experiência inter-regional de troca de conhecimentos do que acontecia na atualidade brasileira e mundial, que ficou conhecida

como a “era dos suplementos”, em que as traduções adquiriram papel fundamental para o sucesso da proposta do SL/FN. Para Mário Faustino, além de uma experiência cultural de trocas recíprocas, o Suplemento foi uma escola de jornalismo literário que ele praticou de forma embrionária, e cujo apogeu seria a dianteira da página “Poesia-experiência” do Jornal do Brasil, que ele editaria entre 1956 e 1959.

É no movimento de intercâmbio entre poetas e críticos dentro dos jornais brasileiros, daquele período, que ladeamos as duas traduções de *Archaischer Torso Apollos*, de Rilke, para discutirmos a partir de então alguns aspectos que mais do que afastam os dois poetas, complementam-nos e integram-nos à poética rilkeana. Vejamos a princípio a versão alemã:

Archaischer Torso Apollos	
Rainer Maria Rilke	
Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt, darin die Augenäpfel reiften. Aber sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber, in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,	4
sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug der Brust dich blenden, und im leisen Drehen der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen zu jener Mitte, die die Zeugung trug.	8
Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz unter der Schultern durchsichtigem Sturz und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;	11
und bräche nicht aus allen seinen Rändern aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.	14

Este poema abre a obra *Der neuen Gedichte anderer Teil* (*A outra parte dos novos poemas*), a segunda parte de *Neuer Gedichte* (*Novos Poemas*). Estes poemas chamam a atenção pelo forte apelo escultórico, escritos numa fase em que o poeta tem contato com a plasticidade da escultura de Auguste Rodin (1840-1917) e a pintura de

Paul Cézanne (1839-1906). Esta época foi marcante na vida de Rilke, pois tendo decidido passar uma temporada na França a fim de fazer um estudo sobre Rodin, acaba sendo secretário deste. É na agitada Paris que Rilke passa do poeta que sente para o que vê, dirá ele em *Cadernos de Malte Laurids Brigge*: “Estou aprendendo a ver” (RILKE, 2009, p. 19). Nessa época, em visita ao Louvre, entra em contato com uma escultura de Mileto do século V a.C. *Archaischer Torso Apollos* possivelmente foi escrito a partir desse contato, ocasião em que Rilke desenvolvera o já citado conceito de *Weltinnenraum* (lugar interior do mundo), que José Paulo Paes (2012) dirá se tratar de um lugar de encontro da interioridade do homem com as coisas; seria graças a esse encontro que o poeta foi capaz de dizer o que as coisas não dizem, ou seja, dizer o silêncio das coisas. Vejamos então a escultura que se desdobrará em *Ding-Gedichte* (poemas-coisas):

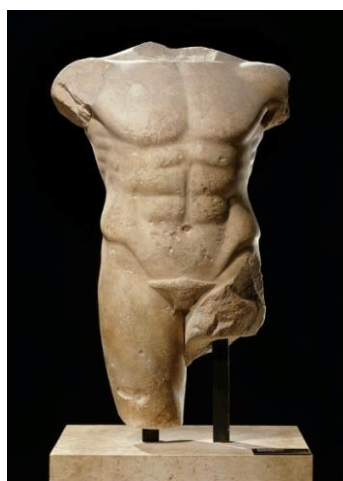


Figura 08: Escultura que se desdobrou em *Archaischer Torso Apollos*⁵⁰

Ocorre que estes dois poetas e tradutores de Rilke também tinham uma confessa aversão ao mundo da velocidade, que indiferencia as relações pessoais em um mundo tecnicamente maquínico. Nesse sentido, esta postura crítica soará ao leitor desatento mais como “passadismo” do que “modernismo”. No entanto, estamos de acordo com José Paulo Paes quando ele alerta:

⁵⁰Fonte: <http://gavetadoivo.files.wordpress.com/2011/04/torso-apollo.jpg>. Acesso e 26 de dezembro de 2013.

Entretanto, comungam na mesma nostalgia antiquária outros poetas epicais do século XX, entre eles Pound, Eliot e Kaváfis, cujas obras se comprazem em evocar a magnificência de épocas pretéritas para mais bem sublinhar a vulgaridade dos tempos modernos. Seria pois, grave erro de perspectiva fazer anuência aos aspectos mais ruidosos e superficiais da sociedade industrial e pedra de toque da modernidade literária de Rilke. Situada em nível bem mais profundo, ela tem antes a ver com um sentimento do total desamparo do homem no mundo e do fundamental absurdo da vida que ele exprimiu sob a forma de figuração artística, ulteriormente desdobrada em sistema conceitual pela chamada filosofia da existência. (PAES, 2012, p. 14).

O exercício rilkeano de pensar através da *Weltinnenraum*, em que o poeta parece ouvir o silêncio da arcaica pedra, da qual saiu Apolo como uma coisa, está circunscrito no que Wille Bolle (1998) sugeriu para a palavra *zurückgeschraubt*, que termina o último verso da primeira estrofe, na versão alemã do poema, a saber: “retroparafuso”. A sugestão de Bolle, embora inusitada, é bastante inventiva, demonstrando a concretude do movimento em espiral da reflexão de Rilke, redimensionando a palavra em língua alemã derivativa do verbo “desparafusar”, afrouxar (*zurückschrauben*). A partícula preposicional *Züruck* (que indica sempre um movimento de retorno) está potencializando o olhar arqueológico de Rilke à tradição, como um necessário espelhamento do desamparo do homem capaz de registrar a sua passagem no tempo fugaz, fazendo da arte um alívio que afrouxaria o peso da vida.

De fato *Archaischer Torso Apollos* é uma obra bastante engenhosa do ponto de vista formal, em que os elementos materiais do poema falam alto, utilizando o máximo que a língua alemã tem como característica mais evidente: a grande capacidade de composição de palavras, criando efeitos léxico-semânticos e sonoros de agradável percepção.

Felizmente já temos uma acurada análise dos aspectos formais do poema feita por Marcelo Rondinelli (2011) no seu artigo “Um Torso a nos mirar”, traduzido por Mário Faustino, no qual ele avalia as escolhas do tradutor-poeta de Teresina, através de uma relação de correspondência léxico-semântica, acentuando o esquema rítmico da versão alemã.

Tomaremos como base a sua análise formal, contudo, não é nosso intuito fazer um confronto entre as opções tradutoras de Mário Faustino e Manuel Bandeira, tampouco, buscaremos uma avaliação que busque uma complementação poética entre a língua de partida e a língua de chegada. Não custa lembrar que o nosso procedimento aqui é o *Reflexionsmedium*, ou seja, a capacidade que esta obra de Rilke tem de nos

proporcionar reflexão, através da qual adquirimos a consciência *a priori* de que estas traduções foram empreendidas de forma crítica, e assim precisam ser lidas.

Esta reflexão se estabelece por duas razões, a primeira é inerente a esta obra: a sua criticabilidade; a segunda com relação a sua tradução: a sua tradutibilidade. Portanto o nosso foco é menos distanciar do que aproximar as versões em língua portuguesa, neste contexto dos Suplementos. Mesmo que sejam demonstradas eventuais diferenças, elas serão tratadas como necessárias ao diálogo a fim de demonstrar uma ambivalência entre tradição e modernidade em suas condutas críticas, tradutórias e poéticas.

Estas duas traduções apareceram nos Suplementos do jornal paraense *Folha do Norte* e no fluminense *Jornal do Brasil*, em 1946 e 1952 respectivamente. Vamos às versões então:

Torso arcaico de Apollo tradução de Manuel Bandeira	Torso arcaico de Apolo tradução de Mário Faustino
<p>Não sabemos como era a cabeça, que falta, De pupilas amadurecidas, porém O torso arde ainda como um candelabro e tem, Só que meio apagada, a luz do olhar, que salta</p> <p>E brilha. Se não fosse assim, a curva rara Do peito não deslumbraria, nem achar Caminho poderia um sorriso e baixar Da anca suave ao centro onde o sexo se alteara.</p> <p>Não fosse assim, seria essa estátua uma mera Pedra, um desfigurado mármore, e nem já Resplandecera mais como pele de fera.</p> <p>Seus limites não transporia desmedida Como uma estrela; pois ali ponto não há Que não te mire. Força é mudares de vida.</p>	<p>Não conhecemos sua cabeça inaudita Onde as pupilas amadureciam. Mas Seu torso brilha ainda como um candelabro No qual o seu olhar, sobre si mesmo voltado</p> <p>Detém-se e brilha. Do contrário não poderia Seu mamilo cegar-te e nem à leve curva Dos rins poderia chegar um sorriso Até aquele centro, donde o sexo pendia.</p> <p>De outro modo erguer-se-ia esta pedra breve e mutilada Sob a queda translúcida dos ombros E não tremeria assim, como pele selvagem.</p> <p>E nem explodiria para além de todas as suas fronteiras Tal como uma estrela. Pois nela não há lugar Que não te mire: precisas mudar de vida.</p>

O que nos chama atenção na imagem em geral fixada na página, é que na versão de Bandeira há uma economia de palavras quando comparada com a de Faustino. Ambos, ao contrário de Rilke, começam todos os versos em letras maiúsculas, de

acordo com a normalização ortográfica, demonstrando um certo conservadorismo persistente. Bandeira inclusive grafa **Apollo** com dois “l” como na versão alemã.

Não nos interessa tanto problematizar o alcance que as escolhas individuais de cada tradutor em relação ao texto em alemão, se foram tanto mais ou tanto menos transparentes nessa ou naquela tradução, avaliando os aspectos sonoros, rítmicos, acentuais, esquemas métricos e lexicais deste belo soneto decassílabo do tipo sáfico, com acentos na 4ª, 8ª e 10ª sílabas. É suficiente para nós saber que Bandeira, antes de qualquer coisa, estava mais preocupado em divulgar a poesia de alguns lugares do mundo, não importando sobre a densidade formal que esta pudesse ter. E Faustino, por seu turno, querendo experimentar formas novas, partindo primeiramente das formas consagradas, como o soneto, para em seguida ousar com versos livres e poemas em prosa. Nesse sentido, acentuamos o que acreditamos que estas traduções foram um elo de comunhão entre leitores de gerações diferentes, pois o soneto escrito por Faustino a partir do soneto alemão foi um “soneto branco”, desviando ao máximo de suas formas fixas e esquemas sonoros, e o de Bandeira foi um soneto de formato mais clássico.

Há, nesse sentido, uma complementariedade nas leituras, que pode ser produtiva quando pensamos à luz do dialogismo para alcançarmos um nível mais elevado da leitura e da penetração da poética de Rilke em território Brasileiro. Dessa forma, preferimos fazer alguns recortes em alguns versos para nos servir como amostras de nossa argumentação.

Logo no primeiro verso *Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt*, o adjetivo *unerhörtes* (inaudito, literalmente) qualificativo de *Haupt* (cabeça, literalmente e principal no figurativo) é transvertida em “que falta” por Bandeira, enquanto que Faustino opta pelo termo erudito “inaudita” sobre a “ausente cabeça” na estátua de Apolo (*sein unerhörtes Haupt*) versificada por Rilke. Sabemos que a cabeça para os gregos, sobretudo os do período helenístico, a que a estatueta se reporta, é símbolo da razão, do equilíbrio entre corpo e alma, através do cultivo das artes, da sapiência e do atletismo corporal. Esta compreensão pedagógica de mundo foi levada a cabo pelo historiador Winckelmann e pelo crítico Lessing no projeto classicista alemão para a construção do novo homem moderno. De modo geral podemos crer que se tratava da revitalização da dialética grega entre forma e conteúdo a emoldurar este novo homem positivo rumo ao porvir histórico. A arte, portanto, foi vista como um instrumento formativo, tal como na república pensada por Platão, em que os poetas que não se adequassem a essa normatização deveriam ser expulsos da cidade.

Ocorre que, quando pensamos na modernidade poética, desde os primeiros românticos alemães, com sua “intuição”, num fluxo que envolveu nomes como Baudelaire e Mallarmé anos depois na França, este sentido racionalizante da vida será questionado de forma radical. Não podemos esquecer que ainda no romantismo de Victor Hugo, este autor escreve o prefácio intitulado *Do grotesco e do sublime*⁵¹ anteposto ao seu drama *Cromwell*.

O primeiro sintoma percebido na estilística da poesia foi o *Stillmischung* (estilo mesclado) que Erich Auerbach (1976) viu na série dos *Spleens* de Baudelaire, nos quais o crítico alemão presenciou a emergência de temas grotescos e vulgares convivendo com a clássica representação sublime do belo como equilibrado. Essa abertura possibilitou a entrada de temas do cotidiano e chistes na representação poética ocidental.



Figura 09: Auguste Rodin, *O pensamento*, 1886⁵²

⁵¹Cabe notar que radicalidade da proposta sobre o grotesco proposto por Victor Hugo foi levada na mesma intensidade por Rodin, ao criar uma escultura desarmônica e fragmentária com forte apelo à deformação dos ícones culturais da humanidade, alguns exemplos são as esculturas: *O homem do nariz quebrado*, *Balzac*, *Cabeça de João Batista*, *Orfeu*, *Mãos* e o *Monumento à Victor Hugo*.

⁵²Fonte: Museu Rodin. Website: <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections>. Acesso em 26 de dezembro de 2013.

A cabeça inaudita que falta seria a perda de sentido, muito bem captada por Rilke ao “visualizar” Rodin esculpindo a cabeça solitária de Camille Claudel (1864-1943) em *O pensamento*⁵³ que perdeu sua unidade, tornando-se apenas mais um fragmento. Restando-lhe apenas a contemplação de um torso, arcaico? Sim, mas que ainda brilha, como transversa Faustino: “... Mas/ Seu torso brilha ainda como um candelabro”, “...Só que meio apagada, a luz do olhar, que salta/ E brilha” como prefere Bandeira para os versos que finalizam o primeiro quarteto e começam o segundo, ambos os tradutores mantiveram os belíssimos *enjambements* nas transições, entre os versos e estrofes.

Outra opção tradutória que nos chamou atenção, ainda nessa transição do primeiro para o segundo quarteto, foi a tradução da forma verbal *zurückgeschraubt*, aquele sugerido por Wille Bolle como “retroparafuso”, mas Bandeira prefere “que salta” e Faustino “sobre si mesmo voltado”. Observemos que, como Rondinele enfatiza, existe “um torso a nos mirar”. Esta visão (ou pálpebras) do torso sem cabeça, sem razão, mas em movimento retroativo, “que salta” (Bandeira), “sobre si mesmo voltado” (Faustino), parece ser o movimento próprio da imaginação da poesia em direção a si mesma, pois malograda pelo tecnicismo, viu-se obrigada a voltar-se para si, buscando (re)encontrar seus próprios caminhos.

Na última estrofe, o torso é imperativo: *Du mußt dein Leben ändern*. Na versão de Bandeira veremos “Força é mudares de vida” e na de Faustino “precisas mudar de vida.”. Mudar de vida sempre foi o grande lema de Rilke, ele que viveu como um andarilho, um peregrino, ouviu estes versos do famoso torso arcaico, desajuizado, sem o seu principal órgão gerenciador do organismo, uma espécie de Apolo dionizado, ambivalentemente, modernizado. Esta conduta de ouvir as coisas, ou através das coisas construir o dizível aos homens que perderam a capacidade de ouvir o silêncio da natureza, foi a lição que Rilke aprendeu com Rodin, cujo cinzel transformou em pena, através dela esculpiu o seu enigmático *Archaischer Torso Apollos*. Traduzi-lo é conhecer mais que o seu conteúdo, que a erudição clássica exige – e que os brasileiros tinham em fartura –, é conhecer o procedimento formal de como trabalhar a letra (o mármore, o barro). Mas se não sabiam, a tradução seria o exercício ideal para se

⁵³Algo importante a ser notado em *O pensamento* que teve Camille Claudel como modelo, é a tensão entre luz e sombra perceptível através de reflexos visuais penumbrosos. Rilke em *Auguste Rodin* assim a ela se refere: “Existem pedras que ele colocou inteiramente dentro de sua própria luz, como rosto inclinado sobre o bloco, no Museu de Luxemburgo, que, chamado *O pensamento*, queda imerso em um maravilhoso claro-escuro: de início inclinado delicadamente, até tornar-se sombreado, mas depois mantido sobre o cintilar sereno da própria pedra, alimentado por estas sombras.” (RILKE, 2003, p. 146).

aprender, pois como dizia Faustino, na esteira de Pound: “repetir para aprender, criar para renovar”.

Manuel Bandeira já se via ligado a uma leitura escultural do poema. Percebemos isso no seguinte poema:

O CACTO

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte constringido pelas serpentes,
Ugolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o seco Nordeste, carnaubais, caatingas...
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.
O cacto tombou atravessando na rua,
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,
Arreventou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a cidade de iluminação e energia:

– Era belo, áspero, intratável. (BANDEIRA, 2001, p. 30).

Concordamos com Gentil de Faria (2008), quando ele analisa este poema, ao dizer à luz da intertextualidade, que ao lê-lo é inevitável a percepção de sua “extraordinária visualidade, resultado de construção plástica muito bem arquitetada pelo uso expressivo das palavras. O cacto, a árvore-símbolo do Nordeste, sai do meio rural para se incorporar à paisagem urbana” (p. 5).

