



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS - ESTUDOS LITERÁRIOS

ANA MARIA FERREIRA TORRES

**A CONCRETUDE DO SILÊNCIO NAS TRADUÇÕES DE AUGUSTO DE CAMPOS  
DE POEMAS DE RILKE**

BELÉM

2021

ANA MARIA FERREIRA TORRES

**A CONCRETUDE DO SILÊNCIO NAS TRADUÇÕES DE AUGUSTO DE  
CAMPOS DE POEMAS DE RILKE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, do Instituto de Letras e Comunicação – ILC, da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras.  
Área de Concentração: Estudos Literários

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mayara Ribeiro Guimarães

BELÉM

2021

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

---

T693c Torres, Ana Maria Ferreira.  
A concretude do silêncio nas traduções de Augusto de Campos  
de poemas de Rilke / Ana Maria Ferreira Torres. — 2021.  
169 f. : il. color.

Orientador(a): Prof<sup>ª</sup>. Dra. Mayara Ribeiro Guimarães  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,  
Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em  
Letras, Belém, 2021.

1. Rilke, Rainer Maria, 1875-1926. 2. Campos, Augusto  
de, 1931-. 3. Tradução e interpretação. 4. Crítica. 5. Poesia. I.  
Título.

CDD 831.909

---

ANA MARIA FERREIRA TORRES

**A CONCRETUDE DO SILÊNCIO NAS TRADUÇÕES DE AUGUSTO DE  
CAMPOS DE POEMAS DE RILKE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, do Instituto de Letras e Comunicação – ILC, da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras, na área de Estudos Literários

Data de avaliação: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_.

Conceito:\_\_\_\_\_.

Banca Examinadora

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> MAYARA RIBEIRO GUIMARÃES  
Orientadora – PPGL/Universidade Federal do Pará

---

Prof. Dr. MAURICIO MENDONÇA CARDOZO  
Membro externo – PPGL/Universidade Federal do Paraná

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> IZABELA GUIMARÃES GUERRA LEAL  
Membro interno – PPGL/Universidade Federal do Pará

---

Prof. Dr. OTÁVIO GUIMARÃES TAVARES  
Membro suplente – PPGL/Universidade Federal do Pará

BELÉM

2021

## AGRADECIMENTOS

Agradeço:

a Deus, por ter me criado, ter criado o poeta e o tradutor que estudei, ter criado etc. e também por ter instaurado a confusão em Babel, permitindo assim a profusão de línguas;

aos meus pais, Amaury e Paula, pelo imenso apoio, amor e carinho e por todo o incentivo e confiança;

aos meus irmãos, Heloísa e Pedro, e minha prima, Danielly, pelas boas risadas, conselhos e trocas acadêmicas;

a toda a minha família, um grande porto seguro e fonte de aprendizado;

aos amigos da Sociedade Surreal, pelas sessões de *board game* e frango frito – uma distração necessária – e por toda a compreensão e companheirismo;

aos colegas e amigos da graduação e do mestrado, em especial à Ruanne, por todas as conversas sobre livros e outros fenômenos do cotidiano, à Pamela, que salvou minha vida acadêmica várias vezes, ao Rogério e a tantos outros com quem tive a oportunidade de conviver em 2019;

ao Felipe, à Juliana e à Leila, cujo diálogo iluminou bastante minha pesquisa;

à professora Mayara Guimarães, pelo trabalho de orientação tão dedicado e paciente, por ter se disposto a dialogar e por ter me auxiliado nos problemas e dúvidas no percurso da pesquisa;

aos meus professores do mestrado, pelos ensinamentos e pelas trocas de experiências;

ao professor Chico, por todos os conhecimentos de Língua Alemã, os quais foram indispensáveis à minha pesquisa;

e aos membros da minha banca, os professores Izabela Leal e Maurício Cardozo, que muito contribuíram para a escrita desta dissertação.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## RESUMO

Tradicionalmente, segundo Rosemary Arrojo (2003) e Antoine Berman (2007), considera-se que a tradução de poema é uma tarefa impossível e fadada ao fracasso, de maneira que esse ponto de vista, conforme Jacques Derrida (2005) está relacionado a uma noção de linguagem como a cisão entre forma e conteúdo. Entretanto, atualmente, em contraposição a essa tradição, considera-se que o estudo da tradução de textos literários leva ao entendimento de como uma obra tem sido lida e interpretada nos lugares em que ela é traduzida, uma vez que concebamos o tradutor como um elemento ativo no processo de recepção da obra, segundo o entendimento de Tania Franco Carvalhal (2000). A partir desse entendimento, este trabalho procura compreender a interpretação contemporânea que Augusto Campos oferece da obra de Rainer Maria Rilke a partir de suas traduções, presentes nas antologias *Rilke: poesia-coisa* (1994) e *Coisas e anjos de Rilke*, publicada em 2001 e com nova edição de 2013. Para tanto, pesquisou-se sobre o trabalho autoral e tradutório de Campos, bem como procedeu-se à leitura crítica de algumas das traduções, baseada nas concepções de Paul Ricoeur (2011) e Maurício Cardozo (2019). Observou-se que Campos compreende a tradução como atividade crítica e criativa, em que o tradutor se volta para o aspecto material do poema, assim como o semântico, e impossibilidade da tradução direta oportuniza a criação. Identificou-se que a proposta de Augusto se contrapõe ao entendimento anterior proporcionado por traduções realizadas sobretudo na década de 1940, em que as obras preferidas pelos tradutores eram os livros *Duineser Elegien* [*Elegias de Duíno*] e *Die Sonette an Orpheus* [*Sonetos a Orfeu*], em particular a temática existencialista e sentimental. Campos se voltou principalmente para os livros *Neue Gedichte* [*Novos Poemas*] e *Der neuen Gedichte anderer Teil* [*Novos Poemas II*] tendo em vista aspectos que considera mais modernos, como o uso da linguagem na obra. Foi possível concluir que Campos destaca, na obra de Rilke: questões espaciais e perspectivísticas; o silêncio como temática e como estruturação; a presença recorrente de reflexões sobre a morte e a brevidade da vida; por fim, o esforço necessário para a criação da obra de arte e de outras atividades humanas criativas.

Palavras-chave: Tradução. Poesia. Crítica. Rainer Maria Rilke. Augusto de Campos.

## ZUSAMMENFASSUNG

Traditionell wird die Übersetzung eines Gedichts als unmögliche Aufgabe angesehen und zum Scheitern verurteilt (BERMAN, 2007; ARROJO, 2003), so dass dieser Standpunkt mit einem Begriff der Sprache als die Trennung zwischen Form und Inhalt (DERRIDA, 2005) zusammenhängt. Gegenwärtig wird jedoch entgegen dieser Tradition davon ausgegangen, dass das Studium der Übersetzung literarischer Texte zu einem Verständnis dafür führt, wie ein Werk an den Orten, an denen es übersetzt wird, gelesen und interpretiert wurde, sobald man den Übersetzer dafür halt, ein Element, das nach dem Verständnis von Tania Franco Carvalhal (2000) im Prozess der Rezeption des Werks aktiv ist. Dieses Verständnis begründet versucht diese Arbeit, die zeitgenössische Interpretation zu verstehen, die Augusto Campos von Rainer Maria Rilkes Werk aus seinen Übersetzungen anbietet, die in den Rilke-Anthologien *Rilke: poesia-coisa* (1994) und *Coisas e anjos de Rilke* (2001) (2013) enthalten sind. Zu diesem Zweck wurden Untersuchungen zur Autoren- und Übersetzungsarbeit von Campos sowie eine kritische Lektüre einiger Übersetzungen nach den Konzepten von Paul Ricoeur (2011) und Maurício Cardozo (2019) durchgeführt. Es wurde beobachtet, dass Campos das Übersetzen als eine kritische und kreative Aktivität versteht, bei der sich der Übersetzer dem materiellen Aspekt des Gedichts sowie der Semantik zuwendet und die Unmöglichkeit der direkten Übersetzung das Schaffen ermöglicht. Es wurde festgestellt, dass Augustos Vorschlag dem früheren Verständnis von Übersetzungen widerspricht, die hauptsächlich in den 1940er Jahren durchgeführt wurden, wobei die von den Übersetzern bevorzugten Werke die Bücher *Duineser Elegien* und *Die Sonette an Orpheus* waren, insbesondere das existentialistische und sentimentale Thema. Campos wandte sich hauptsächlich den Büchern *Neue Gedichte* und *Der neuen Gedichte anderer Teil* zu, angesichts Aspekte, die er für moderner hält, wie zum Beispiel den Sprachgebrauch im Werk. Zusammenfassend kann man sagen, dass Campos in Rilkes Arbeit Folgendes hervorhebt: räumliche und perspektivische Aspekte; Stille als Thema und als Struktur; das wiederkehrende Vorhandensein von Reflexionen über den Tod und die Kürze des Lebens; schließlich die Anstrengungen, die erforderlich sind, um das Kunstwerk und andere kreative menschliche Aktivitäten zu schaffen.

Schlüsselwörter: Übersetzung. Gedicht. Kritik. Rainer Maria Rilke. Augusto de Campos.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Poema <i>Gaol</i>	48
Figura 2 - Poema <i>dizer</i>	49
Figura 3 - Poema <i>limite</i>	50
Figura 4 - Poema <i>fluvial/pluvial</i>	52
Figura 5 - Poema <i>olho por olho</i>	53
Figura 6 - Poema <i>Profilograma 1 - poundmaiakóvski</i>	55
Figura 7 – Poema <i>O sol de maiakóvski</i>	55
Figura 8 - Capa da antologia <i>Rainer Maria Rilke [poemas]</i>	59
Figura 9 - Capa da antologia <i>Rilke: poesia-coisa</i>	60
Figura 10 - Capa da primeira edição de <i>Coisas e anjos de Rilke</i>	61
Figura 11 - Capa da segunda edição de <i>Coisas e anjos de Rilke</i>	61
Figura 12 - Fonte em Borghese, Roma	74



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>ENTRADA .....</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>TRADIÇÃO DA CRÍTICA DE TRADUÇÃO: DA IMITAÇÃO À CRIAÇÃO</b>	<b>12</b>
2.1	Para que uma crítica de tradução? .....	13
2.2	Crítica de tradução literária: um percurso histórico.....	17
<b>3</b>	<b>AUGUSTO DE CAMPOS: POETA-TRADUTOR.....</b>	<b>33</b>
3.1	Tradução como crítica.....	34
3.2	A poética concret(ist)a de Augusto de Campos .....	42
<b>4</b>	<b>RILKE DE CAMPOS OU AUGUSTO RILKE .....</b>	<b>57</b>
4.1	A imagem de Rilke nas traduções anteriores às de Campos.....	58
4.2	Rilke nas antologias de Augusto de Campos .....	80
<b>5</b>	<b>POEMAS DO OLHAR E DO CALAR; DA VIDA E DA MORTE .....</b>	<b>112</b>
5.1	O livro de imagens .....	115
4.2	Novos Poemas – Primeira parte.....	123
4.3	Novos Poemas – Segunda Parte.....	134
4.4	Sonetos a Orfeu – Primeira parte .....	142
4.5	Sonetos a Orfeu – Segunda Parte.....	148
4.6	Poemas avulsos .....	155
4.7	Rilke no século XXI?.....	159
<b>6</b>	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>161</b>
	REFERÊNCIAS .....	163

## 1 ENTRADA

*Quem quer que você seja: quando a noite vem,  
saia do seu quarto, que você conhece bem;  
seu último reduto antes do além:  
quem quer que seja o quem.*  
(CAMPOS A., 2015, p. 43)

A epígrafe que acompanhou esta introdução pertence ao poema *Eingang*, de Rainer Maria Rilke, traduzido como *Entrada*, por Augusto de Campos, e diz muito sobre como eu saí daquilo que eu pensava conhecer bem antes de adentrar na pesquisa – a ideia preconcebida acerca tanto do autor traduzido quanto do tradutor-autor. O meu interesse pelo estudo das traduções de poemas de Rilke realizadas por Campos se justifica pelo contato que eu já tivera com a antologia de traduções de poemas do poeta germanófono feita por José Paulo Paes, que buscava mostrar de um modo mais geral a poética do autor, mas a imagem que prevalecia era a do poeta de questões existenciais e sentimentais. Ao ter notícia de que Augusto de Campos, conhecido por sua poética experimental e pelas traduções que se voltam para obras de poetas algo vanguardistas, traduziu e publicou não apenas uma edição, mas três edições ampliadas de poemas rilkeanos, busquei entender de que modo o poeta praguense captou a atenção do poeta-tradutor paulistano.

Ademais, as traduções dos poemas feitas por Campos são algumas de suas mais recentes, publicadas entre as décadas de 1990 e 2010. Dessa forma, indaguei-me o que as traduções daquela obra, pertencente ao início do século passado, poderiam mostrar de contemporâneo e relevante para a atualidade, a ponto de o tradutor ter se dedicado com tanto afincamento a elas. Notei também que havia uma lacuna no que se refere ao estudo acadêmico dessas traduções, com apenas dois artigos – mas muito relevantes – sobre elas, um de Márcio Seligmann-Silva (2018) e o outro de Myriam Ávila (2004); entretanto, nenhuma dissertação ou tese que se demorasse sobre o tema.

Para abordar a temática, considere necessário iniciar pela ideia de crítica da tradução, uma vez que, em primeiro lugar, é o que me propus a fazer no trabalho. Portanto, o segundo capítulo se inicia com uma justificativa da crítica de tradução, sob o entendimento do método da Literatura Comparada, em específico de Tânia Franco Carvalhal (2000), que entende que o

estudo das traduções permite compreender como a literatura estrangeira é lida e interpretada no país onde ela é traduzida.

O segundo item do segundo capítulo se debruça sobre a tradição de crítica tradutória, com o objetivo não apenas de introduzir minha proposta de crítica, mas também de preludear a concepção de Campos, cuja atividade está sempre voltada para uma renovação da crítica por meio das traduções. A fim de falar da teoria e prática tradutória desse poeta-tradutor, pareceu-me importante abordar a tradição contra a qual ele se insurge, isto é, a de que o texto traduzido, subordinado ao original, é sempre inferior a esse último. Existe nesse julgamento uma ideia de superioridade do conteúdo à forma textual, de maneira que é ao primeiro que se deve visar, no momento da tradução, e o último pode ser deixado de lado. Essa discussão foi iluminada pelos textos de Rosemary Arrojo (2003) e Antoine Berman (2007), cuja leitura me levou a um debate que antecede a essa tradição da tradução: o da própria natureza da escrita e da literatura, tradicionalmente voltadas para uma divisão entre conteúdo e forma. Com o fito de esclarecer essas questões, consultei o livro *A farmácia de Platão*, de Jacques Derrida (2005), que apresenta nos diálogos platônicos o surgimento dessa cisão no ocidente.