Sem entrar em muitos detalhes da análise, é mister saber duas coisas: a primeira refere-se à paródia, ou canto paralelo, característica marcante da primeira fase do modernismo brasileiro, que este poema punge, demonstrando-nos de maneira inventiva um paralelismo escultórico, quando com certo esforço imaginativo vemos a imagem de um cacto na forma como o poeta organiza os versos no espaço da folha; a segunda é o diálogo que o poeta do Recife mantém com Dante, nos três primeiros versos de O cacto:

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte constringido pelas serpentes,
Ugolino e os filhos esfaimados. (BANDEIRA, 2001, p. 30).

Ao incluir uma cena da passagem do “Inferno” (Canto 85), em que Dante ouve a história da morte trágica pela fome do conde Ugolino e seus filhos, condenados, por traição, a assim morrerem encerrados numa torre, Bandeira está dialogando com Dante, provando Dante (2010, p. 220) e remodelando o clássico:

Que, se o Conde Ugolino era acusado
de algum castelo teu haver traído,
seus filhos não podias ter torturado. (DANTE, 2010, p. 220).

Faria lembra ainda que, quando Bandeira escreveu este poema em 1925, o Brasil passava por profundas transformações no seu processo de modernização, daí a fusão entre o ambiente rural e hostil, com a paisagem urbana industrial, refletindo o momento “novo” e ao mesmo tempo “resistente”, verificado na segunda estrofe como um todo.

Inevitavelmente essa cena nos remete à discussão antiga que diz respeito às relações que envolvem as obras de artes, desde os tempos mais remotos até os nossos dias, em seu movimento de assimilação, “devoração” e traição (como um presente grego) como é o caso do conjunto escultórico “Laocoonte e seus filhos” e suas ressonâncias há mais de dois mil anos. Vejamos a imagem:

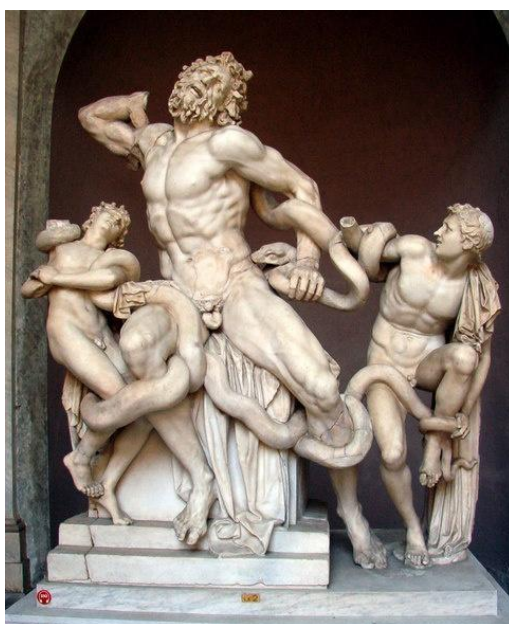


Figura 10: Laocoonte e seus filhos⁵⁴

Essa imagem diz muito sobre o processo de produção e de leitura das múltiplas obras artísticas e de suas diferentes linguagens, demonstrando-nos as limitações da sua percepção a partir da ideia de origem, pois são muitos os pontos de contatos recorrentes, construindo ressonâncias de obras sobre obras. Esses pontos de contatos são a síntese do

⁵⁴Fonte: <http://www.maravilhasderoma.com.br/img/renasce2.jpg> . Acesso em 26 de dezembro de 2013.

desenvolvimento tanto da sensibilidade estética quanto técnica de uma determinada sociedade. Comum na sensibilidade das obras é o caráter do sofrimento do herói em falar a verdade, ou resistir à mentira. Assim, *Laocoonte* terá sua importância garantida, pois será absorvida de muitas maneiras. Por exemplo, na *Odisséia* de Homero perceberemos algumas referências ligadas ao episódio, mas é na *Eneida* de Virgílio que veremos a presença deste mito grego de forma textualmente clara no “Livro II” – verso 199 a 227 –, no qual Enéias narra a destruição de Tróia, e também na pintura de El Greco, intitulada simplesmente de *Laocoonte*. Existem ainda muitas dúvidas sobre a primazia do mito nestas obras, mas o que nos cabe neste momento é perceber a sua reflexão ao longo do tempo, com apropriações e expropriações.

“O Cacto” tratou-se, portanto, de um tributo à tradição, com uma dose considerada de devoração, no sentido antropofágico, em que o poeta fez uso de versos decassílabos, mas também do verso livre. Isso demonstrou a disposição do poeta em experimentar o novo, e ao mesmo tempo remodelá-lo como um cacto, que “Era belo, áspero, intratável”.

Durante a “era dos Suplementos Literários” vimos *Archaischer Torso Apollos* mediar um diálogo importante entre o SL/FN e o Dominical, do *Jornal do Brasil* e entre Manuel Bandeira e Mário Faustino, pois acreditamos que a tradução é uma forma transformadora, que não é indiferente às mudanças que ocorrem nas relações entre seres estranhos, e até mesmo familiares. Faustino traduzira este soneto no Suplemento do jornal carioca e Bandeira traduziu o mesmo no Suplemento do jornal paraense. Ambos são nordestinos retirantes, Faustino veio do Piauí para o Pará, em seguida, aportou no Rio de Janeiro, mas logo voltou a andarilhar pelo mundo até morrer, viajando. Bandeira também circulou bastante, passou por Belém em 1927, desse contato com a cidade escreveu a cantiga “Belém do Pará” (*Libertinagem*); radicou-se definitivamente no Rio depois de temporada na Europa para tratamento de saúde. Nesse sentido, percebemos o conhecimento crítico sendo construído no trânsito de ideias, não dando tempo para sua decantação. E assim assume-se o risco de construir uma obra sem correções, recheada de improvisações, como o encontro aleatório entre duas pessoas estranhas que tentam prolongar o diálogo numa estação de embarque.

3.2 Confluência entre poéticas: Mário Faustino lê Rilke

Mário Faustino captou o universo rilkeano, renovou a forma não apenas de representar a poesia, mas também de apresentá-la. Ainda na década de 1940, em

“Primeiros Poemas”, sessão intitulada por Benedito Nunes em *Poesia completa e traduzida*, encontra-se a tensão conflituosa com a religião católica, da qual era adepto, e futuramente irá se emancipar, para manter a sua maneira “devotada” à poesia. Nesse momento, segundo Benedito Nunes, começam a se configurar as matrizes motivadoras de sua poética, a partir do jogo de contrários. Sobre a “ortodoxia” antagonística do jovem Faustino, Benedito Nunes dirá:

Essa maneira antagonista de desenvolvimento temático encontra sua razão de ser nas duas matrizes, distintas e inseparáveis, uma relativamente à religião, outra ao sexo, que condensaram a experiência afetivo-intelectual do poeta. A primeira matriz derivou da recusa de Mário Faustino ao cristianismo, enquanto instituição religiosa, de que porém conservaria o fundo mítico e os componentes simbólicos respectivos, transpostos para o registro pagão dos cultos primitivos e orgiáticos. (NUNES, 1985, p. 21).

Essa tensão antagônica, percebemos no poema “Trípode”, de onde emerge as figuras dos anjos Miguel e Luzbel travando uma batalha celestial, conforme a mitologia cristã, na ocasião da rebelião dos anjos descontentes liderados por Luzbel. O tom imperativo dos verbos “tira”, “troca” e “canta”, utilizados pelo eu-lírico, são exemplos de uma consciência da manipulação dos opostos (Miguel e Luzbel) pelo Deus Trino (Santíssima Trindade) que tripudia sobre a condição humana, vejamos:

Trípode

Tira uma pena da asa de Gabriel
Troca a tua língua pela de Luzbel
E escreve
E canta
O que escutas do céu, o que avistas do inferno
E breve
Encanta
O eterno
E planta
Eterno
O breve
Amor, água do lado de teu verso
Santo que crucificas na coluna
Mais íntegra, mais justa, embora obscura...
Sei que a fome de rota te tortura;
Pois lança à nossa frente a tua escuna
Sóbria, derrota a bruma do universo
Mas cura
Antes a chaga destes olhos que a fortuna
Cega apenas diviso o teu maná submerso
Em mel
E fel... (FAUSTINO, 1985, p. 128).

Percebemos que apesar da tensão entre os opostos, oscilando entre rotas e derrotas da busca espiritual do eu no poema, a disposição com que Faustino organiza os versos na página é a sua tradução de uma cruz cristã ortodoxa sendo “coisificada” como uma imagem, que lembra ao mesmo tempo um barroquismo e um classicismo à Camões. Nesse sentido, este poema, que podemos classificar como visual, demonstra a inventividade de Mário Faustino para criar poemas imagéticos, tecendo uma reflexão de resistência ante ao logocentrismo dominante do cristianismo, fundamentado na ideia de culpabilidade *a priori* como herança de uma ousadia, que seria remediada na cruz: símbolo máximo da culpa humana por querer se distanciar do Eu-criador.

Percebemos uma busca mítica em Faustino por meio da palavra, querendo ter voz nessa cosmogonia. Essa busca o faz invadir a “Grande Noite” (*Die Grosse Nacht*) de Rilke, cuja tradução o poeta de Teresina publica no SL/FN, personificando uma espécie de divindade. A noite será lida como a alegoria da solidão absoluta de uma pessoa estrangeira, presente como um aconchego quando não é reconhecida. Também Rilke sabia bem sobre essa sensação ingenuamente cruel da infância:

...

(...)Um menino estrangeiro,
que enfim deixavam entrar no jogo, deixa escapar
a bola e, incapaz para todos os brinquedos dos outros,
fica lá, de pé, olhando: - o que? Assim estava eu
de pé e compreendia que comigo, grande noite,
tú brincavas, tú também, e me maravilhavas.
Onde o destino estranho e as torres enfurecidas
e todos os montes impenetráveis de uma cidade
se levantavam contra mim, enquanto que, mais perto
fomes desconhecidas cercavam a resplandecência
ousada de meu coração: tú não tinhas, ó alta
noite, vergonha de me reconhecer.
Teu hálito passava sobre mim, e teu sorriso,
de tantas gravidades longínquas familiar,
entrava em mim. (RILKE, 1949, p. 3).⁵⁵

A ânsia por penetração no mundo das substâncias, adentrando no antiquário do mundo para verificar o diálogo atemporal de secretos personagens como: Heitor, Orfeu, Apolo, Hades e todos os outros que compõe o universo da tradição ocidental. Isto posto, encontraremos Mário Faustino experimentado o poema em prosa “O Homem e sua Hora”. Essa forma poética inaugurada por Baudelaire e muito celebrada por Rilke, ainda era pouco experimentada no Brasil. Nesse sentido, este poema é motivo para um estudo

⁵⁵Em: Suplemento literário da *Folha do Norte*. Belém, ano IV, n. 108, em 01 de janeiro de 1949.

que uma só vida não é capaz de suportar, tamanha é sua densidade. Em estilo prosaico, na tensão moderna de difícil (in)definição que é a: poesia em prosa ou prosa poética? Certamente a sua definição está no contexto de dissolução das fronteiras entre as formas artísticas que os românticos visaram desconstruir, mas que ainda hoje temos dificuldades de aceitar.

Faustino desafia a estátua dizendo:

(...) Parte, estátua.
Na terra côm de carne as vias fremem
Duras de sangue e seixos – vais aos homens
Ensina-lhes a ver a coisa, a coisa
Não o que gira em torno dela, a ela
Semelho, quase igual, para enganar-nos;
Ensina-lhes a ver, de coisa a coisa,
O fogo que as reúne, não o gelo
Que entre as coisas navega, a separá-las:
No mar côm de mortalha as rotas gemem...
Vai, estátua, levar ao dicionário
A paz entre palavras conflagradas.
Ensina cada infante a discursar
Exata, ardente, claramente: nomes
Em paz com suas coisas, verbos em
Paz com o baile das coisas, oradores
Em paz com seus ouvintes, alvas páginas
em paz com os planos atros do universo –
na selva côm de vida atalhos vibram.
(...) (FAUSTINO, 1985, p. 187).

Nestes versos, de “O Homem e sua Hora”, vemos Mário Faustino poetar através da *Gedankenlirik* (lírica do pensamento) de Rainer Maira Rilke circunscrito em sua *Weltanschauung* (visão de mundo) que é seu *Weltinnenraum* (espaço interior do mundo) através de sua representação espacial nos *Ding-Gedichte* (poemas-coisas). À medida que adentramos nesta *linguagem*, entendemos por que as coisas estão em tudo, como a vida. A vida é o mundo como a poesia. Cantar as coisas é entender a vida que é toda linguagem:

Vida toda linguagem,
frase perfeita sempre, talvez verso,
geralmente sem qualquer adjetivo,
coluna sem ornamento, geralmente partida.
Vida toda linguagem,
há entretanto um verbo, um verbo sempre, e um nome
aqui, ali, assegurando a perfeição
eterna do período, talvez verso,
talvez interjetivo, verso, verso.
Vida toda linguagem,
feto sugando em língua compassiva

o sangue que criança espalhará – oh metáfora ativa!
leite jorrado em fonte adolescente,
sêmen de homens maduros, verbo, verbo.
Vida toda linguagem,
bem o conhecem velhos que repetem,
contra negras janelas, cintilantes imagens
que lhes estrelam turvas trajetórias.
Vida toda linguagem –
como todos sabemos
conjuguar esses verbos, nomear
esses nomes:
amar, fazer, destruir,
homem, mulher e besta, diabo e anjo
e deus talvez, e nada.
Vida toda linguagem,
vida sempre perfeita,
imperfeitos somente os vocábulos mortos
com que um homem jovem, nos terraços do inverno, contra a chuva,
tenta fazê-la eterna – como se lhe faltasse
outra, imortal sintaxe
à vida que é perfeita
língua
eterna. (FAUSTINO, 1985, p.187).

Mário Faustino foi também um artífice no jornalismo literário, criando a página *Poesia-Experiência* que, segundo Benedito Nunes (1985), foi “um empreendimento literário inédito no Brasil” pois se tratava de um Suplemento dentro de outro, o Suplemento Literário do Jornal do Brasil - SDJB. Ainda segundo Nunes (Idem):

No lema de *Poesia-Experiência*, “repetir para aprender, criar para renovar”, resumia-se o sadio empirismo que orienta as investigações de longo alcance. Ao propósito teórico da página, concernente ao conhecimento do fenômeno poético, estética e historicamente considerado, juntava-se a finalidade didática de ensinar poesia. Transmitindo a experiência acumulada e dela retirando os conceitos de que a crítica necessita para julgar e orientar, *Poesia-Experiência* pôs em prática um método crítico, de investigação e criação simultâneas, no qual se associaram a técnica do *exibit*, da amostragem exemplar, antológica, e a tradução de originais poéticos. O seu organizador, ao mesmo tempo em que publicava exemplares de boa e alta poesia do passado e do presente, (*Pedras de Toque, O Melhor em Português, Clássicos Vivos*), aí divulgou as produções dos **poetas** novos mais promissores – ou **mais competentes**, como preferia dizer Mário Faustino – **imbuídos de vontade de renovar**. (NUNES, 1985, p. 19-20). (Grifo nosso).

Nesse pequeno resumo da atividade de Faustino à frente de *Poesia-Experiência*, chamamos atenção ao conceito de “competência” subjacente no comentário, através do qual ele julgaria as produções dos seus colegas poetas, críticos e tradutores contemporâneos seus. Sua base retórica são os escritos de Ezra Pound em torno do *ABC da Literatura* no qual encontrou os caminhos para a constituição de uma poesia de

vanguarda, que garantiria a tão almejada renovação. Para isso precisaríamos de homens virtuosos, ou apenas um, munido das competências (quase épicas, mitológicas) dos três Andrades, representantes, segundo ele, do que tinha de melhor na poesia moderna brasileira, a saber: Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Nesse sentido, ele faz um balanço implacável da poesia brasileira em “Poesia “concreta” e o momento poético brasileiro”⁵⁶, avaliando severamente todos os grandes nomes vivos da poesia brasileira de então, utilizando sempre as mesmas expressões judicativas: “ Não é o suficiente”, “Não resolve de todo nosso problema”, “não basta”, “não serve” e outros. Ele aponta para a poesia “concreta” do grupo Noigandres como sendo um bom sinal de um movimento realmente de vanguarda de que necessitávamos, na Exposição de arte “concreta” em curso, que este grupo promovera.

Nesta crítica, um dos que não serviriam para este projeto vanguardístico seria Manuel Bandeira, ainda que o reconhecendo como “um de nossos melhores tradutores” (FAUSTINO, 2003, p. 472), Mário Faustino foi implacável com uma aparente falta de critério compromissado com a inovação, preferindo acentuar o que ele entendeu como “mau gosto de certas escolhas: Langston Hughes (?), etc.”(Idem).⁵⁷. De certa maneira, concordando com Faustino, Walter Costa (1985) comentará os *Poemas traduzidos* dizendo que Bandeira importava poesia e não poetas, seguindo critérios bem pessoais, indiferente a qualquer proposta vanguardista, pelo menos não nos termos pensados por Faustino:

Bandeira é, de fato, um importador de poesia mais que de poetas. Sua estratégia é incorporar elementos de poetas estrangeiros que estejam de acordo com o que pretendia criar em sua própria poesia. Por isso coloca o nome de tantos poetas entre parênteses e nunca fornece o texto original nem dá quaisquer informações sobre o poeta e sua obra. Não sendo uma edição bilíngue os *Poemas traduzidos* impõem-se como mais um texto do próprio Bandeira, impedindo o efeito de estranhamento que nasce de toda comparação. Constatamos uma "bandeirização" generalizada dos poemas traduzidos, em que as arestas dos mais criativos são eliminadas, do mesmo modo como é extirpado o sentimentalismo e o mau gosto exagerados dos epígonos. O resultado é uma média alta, próxima à da própria obra do poeta. O leitor brasileiro tem, portanto, uma imagem levemente distorcida da

⁵⁶Publicado na *Poesia-Experiência* em 30 de janeiro de 1957.

⁵⁷ Esse ponto de interrogação de Mário Faustino na frase indica que, ou ele não vê coerência na opção de incluir o nome de Langston Hughes na antologia *Poemas Traduzidos* de Manuel Bandeira ou Faustino simplesmente desconhecia o poeta norte-americano, vinculado ao movimento de resistência da arte afrodescendente nos Estados Unidos chamado de *Harlem Renaissance*. É importante dizer que o referido poeta norte-americano figurou nas páginas do SL/FN com a tradução do poema “Híbrido” por Oswaldino Marques. Ver: SL/FN. Belém, ano II, nº 55, de 7 de janeiro de 1947.

contribuição desses poetas e os que mais perdem, naturalmente, são os mais inventivos. (COSTA, 1985, p. 106).

A maneira desenvolta com que Bandeira escolhe o que quer traduzir, poemas com qualidade questionada de forma severa por Faustino, seria útil, para Costa por outras duas razões que décadas mais tarde estariam na ordem do dia, a saber:

a condição de negro e a condição feminina. Bandeira traduz poemas do cubano Nicolás Guillén e do norte-americano Langston Hughes, em que reivindicam orgulhosamente sua sensibilidade negra própria. Por outro lado, as mulheres-poetas estão muito bem representadas com Elizabeth Barret Browning, Christina Rossetti, Gabriela Mistral, Sor Juana Ines de la Cruz, Elizabeth Bishop e sobretudo Emily Dickinson (Idem, p. 105).

Portanto, esses dois poetas brasileiros nos esclarecem um importante momento da crítica e da tradução em nosso país, flagrando as diferenças e semelhanças, tão necessárias ao movimento reflexivo que a obra de arte nos proporciona enquanto leitores. A nossa imagem final é: dois tradutores atravessando a mesma ponte, numa via de mão dupla, olhando pelo retrovisor cada qual numa direção, um arcaísmo avante.

3.3 Paulo Plínio Abreu



Figura 11: *Paulo Plínio Abreu*⁵⁸

⁵⁸Fonte: Fotografia incluída em: NUNES, Benedito. *O amigo Chico, fazedor de poetas*. Organização de Benedito Nunes. Belém: SECULT, 2001.

Algo instigante na imagem de Paulo Plínio Baker de Abreu que chegou até nós, principalmente a partir da memória de Francisco Paulo Mendes⁵⁹, na qual se basearam os raros estudos sobre o poeta belenense, é o fato de ele ser um poeta tão estranho que aparenta para muitos um estrangeiro. Teve a sua poesia por décadas esquecida. Depois da edição do livro *Poesia* (1978), somente em 1990 vem a público a primeira dissertação de mestrado feita por Célia Bassalo (2008) e alguns outros textos vêm aos poucos se somando à sua fortuna crítica – que ora exploram os seus temas, ora a sua estilística.

Paulo Plínio estreia nas letras paraenses na revista literária *Terra Imatura*, 1940, com a publicação de dois poemas: “Suicídio” e “Estranha Mensagem”. Já nessa estreia, percebe-se o ritmo e uma poética que se lançam progressivamente, e sem retorno, ao insólito. A morte será mais que um tema, será uma obsessão, sempre assumindo o índice de transformação como um ritual de passagem. Vejamos o poema “Suicídio”:

Inevitavelmente os cães uivarão dentro da noite
e o vento sacudirá as árvores frias do jardim quando tu fores.
E o medo virá como um braço inevitável.
Os vermes subirão da terra e se postarão nos degraus da escada à espera da morte.
A música que todos ouvirão será a tristeza
e o silêncio chegará ninguém saberá donde:
todas as portas estarão fechadas,
todos os homens estarão dormindo. (ABREU, 2008, p.48).

Portador de uma poética fugaz em versos que envolvem o leitor para um mundo sombrio. Uma sobra entre a luz e o objeto se coloca insólita desmanchando as certezas e dissolvendo as fronteiras entre a natureza real e a fantástica. Por vezes, a sua poesia parece apontar para um lugar ausente que consegue estar em profundo e desesperador decréscimo, querendo se apagar, silenciar, de onde se ouve uma “Estranha

⁵⁹Evidenciamos aqui a memória de Francisco Paulo Mendes, a que mais se atribui veracidade, embora não tenhamos conseguido, no decorrer da pesquisa, confirmar a informação da tradução de André Gide referida: “A vida literária de Paulo Plínio decorreu muito recatadamente, como era de se esperar, devido ao seu temperamento. Não foi um nome que se tornasse demasiadamente conhecido em nosso meio. Os que o admiravam e o sabiam poeta eram muito poucos e, geralmente, seus amigos. Alguns poemas publicados em periódicos de Belém – jornais e revistas da época – constituem as únicas manifestações ostensivas da sua produção poética, pois embora tenha preparado um pequeno livro de poemas não chegou a editá-los. Ao lado de sua criação poética, ou melhor, também fazendo parte dela, está o seu trabalho de tradutor a quem se devem as excelentes versões de *La Porte Etroite*, de André Gide e de poemas de T.S.Eliot e de Rainer Maria Rilke e deste ainda, em colaboração com Peter Paul Hilbert, a extraordinária tradução das *Duineser Elegien*.” (MENDES, 2008, p.24).

Mensagem”. Mensagem esta que se corporifica como alguém distante que anuncia um infortúnio inadiável com imagens silenciosamente ansiosas:

Ela veio nas trevas quando havia silêncio
e de novo trouxe a ternura dos galhos tombados para a madrugada.
Eu subi do fundo do mar como um líquen liberto
para ouvir a sua voz que era imensa
e trazia a ansiedade das flores explodindo,
mas só vi o silêncio, enorme como a noite.
E ela chorou dentro de minha tristeza
porque era como a revelação do que eu havia perdido.
Ainda trazia nas mãos o frio dos troncos úmidos na noite,
e nos olhos a humildade da terra encharcada de chuva.

Um dia eu descerei verticalmente e para sempre
ao fundo deste mar onde ela mora
como um barco de pescadores desaparecidos. (ABREU, 2008, p. 51).

São versos marcados por uma atmosfera simbolista, em cuja tessitura do texto não há como não se lembrar de William Blake e Fernando Pessoa. Nesse sentido, é importante lembrar também que na Academia dos Novos (da qual Paulo Plínio não fez parte), composta por Benedito Nunes, Haroldo Maranhão, Mário Faustino e Max Martins, dentre outros, em 1942 seus membros ainda se dedicavam a escrever versos rigorosamente parnasianos. Somente em 1945 com o grito “Morra a Academia!”, bradado por Max Martins, na esteira de Graça Aranha, que esses “novíssimos” se darão conta de um movimento modernista nacional.

Paulo Plínio não fez parte desta agremiação juvenil, o que pode ser claramente observado pela prática dos seus versos livres, de tom elegíaco, cujo campo semântico majoritário está composto por vocabulário invernosos (frio, úmido, encharcada), situado no “trópico úmido”, refletindo sua condição de “sitiado” na fazenda onde morava. Sua residência ficava dentro das dependências do Instituto Agrônomo do Norte (Atual UFRA - Universidade Federal Rural da Amazônia), do qual era funcionário.

A figura de olhar distante, com um sorriso para dentro chamou atenção de Clarice Lispector quando do encontro com o poeta, na companhia de Francisco Paulo Mendes, no terrasse do Central Hotel, em 1944. Em carta ao romancista e poeta Lúcio Cardoso, Lispector fala desse intenso encontro:

Junto dele [Francisco Paulo Mendes] está mais ou menos sempre um rapaz cego que faz poesias. Plínio, não sei direito o nome todo. Sabe como o Paulo Mendes descobriu ele? O Plínio era aluno do Paulo Mendes e, como ainda hoje se mostra, era muito calado e tímido, impossível de se conhecer. (Aliás,

ele se parece um pouco com você, tem um olhar meio de fantasma). Pois um dia o professor pediu aos alunos que escrevessem sobre um tema de literatura e lessem na aula. O professor ficou surpreso: de fato ele lera em aula “romances de Lúcio Cardoso” mas não falara nas poesias porque naquele tempo só conhecia algumas publicadas nos *Cadernos da Hora Presente*, o professor convidou o aluno para casa e ficaram amigos. O professor descobriu logo que o aluno fazia poesias. Li umas duas. Entre muitas palavras que agora os poetas usam, há mesmo poesia. Ele fala de luar. **“Durma ouvindo os teus passos de anjo pela noite.”** Serve horrivelmente para um epitáfio e a ideia é de Paulo Mendes. Vou ver se o Plínio conserva seu trabalho sobre as suas poesias. – Seria bom você ler, não é? É sempre curioso. (LISPECTOR, 2002, p. 42-43) (Grifo nosso).

Neste fragmento da carta Clarice Lispector chama atenção de Lúcio Cardoso para a poética de Paulo Plínio, considerando um possível diálogo com a de Cardoso. Ela reteve na memória um verso do poema “Elegia” que provavelmente deve ter lido no manuscrito ainda em folha avulsa, do qual demonstramos, aqui, os quatro primeiros versos:

Por que de estranhas terras eu te acompanho lua solitária
E durmo ouvindo os teus passos de anjo pela noite
Quando os velhos desejos desaparecidos voltam à flor da pele das ondas
E a noite do exílio levanta as suas árvores de sonho,
(...)
(ABREU, 2008, p. 41) (Grifo nosso).

Poderíamos considerar inusitado o fato de Clarice Lispector ter visto Paulo Plínio Abreu como “um rapaz cego que faz poesia”⁶⁰, no entanto, esta impressão não nos espanta, tão pouco tira a boa fé das palavras de Clarice, quando consideramos que na leitura de *Malte Laurids Brigge* de Rilke, a experiência de “ver” o externo no interno e vice-versa é algo que se coloca como um aprendizado, conforme a dialética da experiência sinestésica percebida por Malte ao ter contato com uma mórbida Paris devastada pelo progresso. Marilena Chauí no ensaio “Janela da alma, espelho do mundo” compreende que:

Da raiz indo-europeia *weid*, ver é olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento. Esse laço entre ver e conhecer, de um olhar que se tornou cognoscente e não apenas espectador desatento, é o que o verbo grego *eidô* exprime. *Eidô* – ver, observar, examinar, fazer ver, instruir, instruir-se, informar, informar-se, conhecer, saber – e, no latim, da mesma raiz, *video* –

⁶⁰ Não se tem relato concreto sobre uma possível cegueira de Paulo Plínio Abreu. Possivelmente tenha sido uma impressão de Lispector devido ao temperamento do poeta ser extremamente introvertido, como assegurou Francisco Paulo Mendes.

ver, olhar, perceber e *viso* – visar, ir olhar, ir ver, examinar, observar. (CHAUI, 1988, p. 35).

Da mesma forma, o esforço de Paulo Plínio de ver uma mensagem sempre fixável em versos, vendo com profundidade as aparências, tateando como um estranho/estrangeiro [*der Fremder*] coloca-lhe na condição de aprendiz de visualidades de um quadro/mundo sempre em transformação, no liame de um “olhar meio de fantasma”. Rilke (2013) enxergou em “O cego” algo além:

Ele caminha e interrompe a cidade,
que não existe em sua cela escura,
como uma escura rachadura
numa taça atravessa a claridade.

Sombras das coisas, como numa folha,
nele se riscam sem que ele as acolha:
só sensações de tato, como sondas,
captam o mundo em diminutas ondas:

serenidade; resistência –
como se à espera de escolher alguém, atento,
ele soergue, quase em reverência,
a mão, como num casamento. (CAMPOS, 2013, p. 243).

Podemos dizer também que a tarefa do tradutor Paulo Plínio Abreu também se circunscreve no exercício de “ver” o funcionamento da linguagem na plenitude de seu movimento interior, desafiando o poder do seu caráter regulador, pois segundo ele:

A luta do poeta não é
Com o anjo
Mas com o verbo,
Que dissolve em poesia. (ABREU, 2008, p. 92).

Esta seria para ele a “Arte Poética”, lutar, resistir e persistir, isso significa encarar o verbo, fazê-lo ao invés de doador de sentido, ser o próprio sentido, a meta: autorreferenciável. Já que no dizer de Alfredo Bosi em “Poesia-resistência”:

Dos caminhos de resistência mais trilhados (poesia-metalinguagem, poesia-mito, poesia-biografia, poesia-sátira, poesia-utopia), o primeiro é o que traz, embora involuntariamente, marcas mais profundas de certos modos de pensar correntes que rodeiam cada atividade humana de um cinturão de defesa e autocontrole. (BOSI, 2000, p.170).

Benedito Nunes, em uma crítica no SL/FN, sob o pseudônimo de João Afonso⁶¹, em 1950, que visava fazer um balanço dos poetas na nova geração paraense, assim se refere a Paulo Plínio Abreu:

No Sr. Paulo Plínio Abreu essa vocação poética incorporou a vida em si mesma; quer dizer que se fez vida. A leitura de seus poemas não leva a outra conclusão. É um dado primordial de sua poética como é também a pureza dos motivos. Nenhum resíduo em seus versos do trabalho severo que todo bom poeta realiza para encontrar na palavra o equivalente simbólico da imagem que foi concebida. (NUNES, 1950, p. 3).

No comentário de Nunes, encontramos uma avaliação centrada no caráter autorreferencial da linguagem poética de Abreu, em busca de um verso transformador pela palavra. Assim, quando percebemos as traduções de Rilke nas páginas do SL/FN já encontramos esta preocupação crítica. No ano de 1947 Paulo Plínio Abreu verte para o português o poema *Alle, welche dich suchen, versuchen dich* (Tudo que procuras, constitui uma tentação). De início, percebemos que há uma mudança importante nos esquemas métricos e sonoros entre o poema em alemão e na sua tradução para o português, vejamos:

Alle, welche dich suchen, versuchen dich <i>Rainer Maria Rilke</i>	Tudo o que procuras constitui uma tentação <i>Paulo Plínio Abreu</i>
Alle, welche dich suchen, versuchen dich Und die, so dich finden, binden dich an Bild und Gebärde.	Tudo o que procuras constitui uma tentação E o que encontras te prende a imagem e gesto.
Ich aber will dich begreifen wie dich die Erde begreift; mit meinem Reifen reift dein Reich.	Eu todavia te compreendo Como a terra pode compreender-te. O meu amadurecer maduro tornará o teu reino
Ich will von dir keine Eitelkeit, die dich beweist.	De ti não quero vaidades para velar-te Eu sei que o tempo não é igual a ti.
Ich weiß, dass die Zeit anders heißt als du.	De ti não pedirei milagres; Quero que dê razão às tuas leis Que mais evidentes são de geração a geração

⁶¹ Segundo a pesquisadora Fátima Nascimento, *Dez poetas paraenses* foi o “Primeiro texto de Benedito Nunes com análise de poemas. No entanto, como os poemas são de seus colegas e dele próprio, usa o pseudônimo João Afonso. Esse texto gerou revolta entre os poetas e, por causa dele, são publicados dois textos rebatendo a crítica de Nunes feita aos vates paraenses. Trata-se de um texto de Haroldo Maranhão e outro de Floriano Jayme, que, pelo seu texto, parece ter se ofendido profundamente com as críticas aos seus poemas” (NASCIMENTO, 2012, p. 148). Texto polêmico que causou muitos dissabores ao grupo. Paulo Plínio foi um dos raros que se salvaram da rigidez do jovem Benedito Nunes.

Tu mir kein Wunder zulieb. Gieb deinen Gesetzen recht, die von Geschlecht zu Geschlecht sichtbarer sind.	
---	--

Colocamos as duas versões do poema lado-a-lado para visualizarmos a diferença mais evidente nesta relação tradutória, que é a distribuição do espaço na organização dos versos. Considerando que a versão em alemão tem cinco estrofes no seu plano espacial, com versos relativamente livres e com os aspectos rítmicos e rítmicos definidos. Podemos dizer que do ponto de vista da estilística, a riqueza de informações estéticas, com recursos formais na versão alemã, requer um estudo à parte, pois são muitos paralelismos, com tonicidades vocálicas (ei, ie) predominantemente abertas, e com forte marcação nas aliterações (sch, ch) predominantemente fricativas /ʃ/ e /ç/. A riqueza dos *enjambements* também articulando os versos *mit meinem Reifen/ reift /dein Reich* é só uma prova do quão meticulosamente eles foram construídos. No aspecto formal, podemos dizer que a sonoridade é um ponto alto neste poema.

A versão de Paulo Plínio Abreu subverte completamente todos estes aspectos elencados no “original”. De início, o esquema e a organização “partitural” são completamente “abandonados”, bem como os esquemas rítmicos e rítmicos, comprometendo a lógica linear de algumas passagens, como podemos perceber logo no primeiro verso *Alle, welche dich suchen, versuchen dich*, que na versão do poeta paraense encontramos “Tudo o que procuras constitui uma tentação”.

Podemos entender de diversas maneiras este abandono. A maneira que nos interessa nesta discussão é saber que no caso de verso *Alle, welche dich suchen, versuchen dich* (Tudo o que procuras constitui uma tentação) podemos ouvir certos “ecos” de vozes “luciferinas” ouvidas pelo poeta-tradutor em sua travessia ao mar-texto de Rilke. Vozes estas que atravessam tempo vacante, “tentando” o tradutor. A materialidade predominante deste poema na versão alemã é sonora, como vimos, com aliterações marcantes nas fricativas *sch, ch* como flechas lançadas em nossa direção; em português ela assumiu uma espécie de “objeto quase” (de Saramago), assumidamente provisório, liminar.