O item continua, com a apresentação das consequências desse processo para uma corrente central de tradução no ocidente, até chegar ao grupo de filósofos e tradutores de língua alemã que, a partir do século XVIII, propuseram uma nova perspectiva tradutória, que ressalta como a língua determina os significados. Entre eles estão August Schlegel, Novalis, Humboldt e Schleiermacher, apresentados por Antoine Berman (2002) em *A prova do estrangeiro*. Também é abordado o ensaio *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin (2018), já no início do século XX, no qual esse filósofo chama a atenção para a importância da tradução do modo de dizer, precedendo o que é dito, na passagem entre as línguas. Além do ensaio, são citadas as leituras que Derrida (2002) e Haroldo de Campos (2018) fizeram dele, as quais foram essenciais para a tomada de conhecimento do ensaio de Benjamin, de modo que me demoro mais na de H. de Campos, uma vez que essa contribuição é fundamental para compreendermos os procedimentos tradutórios de Augusto.

O capítulo dois finaliza com minha proposta de leitura crítica, que é fruto da visão humboldtiana da impossibilidade da tradução total entre línguas e que, segundo o direcionamento de Paul Ricœur (2011), leva-nos a concluir que traduzir é criar correspondências entre dois textos. Com isso, a partir da leitura de *Tradução e alteridade*, de Maurício Cardozo (2019), concluo que minha leitura crítica deve ser a de ler e interpretar o

texto traduzido como um texto autônomo que já está, ele mesmo, interpretando o original; assim, minha leitura das traduções se orientou por buscar qual imagem e significados o novo texto pretende resgatar do original e em quais momentos o primeiro se diferencia desse último e propõe novos caminhos.

O terceiro capítulo apresenta a produção de Augusto de Campos. O primeiro item se debruça sobre sua concepção de tradução e seus procedimentos tradutórios. Concebe-se que a tradução praticada por Campos é de cunho crítico, de modo que, por meio da tradução, ele seleciona a obra e autor que considera importantes para os leitores de sua comunidade, assim como as escolhas que faz no momento da tradução obedecem à valorização de determinados aspectos, isto é, o trabalho com linguagem e as novas relações textuais e formas literárias erigidas pelos poetas por ele traduzidos. Essa concepção de tradução como crítica dialoga intensamente com os escritos de Haroldo de Campos e Ezra Pound (2006).

O segundo item gira em torno da produção poética autoral de Augusto, movimento que considerei necessário, a fim de entender as noções de poesia e literatura do tradutor, bem como de estabelecer a relação entre a prática tradutória e a autoral. Foi decisiva para esse entendimento a leitura do livro de ensaios sobre Campos: *Sobre Augusto de Campos*, organizado por Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães (2004), bem como a dissertação de Fábio Marcolino (2013), *Antirretórica do menos*. Veremos que o elemento da concisão, relacionado a uma consideração das propriedades verbivocovisuais da palavra, é constante tanto nos poemas quanto no ato de traduzir.

No quarto capítulo, a proposta do primeiro item é abordar as traduções anteriores às de Augusto, particularmente as realizadas na década de 1940, com o fito de compreender contra qual tipo de leitura Augusto de Campos se voltava e qual propunha implementar. No segundo item, comenta-se a obra de Rainer por meio da seleção do tradutor, introduzida nos prefácios às três antologias publicadas.

A apresentação da obra rilkeana se inicia com *Das Buch der Bilder* [O livro de imagens], e em segundo lugar é apresentada a poética do ciclo dos *Novos Poemas*, composto pelos livros *Neue Gedichte* [Novos Poemas] e de *Der Neuen Gedichte anderer Teil* [Novos Poemas II], um conjunto de destaque para Campos. No comentário ao ciclo, esclarece-se a relação fundamental desses poemas com as artes plásticas, de que modo o poeta busca nelas uma nova forma de estruturar a linguagem. O próximo livro do qual Augusto traduz alguns poemas é *Die Sonette an Orpheus* [Sonetos a Orfeu], apesar disso a dissertação primeiramente aborda *Duineser*

*Elegien* [*Elegias de Duíno*], justamente para entender por que o tradutor não trabalha com esse livro, um dos mais consagrados de Rilke.

O comentário sobre essas obras se baseia ora nos prefácios de Campos, ora nos textos de livros especializados, como o *Rilke-Handbuch*, organizado por Manfred Engel (2004) e o *Cambridge Companion to Rilke*, organizado por Karen Leeder e Robert Vilain (2013), onde se encontram informações de cunho histórico e da estrutura dos poemas. Além dessas fontes, há o ensaio de Paul de Man (1979), *Tropes* [*Tropos*], ao qual Augusto recorre e que se detém sobre a natureza linguística dos textos, bem como o texto de Maurice Blanchot (1987), “Rilke e a exigência da morte”, o qual consiste em uma reflexão filosófica que relaciona a poética do autor praguense com a morte – sua própria ideia de morte – e ilumina bastante alguns pontos de sua obra.

O quarto capítulo da dissertação se ocupa com a leitura crítica das traduções, de sorte que cada item apresenta alguns poemas de cada livro de Rilke. Nele, busco apresentar as traduções como poemas autônomos que, por meio dos procedimentos do tradutor, desenvolvem ideias latentes nos poemas originais, o que consolida a tradução como uma interpretação. O corpus é composto por poemas que podem ser destacados tanto pela presença do jogo de perspectivas visuais quanto pela tematização ou estruturação de silêncio; além disso, são textos que podem ora girar em torno da morte e da passagem do tempo, ora tematizam o ofício poético ou criativo. No item final, faço uma conclusão sobre como as traduções em questão podem apontar para uma leitura contemporânea de Rainer Rilke.

## 2 TRADIÇÃO DA CRÍTICA DE TRADUÇÃO: DA IMITAÇÃO À CRIAÇÃO

*Em tua boca ela não perde o nome?  
Onde eram palavras flui além  
Da carne dessa fruta o que a consome.*  
(CAMPOS, A., 2015, p. 317)

No ocidente, o termo “crítica” é comumente associado a um julgamento de cunho negativo. Isso é ainda mais corriqueiro no que se refere a trabalhos que estão associados a outros anteriores a eles. Por exemplo, um filme que seja uma adaptação de uma obra literária costuma

ser um grande alvo de comparações que tendem a diminuí-lo em relação ao livro no qual se baseou.

Esse é o caso da maior parte das críticas a traduções bem como da ideia que fazemos de crítica de traduções. Se o original é a referência, a tradução deverá buscar recompor todos os detalhes do primeiro, e aquilo que se apresenta como uma diferença em relação a ele é penalizado pelo crítico da tradução.

No entanto, essa mentalidade não é a única. Desde o final do século XIX, tradutores, teóricos e tradutores-teóricos têm visto a tradução como um texto da maior importância para o sistema literário e até mesmo para a constituição das línguas. A crítica da tradução tem sido pensada para além da localização de seus defeitos— a natureza desses últimos tem sido, inclusive, questionada. O ato de criticar uma tradução pode ser entendido atualmente como o processo de compreender como as transformações operadas entre textos de diferentes línguas e culturas convergem em um novo texto e, conseqüentemente, como esse novo texto repercute não apenas o que é da parte do autor, mas também o que concerne ao tradutor.

Um dos maiores contribuidores de tal modificação do pensamento sobre crítica de tradução no Brasil é Augusto de Campos. Porém, antes de chegar a seu pensamento, o percurso inicial é o de tentar responder às perguntas por que e como fazer uma crítica de tradução. Com isso, é possível tanto introduzir a concepção e a prática tradutória de Campos quanto definir que tipo de crítica tradutória realize nesta dissertação.

## **2.1 Para que uma crítica de tradução?**

Nos estudos de Literatura Comparada, alguns autores consideram que a tradução é um dos principais meios de entrada de uma obra ou de um conjunto de obras de um escritor em um sistema literário diferente do seu. Tania Franco Carvalhal (2000) afirma que as traduções são parte fundamental do processo de circulação literária. Por conseguinte, estudá-las

Trata-se, sem dúvida, de um recurso indispensável à escrita da história literária, pois que a análise das traduções, no seu conjunto, possibilita acompanhar a evolução das formas e dos efeitos, dos gêneros e do gosto, através da penetração tardia de idéias, de estilos e atitudes críticas que não são as nossas. (CARVALHAL, 2000, p. 87)

Ou seja, ao passar pela tradução, o texto estrangeiro não deixa de afetar também a literatura local. Isso ocorre porque o tradutor é responsável por interferir “diretamente na produção literária de um país, na medida em que ele recria, segundo um modelo anterior, formas e idéias que é preciso inserir na sua própria tradição.” (CARVALHAL, 2000, p. 88). As palavras de Carvalhal refletem a concepção de Ezra Pound, para o qual certas literaturas nacionais foram engrandecidas por meio da tradução, como a inglesa: “a literatura inglesa viveu de tradução, foi alimentada pela tradução; toda exuberância nova, todo novo impulso foram estimulados pela tradução [...]” (POUND, 1954, p. 34-35 *apud* CAMPOS H., 2013, p. 8).

Pensemos no caso de Rilke, por exemplo. Por mais que tenha nascido na cidade de Praga, a qual era, à época – 1875 – parte do Império Austro-Húngaro, ele é o mais lido do mundo dentre os poetas de língua alemã, segundo Sylvia Anan (2018, p. 51). Essa presença mundial está diretamente relacionada ao trabalho de seus tradutores. Pode-se dizer que estudar a presença dos poemas rilkeanos no Brasil passa pelo estudo das traduções – em número considerável – de sua obra; muitas vezes, por mais de um tradutor para um mesmo poema ou ciclo.

Os seus livros *Elegias de Duíno* e *Sonetos a Orfeu* foram particularmente muito populares entre determinados grupos de poetas no Brasil. Esses poemas foram muito importantes para repopularizar a elegia, gênero da antiguidade greco-latina, e o soneto, surgido originalmente durante a Renascença. Além disso, trouxeram à tona o motivo órfico, isto é, o da figura mitológica grega que representa os artistas e a morte.

Isso se torna evidente ao nos voltarmos para a leitura das elegias rilkeanas entre poetas como os da “Geração de 45” – Vinícius de Moraes, Geir Campos, Dora Ferreira da Silva, entre outros – e diversos outros poetas, como Paulo Plínio Abreu e Cecília Meireles. Conquanto a elegia e o soneto já fossem formas de prestígio em português desde a Renascença, essas formas fixas perderam um pouco da predominância no período do modernismo da década de 1920, sobretudo na obra de seus poetas mais consagrados, Mário e Oswald de Andrade, os quais, juntamente com outros escritores, aderiram em muitos casos ao verso livre. Mesmo que não seja possível dizer que somente as elegias e sonetos de Rilke tenham feito ressurgir o gênero no Brasil, é inegável que as traduções de seus poemas foram importantes para a obra de certos integrantes da Geração de 45, conforme apresentado no artigo de Vagner Camilo (2017), *Nota sobre a recepção de Rilke na lírica brasileira do segundo pós-guerra*: “é possível entrever da voga desse rilkeanismo no pós-guerra, pode-se afirmar que o diálogo deu-se, no Brasil, em

torno do orfismo e da retomada de formas clássicas como a elegia e o soneto [...]” (CAMILO, 2017, p. 71). A maior parte desses poetas não teve acesso aos poemas na língua original, apenas por meio de traduções, tanto para o português europeu quanto para o francês. No artigo de Camilo, são apresentados alguns poemas que adotam a forma elegia/soneto, ou nos quais o tema do orfismo está presente. Um dos poetas tomados como exemplo é Mauro Mota, em cujo livro *Elegias*, de 1952, está o poema *3º Soneto a Orfeu*, cuja epígrafe é um terceto de um dos sonetos do poeta de Praga (CAMILO, 2017, p. 73). Outro exemplo é a elegia *Esboço para Orfeu*, de José Paulo Moreira da Fonseca (CAMILO, 2017, p. 74).

Outrossim, poetas da década de 1940 que também fizeram traduções de textos de Rainer apresentam, em sua produção autoral, marcas rilkeanas. O primeiro caso é o do poeta paraense Paulo Plínio Abreu, o qual traduziu alguns poemas avulsos e todas as *Elegias de Duíno*. Ele também compôs suas próprias elegias, e, em muitos de seus poemas, aparece outra figura abundante na obra do autor praguense: o anjo. O segundo caso é o da poeta Dora Ferreira da Silva, a qual também traduziu todas as *Elegias*, assim como em sua produção autoral está presente o elemento órfico mediante da reflexão sobre a morte, que se assemelha à realizada por Rilke, como esclarece Alexandre Felizardo (2010, p. 9):

a lírica de Dora, meditativa, sobressaltada por uma inquietação existencial, tem a morte como um dos temas centrais de suas indagações. Tal poesia torna-se expressão das ausências, dos mortos a povoarem os sonhos e os delírios do eu lírico. Assim, a figura mítica de Orfeu será exaltada por Dora, como um “mitema” desse assombro do viver.

Dessa maneira, a tradução de poemas rilkeanos impactou a literatura brasileira em mais de uma forma: seja no caso de uma tradução portuguesa ou francesa, à qual certos poetas brasileiros tiveram acesso, seja pelas relações intertextuais que poetas-tradutores traçaram entre a obra de Rilke e seus próprios escritos. Por outro lado, ao entender o histórico das traduções das obras desse poeta no Brasil, é possível compreender a leitura feita por Augusto de Campos e porque ela se diferencia das anteriores. Por isso, é indispensável, a um estudo comparatista entre literaturas, estudar a fundo as traduções. Como afirma Carvalhal (2000, p. 87), acompanhar as traduções nos permite verificar como as formas, gêneros e temas foram introduzidos e cultivados em um sistema literário mediante a tradução de obras externas. Isso implica conhecer a formação do sistema literário de uma comunidade: afinal, os escritores de



uma comunidade linguística, não leem somente textos escritos originalmente em sua língua, mas também estrangeiros.

Um dos modos de o tradutor apresentar o autor estrangeiro à sua própria comunidade literária é por meio de antologias, como as compostas por poemas de Rilke traduzidos por Augusto. Segundo Paulo Henriques Britto (2016b), esse tipo de trabalho envolve a reunião, em um só livro, de poemas selecionados de um ou mais autores. É uma atividade que gera grande responsabilidade, porquanto o autor que ele traduz será conhecido pela sua comunidade de leitores a partir dessas traduções:

ele acumula as funções de poeta, tradutor e antologista. E com isso sua visibilidade e responsabilidade aumentam mais ainda: pois os poemas que ele seleciona para traduzir muitas vezes passam a ser encarados pelos leitores de sua tradução não como representando a obra do poeta traduzido, e sim, metonimicamente, como sendo a própria obra. (BRITTO, 2016b, p. 25).

Britto comenta que o resultado disso é, muitas vezes, os leitores de um país passarem a conhecer apenas uma faceta do poeta traduzido:

Um poeta que tenha uma obra múltipla, a qual inclua poemas de diversos gêneros e dicções, pode acabar sendo representado por apenas uma de suas facetas, que talvez não seja a que é considerada a mais característica dele pelos leitores da cultura original.” (BRITTO, 2016b, p. 26).