Apurando um pouco mais o olhar (e o ouvido), encontraremos um jogo interno, talvez a “pedra de toque”, como diria Mario Faustino em sua crítica, em *Alle, welche dich suchen, versuchen dich*, trata-se do jogo morfo-fonético entre os verbos *suchen* (tentar) e o verbo *versuchen* (persistir), separados por vírgula, que Paulo Plínio preferiu

juntá-los em “tentação” e ainda *Alle* que em alemão indica em português o pronome “todos”, o paraense verte como um substantivo “tudo”.

Para este mesmo verso em uma tradução literal caberia: “Todos aqueles que te buscam, tentam-te”. Porém, partindo do princípio de que o “eu” predominante fala da segunda pessoa do singular – dich, *te*, complemento verbal acusativo em alemão, em português objeto direto – direcionando-o no primeiro momento enunciativo *lógico* a Deus, e sabendo que o *Livro das Horas* é uma versão singular de Rilke de um modelo medieval de livro com palavras de amparo. Escrito após uma viagem espiritual pela Rússia em companhia de Lou Andreas-Salomé, amiga e discípula de Nietzsche, os poemas que compõe o livro têm um sabor amargo de desilusão para com o dogma cristão, redimensionando a perspectiva da criatura ante ao criador, pois veremos que este é um poema da seção *Von der Pilgerschaft* (Da Peregrinação), isto é, se considerarmos que a peregrinação é “um caminhar em sacrifício” por onde o peregrino segue uma rota (ou uma derrota) numa procissão direcionada ou não, que atravessa um deserto (ou um mar) e que durante esta travessia tem um ataque de cólera ante ao divino, compreendendo a sua real condição humana, que embora seja trágica é ela que dá sentido a Deus, contemplador desta tragédia: “De ti não quero vaidades para revelar-te.” e “O meu amadurecer maduro tornará o teu reino” asseguram o nosso argumento. Ocorre, a nosso ver, uma indignação tipicamente humana, ecoando nestes textos poéticos, mas ao mesmo tempo inumana, uma ambiguidade angelical prestes a renunciar e cair. Nesse sentido, afinando com o que diz João Barrento (2006):

Há terceiras realidades, ausências significantes que emergem e se insinuam entre duas presenças – no encontro amoroso; na estrutura da metáfora, nas figuras do paradoxo, da antítese ou da ironia romântica; no jogo entre narrador e autor na ficção; enfim, no texto traduzido. (BARRENTO, 2006, 119).

Entre o homem e Deus existe o vazio, a distância. A distância pode ser mais do que uma previsão locativa. Ela pode ser o próprio lugar inalcançável. Nesse sentido, o universo da escrita seria para Paulo Plínio um distanciamento radical, um abandono da seguridade em um “sentido” transcendental. Agora, o poeta, o crítico, o tradutor estaria lançado ao mar-texto. Um lugar de passagem, onde nada existiria, mas pelo qual todos passam deixando rastros. Desses passantes, o tradutor é o que navega mais lentamente, “sob o signo de saturno”, como imaginou Walter Benjamin, cuja característica alegórica foi tematizada por Suzana Lages (2007), apontando a tradução como um “humor

melancólico” cujo ato pleno seria a tradução entremeando a escrita e a leitura, pois segundo ela:

A melancolia se instala *entre* esses dois momentos concretos fundamentais da atividade intelectual, como resultado de uma determinada atitude subjetiva diante do mundo das coisas, mediada pelo objeto livro, por sua vez, corporificação de todas as virtualidades – simultaneamente destruidoras e renovadoras – da escrita. (LAGES, 2007, p. 158).

Este *entre* apontado por Lages como o lugar da crítica, vista na figura intelectual do tradutor como um atormentado, que se empenha em auxiliar os leitores no acesso a textos de outras línguas e culturas, é uma metáfora (como pensada por Barrento) estabelecida na virtualidade de figuras provisórias aptas a se metamorfosearem em figuras abjetas, surpreendendo os seres humanos, por exemplo, como o poeta Drummond (2013, p.11): “Quando nasci, um anjo torto/desses que vivem na sombra/disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.”. Não custa lembrar que a figura do *gauche* seria aquela expressão humana que indica estranheza, inaptidão, estorvo: uma figura potencialmente melancólica.

Paulo Plínio verteu de forma “angelicalmente servil” tanto a língua de partida quanto a língua de chegada ao poema *Ernste Stunde* publicado como “Hora Grave” postumamente no livro “Poesia”, em 1978. Tratou-se de um achado em folha avulsa por Francisco Paulo Mendes, quando este analisava o espólio do tradutor, datado de 21 de Outubro de 1950. Explicitamos a seguir:

Ernste Stunde (Rainer Maria Rilke)	Hora Grave (Paulo Plínio Abreu)
Wer jetzt weint irgendwo in der Welt, ohne Grund weint in der Welt, weint über mich.	Quem agora chora em algum lugar no mundo sem razão chora no mundo, chora por mim.
Wer jetzt lacht irgendwo in der Nacht, ohne Grund lacht in der Nacht, lacht mich aus.	Quem agora ri em algum lugar na noite sem razão ri dentro da noite, ri-se de mim.
Wer jetzt geht irgendwo in der Welt, ohne Grund geht in der Welt, geht zu mir.	Quem agora caminha em algum lugar no mundo, sem razão caminha no mundo, vem a mim.
Wer jetzt stirbt irgendwo in der Welt, ohne Grund stirbt in der Welt: sieht mich an.	Quem agora morre em algum lugar no mundo sem razão morre no mundo, olha pra mim.

Encontramos o mínimo de estranhamento nos aspectos morfo-semânticos entre as versões, embora isso não queira dizer que não tenha densidade crítica. Ao contrário, o tom melancólico desses versos cantados por um observador onisciente com poder de ver em todos os lugares a angústia da condição humana, sugere-nos acreditar que se trate de uma observação de alguém que transita livremente *entre* mundos como anjos. Mesmo esse poder de antecipação e mediação não lhe tira da condição de invisibilidade, daí os insistentes versos de apelo: “chora por mim/ ri-se de mim/ vem a mim/ olha para mim.”.

Giorgio Agamben (2007) em “Os ajudantes” encontrará em Kafka um volumoso elenco de personagens que “assemelham-se a anjos, a mensageiros que desconhecem o conteúdo das cartas que devem entregar, mas cujo sorriso, cujo olhar e cujo modo de caminhar ‘parecem uma mensagem’.” (AGAMBEN, 2007, p. 31). Na avaliação de Agamben os ajudantes agiriam como “‘tradutores’ da língua de Deus para a língua dos homens” (p. 34), assim o mundo como um todo seria nada mais que a tradução da língua divina. No entanto se engana quem pensa que os ajudantes-anjos-tradutores são fiéis a algo ou a alguém. Pois como cantaria Rilke (2008, p. 125), inaugurando *As Elegias de Duino*:

QUEM, se eu gritasse, me ouviria pois as ordens
Dos anjos? E dado mesmo que me tomasse
Um deles de repente em seu coração, eu sucumbiria
Ante sua existência mais forte. Pois o belo não é
Senão o início do terrível, que já a custo suportamos,
E o admiramos tanto porque ele tranquilamente desdenha
Destruirmos. Cada anjo é terrível.

Acreditamos que o estranho ou estrangeiro está sinalizado numa questão transversal na obra deste poeta de língua alemã: o seu “anjo terrível”, aquele que vive no limiar a invejar os humanos. É ele que reflete, na sua condição de liminaridade sobre as nossas angústias, entediado por sua vida eterna sem brilho, no mesmo ambiente cinzento onde viviam os anjos Damiel e Cassiel, que se põem a percorrer os céus de Berlim às vésperas da queda do muro (o título original, *Der Himmel über Berlin*, “Asas do Desejo”, Wim Wenders, 1987) em busca de viver as sensações humanas, em especial o anjo Damiel, que ao se apaixonar por uma trapezista solitária, renuncia à sua imortalidade e ao conhecimento para ver as cores do mundo, o sabor, os aromas, o passar do tempo. Poderia ser muito bem este anjo caído a nos dizer: “Tudo o que

procuras constitui uma tentação/ O meu amadurecer maduro tornará o teu reino”, dando prova do caráter existencial da maturação do poeta, tradutor-crítico de seu tempo, lutando como um “anjo-caído” no “reino” da linguagem.

A devoção monástica a Deus (Mito, por excelência) é uma preocupação de Paulo Plínio quando ele traduz outro poema de Rilke, publicado em 5 de maio de 1946, que se intitulou “Que farás tu, meu Deus, se eu perecer?”. Vertido da versão alemão *Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?*, poema do volume I de *Das Stundenbuch (O Livro das Horas)* de 1905, e da seção *Das Buch von Mönchischen Leben (O Livro da Vida Monástica)*. Vejamos as versões:

Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe? (Rainer Maria Rilke)	Que farás tu, meu Deus, se eu perecer? (Paulo Plínio Abreu)
Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe? Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?) Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?) Bin dein Gewand und und dein Gewerbe. mit mir verlierst du deinen Sinn.	Que farás tu, meu Deus, se eu perecer? Eu sou o teu vaso – e se me quebro? Eu sou a tua água – e se apodreço? Sou tua roupa e teu trabalho comigo perdes tu o teu sentido.
Nach mir hast du Kein Haus, darin dich Worte, nah und warm, begrüßen. Es fällt von deinen müden Füßen die Samtsandale, die ich bin. Dein grosser Mantel lässt dich los. Dein Blick, den ich mit meiner Wange warm, wie mit einem Pfühl, empfangen, wird kommen, wird mit suchen, lange – und legt beim Sonnenuntergange sich fremden Steinen in den Schoss.	Depois de mim não terás um lugar onde as palavras ardentes te saúdem. Dos teus pés cansados cairão as sandálias que sou. Perderás tua ampla túnica. Teu olhar que em minhas pálpebras, como num travesseiro, ardentemente recebo, virá me procurar por longo tempo e se deitará, na hora do crepúsculo, no duro chão de pedra.
Was wirst du tun Gott? Ich bin bange.	Que farás tu, meu Deus? O medo me domina.

Neste poema encontramos tematicamente uma transferência de angústia, que é sentida pelo poeta, mas que deveria ser de Deus, afinal é a existência do poeta que dá sentido à existência do Criador: “Depois de mim não terás um lugar/ onde as palavras ardentes te saúdem.” É o que o eu-lírico afirma, pois ser criatura é a prova de que Deus existe, sem ele, perde-se esta prova, a prova do mito. Neste poema, mais do que simples imagens, percebemos gestos, cenas, ação. É uma devoção, mas também não deixa de ser uma ameaça: “Que farás tu, meu Deus, se eu perecer?/ Eu sou o teu vaso – e se me quebro?/ Eu sou a tua água – e se apodreço?/ Sou tua roupa e teu trabalho/ comigo

perdes tu o teu sentido”. As questões levantadas pelo eu-lírico são ironicamente reflexivas, refletem um espelho, um face a face entre o criador e a criatura.

Mas não se trata apenas de apresentar o anjo como reflexo de uma estrutura psicológica da cultura cristã. Há ainda figuras liminares expressas de forma substantiva, que Agamben percebe como “a figura daquilo que se perde”, pois “os ajudantes são os nossos desejos insatisfeitos” e as figuras normalmente corcundas, de nariz cumprido, defeituosas e grosseiras “são a forma que as coisas assumem no esquecimento” que fazemos questão de esquecer, mas que sempre aparecem como um móvel velho que perdeu a serventia. Paulo Plínio Abreu criou a figura do Polichinelo para lembrar a importância da ajuda desses seres intermediários que expressam a sua luta secreta com o verbo insatisfeito contra o verbo regulador:

O seu segredo era como o dos outros.
Seus olhos eram de vidro azul
e na boca vermelha
o riso da ironia.
O humor profundo, amargo e doloroso
vinha de sua boca;
o riso da sabedoria
e do desespero
gritava da sua boca aberta em sangue.
O riso do polichinelo
vinha do coração ausente, era uma advertência.
Era apenas um riso
e falava de um mundo
maior que sua alma. (ABREU, 2008, p. 43).

Esse perdido Polichinelo com o olhar estrábico, alegórico – que com um olho chora e com o outro se vê chorar, em meio a risos, é a advertência de que, conforme Agamben (pg. 35) “O que o perdido exige não é ser lembrado ou satisfeito, mas continuar presente em nós como esquecido, como perdido e, unicamente por isso, como inesquecível”. As palavras se tornam, nessa perspectiva, perdidas, e o poeta tenta relembra-las como um sonho no dia seguinte, reunindo escombros oníricos de uma linguagem arruinada pelo sentido; e o tradutor, tal como o poeta, é incapaz de dizer não ao vício de querer dizer de outra forma o que o “original” mal conseguiu insinuar, o que todos já sabem, *como se* tudo fosse dito pela primeira vez numa última palavra: poesia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pluralidade das línguas e culturas garante a diversidade de pensamento, crenças e ideologias. Essa diferença entre as línguas é que afirma a heterogeneidade radical, tornando *a priori* a tradução impossível. Estas marcas individuais identificam o sujeito quando fala para seus pares e é compreendido, criando assim um vínculo comunicativo entre os dois que chamamos “sentido”. Ocorre que este sentido é composto por um conjunto de regras arbitrárias moduladoras da linguagem, fora delas o sujeito fica incomunicável. Porém, este sentido tão essencial para comunicar as intenções individuais tem um limite. Neste reside a integridade do outro. Esse limite no âmbito da comunicação, não é perceptível, passando-nos a impressão de que tudo pode ser entendido de forma transparente. A tradução implica que a formação de um indivíduo, de uma comunidade ou de uma língua, se estabelece porque há um reconhecimento singular, flagrado pelas diferenças, que nenhum parâmetro universalista é capaz de eliminar.

Assim, na história do homem, a necessidade de relacionamento mútuo entre os diversos povos e nações, passou imprescindivelmente pela tradução. A curiosidade em saber como o “outro” se relaciona intimamente entre seus pares, o que ele tem em mente enquanto projeto futuro, como se configuram suas angústias existenciais, dentre outras se torna antes de tudo uma ânsia por comunhão, na medida em que se convencionou a ideia de *diferença*, por conseguinte a de disputa entre o “outro” e o “próprio” pelo espaço soberano do discurso *lógico* que funda a divisão entre forma e conteúdo.

Com o desenvolvimento da hermenêutica moderna a partir de Schleiermacher no século XVIII, expondo na ideia de mediação de culturas, os primeiros românticos alemães da escola de *Jena* que vão agregar a esse fenômeno valores utópicos como uma *língua universal*. Nessa perspectiva, a tradução surgiria como uma possibilidade de restauração daquele tronco linguístico perdido com a possível “ira” de Deus, no advento da lendária *Torre de Babel*, fazendo do tradutor uma espécie de *Hermes* que torna comum a sua *tocha de fogo* por entre os povos por onde passa. Podemos afirmar que essa comunhão necessária é a “metáfora” perfeita da comunicação. Dessa forma, foi construído o endeusamento do “original”, pois se consolidou a dicotomia *igual/diferente* que pode ser entendida também como original/tradução e o tradutor uma espécie de médium entre estes dois mundos.

Esta dissertação objetivou problematizar a supremacia do original na literatura como portadora de um lugar sacralizado, em prol de uma radicalidade necessária: a comunhão. Dessa maneira, desconsideramos os esquemas tradicionais dos estudos literários comparativos pautados na relação de fonte e influência. Reconhecemos as tensões originadas na relação entre o próprio e o estrangeiro, principalmente no que se refere à luta pelo espaço tanto territorial quanto o discursivo. No entanto, a nossa proposta foi fazer uma reflexão sobre o reconhecimento do valor do outro na formação do próprio. Não no intuito de sugerir um apagamento dessas diferenças, mas acentuá-la como essencial para a construção de um novo tipo de relação, pautada no respeito e na tolerância entre as diferenças. Chamamos, por exemplo, de “próprio” o local, a Amazônia, o Grupo dos Novos; e de “outro” a Europa, a Rilke, Hilbert, Zebba, ao estrangeiro.

O nosso foco foi direcionado às traduções publicadas no Suplemento Literário do jornal paraense *Folha do Norte* (SL/FN) que circulou entre 1946 a 1951. Foi particularmente importante para a pesquisa a contingência histórica de este SL/FN ter sido criado logo após a Segunda Guerra Mundial, promovendo na Amazônia brasileira a experiência de traduzir a poesia de vários lugares do mundo, acabando com o reinado do idioma francês no fazer literário da região, construindo novas possibilidades de acesso aos leitores de literatura a outros autores de outras nacionalidades, sem a mediação maciça da cultura francesa. Outro ponto de convergência que nos chamou a atenção, no tocante ainda ao ambiente residual da Segunda Guerra Mundial, foi a predileção por parte dos poetas e tradutores que colaboravam com o SL/FN por poetas de língua alemã. Essa tendência, encontramos não apenas na preocupação dos intelectuais paraenses que compunham o Grupo dos Novos, mas por tradutores que colaboravam de todo o território nacional e até de Portugal, como por exemplo, Manuel Bandeira, Cecília Meireles e Paulo Quintela (Portugal), para citar alguns.

Conhecido como Grupo dos Novos, estes poetas-tradutores residentes em Belém, utilizaram o meio de comunicação de massa mais eficiente da época para publicar, criticar e traduzir principalmente a poesia de Rainer Maria Rilke numa rede de intercâmbio com outros jornais e revistas do cenário nacional.

Ao longo da dissertação procuramos responder quatro questões iniciais para as quais buscamos a melhor resolutividade possível. Foram elas:

- Quais os motivos do sentimento de isolamento do Grupo dos Novos no tocante a sua sensibilidade modernista na Amazônia?
- A universalidade na poesia paraense começa com o Grupo dos Novos?
- Qual a repercussão da produção literária de Rilke na inquietação sentida pelo Grupo dos Novos?
- Percebemos na tradução da poética de Rilke um meio através do qual os poetas críticos paraenses refletiram as suas próprias poéticas e procedimentos críticos?

Refletindo sobre o sentido do ser moderno iniciado com o projeto de expansão territorial da Europa, especialmente da península ibérica, encontramos com a ajuda da *Rosa dos Ventos* arqueológica de Hilbert, *um norte* possível pra essa discussão sempre polêmica. Moderno aqui foi pensado como um conjunto de atributos do indivíduo humano que colocou a subjetividade a seu serviço, acreditando no advento da razão para sair do obscurantismo da idade média. Este indivíduo autônomo, centrado em si, visionário, que chamamos de viajante, sonhará com a dominação da região, nomeando-a como Amazônia para torna-la familiar por associação com a lenda mítica grega das Amazonas. Nesse sentido já identificamos o “como se” comparatista como um mecanismo de (re)conhecimento que se configuraria de forma expressiva em registros históricos e ficcionais, atribuindo um sentido híbrido que identificará esta região.

Essas questões não foram respondidas com um ponto final. As respostas, tão somente apontaram novos caminhos, pois acreditamos que as respostas são sempre provisórias e incompletas, possibilitando o curso reflexivo da crítica aberta ao jogo alegórico que é interpretar o mundo. No entanto, textualmente falando, encontramos rastros, cicatrizes de uma relação nada ingênua entre textualidades diferentes que se desdobraram numa poética ainda mais diferente, mas com um íntimo reconhecimento mútuo no campo da linguagem. Referimo-nos aos exemplos de hibridismo linguístico encontrado nos poemas traduzidos pelo Padre Antonio Vieira até a (de)formação dos parâmetros poéticos expressivamente europeus vista na tradução de alguns poemas de Rainer Maria Rilke pelo Grupo dos Novos.

A sensibilidade modernista do Grupo dos Novos foi sentida a partir da vinculação desses intelectuais ao movimento modernista iniciado na semana de 1922 em São Paulo. Esta geração de poetas e críticos paraenses acreditou na recuperação dos pressupostos modernistas paulistas, sem articular uma relação de continuidade com as gerações modernistas anteriores que circularam em torno das Revistas *Belém Nova* e *Terra Imatura*. A nosso ver isso gerou alguns prejuízos, como a falta de identidade local

que pudesse fazer valer outras manifestações culturais mais voltadas à cultura popular de expressão amazônica. Por outro lado, essa abertura para fora fez com que esses escritores experimentassem várias culturas estrangeiras, incorporando novas sensibilidades em suas formações estéticas e humanas. Observamos isso nos trabalhos que se seguiram a partir dessa experiência em nomes como Benedito Nunes, Mário Faustino e Paulo Plínio Abreu: Benedito Nunes se tornaria um prestigiado crítico literário de nome internacional com cerca de 15 livros publicados, que inclusive ganhou o prêmio Jabuti pela coletânea de ensaios escrita ao longo de sua carreira intitulada *A chave do Poético* (2009), em 2010; Mário Faustino, além de ter publicado a obra *O Homem e sua Hora*, comandaria a página *Poesia-experiência* do jornal do Brasil, na qual visou por em prática a relação entre crítica, poesia e tradução profundamente impulsionado pela sede de renovação das letras nacionais, sua obra vem sendo alvo de estudos sistemáticos por Maria Eugênia Boaventura, que em 2003 organizou as publicações do poeta-crítico de Teresina em *De Anchieta aos Concretos*; Paulo Plínio Abreu, poeta que dessa geração paraense foi o primeiro a traduzir Eliot e Rilke iniciou uma tendência de interagir com outros idiomas estrangeiros além do francês, foi também o tradutor juntamente com o antropólogo alemão Peter Paul Hilbert de *Duineser Elegien* de Rilke, relação flagrantemente percebida na sua obra *Poesia*, editada e publicada postumamente por Francisco Paulo Mendes, esse que foi considerado o mentor intelectual do Grupo dos Novos.

Outro reflexo, que podemos considerar como pragmático, da atuação intelectual do Grupo dos Novos na sociedade paraense, foi a consolidação da prática da pesquisa impulsionada pela cultura universitária no Estado do Pará, pois com o reconhecimento do seu mérito, esses homens conseguiram o respeito necessário para consolidar a área de Humanidades na que se integraria com outras seis áreas em 1957 como sendo Universidade Federal do Pará - UFPA, na qual muitos se tornaram docentes, a exemplo de Benedito Nunes, Ruy Barata, Francisco Paulo Mendes e Paulo Plínio Abreu.

A universalidade da poesia no Pará, certamente não começou com o Grupo dos Novos, mas ela foi potencializada como nunca tinha sido. Averiguamos isso a partir do arcabouço teórico que envolveu os conceitos matriciais de *Weltliteratur* (literatura universal) de Goethe e *Reflexionsmedium* (médium de reflexão) de Benjamin. Deste último, percebemos a sua interligação reflexiva com os campos da história, da linguagem e da tradução. Outro conceito importante que utilizamos nesta dissertação foi o de *Bildung* (formação) que foi observado através da abordagem de Antoine Berman,

possibilitando-nos observar vários fenômenos que envolveram as relações tradutórias, principalmente a formação que se constrói pela via do respeito pela alteridade do outro como fundamental para a construção da identidade e o aperfeiçoamento da identidade do próprio.

Assim, como podemos perceber no exame da tradução das *Duineser Elegien*, e todos os outros poemas de Rilke, o movimento da crítica se movimentando por entre os conceitos dos teóricos envolvidos em pleno movimento reflexivo. Acreditamos que este foi o ponto alto dessa análise em que não buscamos adjudicações, mas compreensões de um processo em fluxo constante.

Portanto, consideramos que este trabalho possa contribuir para o debate acadêmico em torno da alteridade, posta a prova nos textos literários traduzidos. O percurso que este trabalho trilhou, mostrou-nos muitos descaminhos que precisam ser evitados e superados pela tolerância e consciência que ninguém é nada e nem é tudo sozinho. Somos e produzimos construções e o ambiente poético é magistral para nos conscientizarmos que um “galo sozinho não tece o amanhã”.

Esta dissertação finaliza com a certeza de sua incompletude, no sentido de forçar um necessário suplemento... Seja pra negar o que foi escrito, ou seja pra confirma-lo e até amplia-lo, mas nunca com o sentimento de satisfação, com o fim.

REFERÊNCIAS

ABREU, Alzira Alves. (1996) Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. In: _____; MATTMAN-WELTMAN, Fernando; FERREIRA, Marieta de Moraes; RAMOS, Plínio de Abreu. (orgs.) *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas. p. 13-60.

ABREU, Paulo Plínio. *Poesia*. Prefácio e notas de Francisco Paulo Mendes. 2ª Ed. Belém: Edufpa, 2008.

_____. Resposta à enquete: “Posição e destino da literatura paraense”. *Folha do Norte*, Belém, 14 dez. 1947. Suplemento Arte Literatura, p. 3.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Posfácio de Eucanaã Ferraz. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BASSALO, Célia Bassalo. *Três sentidos fundamentais na obra de Paulo Plínio Abreu*. Belém: Edufpa, 2008.

BARATA, Ruy. “Paranatinga” entrevista a Alfredo de Oliveira. In: OLIVEIRA, Alfredo. *Ruy Guilherme Paranatinga Barata*. Belém: Cejup, 1990.

BARRENTO, João. “A terceira voz: Quem fala no texto traduzido?” In *O arco da palavra: ensaios*, São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

BOLLE, Willi. Observações sobre um poema de Rilke: O torso arcaico de Apolo. In: *Livro Aberto*, março. São Paulo: Cone Sul, p.46-51, 1998.

BOSI, Alfredo. “Poesia-resistência” In: *O ser e o tempo da poesia*. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia Poética*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915 – 1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampf Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011.

_____. *Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução, prefácio e notas de Márcio Seligman-Silva. 3ª ed. 4ª Reimpr. São Paulo: Iluminuras: 2011

_____. *A Terefa do Tradutor*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampf Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, São Paulo: Edusc, 2002.

CAMPOS, Augusto. *Coisas e Anjos de Rilke*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Haroldo. “O que é mais importante: a escrita ou o escrito” In: *revistausp* nº 15 de 1992. Acesso eletrônico: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25669>. Acessado em 20 de Janeiro de 2014.

_____. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: Organização de OLIVEIRA, Ana Cláudia de, SANTELA, Lúcia. *Semiótica da literatura*. São Paulo: EDUC, 1987.

_____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, São Paulo, 1975.

_____. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CARDOZO, Maurício Mendonça. Tradução, apropriação e o desafio ético da relação. In: OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de; LAGE, Verônica Lucy Coutinho. (Org.). *Literatura, crítica e cultura* I. 1ª ed. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2008, v. I, p. 179-190.

CARVALHAL, Tania Franco. *Intertextualidade: a migração de um conceito*. In: *Revista Via Atlântica*, nº 9 junho/2006. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via09/Via%209%20cap10.pdf>. Acesso em 10 de abril de 2013.

_____. *Literatura comparada*. São Paulo: ática, 1986.

CHAUÍ, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo” In: Adauto Novaes (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 31-63.

COELHO, Marinilce Oliveira. *Memórias literárias de Belém do Pará: o Grupo dos Novos, 1946-1952*/ Marinilce Oliveira Coelho. Campinas, SP: [s.n.], 2003. (Tese de Doutorado)

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COSTA, Walter Carlos. “Bandeira, Importador de poesia”. In: *Travessia*. Disponível em: periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/viewFile/17526/16103. Acesso em 09 de agosto de 2013.

CHAVES, Lilia Silvestre. *Mário Faustino: uma biografia*. Belém: Secult; IAP; APL, 2004.

DRUDE, Sebastian. Expedições alemãs que fundaram a etnologia na Amazônia. In: *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi*. Ciências Humanas, Belém, V. 5, n. 1, p. 187 – 190, jan. - abr. 2010.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaios*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Ed., 1989.

DILTHEY, Wilhelm. *Tipos de Concepção de mundo*. Tradução de Artur Mourão publicada em 1992 (edição revista) na biblioteca digital LusoSofia como livro digital em www.lusosofia.net/textos/dilthey_tipos_de_concep_ao_do_mundo.pdf. Acesso em 26 de dezembro de 2013.

FARIA, de Gentil. Literatura e escultura: a poesia e a estatua. In: *anais ABRALIC 2008*. Disponível em: www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/034/GENTIL_FARIA.pdf. Acesso em 10 de agosto de 2013.

FAULHABER, Priscila. Etnologia na Amazônia e tradução cultural: comparando Constant Tastevin e Curt Nimuendaju. In: *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, V. 3, n. 1, p. 15 - 29, jan. – abr. 2008.

FAUSTINO, Mário. *De Anchieta aos Concretos*. Organização de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras Ed., 2003.

_____. *Poesia Completa Poesia traduzida*. Introdução, Organização e Notas de Benedito Nunes. São Paulo: Max Limonad, 1985.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Os vândalos do apocalipse e outras histórias: arte e literatura no Pará dos anos 20*. Belém: IAP, 2012.

FERNANDES, José Guilherme. Negritude e crioulição em Bruno de Menezes. In: *Novos Cadernos NAEA*. Recurso eletrônico: Belém 2010. Disponível em <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/viewArticle/479>. Acessado em 26 de dezembro de 2013.

FLORES, Guilherme G.; e CARDOZO, Maurício. Novos Poemas dos Novos Poemas de Rilke. In: *Tradução em Revista*, 2011/1, revista eletrônica da PUC/RJ, em http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0. Acessado em 30 de janeiro de 2014.

GAGNEBIN, J. M. “Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena” in: *Leituras de Walter Benjamin*. Org. Marcio Seligmann-Silva, São Paulo : Ed. Annablume e Fapesp, 1999.

HEISE, Eloá. Weltliteratur, um conceito transcultural. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.11, 2007. Disponível em <http://www.abralic.org.br/htm/revista/revista-11.jsp>. Aceso em 25 de abril de 2013.

HELENA, Lúcia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 2003.

HILBERT, Klaus. Uma biografia de Peter Paul Hilbert: a história de quem partiu para ver a Amazônia. In: *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, V. 4, n. 1, p. 135 – 154, Jan – abr. 2009.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 8ª ed. São Paulo: Cultrix, S/D.

KESTLER, Izabela. O Fausto de Goethe e o conceito de Weltliteratur, In: *Fausto de Goethe e a contemporaneidade: questões fáusticas no século XXI*/ Izabela Maria Furtado Kestler, Magali dos Santos Moura (org.). Rio de Janeiro: Apa-Rio: De Letras, 2012. 206 p. [Recurso eletrônico] Disponível em:

http://www.apario.com.br/neu/pdf/Fausto_de_Goethe_e_a_contemporaneidade.pdf.
Acesso em: 10 de abril de 2013.

LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*: Clarice Lispector. Org. Teresa Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. Tradução de Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo, 2007.

MAUÉS, Júlia. *A modernidade literária no Estado do Pará*: o suplemento literário da Folha do Norte. Belém: UNAMA, 2002.

MARTINS, Max. Resposta à enquete “Posição e destino da literatura paraense”. *Folha do Norte*, Belém, 2 nov. 1947, p. 3.

MENDES, Francisco Paulo. *As Raízes do Romantismo*: a origem intelectual e espiritual do movimento romântico. Belém: Edufpa: 1999.

_____. Prefácio, Notas, Notícias e Variantes. In: ABREU, Paulo Plínio. *Poesia*. Belém: Edufpa, 2008.

MENEZES, Bruno de. Resposta à enquete: “Posição e destino da literatura paraense”. *Folha do Norte*, Belém, 7 dez. 1947, p. 4.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NASCIMENTO, Fátima. *Benedito Nunes e a Moderna Crítica Literária Brasileira (1946-1969)*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, 2012.

NUNES, Benedito. “A poesia de Mário Faustino”. In: *Poesia Completa Poesia traduzida*. Introdução, Organização e Notas de Benedito Nunes. São Paulo: Max Limonad, 1985.

_____. Entrevista com Benedito Nunes. In: *Revista Trans/Form/Ação*, São Paulo, 31(1): 9-23, 2008, p. 11. Entrevista concedida a Ernani Chaves. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v31n1/v31n1a01.pdf>. Acesso em 10 de abril de 2013.

_____. [pseud: João Afonso]. Dez poetas paraenses. *Folha do Norte*. Belém, 31 dez.1950, p. 4-2.

_____. *Passagem para o poético*: filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Ática, 1992.

_____. Max Martins, Mestre-Aprendiz. In. MARTINS, Max. *Não para consolar*: poemas reunidos 1952-1992. Prefácio de Benedito Nunes. Belém: CEJUP, 1992.

_____. *O amigo Chico, fazedor de poetas*. Organização de Benedito Nunes. Belém: SECULT, 2001.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo: EDUSP, 2008.

PANDOLFI, Dulce. Apresentação. In: *Repensando o Estado Novo*. Organizadora: Dulce Pandolfi. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999. 345 p.

PAZ, OCTAVIO. *Tradução: literatura e literalidade*. Tradução de Doralice Alves de Queiroz e Paulo de Andrade. Edição eletrônica aos cuidados da UFMG no sítio: <http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/traducao2ed-site.pdf>. Acesso em 29 de Agosto de 2013.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Editora Ática, 1990, 335p.

PEREIRA, Marcelo Duprat. *A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Organização e apresentação Augusto de Campos. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

RILKE, Rainer Maria. *Poemas*. Tradução e introdução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Tradução e notas de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. *Duineser Elegien und Die Sonette an Orpheus*. Frankfurt am Main und Leipzig: INSEL Verlag, 1974.

_____. *O Livro das Horas*. Tradução de Geir Campos. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1993.

_____. *As Elegias de Duíno*. Tradução de Paulo Plínio Abreu e Peter Paul Hilbert. In: ABREU, Paulo Plínio. *Poesia*. Belém: Edufpa, 2008.

_____. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. *Auguste Rodin*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

RIOS, Rita. *Poemas e Pedras: A relação entre a Escultura e a Poesia Partindo de Rodin e Rilke*. São Paulo: Editora EDUSP, 2011.

RONDINELLI, Marcelo. Um torso a nos mirar: traduzido por Mário Faustino. In: *Tradução em Revista*. Nª10. Publicado em http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0. Acessado em 06 de fevereiro de 2014.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor. W. Adorno*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. Haroldo de Campo e Vilém Flusser: pensando o local da diferença. In: Organização de ALENCAR, Ana Maria Amorim, LEAL, Izabela, MEIRA, Caio . *Tradução literária: a vertigem do próximo*. Rio de Janeiro: Beco do azougue Ed., 2011.