Essa fala está diretamente relacionada ao caso de Rilke. Afinal, esse autor tem um período de produção relativamente extenso: entre as décadas de 1890 e de 1920. Seus escritos abrangem diferentes gêneros: conquanto a maior parte deles tenha sido de poesia, ele também publicou um romance, contos, ensaios, e suas cartas também ganharam status literário com o passar do tempo, pois ali o poeta exprimia sua visão sobre literatura e outros assuntos para além dos triviais – até mesmo elaborava reflexões não-triviais sobre assuntos triviais. Além disso, Rainer não foi um escritor confinado a um só espaço ou a uma só cultura. Jamais tendo se identificado com uma pátria em específico<sup>1</sup>, o escritor fez inúmeras viagens para lugares que

---

<sup>1</sup> Como afirma Karen Leeder (2013, p. 190): “Rilke incorpora o paradigma do poeta itinerante ou sem um lar, tanto literalmente, como atestado em sua biografia, quanto em termos literários.” [Rilke embodies the paradigm of the itinerant or homeless poet, both literally as his biography attests, but also in literary terms.]

foram determinantes para sua poética, como a Rússia, a Itália, a França, o Egito, a Espanha, dentre outros; do mesmo modo, teve contato com diversos artistas, principalmente pintores e escultores, dentre os quais se destacam Auguste Rodin, Paul Cézanne e artistas da colônia de Worpswede. Ademais, acrescentam-se as leituras, tanto poéticas, como de Joseph Eichendorff e Friedrich Hölderlin, quanto filosóficas, com destaque para Friedrich Nietzsche. Isso tudo resulta em uma obra em diferentes estilos, o que pode ser comparável ao conjunto da obra de poetas brasileiros como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. O que se expõe nesta dissertação é justamente que, anteriormente às traduções de Augusto de Campos, uma só faceta dessa variada obra rilkeana vinha sendo apresentada ao público brasileiro, como será visto no capítulo três.

Vista a importância da leitura crítica das traduções, no próximo item se discute brevemente sobre um percurso histórico dessa atividade, com o objetivo de demonstrar a necessidade de uma crítica que não se reduza a um julgamento, em comparações com o original, nem acabe inferiorizando a tradução: hoje se admite que essa leitura comparativa deve respeitar e ler o texto traduzido como autônomo.

## **2.2 Crítica de tradução literária: um percurso histórico**

Por que podemos afirmar que é possível conceber uma crítica da tradução que a considere um texto autônomo? Isso se sucede caso repensemos o status do texto original, na medida em que a crítica da tradução entendida como um texto autônomo passa por compreender a tradição crítica à qual ela se opõe. Para isso, busco o referencial teórico do pensamento antiessencialista da linha da Desconstrução. Esse movimento crítico, iniciado nos anos 1970, é uma revisão de conceitos já solidificados no pensamento ocidental: não se trata de destruir tais noções, mas de questionar suas origens e consequências, de modo que percebamos que cada conceito foi criado em um determinado contexto, não surgiu naturalmente. Como apresenta Silvano Santiago, desconstrução é uma

Operação que consiste em denunciar num determinado texto (o da filosofia ocidental) aquilo que é valorizado e em nome de quê e, ao mesmo tempo, em desrecalcar o que foi estruturalmente dissimulado nesse texto. (SANTIAGO, 1976, p. 17).

Quando falo aqui em Desconstrução, penso em um dos filósofos ao qual o termo é mais relacionado, o argelino Jacques Derrida. É a partir do estudo da linguagem que Derrida pode montar uma rede de questionamentos ao pensamento ocidental, organizado em torno da autoridade do *logos*, isto é, da palavra como representação de um conteúdo racional. Minha escolha pelo pensamento defendido pelo filósofo africano se origina do fato de que a tradição em que Augusto de Campos está inserido e a qual ele questiona é justamente a ocidental, iniciada na Europa. Não pretendo dizer que esse tipo de tradução ou esse pensamento sobre ela tenha sido geral, hegemônico, nem mesmo no ocidente, mas, como mostram as críticas de Antoine Berman, Rosemary Arrojo, Walter Benjamin, Derrida, ele dominou, em termos de ditar a ideologia literária e tradutória de uma época.

Para Derrida, o momento fundante do pensamento ocidental é o da divisão entre a dimensão física e a metafísica, o que está diretamente relacionado com o que entendemos sobre linguagem. No livro *A farmácia de Platão*, o filósofo faz uma leitura de diálogos de Platão, sobretudo o *Fedro*, com o propósito de apresentar essa divisão por meio da diferença entre a escritura e a fala.

No referido diálogo, Platão ilustra os ensinamentos de seu mestre, Sócrates, sobre essa divisão. Em determinado momento, esse último ensina ao amigo-interlocutor Fedro sobre a constituição do humano: “Sempre é uma alma que dirige o que não tem alma [...] Essa composição tem o nome de animal, a alma e o corpo ajustados entre si, e é designada como mortal.” (FEDRO XXVI, 246b-246c). A alma é pertencente ao plano supraceleste [*hypouraneos*] e o corpo, à terra. Sócrates prossegue e fala da essência [*ousía*] do que existe no plano imaterial, ou seja, de que é composta a alma: “A essência que realmente existe e é sem cor e sem forma, impalpável e só pode ser percebida pelo guia da alma, o intelecto, sobre ser o objeto do verdadeiro conhecimento, tem aqui sua sede” (FEDRO XXVIII, 247c-247d), isto é, nas regiões em que os deuses habitam, fora da terra. Portanto, a essência, o que de fato existe, não tem forma. Eis o início da cisão que definirá a forma de pensar no ocidente.

Essa cisão entre as duas esferas da realidade e a valorização do imaterial também estão presentes no Livro X de outro diálogo platônico, *A República*. Ali, Platão reproduz a fala de Sócrates em que esse afirma que tudo o que há de concreto é a representação de uma ideia: “leitos há muitos, e também mesas. [...]. Porém para todos esses móveis só há duas ideias: a ideia de leito e a ideia de mesa.” (REPÚBLICA X, 596a – 596b). Ora, essas ideias foram

produzidas por um Deus<sup>2</sup>; em decorrência disso, o carpinteiro que monte um desses móveis já realiza uma imitação, ao passo que um pintor que retrate o trabalho do carpinteiro já imita a imitação. Isso também se dá com o poeta trágico, como Homero: esse tipo de artífice imita, em suas obras, ações e pensamentos que não conhece. Assim fala o mestre de Platão: “todos os poetas, a começar por Homero, não passam de imitadores e simulacros da virtude e de tudo o mais que constitui objeto de suas composições, se nunca atingirem a verdade [...]” (REPÚBLICA X, 600e). Portanto, o que é concreto, material, é imitação, inverdade. O poeta imita o modo como falam os homens, mas não conhece o conteúdo dessa fala.

Derrida comenta que a valorização do que é do plano do conteúdo imaterial levou Sócrates a condenar a escritura, em comparação com a fala. O filósofo ateniense faz isso por meio do reconto de um mito egípcio, no qual um rei chamado Tamus recebeu em seu palácio um demônio [*daimon*] de nome Tot, o qual descobriu diversas artes e saberes, como o cálculo, a astronomia e a escrita. Ele apresentou essa última ao rei como “uma disciplina capaz de deixar os egípcios mais sábios e com melhor memória” (FEDRO LX, 274e). Por sua vez, o rei respondeu que esse remédio [*pharmakon*] para a memória teria o efeito contrário:

Confiantes na escrita será por meios externos, com a ajuda de caracteres estranhos, não no seu próprio íntimo e graças a eles mesmos que passarão a despertar suas reminiscências. [...] O que ofereces aos que estudam é simples aparência do saber, não a própria realidade. (FEDRO LX, 275a)

Desse reconto do mito por Sócrates, Derrida depreende que a escritura é considerada inferior à fala porque ela se dá como uma ausência de quem estava falando. O material escrito não é o responsável pelo que ali se inscreve, o autor já não está lá para responder. Sobra apenas matéria inerte, aparência, e não a realidade. A escritura tem o papel de suplente; uma substituição da fala pela escrita, que

se opera, pois, como um puro jogo de rastros e suplementos ou, se queremos ainda, na ordem do puro significante que nenhuma realidade, nenhuma referência absolutamente exterior, nenhum significado transcendente vem bordejar, limitar, controlar; (DERRIDA, 2005, p. 34 - 35)

---

<sup>2</sup> Segundo a tradução de Carlos Alberto Nunes: “Assim, tais leitões se nos apresentam sob três formas: uma, que se encontra na natureza, obra, segundo penso, de Deus.” (REPÚBLICA X, 597b)

A escritura é a ausência, contraposta à presença. Esses dois conceitos são bastante centrais na descentralizadora proposta teórica do filósofo argelino. A presença é ser, é a identidade: a substância, o significado. A ausência é um suplemento dessa presença, ela produz a diferença, como Santiago resume:

Trata-se, antes, de pensar o que *não* foi possível ser, *nem* ser pensado *de outro modo*. Dentro do pensamento da impossibilidade desse outro modo, nesse *não-outro-modo*, se produz uma certa diferença, um certo oscilar, um certo descentramento que não é a posição de um outro centro. (SANTIAGO, 1976, p. 12)

A ausência provoca a instabilidade ao deslocar o centro. Consequentemente, em termos mais práticos, ao lidarmos com o texto literário, o pensamento da ausência permite pensarmos em uma instabilidade no sentido desse texto, ou seja: não há uma leitura definitiva. Isso é fundamental para entender a tradução literária, na qual se preconiza a fidelidade ao significado do texto.

Na tradição da teoria literária, o significado é tido como presença, isto é, estável; o autor é visto como a referência do sentido da obra. Como afirma Rosemary Arrojo, representante da Desconstrução no Brasil, trata-se da “concepção de um texto ‘original’, estável e imutável, depositário das intenções e dos significados (conscientes, apenas) de um autor, recuperáveis através da leitura” (ARROJO, 2003, p. 74). Haveria, portanto, uma única interpretação possível para um texto, visto que seu significado já está completo desde o instante em que ele é escrito. Isso se reflete na crítica de tradução: o significado de um texto deve passar à outra língua com a maior integridade possível. Se o texto a ser traduzido é de sentido unívoco, a tradução deverá necessariamente obedecer a tal sentido ou ela será incorreta: “se o texto é percebido como um objeto que deva produzir uma leitura única e invariante, qualquer ‘desvio’ por parte do leitor/tradutor será julgado como uma transgressão.” (BASNETT, 2002, p. 84, tradução minha)<sup>3</sup>, então o tradutor que comete algum desvio é considerado transgressor e deturpador da obra. Exige-se o que Lawrence Venuti (2004) chama de “invisibilidade do tradutor”, em que se deve fazer com que o leitor acredite que ele está lendo o original, como se não tivesse sido traduzido:

---

<sup>3</sup> “if the text is perceived as an object that should only produce a single invariant reading, any ‘deviation’ on the part of the reader/translator will be judged as a transgression.”

Um texto traduzido, seja prosa ou poesia, ficção ou não-ficção, é considerado aceitável pela maioria dos editores, resenhistas e leitores quando se pode lê-lo fluentemente, quando a ausência de qualquer peculiaridade linguística ou estilística o faz parecer transparente, dando a aparência de que ele reflete o texto estrangeiro – a aparência, em outras palavras, de que a tradução não é, de fato uma tradução, mas sim o original. (VENUTI, 2004, p. 1, tradução minha)<sup>4</sup>

Essa noção de fluidez da leitura pressupõe que o bom texto não pode apresentar obstáculos à compreensão de sua camada semântica. Contudo, o que ocorre se o texto original é, por si só, de difícil escrita, repleto de marcas linguísticas que deixem o significado com maior obliquidade? Tradicionalmente, em diversos casos, o tradutor era orientado a “facilitar”, embelezar o texto estrangeiro. É esse o caso apontado por Bruno Gomide (2004) em relação às primeiras traduções francesas de livros de Dostoiévski: “Os casos mais graves tinham não somente redução e eliminação de passagens, *mas trechos inteiros reescritos e até criados a partir do zero.*” (GOMIDE, 2004, p. 113, grifo do autor), apenas com o intuito de “embelezar” as obras, leia-se, deixá-las ao gosto francês; essa manobra configura, para Berman, uma postura etnocêntrica, a de “censurar e filtrar o Estrangeiro para assimilá-lo” (BERMAN, 2007, p. 29-30).

Essa prática parece ser tão antiga quanto as primeiras traduções do grego para o latim, pelo menos é o que afirma Antoine Berman. Em seu livro *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo*, ele afirma que a tradição da tradução literária, principalmente a de países dominantes econômica e culturalmente, é regida por uma posição etnocêntrica, isto é, que tenta suprimir e ocultar as marcas da língua - logo, cultura - alheia:

A tradução etnocêntrica nasce em Roma. Desde o princípio, a cultura romana é uma cultura-da-tradução. [...] Ela se efetua pela anexação sistemática dos textos, das formas, dos termos gregos, o todo sendo latinizado e, de certa maneira, tornando-se irreconhecível por esta mescla. (BERMAN, 2007, p. 30).

---

4 “A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer’s personality or intention or the essential meaning of the foreign text—the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original.”

Isso era obtido justamente por meio de uma fidelidade estritamente semântica, ao passo que as marcas da língua estrangeira eram completamente apagadas, para dar espaço às da língua do próprio tradutor, algo que está relacionado, ainda, à concepção platônica de linguagem.

Segundo Berman (2007, p. 31), Platão

instituiu o famoso corte entre o "sensível" e o "inteligível", o "corpo" e a "alma". Corte que se encontra em São Paulo com a oposição entre o "espírito" que "vivifica" e a "letra" que mata. A tradução não se importa com a letra morta: ela vai, para captá-lo, até ao espírito, ao sentido.”

Especialmente no caso da tradução de poesia, há maior embaraço ainda, quando se pensa em traduzir a partir dos moldes tradicionais. É notável que muitos poetas e até mesmo tradutores de poesia já tenham decretado a impossibilidade da operação tradutória para o texto poético.

José Paulo Paes (2004) lista algumas dessas citações:

Para Dante Alighieri, [...] os nexos expressivos entre o som ou forma das palavras e o seu significado, sistematicamente explorados em poesia, impossibilitava traduzi-la sem com isso roubar-lhe “tutta sua dolcezza e armonia”. [...] Ficou igualmente célebre o reparo de Heinrich Heine a uma tradução francesa de sua lírica, que lhe afigurava antes “um raio de luar empalhado”. Mas a pá de cal lançou-a Robert Frost quando definiu poesia como tudo aquilo que se perde na tradução. A mesma noção de perda informa as objeções de W. H. Auden à poesia traduzida. No prefácio que escreveu a uma versão inglesa da obra do poeta neogrego C. P. Kaváfis, diz ele ter sempre acreditado residir “a essencial diferença entre prosa e poesia no fato de a prosa poder ser traduzida em outra língua, mas a poesia não”. (PAES, 2004, p. 35)

Desse modo, a tese do fracasso e impossibilidade da tradução poética já está enraizada na tradição. Não obstante, é muito estranha e contraditória essa afirmação, visto que cada vez mais se produzem e se leem traduções. Ocorre o que Susana Kampff Lages (2007) nomeia a melancolia do tradutor. O estado melancólico é causado pela depreciação de si mesmo e enaltecimento do outro, como afirma Lages, a partir de considerações freudianas: “O melancólico não cessa de se auto-reprovar, dirigir todo o tipo de rebaixamento e acusação a si mesmo.” (LAGES, 2007, p. 60).