WERLE, Marco Aurélio. *Poesia e Pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

ANEXOS

Folha do Norte
DIRETOR
PAULO MARANHÃO

ARTE **SUPLEMENTO** LITERATURA

ORIENTAÇÃO
DE
HAROLDO MARANHÃO

COLABORADORES

DE BELEM: — Alonso Rocha, Benedito Nunes, Bruno de Menezes, Cauby Cruz, Cecil Meira, Cléo Bernardo, Daniel Coelho de Sousa, F. Paulo Mendes, Garibaldi Brasil, Haroldo Maranhão, Levi Hall de Moura, Mário Couto, Maria Faustino, Max Martins, Nunes Pereira, Orlando Bitar, Otávio Meadonça, Paulo Plínio Abreu, R. de Sousa Moura, Elbamar de Moura, Rui Guilherme Barata, Rui Coutinho e Sultana Levy Roseblatt.

DO RIO: — Alvaro Lima, Augusto Frederico Schmidt, Aurelio Buarque de Holanda, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo, Cecília Meireles, Cyro dos Anjos, Fernando Sabino, Fernando Ferreira de Loanda, Gilberto Freyre, José Lima de Rego, Jorge de Lima, Léo Ivo, Lucia Miguel Pereira, Maria da Saudade Cortesão, Marques Rebelo, Manuel Bandeira, Maria Julieta Drummond, Murtilo Mendes, Otto Maria Carpeaux, Paulo Rónai e Rachel de Queiroz.

DE S. PAULO: — Domingos Carvalho da Silva, Edgar Cavalheiro, Roger Bastide, Sérgio Buarque de Holanda e Sérgio Milliet.

DE BELO HORIZONTE: — Alphonsus de Guimarães Filho e Bueno de Rivera.

DE CURTIBA: — Dalton Trevisan e Wilson Martins.

DE PORTO ALEGRE: — Wilson Chagas.

DE FORTALEZA: — Antonio Girão Barroso, André Medeiros, Braga Montenegro, João Chimão Bezerra e José Sílvia Lopes.

-SUPLEMENTO-

Artes **Folha do Norte** Letras

PARA-BELEM

Domingo, 24 de Dezembro de 1950

NUM. 163

DEZ POETAS PARAENSES

—Seleção E Notas De RUY GUILHERME BARATA—

Alonso Rocha Benedito Nunes Cauby Cruz

Alonso Pinheiro Rocha, 24 anos. Casado, tem um filho, Sérgio Alonso. Católico apostólico romano. Ciro dos Anjos e José Lima do Ruge entre os romancistas nacionais. Beethoven, Chopin e Debussy são seus compositores prediletos. Bancário, graças a Deus. Manuel Bandeira, entre os mais velhos, e Ruy Guilherme Barata, Paulo Plínio Abreu e Léo Ivo, entre os mais novos. Fernando Pessoa bom amigo e camarada. Não tem livro publicado. Sendo casado não desceja opinar sobre os brotos e as balzaqueanas. É contra as Academias apesar de ter fundado uma delas. Gostaria de ver no Pará uma revista de cultura. Gosta de futebol e é fã do cinema francês. Não frequenta rodas literárias por mera preguiça. É partidário da Paz, sendo poliglota, mente um democrata.



SONETO

Entre o rochelo e o mar és flor perdida,
— olhos tristes cansados do infinito.

Benedito José Viana da Costa Nunes, 21 anos. Nasceu em Belém. Provavelmente solteiro. O grande benefício que lhe trouxe a maioridade foi poder saçar livremente contra o Banco do Brasil. Não acredita que acabe tão cedo uma herança que recebeu. Procura saquear aos domingos e feriados que trabalha num escritório de advocacia. Escreveu poesias até 1949, quando reconheceu a tempo que tinha caído em poesia errada. A vez dos amigos e a de seu próprio coração diz que tem pendur para os estudos de filosofia. Deve essa inclinação ao excessivo medo de morrer e de ir para o inferno que o acompanhou durante toda a sua infância e ainda taludinho. Salvou-se de ficar a vida inteira apodado, lendo Pascal. Ultimamente fez muito mal pela sua conversão do que todos os cateclamos reunidos. Para falar a verdade não sabe em que se converteu... Deseja ser um bom católico; mas ainda não conseguiu devido à sua fé, que é intermitente. Sua mais recente paixão literária: "A Peste", de Camus. Leitor assíduo de Kafka. Poetas de sua predileção: Rilke e Valéry. Se usasse cuidado ao passar pela literatura brasileira atual, só o tiraria da cabeça uma vez para estudar a poesia de Carlos Drummond de Andrade. Lembra-se que gostou de um romance



Cauby Ernesto de Sousa Cruz, 24 anos. Nasceu em Belém em 1926. Casado, tem três filhas. Católico apostólico romano. Machado de Assis e Marques Rebelo são, entre nós, os seus romancistas preferidos. Gosta de música e os seus compositores mais íntimos são: Bach, Beethoven e Debussy. Adora Cole Porter na música popular. Funcionário público e acadêmico de Direito. Já preferiu Murilo Mendes, hoje prefere Bandeira, Rimbaud, Camus e Kafka entre os estrangeiros. Não tem livro publicado e nem pretende publicar tão cedo. Não deseja maiores proximidades com Gide e Sartre.



SONETO DA PALAVRA ESQUECIDA

Enquete Posição e Destino da literatura paraense. *Folha do Norte*, Belém, 14 dez. 1947. Suplemento Literário, p. 3.

do aparente-
lo: de uma
a de poesia
e considera-
tes a desa-
e ser o sen-
ração.
que todas as
nais ou me-
a um irre-
o. Isto por-
eração conse-
traduzir in-
sua "mensa-
gerações ne-
fra casarão.
de uma ge-
e si mesma e
s que vierem
é na depen-
racasso que é
heia mesma de
temporal. Seu
é sempre pelo
namente novo
gem, pela rea-
literatura como
ca de conheci-
revalidação do
dentro de um

O QUESTIONÁRIO

I) — Que pensa da chamada "geração moderna" do nosso Estado?

II) — Existe, na atual geração literária paraense, alguma ligação e respeito às tradições da nossa cultura? Ou, ao contrário, houve uma solução de continuidade em nossa vida cultural?

III) — Como vê o futuro das letras no Pará, no Brasil e no mundo?

importa a
uniformida
uma detes
lo contrári
que vivem
de procur
nhos, nada
que a aus
cial unifor
uma varie
podemos
comune q
comportam
ração ante
a rodeiam.
concelto de
rá ser dad
conta a dit
portamento
Por mais
reça e mu
remos igno
sempre nos
atitude de
dono de
qual for.
Responder
pergunta po
lecer a dif
que costum

embro de 1947

FOLHA DO NORTE

E Destino Da Literatura

DEPOIMENTOS DE PAULO PLÍNIO ABREU E RUY COUTINHO — "DIANTE DAS PERPLEXIDADES DA EPOCA DE CRISE EM QUE SE VIVE, SENTIMOS-NOS CHEGADOS A UM ESTADO DEPURADO E SOMOS, NESSE SENTIDO, O QUE SE PODERIA CHAMAR UMA GERAÇÃO AGÔNICA" — "OS CHAMADOS VELHOS SÃO OS ÚLTIMOS REPRESENTANTES, NO SETOR INTELECTUAL, DE UM INDIVIDUALISMO BURGUES ACOMODATÍCIO".

Reportagem de PERI AUGUSTO

Depõem, hoje, na movimentada enquete que este suplemento vem realizando, duas das mais brilhantes expressões da moderna geração literária paraense: Paulo Plínio Abreu e Ruy Coutinho. O primeiro tem já assegurado o seu espaço na história da literatura do nosso Estado, como um dos poetas mais representativos, e sua obra poética o situa, sem favor, entre os mais expressivos poetas novos do Brasil. Ruy Coutinho, iniciando-se na ficção, como contista de grandes recursos, foi ultimamente solicitado para

o ensaio. E' das figuras menos conhecidas das nossas letras, e, no entanto, das que oferecem maiores possibilidades de realizar alguma coisa de perdurável no terreno das idéias.

São dois depoimentos valiosos que se vêm juntar a tantos outros já publicados, e que trazem uma contribuição original ao esclarecimento do tema desta inquerito: a posição e o destino da literatura paraense.

pareza num mundo aparente-
mente convergido de uma

importa que não haja uma

A Tradução literária no Suplemento Literário da *Folha do Norte*

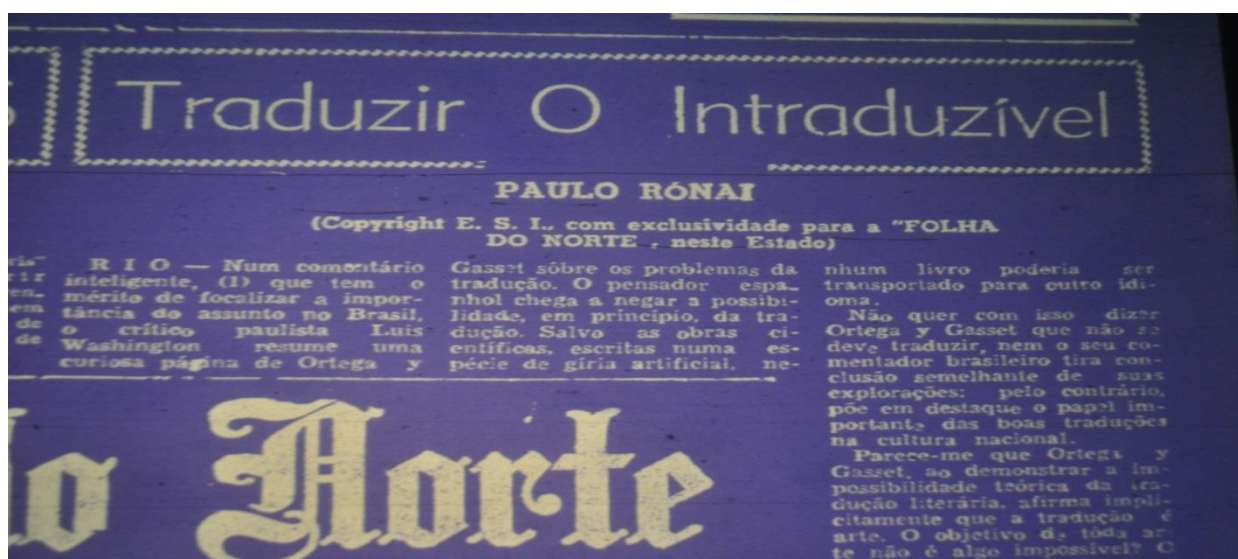
“Suplemento Arte Literatura”. *Folha do Norte*. Belém, ano II, n. 44*, 28 de setembro de 1947.

MILLIET, Sérgio. “Purismo e bom senso”. (Copyright E. S.I., com exclusividade para a *Folha do Norte*). Trata a cerca da “pobreza vocabular” da língua portuguesa em relação à prática da tradução.



“Suplemento Arte Literatura”. *Folha do Norte*. Belém, ano III, n. 65, 1º de fevereiro de 1948.

RÓNAI, Paulo. “Traduzir o intraduzível”. (Copyright E.S.I., com exclusividade para a *Folha do Norte*). Rio de Janeiro. A propósito de um ensaio de Ortega y Gasset sobre os problemas da tradução.



Divulgação de traduções e lançamentos de obras literárias

Ano 1946

com o Au-
do o famo-
mão sôbre
adro. "Vio-
m amigo a
lais adiante
des Rocha
de pintor,
os são mais
são crítica:
mplo, "sabe
quêle criado
eito feissi-
tado, mas
r as clientes
finas: "Seu
estrepe, mas
interesse o
es: "O Luiz
idacta dife-
rosal o auto

apresentação.

UM ROMANCE DE ELOI PONTES

Há vários meses que está para sair um romance de Eloi Pontes, sob o título "Favela". Mas será que o autor conhece a Favela?...

VIRGINIA WOOLF EM PORTUGUÊS

Virginia Woolf vai aparecer finalmente em português. Cecília Meireles traduz "Orlando" e Mário Quintana "Mrs. Daloway".

decidiu
mancista
sistir de f
— Mas,
você quer
de fome?
Couto e
— Morre
mou o pr
idéia!
Netto ex
dois e tr
noite, em
isso lastre
chicaras
de vinte
a rubiáce
tes de sua
flaria mu
nem na in
a fadiga. T
era dieta
beber. C.

Ano 1950

Autores brasileiros — Edson Carneiro: Antologia do Negro Brasileiro; Ruth Guimarães: Os Filhos do Médico; Oneyda Alvarenga: Música Popular Brasileira; Alina Paim: A Sombra do Patriarca. (romance).

Traduções — Anderson: A Secreta Mentira; Wilder: O Céu é meu Destino; Balzac: A Comédia Humana (vols. 5 e 6); Fielding: Tom Jones (2 vols.); Voltaire: Contos e Novelas (2 vols.).

Biografias — Thomas: Vidas de Grandes Cientistas.

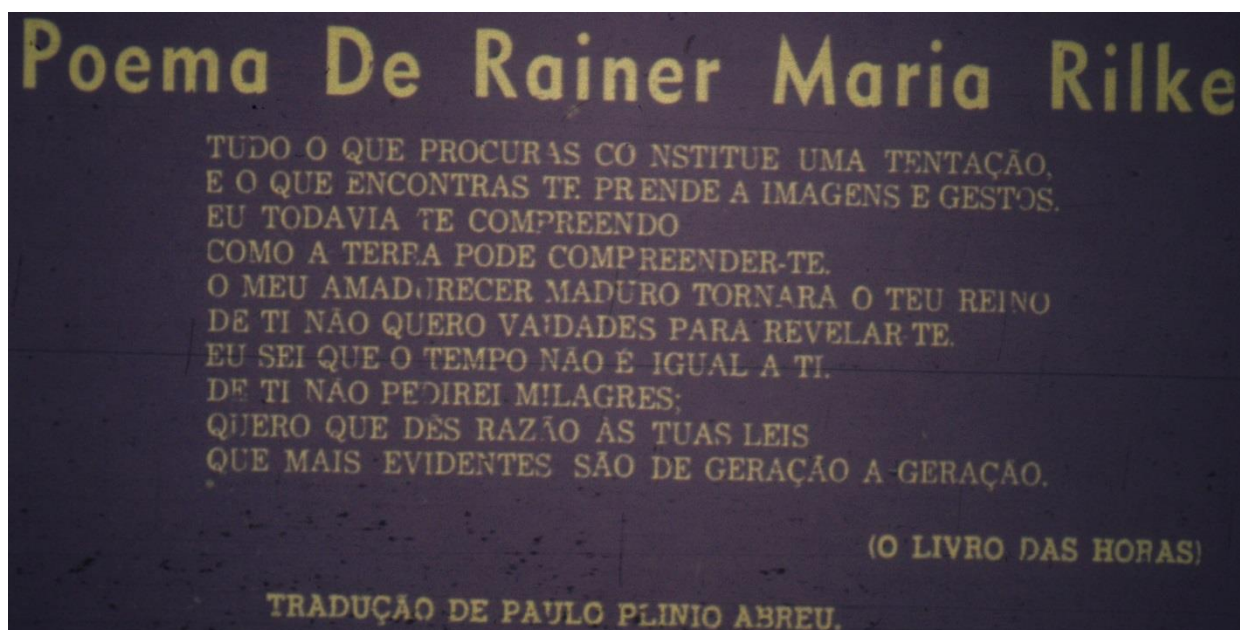
Fundo de Cultura — Schwick: História da Ciência; Mannheim; Ideologia e Utopia.

IA A PROVENÇA MUI
E VOLTAVA IMPREG
PARA UM MAL QUE
SE ERA NOITE DE FR
SE ERA QUENTE A AT
SE ELAS ÀS MÃOS TI

A LEITURA E NUM SÓ
E QUANDO ELA DORM
O ZÉFIRO DE MANSO
PARA TER DO SEU C
SOPRAVA O SÓPRO D
FICAVA A CONTEMPL
OS DEDINHOS POR S
E PARA ATENUAR A A
SEM FAZÊ-LA CORAR,
MAS AI! VESTIDO NUM
VEIO UM RICO SENHO
ARROGANTE E GLACI
PARA ESPOSAR A QUE

Traduções de Rainer Maria Rilke no Suplemento Literário da *Folha do Norte*

– Em 1947 Paulo Plínio Abreu publica a sua tradução de “Tudo o que procuras constitui uma tentação” [*Alle, welche dich suchen, versuchen dich*] também de *Das Stunden-Buch* [*O Livro das Horas*], de 1903.



– Encontramos a tradução “Ama-vos instantes obscuros do meu ser” por João Mendes em 4 de abril de 1948, não conseguimos identificar a versão alemã, mas temos como hipótese que seja *Ich liebe meines Wesens Dunkelstunden*, poema de *Das Stunden-Buch* [O Livro das Horas], da parte *vom Mönchischen Leben* [Da Vida Monástica].

**POEMA DE RAINER
MARIA RILKE**

Ama-vos, instantes obscuros do meu ser,
nos quais se fundem os meus sentidos;
não mais horas, cartas antigas,
onde o meu passado encontro,
uma distante e superada legenda.

Lendo-vos, compreendo de repente,
que em mim há espaço para uma outra
vida ilimitada. E que muitas vezes sou
a árvore que, secular e sussurrante,
sôbre um alvo tûmulo vive o sonho
que o menino esquecido (em tûrno do qual
minhas terríveis raízes se abraçam)
perdeu em meio das lágrimas e das frias
canções.

Trad. de JOÃO MENDES.

– Em 25 de abril de 1948 Manuel Cavalcante publica a sua versão de “Sim, tu és o futuro, a grande aurora” de *Das Stunden-Buch* [O livro das Horas].



- Tradução de Amaury Caieiro, sobre a qual o editor do Suplemento fez questão de dizer que a mesma adveio da versão francesa de Maurice Betz.