Apesar disso, o melancólico não tem apenas uma faceta depressiva, mas tem outra, eufórica, autoconfiante ao extremo. Essa face também é identificada por Lages: o profissional da tradução, dada a complexidade de seu trabalho, fica carregado de muita responsabilidade.

Tem-se o que a autora denomina a esquizofrenia do tradutor, em que ele é, a um só tempo, melancólico e maníaco:

uma constante desvalorização da pessoa, do ego, do tradutor, por um lado; por outro, há uma exigência – evidentemente exagerada – de capacidades sobre-humanas a serem dominadas pelo tradutor, em termos de abrangência de seus conhecimentos culturais e lingüísticos. Simultaneamente, não apenas são exigidas tais características do tradutor, mas elas constituem aquilo que marca a diferença entre o trabalho do tradutor e o de outros intelectuais. (LAGES, 2007, p. 65)

O tradutor tem uma tarefa complexa, por precisar trabalhar a relação entre dois sistemas lingüísticos distintos – ou até três, caso sua tradução se baseie não diretamente no original, mas em uma tradução desse último para uma língua que conheça. No caso do texto literário, ele é o responsável por interpretar a obra, de modo que, como exposto anteriormente, é uma espécie de pré-interpretação, uma vez que se trata de uma língua diferente da sua. Todavia, ele não é o protagonista do livro traduzido; permanece à sombra do autor, e o original também é como uma sombra para ele, como define Lages (2007, p. 72): “o texto original dele se afasta para assombrá-lo, no duplo sentido da palavra: funciona como uma *sombra* em relação a ele e amedronta-o, enchendo-o de angústia – da angústia da interpretação.” Isso quer dizer que o original ofusca o trabalho da tradução e o tradutor, o qual, ao interpretar a obra e passar para a outra língua, pisa em ovos, como já se argumentou: tem como baliza a fidelidade ao sentido, mas esse depende da forma textual.

Percebe-se o quanto o significado depende da forma por meio da concepção de língua proposta pelo fundador da ciência Linguística e do estruturalismo, Ferdinand de Saussure (2006), autor do *Curso de Linguística Geral*, publicado postumamente em 1916. O filólogo estudou a língua<sup>5</sup> como um sistema de signos; o signo, por sua vez, une “um conceito e uma imagem acústica” (SAUSSURE, 2006, p. 80). O primeiro é denominado significado, e o segundo, significante. Desse modo, uma palavra como “casa” é um signo que tem como significante o som representado pela combinação entre as letras c, a e s, ao passo que o significado é a imagem mental à qual associamos esse som. Saussure considera que significado e significante são interdependentes (SAUSSURE, 2006, p. 80), ou seja, a forma determina

---

<sup>5</sup> Saussure fazia a diferença entre Linguagem e Língua, de modo que a primeira não seria possível de ser estudada, visto que ela é múltipla e cientificamente inclassificável: “a linguagem é multiforme e heteróclita; o cavaleiro de diferentes domínios, [...] não se deixa classificar em nenhuma categoria de fatos humanos, pois não se sabe como inferir sua unidade.” (SAUSSURE, 2006, p. 17)



também o conteúdo. Para o linguista José Luiz Fiorin (2014), isso leva a se considerar a linguagem um sistema autônomo, pois “cada língua pode caracterizar o mundo de forma diversa” (FIORIN, 2014, p. 56). A partir disso, é possível constatar que a linguagem dá forma à realidade, visto que cada língua categoriza o real de maneira distinta. Portanto, ao mesmo tempo em que o significante tem, necessariamente, que significar algo, não há “significado sem significante [...] o significado não existe fora dos sons que o veiculam.” (FIORIN, 2014, p. 58).

Destarte, há uma contradição: por um lado, a tradução precisa parecer uma não-tradução e não deve haver interferências do tradutor aparentes; por outro lado, o que deve ser copiado do original é sobretudo o conteúdo. Entretanto, uma tradução que vise somente ao conteúdo e não atente aos aspectos formais compromete a leitura da obra, o que se deve ao fato de, na linguagem, forma e conteúdo manterem uma relação intrínseca.

Assim, se bem que traduções tenham sempre sido realizadas, partindo de uma necessidade de trocas culturais, elas têm sofrido muitos julgamentos negativos, na comparação com o original, e a própria crítica de tradução tradicional tem colaborado com essa visão. O texto traduzido é tido por inferior ao original; isso ocorre porque o significado tem sido considerado aquilo que é o mais importante de um texto, ou seja, na passagem de uma língua para a outra, devido às diferenças entre elas, o significado também precisa ser modificado, o que resulta em nunca ser alcançada uma utópica fidelidade total. A atividade tradutória e o tradutor carregam melancolia, porque não podem recuperar o original em sua totalidade, nem chegar ao que o autor pensou em primeiro lugar. A prática da crítica costuma ser uma busca por equivalências e compensações feitas no texto traduzido, a fim de verificar se ele consegue transmitir o sentido do original.

Existe, apesar disso, uma outra tradição crítica, mais recente, que associamos a uma postura não-melancólica, apenas para usar o termo empregado por Lages. Se reconhecemos que o marco de uma tradução tradicional, erigida com a preocupação com uma transmissão conteudística entre línguas, foi a tradução da Bíblia do grego para o latim, encontramos já entre o século XVIII e o XIX, no Estado nascente da Alemanha, um conjunto de filósofos, poetas e filólogos que passaram a registrar uma preocupação com o modo de traduzir vigente, que deixava de lado a língua do estrangeiro. Abordo as concepções desse grupo não porque considere que eles foram os únicos ou os primeiros a pensar sobre tradução de um modo diferente; minha escolha se justifica por suas concepções de tradução e crítica preludiarem o

que Walter Benjamin pensa sobre o ofício e, por sua vez, dialogarem com os trabalhos tradutórios de Haroldo e Augusto de Campos.

Reporto-me, primeiramente, a Wilhelm Humboldt, um dos principais nomes do Classicismo alemão. Ele foi, além de tradutor, filólogo, o que lhe permitiu compreender que cada língua está impregnada de uma visão de mundo particular. Portanto, ela não é o reflexo de um pensamento já pronto, nem o significado de algo já pré-existente, mas por meio dela é possível modelar o mundo. Como afirma o estudioso:

Todas as formas da linguagem são símbolos, não a próprias coisas, não signos convencionados, mas sons que mantêm com as coisas e os conceitos que eles representam [...] relações que contêm os objetos da realidade, por assim dizer, em estado de dissolução nas idéias [...].” (HUMBOLDT, 1963, p. 82 *apud* BERMAN, 2002, 273).

Em consequência, nada mais natural do que a separação das línguas, dado que a relação entre falante – ou grupo de falantes – e realidade, mediante a língua, é sempre diferente. Logo, a princípio, não há tradução exata entre os idiomas, mas a tradução literária – “A tradução, precisamente aquela dos poetas” (HUMBOLDT, 1963, p. 81 *apud* BERMAN, 2002, p. 274) – é o meio pelo qual as línguas podem gerar mais significados e maior expressividade (cf. BERMAN, 2002, p. 275), isto é, alargar suas possibilidades. Em suma, não se traduz exatamente uma expressão pela outra: por meio da tradução, a nova expressão entra na dinâmica de uma língua.

Dois pontos do pensamento humboldtiano estão em consonância com o dos filósofos-poetas-tradutores do Primeiro Romantismo – como os irmãos August e Friedrich Schlegel, bem como o poeta de pseudônimo Novalis: a importância da tradução para o alargamento das línguas nacionais, bem como a relevância da palavra para além de uma função representativa. Segundo Marcio Seligmann-Silva (2018), os românticos valorizavam a linguagem em sua dimensão corpórea, da forma. Para eles, a arte era o meio – *medium* – de reflexão do ser, e esse meio só poderia ser feito por meio de diferentes formas. Por conseguinte, desvencilham-se da concepção de forma como um recurso retórico, como entre os neoclássicos, que somente visavam à imitação das formas greco-latinas. Com isso, a própria noção de arte é não-imitativa, mas poética, no sentido de ser criativa:

Em termos da concepção da arte, a revolução iniciada pelos românticos, com a sua crítica radical à noção de sentido, levaria à busca de uma arte não mais empenhada na *imitativo naturae*, mas sim a uma arte como *poiesis*, criação do mundo [...]. (SELIGMANN-SILVA, 2018b, p. 192-3).

Por meio da tradução de textos franceses e latinos, os irmãos Schlegel e o poeta Novalis perceberam o quanto esse movimento poderia contribuir para modificar não somente a língua como também a literatura. Desse modo, vê-se na tradução uma forma de jogo entre línguas, não simplesmente de conteúdos portados por elas, como afirma Berman (2002, p. 35): “pode-se dizer que a tradução romântica procura jogar com as línguas e suas literaturas, fazê-las ‘verter’ umas nas outras em todos os níveis (particularmente no das métricas [...])”. De que se trata esse jogo? O autor exemplifica com as traduções que August Schlegel realizava, nas quais ele recorria a diferentes línguas, além da que vertia para o alemão: “A. W. Schlegel às vezes recorreu a ‘rimas italianas’ em sua tradução de Shakespeare” (BERMAN, 2002, p. 35). Trata-se de proporcionar a relação entre línguas, seus modos de significar. É nesse espírito que lemos a afirmação de Novalis, em seu *Monólogo*, citado por Berman (2002):

O erro ridículo e surpreendente é que as pessoas imaginam e acreditam falar em virtude das coisas. Mas o próprio da linguagem [...] que ela cuida simplesmente de si mesma [...]. elas [as línguas] jogam entre si exclusivamente, o que faz justamente com que sejam tão expressivas, que se reflita nelas justamente o jogo estranho das relações entre as coisas. (NOVALIS, p. 203-4 *apud* BERMAN, 2002, p. 36)

Vê-se a linguagem com novos olhos: não se trata mais de a palavra representar a realidade, e sim de essa tomar forma por meio da primeira. Destarte, a tradução permite que percebamos as línguas nesse jogo de significar, e, com isso, abre-se uma maior importância à tradução da forma. Por meio do texto *Sobre os diferentes métodos de traduzir*, um daqueles intelectuais, Friedrich Schleiermacher (2007), propôs a divisão entre duas formas de traduzir: aquela, anteriormente mencionada, em que se traduz de modo a fazer o leitor da língua traduzida ter a impressão de que o texto original foi escrito na língua que ele fala; e a outra, a qual quer que o leitor perceba o texto como realmente traduzido, isto é,

o tradutor se esforça por substituir com seu trabalho o conhecimento da língua original, do qual o leitor carece. A mesma imagem, a mesma impressão que ele, com seu conhecimento da língua original, alcançou da obra, agora busca comunicá-la aos leitores, movendo-os, por conseguinte, até o lugar que ele ocupa e que propriamente lhe é estranho. (SCHLEIERMACHER, 2007, p.242)

Com isso, o leitor estranha o texto, o que não ocorre no primeiro caso. Schleiermacher também alerta que uma tradução que se atém apenas aos aspectos relativos ao conteúdo – que ele denomina “matéria ética” – ou somente a aspectos formais – que ele chama de elementos musicais – pode ser prejudicial:

Quão difícil, inclusive, é que o tradutor, [...] não caia, ainda que inconscientemente, em obstinada unilateralidade por inclinar-se mais seu gosto pessoal a um elemento artístico que a outro! (SCHLEIERMACHER, 2007, p. 248)

Isto é, ao fazer a distinção, Schleiermacher já toma partido por um desses métodos. Por um lado, os tradutores do alemão combatiam a posição oficial dos franceses, naquele momento – e de há até pouco tempo, na verdade: nessa época, o francês era a língua culturalmente predominante em toda a Europa; destarte, havia uma tendência de que os tradutores suprimissem todo tipo de obscuridade e dificuldade na leitura, “a fim de que a tradução não ferisse os ouvidos e que tudo pudesse ser entendido claramente.” (MILTON, 1998, p. 57), isto é, o objetivo era fazer com que as traduções ficassem mais próximas o possível da lógica do idioma francês.

Como já explicado anteriormente, as intenções dos intelectuais alemães eram a de impor a ideia de Alemanha como uma nação; não obstante houvesse uma postura nacionalista, valorizava-se o estrangeiro, sem que as marcas de estranheza fossem descartadas. A afirmação de Johann Wolfgang von Goethe, o qual faz parte do conjunto de pensadores alemães aludido por Seligmann-Silva, confirma essa relação entre a evidenciação da própria língua e um crescente interesse nas outras: “A força de uma língua não está em rejeitar o estrangeiro, mas em devorá-lo”. (GOETHE *apud* BERMAN, 2002, p. 29). Por meio de uma tradução que aproximava o leitor-escritor alemão – cidadão de um país em formação - da cultura e da língua estrangeira, era possível alargar as possibilidades de expressão da própria língua.

Conquanto essa maior atenção dada aos aspectos linguísticos na tradução tenha seus inícios com os autores alemães acima citados, foi com o filósofo Walter Benjamin, já no início do século XX, que essa valorização foi mais evidenciada, e, a partir de suas considerações, surgiram diversos posicionamentos teóricos que destacam a relação entre as duas ou mais línguas no processo tradutório, dentre eles, o acima mencionado Berman, mas também Derrida e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Como esta dissertação tem por objetivo analisar as

traduções do irmão Campos mais jovem, é fundamental saber o que Benjamin tem a dizer sobre tradução.

O ensaio em que o pensador alemão debate sobre o assunto é intitulado *A tarefa do tradutor* e foi publicado pela primeira vez em 1923 como prefácio à sua tradução dos *Tableaux parisiens*, de Baudelaire. Ali, ele propõe que a tradução que visa à comunicação, isto é, que prioriza somente o conteúdo, é uma má tradução, ao passo que a verdadeira fidelidade preza “precisamente pela forma como o que se quer dizer se articula com o modo do querer dizer nessa palavra.” (BENJAMIN, 2018, p. 96), em outras palavras, o modo como o autor do texto em língua estrangeira escreve [*die Art des Meinens*], a forma, está diretamente relacionado ao que se quer dizer [*das Gemeinte*], o conteúdo, uma vez que “A tradução é uma forma.” (BENJAMIN, 2018, p. 88). Entre ela e o original, destaca-se a relação entre as duas línguas: “toda a tradução é apenas uma forma, de algum modo provisória, de nos confrontarmos com a estranheza das línguas.” (BENJAMIN, 2018, p. 93).

Dessa maneira, Benjamin concebe uma tradução que se volte aos aspectos formais antes dos contedúísticos, ou pelo menos tanto que haja um equilíbrio no momento de considerar esses dois aspectos. Esse modo de perceber a tradução enaltece as diferenças entre as línguas e não obriga o tradutor a se ocupar meramente com o conteúdo, mas lhe dá liberdade, que é a verdadeira fidelidade, no entender do filósofo: “Essa liberdade não deve a sua existência ao sentido da informação – o sentido da fidelidade é precisamente o de emancipá-la dele. Pelo contrário, a liberdade afirma-se na língua própria tendo em vista a língua pura.” (BENJAMIN, 2018, p. 98). Por fim, a tarefa do tradutor é dar liberdade à língua e “libertá-la da prisão da obra através da recriação poética.” (BENJAMIN, 2018, p. 98). Dessa maneira, Benjamin pensa a tradução como recriação, não como imitação. Essa concepção de tradução viria, no futuro, a interessar a diversos estudiosos da tradução. Não obstante, por razões históricas, o texto não foi conhecido de imediato fora do círculo germânico, como será esclarecido ainda neste capítulo.

Também se pode apresentar como contribuição do referido filósofo a noção de tradução como aquilo que sustenta a sobrevida [*Überleben*] das obras, isto é, a constante renovação do texto original. Afinal, esse último adquire novas interpretações e leituras a cada época, conforme afirma Benjamin (2018, p. 91): “o original transforma-se ao longo de sua sobrevida [...]”. Logo, a tradução não deve buscar se ater a um hipotético original imutável, porquanto ele não existe. Pelo contrário, é normal que a cada época surja uma nova tradução que, por sua vez, pode indicar uma nova leitura desse original. Destarte, o filósofo assevera que a tradução não é

uma busca de equivalência entre “duas línguas mortas, [...], a sua marca mais própria é a de ter de dar atenção àquele processo de maturação da palavra estrangeira e às dores de parto da palavra própria.” (BENJAMIN, 2018, p. 92). Esse processo de maturação é o de novos caminhos do texto original que são apontados no processo tradutório.

Há ainda um detalhe do ensaio que gerou muitas interpretações posteriores. Para Benjamin, é no processo tradutório que se entrevê – mas não se alcança – a “língua pura”, noção que está inteiramente relacionada ao texto *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, publicado anteriormente, em 1916. Nesse ensaio, Benjamin, pensador de cultura judaica, conhecedor dos textos bíblicos e da cabala, trabalha com a noção de que a linguagem tem origem divina e que “A língua de um ser é o meio pelo qual se comunica a sua essência espiritual” (BENJAMIN, 2018, p. 27). Segundo o filósofo, há duas linguagens: a linguagem natural e divina, superior, por meio da qual Deus criou os homens, e a linguagem humana, que nomeia as coisas. Benjamin afirma, então, que o pecado original foi

a hora do nascimento da *palavra humana*, na qual o nome deixou de poder viver intacto [...] A palavra passa a comunicar *alguma coisa* (que está fora de si mesma) [...] A palavra como instrumento exterior de comunicação [...]. (BENJAMIN, 2018, p. 22)

Conseqüentemente, a linguagem utilizada para comunicar e para representar as coisas, “meio instrumental [...] *mero signo*” (BENJAMIN, 2018, p. 23, grifo do autor), é a linguagem em um nível inferior e da qual resultou a pluralidade das línguas. A “língua pura”, pelo contrário, a de origem divina, é aquela que abarca todas as línguas e que, a um só tempo, nelas reside. No texto sobre a *Tarefa*, Benjamin retoma esse conceito e informa que o tradutor busca

libertar a língua pura do peso do sentido [...] recuperar a língua pura, esteticamente configurada para o movimento da linguagem. [...] A tarefa do tradutor é a de redimir na língua própria aquela língua pura que se exilou nas alheias, a de libertá-la da prisão da obra através da recriação poética. (BENJAMIN, 2018, p. 98)

Essa “língua pura”, concepção aparentemente mística e pouco moderna, serviu para diferentes interpretações, dentre as quais destaco as de Derrida. Essa leitura, em particular, foi vital para que o texto fosse mais conhecido fora da Alemanha – isso na década de 1980, apesar de sua primeira edição ter sido publicada em 1923[!]. Embora, logo após a publicação, o texto tenha

circulado no país do filósofo, a partir da emergência do regime nazista, com a perseguição a diferentes etnias e a intelectuais contrários ao nazismo, isso mudou. Desde a morte precoce do autor – que era judeu e marxista - por suicídio, em 1940, o texto ficou esquecido. Apenas a partir de 1955, ele passou a ser conhecido no resto da Europa, mediante as compilações de ensaios preparada por seu amigo, o filósofo Theodor Adorno.

A interpretação de *A tarefa do tradutor* por Derrida desenvolve-se no ensaio *Torres de Babel*. Ali, ele realiza uma leitura desconstrucionista, identificando que a tradução não concretiza a reconciliação entre as línguas, mas faz essa promessa: “Enquanto promessa, a tradução já é um acontecimento, e a assinatura decisiva de um contrato.” (DERRIDA, 2002, p. 51). Para ele, a língua pura seria aquela em que letra e conteúdo não estão separadas, mas são uma só coisa: “A tradutibilidade pura e simples é aquela do texto sagrado no qual o sentido e a literalidade não se discernem mais para formar o corpo de um acontecimento único, insubstituível, intransferível [...]” (DERRIDA, 2002, p. 69). Texto sagrado em que Derrida inclui também o poético e o literário. A língua pura é aquela na qual “a letra cessa de oprimir desde o momento em que não é mais o corpo exterior ou o corselete de sentido” (DERRIDA, 2002, p. 71).

Haroldo de Campos foi um dos pioneiros da recepção desse texto não somente no Brasil, mas também fora da Europa. Além de ter proporcionado uma leitura inovadora do texto benjaminiano, ainda se fundamentou nele para criar uma nova teoria da tradução, desenvolvida desde a década de 1960, em que denominou o ofício de “recriação” e com auge na década de 1980, com a denominada “transcrição”.

O poeta e tradutor comenta sobre as considerações do filósofo alemão em diferentes textos críticos, de maneira “intensa e persistente” (LAGES, 2007, p. 187), recorrendo tanto à “Tarefa do tradutor” quanto a outros textos do ensaísta alemão, a exemplo de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” e “A origem do drama barroco alemão”. Ele foi um dos pioneiros da recepção de Benjamin no Brasil, a qual iniciou na década de 1960, principalmente após a instalação do golpe militar, em 1964, segundo Gunter Pressler (2006, p. 63). O primeiro texto em que Haroldo cita o filósofo alemão é “A palavra vermelha de Hölderlin”, publicado pela primeira vez em 1967 – ou seja, cerca de vinte anos antes de Derrida - no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*. No texto, ele anuncia que Benjamin propõe uma base metafísica para a tradução, assim como adere à ideia de que a mensagem não é o mais importante nessa operação textual:

Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada essa mensagem, da *informação estética*, não da informação meramente semântica (CAMPOS H., 2015, p. 181)

Outro aspecto discutido por H. de Campos é o da “língua pura” à qual Benjamin faz referência no texto. Ali, o filósofo afirma que uma tradução má “pode [...] ser definida como uma transmissão inexata de um conteúdo inessencial [...]” (CAMPOS H., 2015, p. 212). A partir disso, Haroldo comenta sobre a “língua pura” postulada por Benjamin como o objeto do tradutor. Conforme o autor de *A palavra vermelha*, essa concepção benjaminiana pode ser lida por um viés laico, caso consideremos a língua pura como uma metáfora para o sistema de signos. Por conseguinte, o tradutor não visa ao significado, como algo isolado, e sim ao modo de significar da língua original, e busca, na sua língua, escrever um texto que tenha como orientação essa organização sígnica, segundo afirma no texto *A “língua pura” da teoria da tradução de Walter Benjamin*, originalmente publicado em 1997 (CAMPOS H., 2015, p. 168, grifo meu):

basta repensar em termos laicos a “língua pura” como o “lugar semiótico” – o espaço operatório – da “transposição criativa” [...] O “modo de significar” (*Art des Meinens*) ou de “intencionar” (*Art der Intentio*) passa a corresponder a um “modo de formar” no plano sígnico, e sua “libertação” ou “remissão” (*Erloesung*, no vocábulo salvífico de Benjamin) será agora entendida como a operação metalingüística que, aplicada sobre o original ou texto de partida, nele desvela o percurso da “função poética”.<sup>6</sup> Essa função, por sua natureza, opera sobre a “materialidade” dos signos lingüísticos, sobre “formas significantes” (fonoprosódicas e gramaticais), e não primacialmente sobre o “conteúdo comunicacional”, a “mensagem referencial”. **As “formas significantes”, por sua vez, constituem um “intracódigo semiótico” virtual (outro nome para a “língua pura” de Benjamin)**, exportável de língua a língua, extraditável de um idioma para outro, quando se trata de poesia.

---

<sup>6</sup> A função poética é uma das funções da linguagem, conceito do linguista russo Roman Jakobson que tem por base considerar a linguagem como sistema comunicativo: “qualquer ato de fala envolve uma mensagem e quatro elementos que lhe são conexos: o emissor, o receptor, o tema (topic) da mensagem e o código utilizado.” (JAKOBSON, 2007, p. 19). As funções da linguagem são determinadas pela ênfase que a mensagem dá a um desses elementos: a mensagem centrada no emissor resulta em uma função emotiva; no receptor, função apelativa; no tema, função comunicativa; no código, função metalingüística; por fim, na própria mensagem, tem-se a função poética. A linguagem poética, por sua vez, seria aquela em que predomina essa última função, isto é, a atenção do leitor é centrada nas formas como a mensagem é emitida, e não no conteúdo da mensagem.



Em resumo, quem traduz deve identificar não o que é dito, mas antes o modo como é dito – as “formas significantes” das quais Haroldo fala. Em seguida, deve buscar, em sua língua, um modo de dizer análogo. Dessa forma, a tradução é uma espécie de dissecação e reconfiguração do texto original.

Atualmente, a atividade tradutória tem ganhado um grande reconhecimento da comunidade literária. A atuação do tradutor recebe um novo significado, porquanto já não se lamenta pelas possíveis – e necessárias – interferências de sua parte. Concebe-se o texto traduzido como uma nova produção, tanto porque a mudança das línguas implica alterações semânticas e sógnicas quanto porque o tradutor leva consigo uma série de concepções próprias e leituras que agregam e modificam o texto sobre o qual opera. Logo, a crítica não deve visar a uma comparação que busque apontar os momentos em que a tradução consegue alcançar o original ou a ele se assemelhar. Pelo contrário, cabe à crítica apontar a diferença, os novos percursos e significações que a obra obtém a partir de sua tradução. Em suma, o texto traduzido deve ser lido como um novo texto, sempre em diálogo com aquele que o antecede.

Para compreender essa noção de crítica, parto do princípio humboldtiano de que a pluralidade das línguas é um fato que nega a existência de uma língua única, apriorística, essencial. É com esse pensamento que Paul Ricoeur (2011), no texto *Uma passagem: traduzir o intraduzível* afirma que a tradução nada mais é do que a “construção do comparável”:

uma boa tradução só pode visar uma equivalência presumida, não fundada numa identidade de sentido demonstrável, uma equivalência sem identidade. Pode-se então ligar a essa presunção de uma equivalência sem identidade o *trabalho* da tradução [...]. (RICOEUR, 2011, p. 64)

Isto é: nada de antemão une uma língua à outra, além, obviamente, das similaridades linguísticas historicamente construídas; entre um texto e outro, o tradutor é quem ativamente constrói equivalências. Logo, uma análise que busca apontar “erros” e “acertos” do tradutor é errônea, uma vez que não há o que errar ou acertar em uma tal operação.

Por isso, Maurício Cardozo (2019) afirma que a leitura de tradução de poemas deve respeitar o status do “segundo” texto como texto próprio de sua língua. Assim como outros textos, o traduzido é formado por intertextualidades, de maneira que a mais explícita é aquela com o dito original. Portanto, o autor propõe que o procedimento crítico ultrapasse as comparações pontuais e sirva de reflexão sobre não apenas a interpretação que o tradutor

constrói, como também as concepções de tradução e poesia que o profissional da tradução carrega, entre outras ponderações:

O poema traduzido diz de grandes e de pequenas decisões e indecisões de leitura. Diz de um conjunto de nuances que forma e informa uma determinada perspectiva de discussão crítica. Diz de uma determinada compreensão de poesia e do lugar que o tradutor inscreve esse poema traduzido nessa compreensão de poesia. Diz de uma determinada compreensão de tradução e dos limites e das possibilidades que tensionam a escrita do poema em questão como poema traduzido. Diz isso tudo, diz muito mais, e o faz ao mesmo tempo, no mesmo gesto em que diz *(d) o* poema original. (CARDOZO, 2019, p. 13)

A partir dessa citação de Cardozo, podemos traçar alguns caminhos para realizar a leitura crítica das traduções de Augusto de Campos: em primeiro lugar, identificar quais as decisões tomadas pelo tradutor, diante do texto rilkeano; em segundo lugar, qual a sua perspectiva crítica, o que envolve sua compreensão de poesia e tradução.

No capítulo que se segue, abordarei o entendimento de Campos sobre tradução, com o intuito de demonstrar como sua prática tradutória, que não deixa de ser crítica, destacou-se e promoveu uma mudança de paradigmas no cenário brasileiro. Sobretudo, entender os fundamentos de sua atividade crítico-tradutória é relevante para a leitura de suas traduções de Rilke, uma vez que conhecer o projeto tradutório é um dos passos fundamentais para a leitura crítica de uma tradução.

### **3 AUGUSTO DE CAMPOS: POETA-TRADUTOR**

*E você fez o mundo. E ele é grande  
Como a palavra que o silêncio expande.*  
(CAMPOS A., 2015, p. 43)

No capítulo anterior, explanou-se de modo geral a ideia de crítica literária como uma atividade que não se iguala ao julgamento de valor; logo, a tradução não necessariamente deve se guiar pelo critério do sentido versus a forma, uma vez que tais dimensões do texto se encontram associadas. Com isso, é inevitável que a tradução modifique algo em relação ao texto original. Isso não a torna pior, pelo contrário, esse movimento permite que novos sentidos e

interpretações nasçam da passagem entre as línguas. Nesse sentido, a crítica de tradução deve perceber uma independência nesse novo texto, passando a se interessar e estudar o modo como tradutor compreende e leva aos seus leitores a obra estrangeira. Para o entendimento do projeto tradutório, um dos passos mais importantes é se debruçar sobre o que o tradutor considera acerca do seu ofício, bem como seus procedimentos de trabalho. Ademais, inteirar-se das concepções de poesia e da afinidade literária do tradutor é outro passo importante para a crítica tradutória à qual nos propomos. Isso é ainda mais proveitoso se o tradutor em questão também tiver uma produção autoral.