– Mário Faustino publica em 01 de janeiro de 1949 a sua tradução “Grande Noite” [*Grosse Nacht*], poema de *Neue Gedichte* [*Novos Poemas*], de 1907.

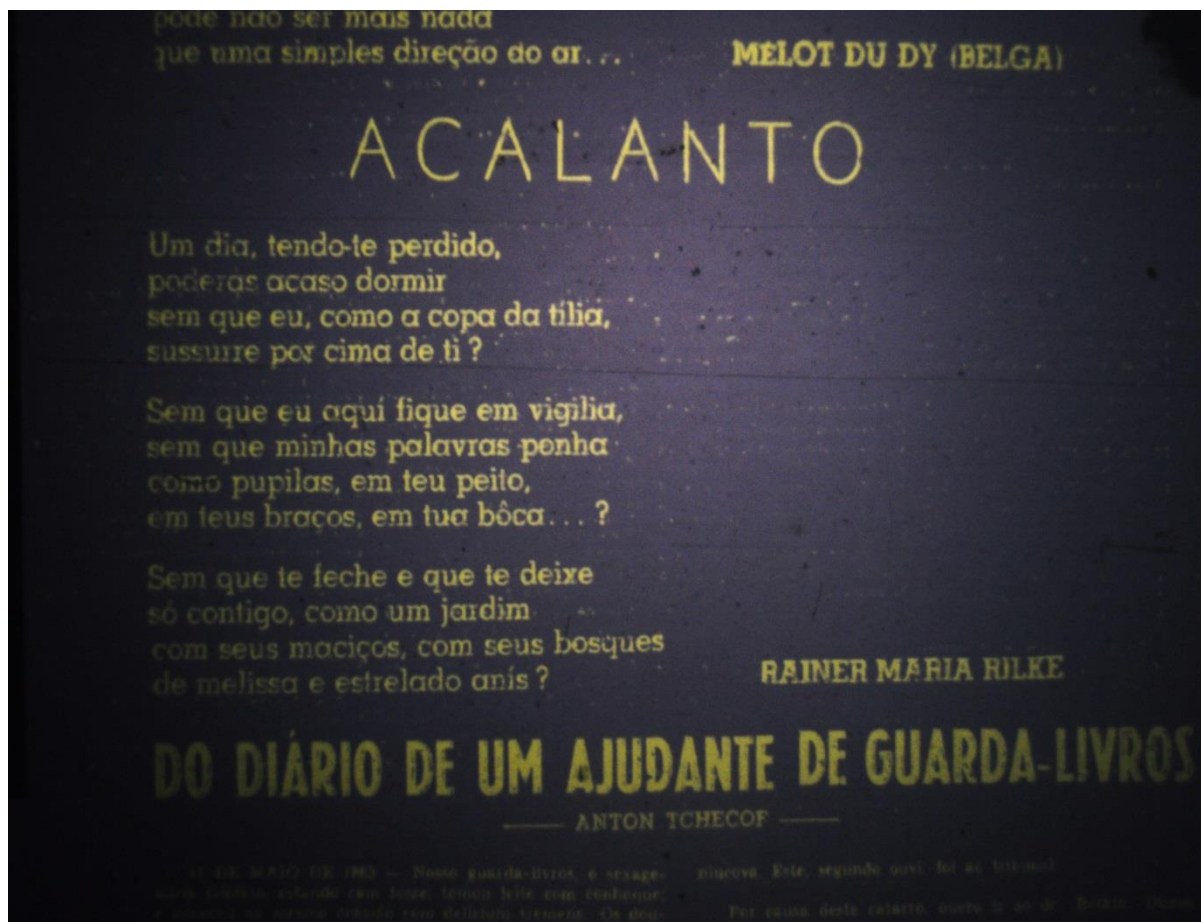
A GRANDE NOITE

Poema de RAINER MARIA RILKE

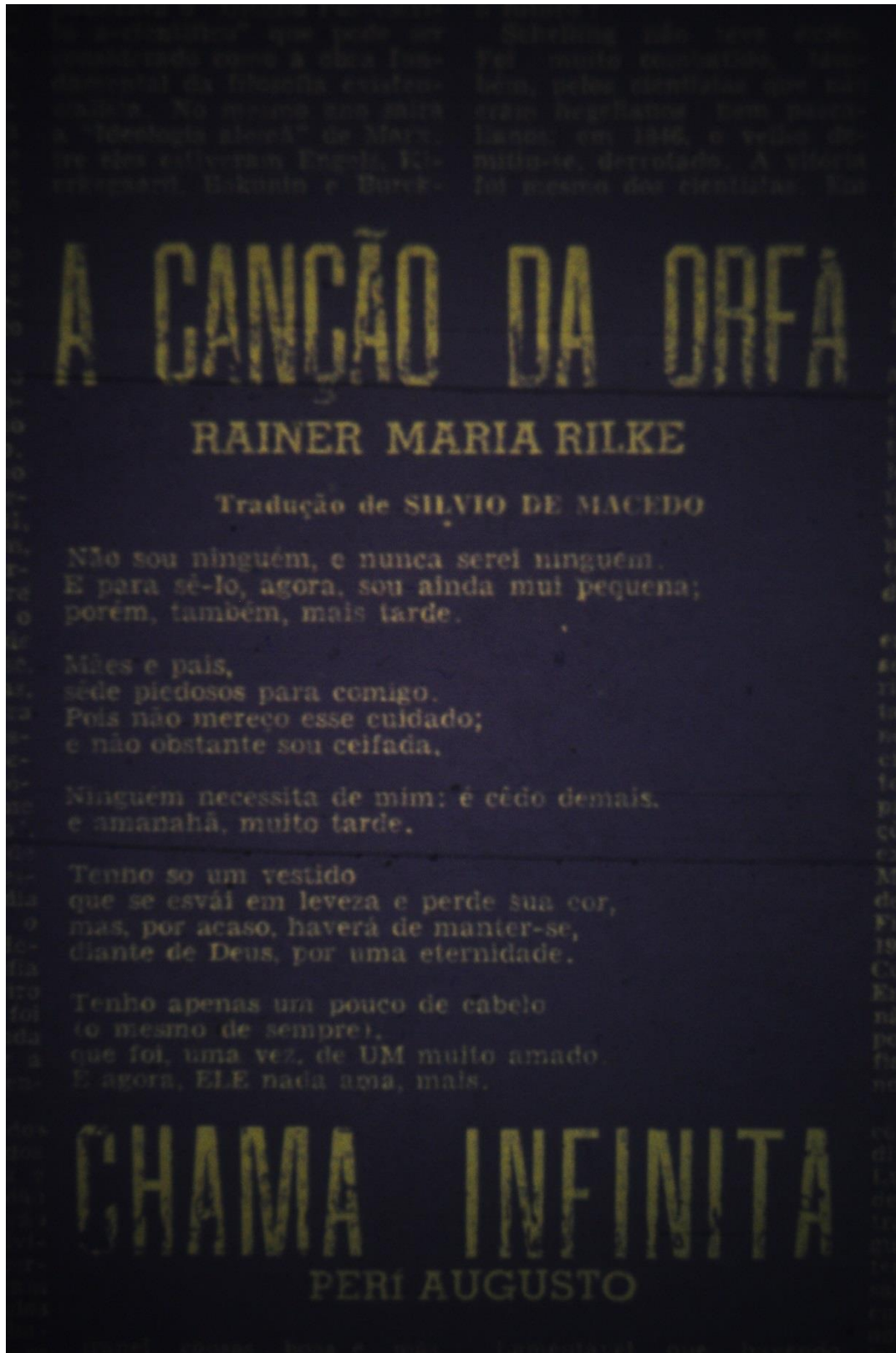
Muitas vezes, surpreendido, de pé à minha nova
janela, eu te admirava. A cidade desconhecida
era-me ainda como proibida, e a paisagem,
surda às palavras, pouco a pouco escurecia,
como se eu não estivesse lá. As coisas perto
não procuravam ser compreendidas. O candieiro
levantava uma ponta de rua. Ela era estrangeira.
Um quarto, de repente, lá embaixo, claro, sensível...
mas os postigos se fechavam rejeitando-me.
Depois uma criança chorava. Nas casas, por toda a parte,
eu sabia o poder das mães, mas também
sabia as causas das lágrimas inesgotáveis.
Ou era uma voz, um canto: um pedaço de espera,
ou um velho que tossia embaixo, tal uma censura
querendo ter razão contra um mundo mais doce.
Depois uma hora soava, mas eu cantava tarde demais,
e a perdia. Um menino estrangeiro,
que enfim deixavam entrar no jogo, deixa escapar
a bola e, incapaz para todos os brinquedos dos outros,
fica lá, de pé, olhando: — o quê? Assim estava eu
de pé e compreendia que comigo, grande noite,
tú brincavas, tú também, e me maravilhavas.
Onde o destino estranho e as tórras enfurcidas
e todos os montes impenetráveis de uma cidade
se levantavam contra mim, enquanto que, mais perto,
fomes desconhecidas cercavam a resplandescência
ousada de meu coração: tú não tinhas, ó alta
noite, vergonha de me reconhecer.
Teu hálito passava sobre mim, e teu sorriso,
de tantas gravidades longinquis familiares,
entrava em mim.

—Tradução de MARIO FAUSTINO—

– Tradução atribuída à Cecília Meireles “Acalanto”, publicado em 10 de abril de 1949. Poema de *Der neuen Gedichten anderer Teil* [Outra parte dos Novos Poemas], de 1908.



– Silvio Macedo publica em 01 de maio de 1950 a sua tradução de “Canção da órfã” da obra *Das Buch der Bilder* [*O Livro das Imagens*], de 1902-1906.



Um vestido que não tem cor,
que se esvai como a água,
mas, por acaso, haverá de manter-se,
diante de Deus, por uma eternidade.

Um vestido que não tem cor,
que se esvai como a água,
mas, por acaso, haverá de manter-se,
diante de Deus, por uma eternidade.

A CANÇÃO DA ORFÃ

RAINER MARIA RILKE

Tradução de **SILVIO DE MACEDO**

Não sou ninguém, e nunca serei ninguém.
E para sê-lo, agora, sou ainda mui pequena;
porém, também, mais tarde.

Mães e pais,
sêde piedosos para comigo.
Pois não mereço esse cuidado;
e não obstante sou ceifada.

Ninguém necessita de mim: é cedo demais,
e amanhã, muito tarde.

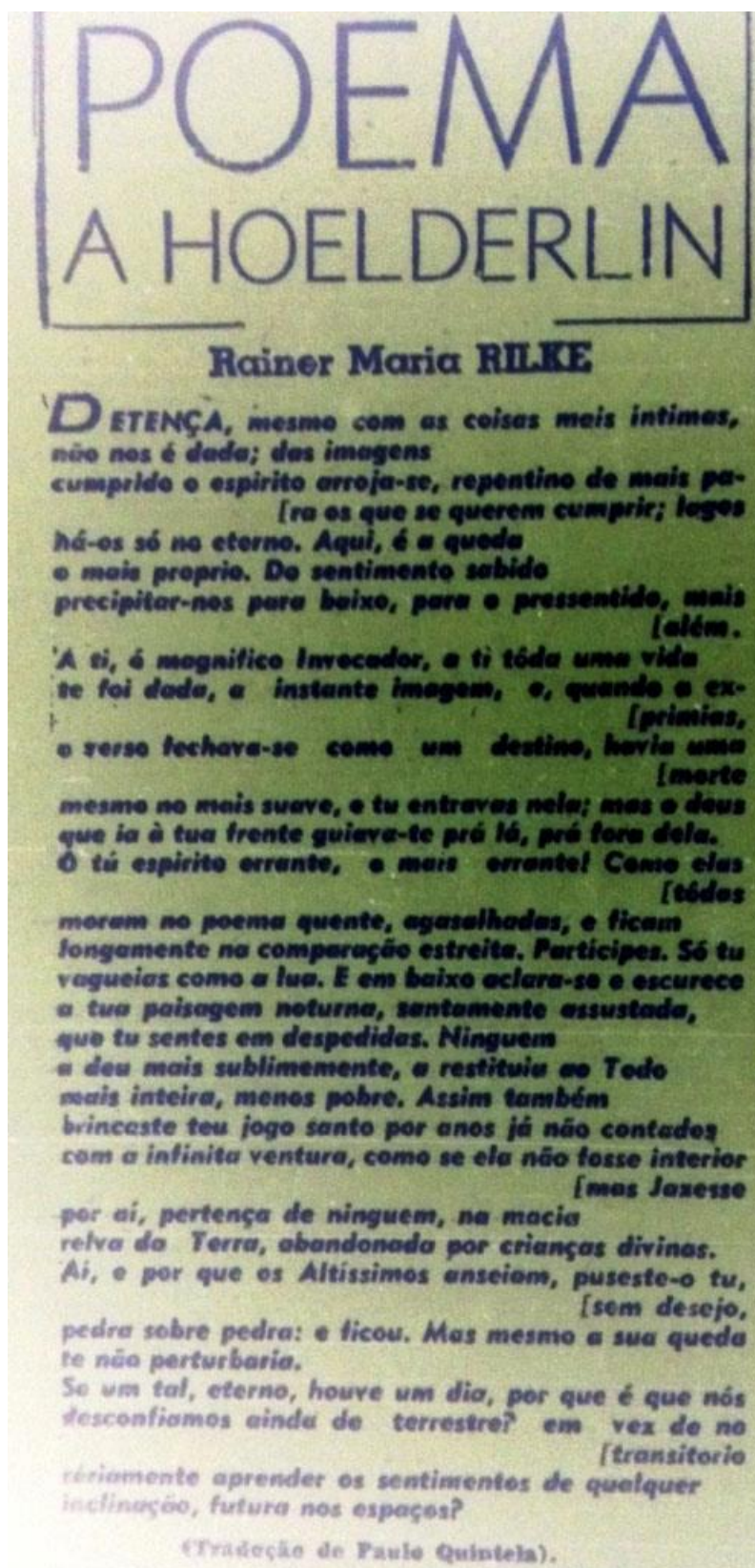
Tenho so um vestido
que se esvai em leveza e perde sua cor,
mas, por acaso, haverá de manter-se,
diante de Deus, por uma eternidade.

Tenho apenas um pouco de cabelo
(o mesmo de sempre),
que foi, uma vez, de UM muito amado.
E agora, ELE nada age, mais.

CHAMA INFINITA

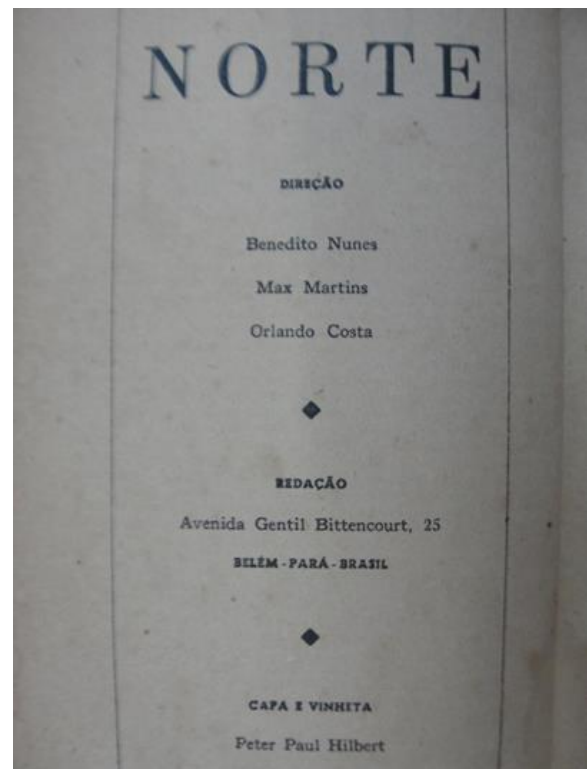
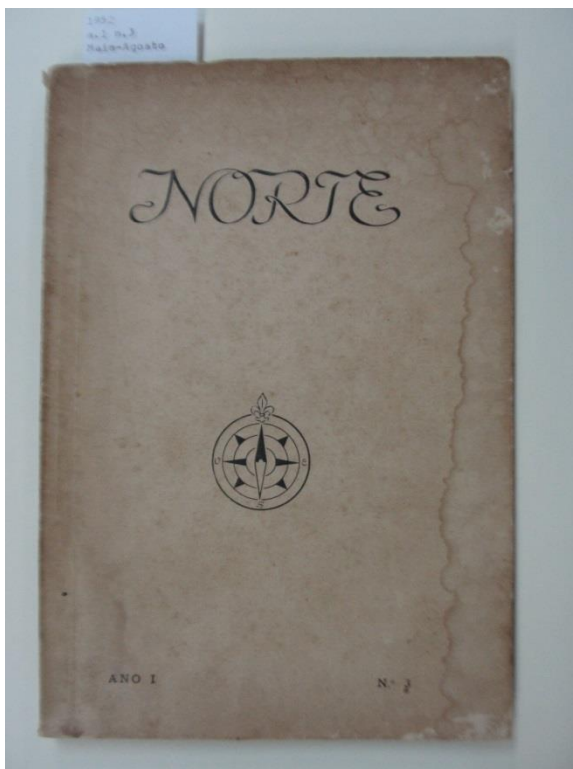
PERI AUGUSTO

– Paulo Quintela publica em 23 de julho de 1950 a tradução de “Hölderlin” [Hölderlin], poema atribuído a Rilke, no entanto não confirmamos em que obra ele está contido.



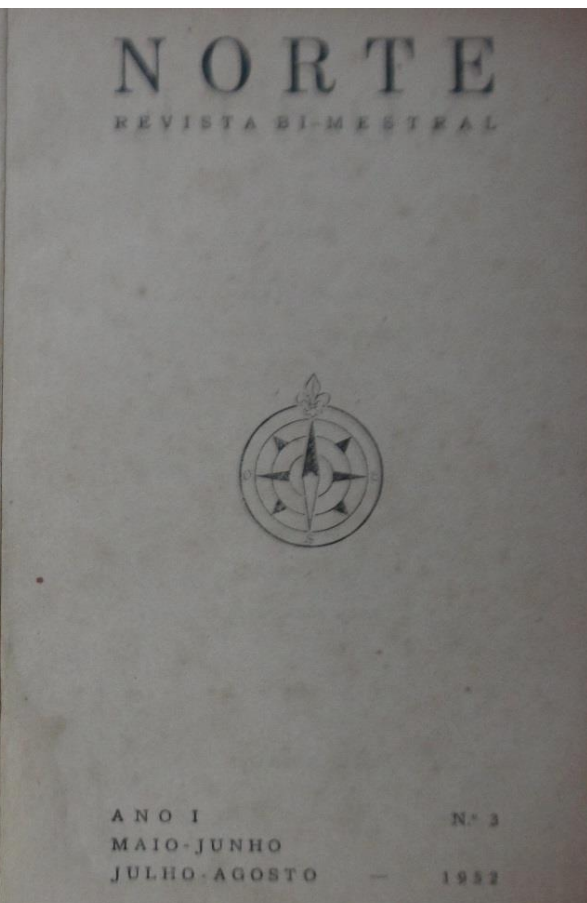
Revista Norte (1952)

Ano 1952, a.1 n. 3 (Maio-Agosto)



SUMÁRIO

Que é o Kitsch?	Peter Paul Hilbert	3
Poema didático	Ruy Guilherme Barata	7
A História Veriádetra e Diferen- te dos Marajótas	Frederico Barata	8
No Trem, pelo Deserto	Mário Faustino	15
Ruy Baricosa, Homem de Letras	Machado Coelho	16
An Arab love song	Francis Thompson	24
The Garden	H. D.	25
Culture Chinóise	Amy Lowell	23
Introdução às três horas de agonia	Padre Serra	28
Poema sobre o sábado de Aleluia	Robert Stock	32
Filosofia		
As idéias do existencialismo	Benedito Nunes	34
Poema	Max Martins	54
À Y	C. A. Dias de Andrade	55
Apresentação e Canto genético a mim mesmo	Simão C. Bitar	56
Livros		
Prefácio à edição francesa de "A Vigésima Quinta Hora"	Gabriel Marcel	57
Poema da noite menor	César Leal	61
Canções	Maurício Rodrigues	62
Registo		
Os segredos da Felicidade	L. J. Le Bret	63
Lei e Polícia	Padre Serra	64
Sua crítica de Edson Nery da Fonseca	67
Política		
Argentina por Genes	Carlos Coimbra	70
Teatro		
Teatro e Amadotes no Brasil	Angélica Silva
Crônica		
Conto de Simão "Disparado" "Disparado"	Peter Paul Hilbert	76
.....	Angélica Silva	80
.....	83



Revista Norte (1952)

Ano 1952, a.1 n. 3 (Maio-Agosto), p. 89.

NORTE 89



O futuro edifício sede da Caixa Econômica Federal do Pará

O imponente conjunto Manoel Pinto da Silva

MODERNIZANDO BELÉM
O ARQUITETO E ENGENHEIRO CIVIL
FELICIANO SEIXAS
ACEITA PROJETOS, CÁLCULOS, ESPECIFICAÇÕES E DETALHES CONSTRUTIVOS.
ESCRITÓRIO: Ed. Mel. Pinto da Silva 3.º andar



O futuro edifício sede da Caixa Econômica Federal do Pará

O imponente conjunto Manoel Pinto da Silva

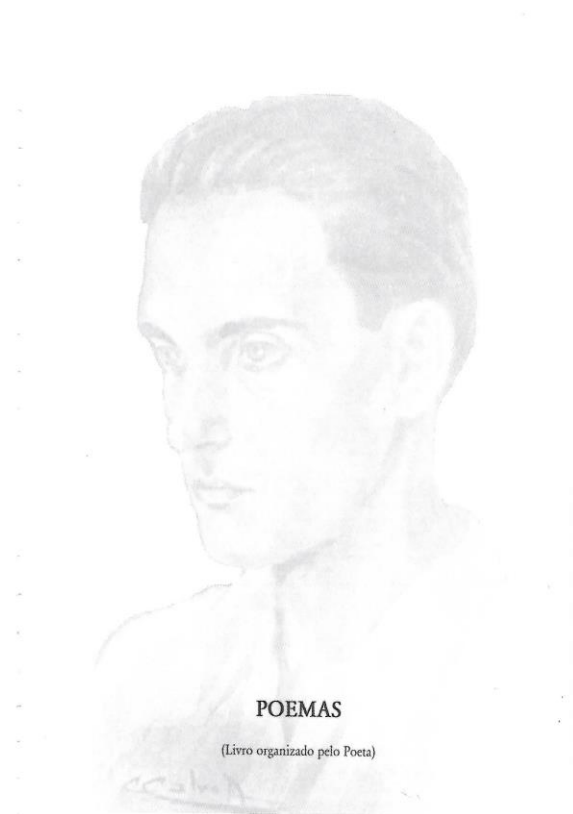
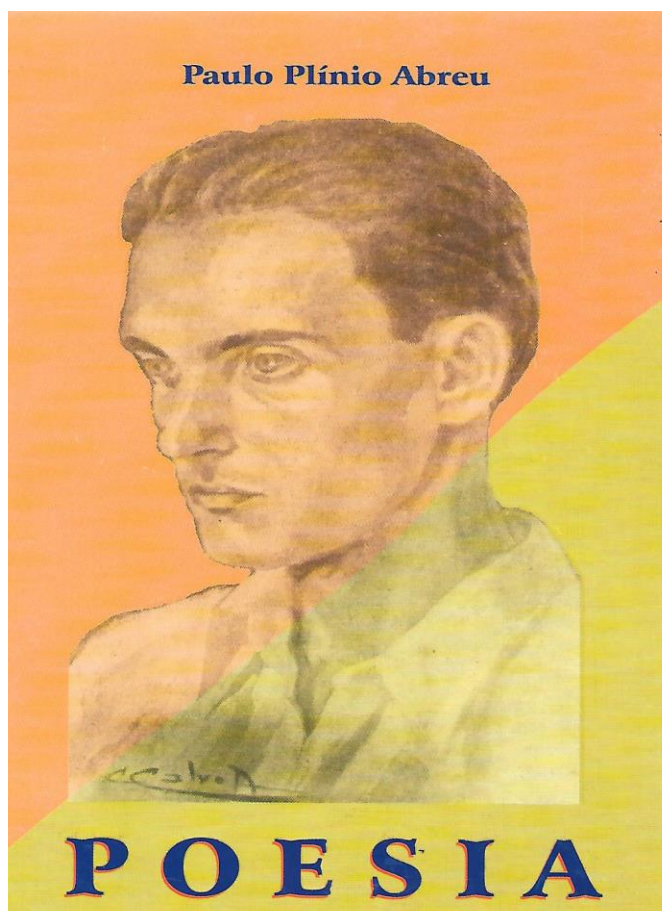
MODERNIZANDO BELÉM
O ARQUITETO E ENGENHEIRO CIVIL
FELICIANO SEIXAS
ACEITA PROJETOS, CÁLCULOS, ESPECIFICAÇÕES E DETALHES CONSTRUTIVOS.
ESCRITÓRIO: Ed. Mel. Pinto da Silva 3.º andar



Parte já construída do Edifício Manoel Pinto da Silva

Paulo Plínio Baker de Abreu (1921-1959)

ABREU, Paulo Plínio. *Poesia*. Belém: EDUFPA, 2008.



NOTÍCIAS, NOTAS E VARIANTES

Paulo Plínio Abreu deixou organizado um livro de poesias a que deu simplesmente o título de **Poemas**. Além desse livro e de poemas publicados em revistas e jornais, encontram-se no espólio literário do poeta dois cadernos de poesia – os quais designaremos como Caderno nº 1 e Caderno nº 2 –, e, em folhas soltas, muitas composições poéticas, umas inteiramente realizadas e outras ainda inacabadas, como também esboços e fragmentos, vindo tudo isso a constituir, na presente edição, os **Poemas Esparsos**, os **Poemas Inacabados** e os **Fragmentos**.

Poemas

Contém a coletânea **Poemas**, datada do ano de 1958, vinte composições, e, ao que tudo nos leva a crer, foi ela preparada para uma possível publicação. Havia, sem dúvida, a intenção de editá-la, mas, alcançado tão cedo pela morte, o poeta não chegou a consumir o que projetara. Datilografada em folhas de papel azulado, a coleção traz uma página de rosto acompanhada de uma outra em que se inscreve, epigrafando o livro, uma citação de Reiner Maria Rilke no original alemão, seguindo-se o texto e o índice.

Do índice consta um poema denominado “Fragmento” que não faz parte dos originais. Encontra-se, no entanto, na coletânea outro poema, intitulado “Canção Azul”, que não está, por sua vez, referido no índice. Não sabemos se a inclusão de “Canção Azul” foi em substituição de “Fragmento”, sem que este título tivesse sido retirado do índice, o que se deu, talvez, por esquecimento ou por descuido. Como existe o poema “Fragmento”, datilografado em folha solta igual às do livro, incluímo-lo na presente publicação. Assim é que **Poemas**, que deveria constituir-se apenas de vinte, passa a ter vinte e uma composições.

Nem todos os poemas colecionados pelo autor são inéditos, embora em sua maioria o sejam. Alguns deles já haviam sido publicados, anteriormente, em jornais e revistas de Belém.

O Barco e o Mito – Inédito. Sem data.



POESIA

213

NOTÍCIAS, NOTAS

E

VARIANTES

Traduções

Paulo Plínio Abreu, além da importante tradução das **Elegias de Duino** (*Duineser Elegien*), de Rainer Maria Rilke, que ele fez de parceria com Peter Paul Hilbert, deixou, que se conheça, mais as seguintes: três poemas também de Rainer Maria Rilke – dois de **O Livro das Horas** (*Das Stundenbuch*) e um de **O Livro de Imagens** (*Das Buch der Bilder*) – e um poema de T.S. Eliot, “Eyes that last I saw in tears”, dos **Collected Poems**. Paulo Plínio havia tencionado traduzir do mesmo T.S. Eliot, a II parte de **Waste Land**, “A Game of Chess”, da qual encontramos, numa folha avulsão, o rascunho da versão de seus quatorze primeiros versos, que deixamos de publicar por não apresentarem ainda uma acabada forma poética e não estarem, portanto, em definitivo, traduzidos.

T.S. Eliot, “**Olhos que pela última vez eu vi em lágrimas**” (“Eyes that last I saw in tears”) – Poema que se encontra em “Minor Poems”, dos **Collected Poems**, Faber & Faber Limited, London. Foi publicada esta tradução pela primeira vez na revista **Norte**, Ano I, nº 1, fevereiro de 1959. Mais tarde seria também publicada na “Página Artística”, do jornal **Folha do Norte**, de 13.9.1959. Na sua tradução, Paulo Plínio colocou no 5º verso da primeira estrofe do poema, naturalmente pelo modo como o traduziu, uma vírgula que não existe no verso original. Por um erro de revisão, faltou, na publicação da revista **Norte** a crase no A inicial do verso 5º da segunda estrofe.

Rainer Maria Rilke – “**Que farás tu, meu Deus, se eu perecer?**” (Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?) – Poema de **Das Stundenbuch**. I **Das Buch von Monchischen Leben** (O Livro das Horas. (O Livro da Vida Monástica). Tradução publicada no Suplemento “Arte-Literatura”, da **Folha do Norte**, de 19.5.1946.

Rainer Maria Rilke – “**Tudo o que procuras constitui uma tentação**”, (“Alle, welche dich suchen, versuchen dich.”) – Poema de **Das Stundenbuch**. II “**Das Buch von der Pilgerschaft**” (O Livro das Horas. II “O Livro da Peregrinação”) – Tradução publicada no Suplemento “Arte-Literatura”, da **Folha do Norte**, de 29.6.1947. A tradução foi realizada com certa liberdade quanto

à forma e à estrutura do poema, não obedecendo a composição e a disposição de versos breves e longos, nem tampouco conservando o regime estrofico do original alemão.

Rainer Maria Rilke – **Hora Grave** (*Ernst Stunde*) – Poema de **Das Buch der Bilder**. Inédito. Manuscrito por Paulo Plínio em folha avulsão e datada de 21.10.1950.

Elegias de Duino

A tradução das **Elegias de Duino**, de Rainer Maria Rilke, foi feita por Paulo Plínio e Peter Hilbert, em mútua colaboração. Peter Paul Hilbert, antropólogo e escritor, por alguns anos radicou-se em Belém, trabalhando no Museu Emilio Goeldi. Encontra-se ele atualmente em sua pátria, na Alemanha, onde já tem publicado várias obras literárias e científicas. Quando aqui residiu, manteve com Paulo Plínio estreita camaradagem da qual resultaria a tradução das famosas **Elegias**. Ambos admiradores inteligentes e sensíveis desses extraordinários poemas rilkeanos, acabaram por trasladá-los para o nosso idioma, numa versão primorosamente realizada e que ora se publica pela primeira vez. Acompanha-a uma **Introdução**, de Paulo Plínio, que constitui um comentário breve e magnífico às dez **Elegias**, tão herméticas e de tão difícil interpretação para o leitor não habituado a poesia de Rilke, e que dela não tenha tomado conhecimento através dos estudos e exegeses feitos por uma vasta bibliografia em alemão, inglês, francês e castelhano.

Poemas Inacabados

Entre os papéis de Paulo Plínio há um grande número de poemas que denominamos de **inacabados**. Geralmente encontram-se eles em folhas avulsas, manuscritos e com versos corrigidos, modificados ou eliminados, revelando a fase de depuração e de aprimoramento que se iniciara na fatura da composição poética. Estão alguns poemas, sem dúvida, completos, mas cujos versos começaram a ser trabalhados, e outros incompletos, dos quais existem apenas versos sem que a obra tenha sido terminada. **Poemas inacabados**, uns por lhes faltarem versos, por incompletos, e outros por não terem alcançado o estado final, a forma definitiva para a qual o trabalho do poeta os conduziria.



POESIA

233

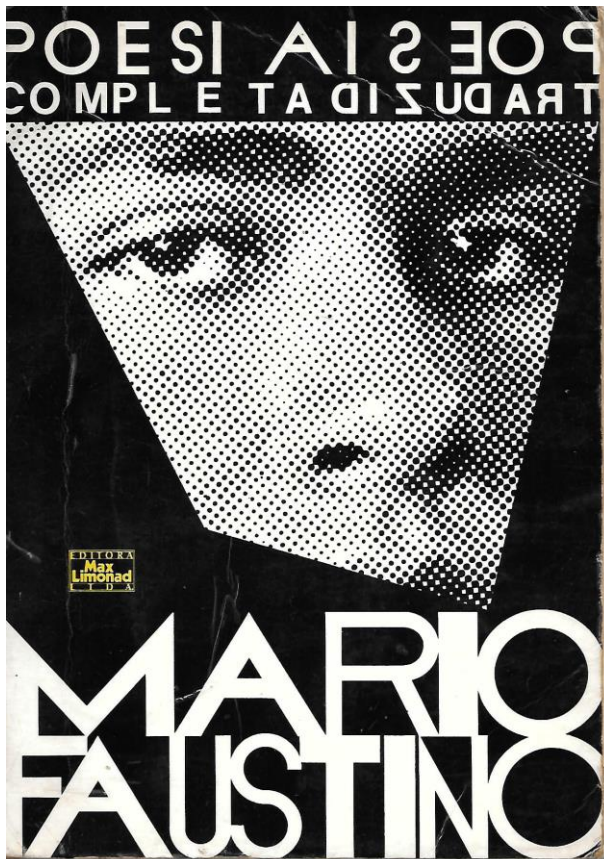


PAULO PLÍNIO ABREU

232

Mário Faustino (1930-1962)

FAUSTINO, Mário. *Poesia Completa Poesia traduzida*. Introdução, Organização e Notas de Benedito Nunes. São Paulo: Max Limonad, 1985.



RAINER MARIA RILKE

ARCHAISCHER TORSO APOLLOS

Wir kannten nicht sein unerhortes Haupt,
darin die Augenapfel reiftem. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgescharabt,

sich halt und glanz. Sonst konnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden konnte nicht ein Lacheln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entsteht und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmert nicht so wie Raubtierfelle

und brache nicht aus allen seinen Randern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern,

262

TORSO ARCAICO DE APOLO

Não conhecemos sua cabeça inaudita
Onde as pupilas amadureciam. Mas
Seu torso brilha ainda como um candelabro
No qual o seu olhar, sobre si mesmo voltado

Detém-se e brilha. Do contrário não poderia
Seu mamilo cegar-te e nem à leve curva
Dos rins poderia chegar um sorriso
Até aquele centro, donde o sexo pendia.

De outro modo erguer-se-ia esta pedra breve e mutilada
Sob a queda translúcida dos ombros
E não tremeria assim, como pele selvagem.

E nem explodiria para além de todas as suas fronteiras
Tal como uma estrela. Pois nela não há lugar
Que não te mire: precisas mudar de vida.

263