Dessa maneira, de modo a dar continuidade ao tema da tradução, veremos em primeiro lugar as concepções tradutórias de Augusto de Campos. A tradução ocupa um vasto espaço em sua produção e sua prática tradutória é inovadora no cenário brasileiro, de modo que ela é tão reconhecida e tão importante para a história literária recente quanto seus poemas próprios. Em seguida, será abordada a obra autoral de Campos, mais especificamente que elementos ali são centrais para entendê-la e, assim, estabelecer um diálogo com seu trabalho de tradução.

### **3.1 Tradução como crítica**

Augusto de Campos, nascido em 1932 na cidade de São Paulo, formou em 1952, junto com o irmão mais velho Haroldo e o poeta Décio Pignatari, o grupo literário Noigandres. Os três foram responsáveis pela criação da poesia concreta, como veremos no próximo item; mais do que isso, como já introduzido no capítulo anterior, protagonizaram uma grande inovação da tradução literária no país.

Os três integrantes do Noigandres eram unidos por um mesmo propósito: o de fazer traduções inovadoras, que não priorizassem o conteúdo à forma, e que infundissem vivacidade aos poemas, para que sua leitura em português não parecesse um comentário ou um pastiche do texto original. Entretanto, cada poeta-tradutor tem seu próprio estilo, como fala Augusto, em entrevista a Cristina Pereira (CAMPOS A., 2011, p. 19):

Nosso projeto tradutório é comum aos três, mas eu diria que Décio é o mais atrevido nas soluções pessoais – caso da “Balada da gorda Margô”, de Villon, das suas versões de Emily Dickinson, nas quais, por exemplo, usa um \$ em lugar de um S, da sua “tridução” de “A tarde de um fauno”, de Mallarmé, ou ainda da sua “contradução” da “Ode à melancolia”, de Keats. Haroldo, mais erudito e verbalista, mostra mais alento

épico e dramático em suas “transcrições”. Eu, mais intimista, vivo tentando me introjetar na “persona” original de cada poeta: eu sou Hopkins, eu sou Cummings, eu sou Emily...

Apesar das diferenças, os irmãos e Pignatari têm referências bastante próximas. Sobre tais referências, Haroldo foi o que mais escreveu teoricamente, em uma miríade de ensaios, artigos e prefácios. Augusto, por sua vez, sempre afirma não ter se ocupado com o texto teórico, de modo que, na maioria das vezes, fala sobre tradução nos prefácios aos livros que contêm suas “traduções-arte”, nomenclatura em referência ao “futebol-arte” brasileiro (CAMPOS A., 2008, p. 6). Assim, ele declara, na entrevista citada: “Não me considero, aliás, um teórico; sou antes um prático da tradução, e é a partir da prática que construí minhas reflexões sobre o tema.” (CAMPOS A., 2011, p. 14). Dessa forma, neste item, alguns textos de Haroldo são citados, uma vez que se remetem a uma referência em comum para a produção tradutória de Augusto.

O irmão Campos mais jovem busca realizar uma tradução crítica. Essa noção é encontrada, em primeiro lugar, no artigo *Tradução como criação e crítica*, publicado pela primeira vez em 1963. No artigo, H. de Campos se reporta a Ezra Pound, poeta e tradutor norte-americano do começo do século XX, que sugeriu a legitimação da tradução como forma de fazer crítica literária, e cunhou o termo *criticism by translation* [crítica pela tradução]. O autor do artigo mencionado apresenta as funções da crítica no sentido poundiano:

1. Tentar teoricamente antecipar a criação; 2. A escolha; “ordenação geral e expurgo do que já foi feito; eliminação de repetições [...]; a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa o mais rapidamente encontrar-lhe a parte viva e perca o menos tempo possível com questões obsoletas.” (CAMPOS H., 2015, p. 6)

Desse modo, ao traduzir apenas o que considera de melhor qualidade, o tradutor permite que sua comunidade de leitores tenha acesso a esses textos; com isso, ele pode construir um conjunto de obras ao qual futuros escritores poderão recorrer, denominado por Pound de *paideuma*. No fim deste item, serão apresentados alguns autores traduzidos por Augusto que estão entre os que formam o *paideuma* do Noigandres.

Outro ponto que Haroldo destaca no autor norte-americano é a sua liberdade com os textos que traduziu, que ilustram e exemplificam a tradução como recriação. Em algumas traduções, Pound “errou” o significado de certas palavras, para, em compensação, sintonizar o

texto traduzido com o original, no que se refere aos aspectos rítmicos e ao tom geral da obra. Em outros casos, o poeta-tradutor modernizou a linguagem de textos muito antigos, como o poema *The Seafarer*, medieval, de modo a deixar a leitura tão dinâmica como o teria sido no momento de sua primeira publicação. Desse modo, o método de Pound foi muito importante para que os irmãos Campos estabelecessem os critérios de sua própria prática. Como Augusto afirma, em uma entrevista cedida a Inês Oseki-Dépré (2004, p. 286):

Como Pound, entendíamos que o que se fazia necessário era olhar com olhos novos o passado, para reconstruir a sua história segundo parâmetros diversos dos então vigentes – revê-lo, em suma, sob a ótica da invenção.

Outrossim, como afirma Haroldo, o ato de traduzir implica um intenso e dedicado conhecimento sobre o texto estrangeiro, como uma interpretação mais detalhada:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílissima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseccção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (CAMPOS H., 2015, p. 14)

Desse modo, traduzir não é simplesmente a tarefa mecânica de passar uma informação de uma língua para a outra. Em diversos casos, é necessário que o tradutor tenha uma informação que contextualize o texto – a biografia do autor, o momento literário em que viveu, entre outros fatores; ademais, por se tratar de um texto literário, o tradutor realiza aquela operação com o modo de significar, aludido no fim do capítulo anterior.

A tradução como crítica vai além da escolha das obras; por nenhuma leitura ser neutra, isenta do contexto em que o tradutor se insere e das leituras que ele faz, cada um destaca algo do original: isso é um procedimento crítico. Por isso, as técnicas tradutórias também se encontram no rol de elementos da tradução como crítica. É aqui que se encontra o lema “*make it new!*”, de Pound: para ele, o tradutor deve almejar compor um texto que não sirva como um lembrete de um momento histórico passado; deve-se inovar, com o visio de tornar o texto interessante para o presente e para a língua na qual será lido. O tradutor não deve se furtar de

usar os mecanismos de sua própria língua, ao observar que pode haver uma relação com o escrito original, para estabelecer novos sentidos e novas formas.

As traduções de Augusto são particularmente adequadas desse “*make it new*”, visto que percebemos, em muitas delas, procedimentos que permitem que o texto possa ser lido como um poema em português. Não que haja a intenção de simplificar o texto ou de criar a ilusão de que ali não há um jogo entre línguas, como são as traduções invisibilizadoras às quais Venuti se refere, mas também não existe uma subordinação ao texto original a ponto de o novo texto ser lido apenas como uma ponte para a leitura de outro, e/ou ser enfadonho e não faça sentido para a contemporaneidade do leitor.

Nesse ponto, percebe-se que estudar a tradução como crítica passa por considerar que a tradução é criação, porquanto apenas a consciência de que o tradutor inevitavelmente altera o texto permite considerar sua atividade crítica, ativa. O entendimento de tradução como criação parte da relação que Haroldo faz entre as teorias de Max Bense e Albrecht Fabri, ainda no artigo citado. Por um lado, para Fabri, a linguagem artística, literária, não representa as coisas; ela é constituída por sentenças absolutas, que correspondem diretamente à sua estrutura, a qual não pode ser modificada sem que haja uma alteração completa. Por outro lado, Bense define a obra artística como a portadora de uma informação estética, que é frágil, em comparação às outras, porque “a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista” (CAMPOS H., 2015, p. 3); o que leva à conclusão de que uma informação estética não pode ser parafraseada, ou é descaracterizada por completo. Essas duas teorias serviram de ponto de partida para que Campos criasse a noção de tradução como recriação:

a tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. [...] Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...]. (CAMPOS H., 2015, p. 5)

É necessário que seja recriação, porque não se pode falar a mesma sentença de outro modo; isso confere liberdade ao tradutor, a qual é balizada, todavia, pela tradução direcionada ao signo. Recordemos a teoria benjaminiana e sua interpretação haroldiana, em que o objetivo do tradutor não pode ser o sentido, mas sim a materialidade, a qual, afinal, é responsável pela conformação – no sentido de dar forma - do conteúdo semântico. A partir da década de 1980, Haroldo passa a dialogar mais com o texto de Benjamin e com o de Jakobson, intitulado

*Aspectos linguísticos da tradução* originalmente de 1959. Ali, o autor afirma que a tradução de um texto literário propriamente dita, ou seja, a “interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua” (JAKOBSON, 2007, p. 65), não é possível, pois, se não houver correspondência exata entre línguas para um termo específico em outros tipos textuais, pode-se substituir por uma equivalente, dado que muitas vezes importa é o tema da mensagem. Esse processo não ocorre com o texto em que predomina a função poética, visto que o texto se modifica por completo ao haver alterações no modo como os signos estão ali dispostos:

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) — em suma, todos os constituintes do código verbal — são confrontados, justapostos, colocados em relação de contigüidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. (JAKOBSON, 2007, p. 72)

Essa é a conceptualização que Haroldo chamará de sua “física” da tradução, em textos dos anos 1980, como “Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”. Nesse ensaio, o poeta-tradutor já adota o termo “transcrição” para denominar a tradução que ele e seu irmão realizam.

[...] o procedimento do poeta-tradutor [...] seria o seguinte: descobrir (desocultar), por uma “operação metalinguística” voltada sobre o plano formal (da expressão ou do conteúdo), qual o código de “formas significantes” de que o poema representa a mensagem ou realização *ad hoc* (qual a equação de equivalência, de comparação e/ou contraste de constituintes, levada a efeito pelo poeta para construir o seu sintagma); em seguida reequacionar os constituintes assim identificados, de acordo com critérios de relevância estabelecidos *in casu*, e regidos, em princípio, por um isomorfismo icônico, que produza o mesmo sob a espécie da diferença na língua do tradutor (*paramorfismo* [...]). (CAMPOS H., 2015, p. 93)

Em primeiro lugar, H. de Campos propõe que o tradutor leia o texto com atenção aos seus aspectos linguísticos, significantes, ou seja, “qual o código de ‘formas significantes’ de que o poema representa a mensagem”; em segundo lugar, eleger os aspectos mais relevantes, que estejam relacionados principalmente com “um isomorfismo icônico”<sup>7</sup>, e buscar, na sua própria língua, elementos equivalentes.

---

<sup>7</sup> Para Charles Peirce, estruturalista norte-americano que desenvolveu uma teoria semiótica paralela ao estruturalismo saussuriano, a iconicidade se refere ao signo que não é arbitrário, isto é, um ícone, signo

Agora que já foi apresentada a noção haroldiana de tradução como crítica e como criação, podemos falar sobre a produção tradutória de Augusto de Campos. O processo crítico se inicia pela escolha dos autores e obras a serem traduzidos. Na já citada entrevista a Oseki-Depré, Augusto comenta sobre seu próprio processo de tradução, respondendo às perguntas da entrevistadora: por que se traduz e qual o objetivo de traduzir:

Divulgar, sem dúvida, no sentido de revelar o autor e o texto traduzido e integrá-lo nas fontes de informação artística como “nutrimento de impulso”. Exercer, também, uma forma de crítica, pois que a escolha e a análise textual implicam uma avaliação histórica e estética. (OSEKI-DEPRÉ, 2004, p. 294)

Dessa forma, a divulgação é elencada como uma das funções da tradução. Ela se opera no sentido de ir além do cânone, ou melhor, de questionar a tradição, e não de corroborá-la. Esse procedimento faz lembrar a definição de modernidade, ou de uma tradição da modernidade, para Octavio Paz, a qual seria a tradição da ruptura:

O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. (PAZ, 1984, p. 20).

Juntamente com os integrantes do Noigandres, Campos propôs seu próprio *paideuma*, com obras traduzidas por ele e pelos colegas do grupo. Dentre os passados para o português por Augusto, há textos de Pound, Stéphane Mallarmé, Emily Dickinson, Vladimir Maiakóvski e outros poetas russos vanguardistas, E.E. Cummings, Gerard Hopkins, John Donne, Daniel Arnaut e outros poetas provençais, Gertrude Stein, o próprio Rilke, entre outros. Na entrevista a Pereira, Augusto comenta sobre essa seleção:

já no começo dos anos 1950, me concentrei na tradução de alguns dos poetas que foram se revelando os mais inovadores, geralmente pouco traduzidos ou

---

motivado, como explica a peirceana brasileira Lúcia Santaella: “Nessa teoria, o signo motivado recebe o nome de ícone, a saber, um signo que significa seu objeto porque, de alguma maneira, assemelha-se a ele” (SANTAELLA, 2004, p. 129). Desse modo, a iconicidade, ou isomorfismo icônico, ocorre na poesia quando a organização linguística do texto remete a fenômenos referenciais, isto é, do mundo extra-textual. Como Santaella conclui, acerca da iconicidade na poesia: “[...] a linguagem é capaz de fazer, na própria materialidade das palavras, aquilo sobre o que fala, [...] é capaz de dar corpo ao sentido.” (SANTAELLA, 2004, p. 133).



marginalizados, e que viriam a se integrar no nosso “paideuma” ou rol de poetas-básicos – Cummings, Pound, Joyce, os de língua inglesa, já que o francês era a língua de influência dominante, na época, embora desde o início postulássemos uma reversão do cânone mallarmaico, privilegiando a importância de *Un Coup de Dés*, então tido pela crítica universal como uma tentativa fracassada. Depois, vieram outras traduções de textos, sempre privilegiando os poetas-inventores. Além do próprio Mallarmé (Haroldo se incumbiu de traduzir o *Lance de dados*), muitos outros, de todos os tempos, como os trovadores provençais, os poetas “metafísicos” e barrocos, Mallarmé, Rimbaud, Corbière, Laforgue, Hopkins, Gertrude Stein, Huidobro, e outros tantos. Nos anos 1960, os russos, Maiakóvski, Khlébnikov, Iessiênin, Tzvietáieva. Na última fase, restabelecido o necessário “equilíbrio ecológico” com a integração da “poesia de invenção” à circulação sanguínea da informação em língua portuguesa, o leque se abriu ainda mais para incorporar, sob uma ótica renovada, poetas como Byron e Rilke, deixados à parte, num primeiro momento, e mais bem compreendidos e apreciados sob uma perspectiva diferenciada. (CAMPOS A., 2011, p. 16 - 17)

Dessa forma, ou são obras de autores desconhecidos no momento da tradução – como os primeiros poetas de língua inglesa citados, não muito lidos naquela época – ou são poetas conhecidos, mas cuja parte mais “popular” da obra no Brasil, segundo Augusto e seus colegas, não fazia jus às capacidades inventivas de tais autores, como é o caso de Mallarmé, Byron e Rilke, do qual esta dissertação trata. No caso do poeta de língua alemã, Augusto admite que um dos motivos de não ter sido traduzido se deve à dificuldade não apenas com a língua, mas também devido ao grau da complexidade formal que os poemas mais valorizados por Campos apresentavam; apesar disso, é essa dificuldade que mais o atrai, uma vez que se guia pela categoria de escritores propostas por Pound, a dos poetas-inventores: “Homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo.” (POUND, 2006, p. 42). Tudo o que se apresenta como um pontapé inicial para um novo paradigma de escrita se revela inicialmente como difícil, e Augusto percebe a importância desse fato.

Voltemos à entrevista feita por Oseki-Depré. O tradutor de Rilke continua a falar sobre o lugar da criação na tradução:

Criar, sim, na medida em que a tradução-arte implica na co-criação ou re-criação de uma inflexão inexistente no idioma de chegada. Que pelo menos algumas dessas traduções – as mais bem sucedidas – resultem também, de certa forma, em “poemas de Augusto de Campos” (no sentido de “interpretações”) me parece inevitável. (OSEKI-DEPRÉ, 2004, p. 294).

Logo, ele lembra que a tradução necessariamente implica criação, muito em virtude da diferença entre as línguas. Mais do que isso, não representa incômodo que algumas dessas

recriações sejam lidas como poemas do próprio tradutor, uma vez que a interpretação é sua. Não reforço, contudo, o caráter egocêntrico de subjetividade do tradutor, como se ele se apossasse do texto alheio e fizesse como os tradutores franceses de Dostoievski mencionados no capítulo anterior, quando citei o trabalho de Gomide. Afinal, a linha de Augusto não é aquela criticada por Antoine Berman, a de uma tradução etnocêntrica, que passa por cima da língua alheia, como se aparentasse que o texto nem estrangeiro é. Não obstante, Campos reconhece que o texto, a partir do momento em que foi traduzido, já é radicalmente diferente do original – não mais pertence ao autor estrangeiro exclusivamente – como nunca pertenceu, na totalidade, uma vez que nos recordemos de que o texto é sempre a intertextualidade entre diversos outros. Logo, o novo texto também não “pertence” ao tradutor, mas esse último dá uma nova interpretação e configuração a ele. Lembremos do que disse Augusto na entrevista a Pereira – ele se imiscui à “personalidade” do autor cujo texto está traduzindo. Melhor dizendo: o texto traduzido é, simultaneamente, do autor e de seu tradutor.

Ainda na mesma entrevista, o poeta-tradutor comenta sobre a importância dos aspectos formais dos poemas traduzidos. Se bem que na atualidade a necessidade do verso e todas as regras que o cercam tenham sido amplamente questionadas, e que a própria poética de Augusto seja representativa disso, como será melhor explanado no próximo item, ele não ignora todas as questões formais que, no fim das contas, são o que definem o poema. Por isso, em suas traduções-arte, encontram-se, muitas vezes, aliterações, assonâncias, rimas; além disso, a própria forma gráfica do poema, o modo como está disposto na página, importa para seu sentido.

Um exemplo é o da tradução de poemas do poeta metafísico inglês John Donne. Como o próprio Campos informou, ainda na entrevista com Inês Oseki-Dépré (2004), são poucos os tradutores que atentam às suas características formais e acabam por privilegiar somente um aspecto. Como já anteriormente comentado, faltar com o aspecto formal significa, também, perder o aspecto semântico:

[...] não acho possível, sem grandes perdas, “converter” para outra língua um poema, desprezando características estilísticas que compõem o seu enredo textual, tais como o ritmo (ou métrica) e as rimas. Desvesti-lo dessas características implica, inelutavelmente, desestruturar a sua tensão interna e a sua harmonia formal [...].  
(OSEKI-DÉPRÉ, 2004, p. 289)

No caso das traduções dos poemas do poeta inglês, Britto (2016a) compara as traduções de Augusto com as de Paulo Vizioli. A análise segue uma lógica mais tradicional, isto é, da verificação de erros e acertos na tradução. Por isso, ele afirma que Campos não apenas conseguiu manter muito do sentido do original, como também foi atento ao número de sílabas poéticas por verso: “O poema de Donne foi escrito em versos ingleses de dez sílabas cada um; Campos traduziu-o em decassílabos, e Vizioli em versos de doze sílabas.” (BRITTO, 2016a, p. 126-127). Desse modo, o poeta-tradutor busca obter uma tradução mais completa em todos os seus aspectos – semânticos, sintáticos, semióticos etc. - e não em apenas um. Trata-se do mesmo caso de Haroldo, afirmado por Nóbrega (2006), no que tange à vontade de traduzir a totalidade da obra, sem deixar escapar nenhum detalhe: existe aí uma busca utópica, um desejo de não abrir mão de nada. (NÓBREGA, 2006, p. 253).

Destarte, vimos que a tradução, como entendida pelo grupo Noigandres, é parte de um projeto de crítica literária, em que o tradutor se reconhece crítico ao ser parte ativa na seleção dos textos que traduzirá, bem como os procedimentos que usa e os temas que ressalta são parte de uma ação de crítica, de escolha. Ademais, traduzir não descarta o elemento criativo, de maneira que, no caso de Augusto, ele busca oferecer ao leitor um texto que mantenha as características de inventividade do texto original, e, para isso, a intervenção tradutória é fundamental, dado que a diferença entre as línguas impede uma tradução tradicionalmente “fiel”, mas, por outro lado, oferece a oportunidade de o tradutor alcançar um nível inventivo em sua própria língua. Isso, para Campos, é algo tão prazeroso quanto a escrita de poemas autorais: “Poesia e tradução de poesia, para mim, é uma experiência da mesma natureza – um estado de poesia, que me envolve profundamente.” (CAMPOS A., 2011, p. 17)

### **3.2 A poética concret(ist)a de Augusto de Campos**

Este item se dedica à compreensão de alguns aspectos da poesia de Augusto. Como se entende nesta dissertação que o tradutor é responsável por apresentar, em sua própria língua, um texto que subentende operações de interpretação do texto original, cabe investigar como esse tradutor concebe questões fundamentais para a escrita do novo texto: o que é tradução e o que é literatura. Já vimos, anteriormente, o entendimento sobre tradução traçado por Campos. Percebeu-se que a sua tradução-arte é uma mescla não estanque de produção autoral e da produção do autor do primeiro texto. Dito isso, cabe agora investigar o que caracteriza a obra

autoral desse tradutor, sempre tecendo uma relação com a sua produção tradutória. Para tanto, recorri à leitura de certos textos críticos sobre sua obra, com vistas a uma crítica comprometida com a produção de novos sentidos e entendimentos.

Antes de se falar propriamente da poesia de Augusto, é importante situá-la no seu contexto histórico. Afinal, ao se ter como um poeta que deseja fazer algo moderno, de vanguarda, ele e seus pares – como já mencionado, o grupo Noigandres, mas também outros poetas e artistas que a eles se juntaram - precisaram ir contra a situação literária do momento em que viviam. Porque parte da obra de Augusto está inserida no Movimento Concretista, considero importante apresentar alguns pontos desse movimento.

Naquele momento, no fim dos anos de 1940 e início da década seguinte, o clima literário brasileiro era bastante dominado por uma poética voltada para as formas e temas clássicos, como uma espécie de reação às rupturas provocadas pelos modernistas da década de 1920. Dessa maneira, nutria-se a noção do poético como algo inefável, semirreligioso. Um grande exemplo desse tipo de poética é a já citada Geração de 45, que assim foi denominada por Domingos Carvalho da Silva no I Congresso Paulista de Poesia. Édison José da Costa (1998) afirma, em seu artigo “A geração de 45”, de um modo geral, após analisar poemas dos já citados poetas e de outros:

A Geração de 45 procura o vocábulo nobre, a imagem rara, e cultiva a forma fixa. Fugindo ao descontrolo e ao prosaísmo, impõe-se contudo um decoro que lhe pasteuriza em certa medida o dizer. O verso, nesses termos, sobrepõe-se ao impulso lírico, da mesma forma que se gramaticaliza o discurso, abrandando-se a emoção e a manifestação pessoal, subjetiva, dá lugar a uma dicção universalizante. Opostamente à atuação renovadora e dessacralizante que se costuma associar ao fazer modernista, a Geração de 45 traz à cena um modo de ser conservador, bem-comportado, dificilmente revolucionário. (COSTA, 1998, p. 59)

Portanto, se os Modernistas, como Mário e Oswald de Andrade - promoveram uma poética carregada da intertextualidade entre as vanguardas europeias do início do século XX e entre a literatura e arte brasileiras populares, bem como como buscaram o diálogo entre as diversas linguagens artísticas, muito da produção dessa geração de 45 se afastou desse movimento.

Os irmãos Haroldo e Augusto, juntamente com o poeta Décio Pignatari, naquele momento, jovens, consideravam que aquela atitude conservadora da poesia de então não coadunava com o espírito de modernidade pelo qual o Brasil estava passando, em uma época em que os meios de comunicação se expandiam, o automóvel passava a ser uma realidade nas

grandes cidades e uma nova capital, baseada na arquitetura minimalista de Oscar Niemeyer, era erigida. Com isso, a partir da segunda edição da revista *Noigandres*<sup>8</sup>, de 1955, os três propõem a poética Concretista, a qual se baseia no entendimento da palavra como signo, formada por camadas semânticas, visuais e sonoras. O projeto era a produção de poemas que se autonomizassem – tornassem-se concretos, como uma pintura ou uma escultura - e permitissem que a linguagem saísse de seu lugar secundário de transmissão de conteúdo. A *Noigandres* teve cinco edições, as quais se estenderam entre os anos 1952 e 1962, período em que Augusto produziu poemas de cunho mais concretista propriamente dito.

Não é do interesse, para esta dissertação, citar todas as características dos poemas concretistas, uma vez que a intenção é falar da produção de Augusto. Logo, cito alguns procedimentos que caracterizam a produção do poeta no decorrer de sua trajetória; podemos encontrar ecos deles em sua atividade tradutória, em especial no que concerne à dos poemas rilkeanos.

Eu gostaria de destacar, em um primeiro momento, a concisão de termos e a concentração de sentido que marcam os poemas de Augusto. Voltemos a Pound para entender essa “concentração”: em *ABC da literatura*, livro com ensaios do autor norte-americano traduzidos pelo próprio Augusto e por José Paulo Paes, o capítulo IV se inicia com a seguinte equação: “Dichten = condensare” (POUND, 2006, p. 40). Temos em jogo duas palavras homófonas e homógrafas em alemão, mas que hoje se sabe que não têm uma relação etimológica direta. “*Dicht*”, cuja origem, em *mittelhochdeutsch* [alto-alemão médio], língua que antecede a alemã e foi falada no período da baixa Idade Média, é “*dīhte*”, é um adjetivo que significa concentrado, comprimido. “*Dichten*”, que, por sua vez, é originado de “*tihten*”<sup>9</sup>, na mesma língua, significa poetizar, e se desdobra no adjetivo “*Gedicht*” – poema – e “*Dichter*” – poeta.

Conquanto não haja uma relação etimológica evidente entre as duas palavras, a analogia de Pound é interessante, porque apresenta seu entendimento de poesia como “a mais

---

<sup>8</sup> Segundo Raquel Campos (2014), essa palavra de origem provençal, presente tanto no Canto XIII do poeta medieval Daniel Arnaut, quanto nos *Cantos*, de Ezra Pound – ambos seriam traduzidos, mais tarde, por Augusto – significa algo como “proteção do tédio”: “Em termos semânticos, apesar do mistério em torno da palavra, ela se decompõe em *enoi* (tédio) e *gandres* (proteger) [...] Portanto, *Noigandres* é a palavra que evita o tédio, a palavra que faz o tédio fugir.” (CAMPOS R., 2014, p. 55 - 56). No entendimento da autora, essa palavra está diretamente relacionada ao propósito dos três poetas, isto é, o de produzir uma literatura que se diferencie da estética reacionária da Geração de 45.

<sup>9</sup> Esses significados e etimologia foram retirados do dicionário online Duden.

condensada forma de expressão verbal.” (POUND, 2006, p. 40), de forma que essa linguagem se desdobra em informações de cunho semântico – muitas vezes, de modo polissêmico ou ambíguo, mas também imagético e sonoro. É o que o poeta-tradutor anglo-saxônico denomina de os três modos de significado de uma palavra: a fanopéia – camada imagética, a melopéia – camada sonora, e a logopéia – camada da “ideia”. Desse modo, o autor explica como isso ocorre: “Usamos uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor ou a saturamos de um som ou usamos grupos de palavras para obter esse efeito.” (POUND, 2006, p. 41). Augusto e os outros concretistas também aludem à expressão “verbivocovisual” – criada por James Joyce - como indicadora dessa múltipla valência do texto e da palavra, a qual não é, conseqüentemente, somente a transmissão de um conteúdo semântico, que poderia ser dito de outro modo; a palavra no poema está ali tanto por uma questão sonora quanto para a formação de uma imagem mental.

A partir dos três termos propostos por Pound, podemos falar sobre três dimensões importantes na obra de Augusto e que não podem ser vistas como entes separados. Uma dimensão é a da concentração e concisão da ideia – relacionada à logopéia. A segunda é a da presença e profusão de sons e silêncios como parte da significação do poema – a melopéia. Por fim, a formação de imagens que não se dá apenas em um nível mental, como no imagismo de Pound, mas está-se falando de imagens concretas formadas por palavras, letras, até mesmo a ausência de palavras e a presença de formas – a fanopéia.

É no período do Movimento Concretista que vemos com maior força essa concentração de linguagem. Aliado a ela, está o método ideográfico, outra contribuição de Pound para os concretistas. Essa concepção, à qual o autor norte-americano chegou por intermédio do sinólogo Ernest Fenollosa, baseia-se no uso apenas dos “termos essenciais” do discurso, como nomes e verbos, para comunicar algo. Afinal, nas línguas que usam o ideograma ao invés do alfabeto, não há a presença de elementos conectores – como conjunções, certos pronomes e algumas preposições. Também não há a desinência verbal de tempo, por exemplo. Em decorrência disso, em muitos poemas concretistas há somente a presença de nomes, adjetivos ou verbos, de modo que o leitor deve fazer a relação. A lição que Pound e depois os concretistas tiram disso é que cada palavra se torna mais potente, mais preta de significações. Com isso, ela se autonomiza, ganhando destaque, ao não precisar depender de referentes externos.

Se o método ideográfico foi algo comum para os três autores principais do Concretismo, a poesia autoral posterior de Augusto é cada vez mais permeada dessa concisão

e precisão vocabular, sendo considerado um “poeta do menos”, isso é, de uma escrita que se utiliza de poucas palavras, mas que, devido à sua produtividade, favorecida pela camada sonora e visual do texto, tece significados de uma maneira que não se utiliza dos expedientes da linguagem lógico-discursiva. Não que esse poeta-tradutor se recuse a traduzir formas poéticas mais convencionais, mas, por meio de procedimentos como a supressão de certas palavras, essa estética do “menos” está nos procedimentos do tradutor.

Também vemos que, em muitas de suas traduções, Augusto destaca o elemento sonoro dos textos. De fato, em sua poesia autoral, a parte da sonoridade é intrínseca ao significado. Isso ocorre ora com sons, ora com silêncios, em um diálogo com a arte musical. A relação de Augusto com a música, vale ressaltar, esteve presente ainda desde seus primeiros poemas. Nas décadas seguintes, ele apenas aprofunda ainda mais esse diálogo, fundindo com as artes plásticas igualmente.

Augusto olha para a música, ou para a musicalidade da palavra, como, principalmente, o jogo entre som, silêncio e ruído. Além disso, as referências musicais de Augusto nas décadas de 1960 e 70 – Anton Webern, John Cage, João Gilberto – sedimentaram a criação de uma poesia - ou uma concepção de poesia – concisa e sucinta, como aponta Francisco Marcolino (2013, p. 69).

O compositor austríaco Webern, por exemplo, no início do século XX, “rompeu com a música tonal ao dispersar as notas para além do intervalo de uma oitava, provocando dissonâncias organizadas por inúmeras pausas e silêncios.” (MARCOLINO, 2013, p. 69); Cage, norte-americano, foi discípulo de Webern. Em *O anticrítico*, de 1986, Campos destaca as inovações que o pianista proporcionou à música ocidental – bastante influenciado pela filosofia oriental do *i-ching*, que prega a constante mudança. O resultado foi a criação de uma teoria da indeterminação em música: “mediante operações do acaso / a partir do *i ching* (o livro das mutações) / compôs, em 1952, *music of changes* (música das mutações) / com sons e silêncios distribuídos casualmente” (CAMPOS A., 1986, p. 217), o que Augusto a relaciona com o *Lance de dados* mallarmaico. Existe, destarte, uma quebra com a música erudita fundada em uma organização matemática ordenada e não-dissonante, e um ingresso em um campo mais afeito à irregularidade e ao dinamismo da realidade como se compreende na modernidade, que, em suas esferas, é cheia de ruídos, falhas, desvios, exceções às regras: “para cage a música não é só uma técnica / de compor sons (e silêncios) / mas um meio de refletir / e de abrir a cabeça do ouvinte / para o mundo (até para tentar melhorá-lo / correndo o risco de tornar as coisas piores)”

(CAMPOS A., 1986, p. 220). Ao enxergar a música desse modo, Cage a entende não apenas como um conjunto de sons, mas sobretudo de silêncios, que, para ele, são tão cheios de vida e conteúdo quanto o soar de um instrumento ou de uma voz, como cita Augusto: “*there is no such thing as silence*’ / ‘nenhum som teme o silêncio que o ex-tingue / e não há silêncio que não seja grávido de som’”. (CAMPOS A., 1986, p. 218).

Por fim, a bossa-nova de João Gilberto – já na década de 1950 - também reflete a busca por uma música devotada ao silêncio, à “antirretórica do menos” referida por Marcolino no título de sua tese. Ele cita Santuza Cambraia, a qual explica que, no final da década de 1950, “ser moderno, para os artistas, era sobretudo adotar a estética do menos, do despojamento radical, e rejeitar as tradições comprometidas com o excesso” (CAMBRAIA, 2010, p. 26 *apud* MARCOLINO, 2013, p. 75). Gilberto consegue isso, em sua música, mediante um modo de cantar com menor intensidade, ao contrário do que era a voga naquela época; em certos momentos, o compositor nem mesmo formava palavras, apenas cantarolava a melodia. Assim afirma Marcolino, em meio a citações de Rocha Britto:

o uso do contraponto, através do qual o cantor muitas vezes “vocaliza sem cantar versos”; a interpretação contida do canto, (definida por Tom Jobim, em relação à bossa-nova, como o cantar cool), “o cool coíbe o personalismo em favor de uma real integração do canto na obra musical”; a “valorização da pausa, do silêncio” (MARCOLINO, 2013, p. 76)

Esse minimalismo musical de Cage e Gilberto se faz presente na poética de Augusto, bem como em suas traduções. Lembremos que um dos princípios do concretismo era uma escrita ideogrâmica, na qual a organização não se dá por meio de versos, mas escolhem-se apenas as palavras que facilitam a comunicação, que entregam a mensagem. Ora, o irmão Campos mais jovem foi o participante do concretismo que mais prosseguiu com esse princípio. Todavia, essa concisão, em seus poemas, não serve apenas para carregar cada palavra com mais significado. Pelo contrário, a ausência de sons/palavras e presença do silêncio e do espaço em branco levam a uma reflexão, um impacto, em que se é levado a pensar sobre diferentes questões que circundam a existência.

Às vezes, trata-se de uma crítica política, como em *brazilian “football” 1964*, que ganhou uma nova versão em 2004 (CAMPOS A., 2015, p. 33), em que, apenas com uma mudança de lugar das vogais, muda-se o contexto de futebol – goal - para a ditadura militar – gaol:

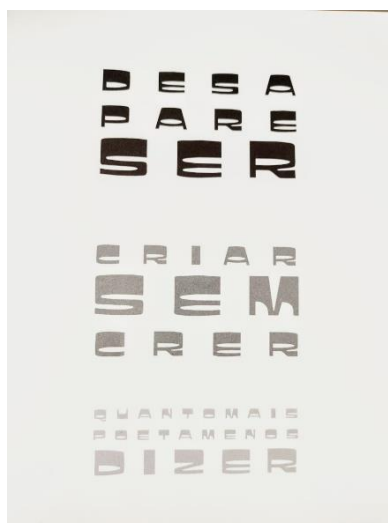


Figura 1 Poema *Gaol*

Fonte: CAMPOS A., 2015, p. 33

Nesse caso, o poeta não precisa de muitas palavras para tecer sua crítica. Somente com a troca das letras, percebe-se a mudança de significação. Outrossim, o uso das palavras em inglês leva à conotação da participação dos EUA no contexto do golpe militar.

Em outros momentos, reflete sobre o próprio ofício de poeta, como aquele que tem que lidar com as palavras, mas se vê no conflito entre dizer e não-dizer, como no poema *dizer*, de 1983 (CAMPOS A., 2016, p. 25):

Figura 2 - Poema *Desapareser*

Fonte: CAMPOS A., 2016, p. 25

Como a musicalidade ocorre neste poema? Em primeiro lugar, usam-se homofonia e aproximação de sons para a composição deste poema; por exemplo, o grafema “s” substitui o “c” e funciona como o mesmo fone [s], e, ao mesmo tempo, forma, como terceira sílaba da palavra “desapareser”, outra palavra, o verbo “ser”. Em segundo lugar, tematiza-se o silêncio, tanto semanticamente – “quanto mais poetamenos dizer” – quanto isomorficamente, dado que o texto é composto de períodos simples, em geral formados apenas por um verbo. Não se ignora também que o tom cada vez mais claro da letra provoca sinestesticamente também um efeito silencioso.

Para Eduardo Sterzi (2004), essa tendência ao silêncio está, também, na ausência de um eu-lírico em muitos dos poemas de Augusto, algo que é característico na poesia moderna do século XIX em diante. Essa tendência da perda do eu-lírico explícito se relaciona com um novo modo de perceber o sujeito, um questionamento de sua integridade e estabilidade: “um contexto histórico de dissolução das noções clássicas de individualidade, subjetividade, identidade [...]” (STERZI, 2004, p. 101). Por conseguinte, a busca pelo silêncio residiria na eliminação da voz subjetiva. Todavia, isso nunca é alcançado, o poeta sempre está ali, ainda que não explicitamente; o que se apresenta, nos poemas de Campos – principalmente nos pós-concretistas - é, portanto, uma tensão: “qual seria o lugar do sujeito [...]? Seria provavelmente o não-lugar da *tensão*, aquele entremeio entre zero e múltiplo, entre silêncio e vozerio, que, porém, não se encerra em si mesmo como unidade ou mônada.” (STERZI, 2004, p. 111)

Sterzi lê o poema *limite*, de 1980, como uma reflexão sobre essa equivalência entre o silêncio e a gama de possibilidades existentes para o ser:

Figura 3 - Poema *limite*



Fonte: CAMPOS A., 2016, p. 11

Comenta o autor (STERZI, 2004, p. 112) que “Mesmo mergulhado na sensação de ‘infinito’ propiciada pela situação amorosa, ‘a alma indiz’, o silêncio afoga a palavra.”. Também observamos como o jogo sonoro modifica as categorias de substantivo para verbo: limite – limita, grito – grita, infinito – infinita.

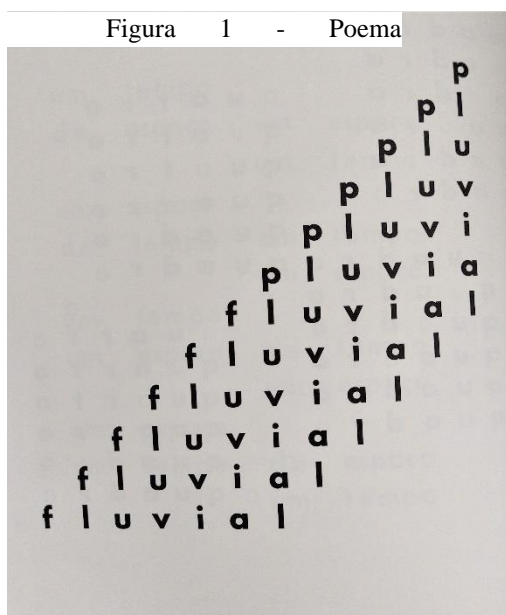
Esse sujeito que não se estabiliza é o poeta-tradutor, que se realiza disfarçando-se do outro. Nas traduções de Campos, observamos uma grande tendência à cisão e à concisão dos versos. No nosso caso, o dos poemas rilkeanos, isso se nota bastante. A maior parte dos poemas rilkeanos conta com o equivalente a 7 a 10 sílabas poéticas. Os versos das traduções-arte de Campos ficam nesse mesmo número, e, para isso, muitas vezes há a necessidade do corte, ou da substituição por uma imagem, uma construção sintática mais curta. Em outros casos, a rima final – uma constante nos poemas rilkeanos à exceção das *Elegias de Duíno* – é privilegiada e a retirada de elementos que existiriam no original ocorre. Sobre essa característica dos poemas rilkeanos através do olhar de Augusto, Myriam Ávila afirma:

Augusto recusa ainda qualquer solução que não seja a mais concisa. Preferível que ocorra perda pela omissão de uma palavra que pela introdução de outra em nome da impossível fidelidade ao enunciado. Traduzir é fazer opções, e a opção é sempre por uma perda. (ÁVILA, 2004, p. 302 - 303)

Se tanto a escrita ideogrâmica quanto a musicalidade favorecem a concisão, o aspecto visual de seus poemas potencializa suas significações. Segundo Carlos Ávila (2004, p. 223), “Augusto é quase um artista plástico (melhor, um artista gráfico), é um artesão da palavra explorada em todas as suas dimensões sígnicas, um *designer* do texto.” A relação entre palavra e imagem, na poesia de Augusto, é constante desde o concretismo, cada vez mais intensificada nos anos posteriores.

Augusto e seus pares foram bastante marcados pelo poema *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* [Um lance de dados jamais abolirá o acaso], do francês Stéphane Mallarmé, no qual há uma quebra no esquema de versos e o modo como as palavras são distribuídas no espaço da folha conduz sua leitura. Com isso, supera-se a leitura linear do verso, a qual confina o texto a uma lógica discursiva. A poesia concretista de Augusto, por sua vez, explora o espaço da folha, gerando uma leitura que não necessariamente é feita linear e progressivamente: “espaço qualificado: estrutura espaciotemporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear.” (CAMPOS A.; CAMPOS H.; PIGNATARI, 2006, p. 215).

Como afirma Gonzalo Aguillar (2004), o trabalho com as formas nos poemas concretistas de Augusto, como no livro *ovo novelo*, produção entre 1954 e 1960, seguia um princípio de harmonia gestaltiana: “A ‘boa forma’ (um dos princípios da Gestalt) servia como critério e objetivo, e colocava as noções de proporção, harmonia, estrutura e validade universal no centro de seu sistema [...]” (AGUILLAR, 2004, p. 38). Essa é uma leitura que pode ser feita do poema *fluvial/pluvial* (CAMPOS A., 2014, p. 106), do mencionado livro:



Fonte: CAMPOS A., 2014, p. 106

Aqui, a leitura pode ser feita tanto da esquerda para a direita e vice-versa. Na leitura pela esquerda, a palavra “fluvial” aparece no sentido horizontal; a forma é isomórfica ao conteúdo semântico, uma vez que fluvial é um adjetivo que remete a rio. A leitura – nesse sentido – progride cada vez mais para a vertical, de modo que já é possível ler “fluvial” tanto horizontal quanto verticalmente. Entretanto, a palavra nunca se completa na vertical. Passada a sexta linha horizontal, o “f” é substituído pelo “p”, e a palavra pluvial passa a ser formada, e sua leitura só é completa no sentido vertical. Novamente, há uma relação isomórfica, pois “pluvial” remete a chuva, ou seja, o movimento de cima para baixo da água. Dessa forma, percebe-se o que Aguillar chama de uma leitura transparente, de imediata realização, de modo que tudo está ali, na superfície.

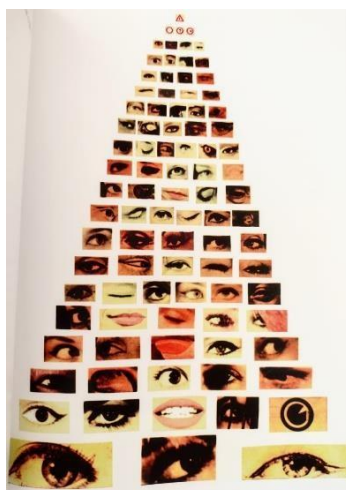
Todavia, a produção de Augusto não permaneceu nesta busca pela harmonia entre forma e mensagem. O fim do Movimento Concretista coincidiu com o golpe militar de 1964 e, para o poeta, o aspecto mais rigorosamente formal dos poemas de seu período programático não faziam mais sentido naquele momento conturbado. Parecia haver uma incongruência entre o discurso que valorizava a opacidade da forma e a situação político-social periclitante do período. Dessa maneira, muitos poemas a partir de 1964 passam a trazer a relação entre formas, no poema, de uma maneira menos harmônica, exata; a leitura dos poemas de Augusto permitia a identificação de uma angústia, de uma ordem que pressente o caos. Em poemas anteriores, a angústia e o questionamento constituíam tema, mas agora, com o aprendizado adquirido no

Concretismo permitia um isomorfismo dessa temática. Um exemplo é o poema *Olho por olho*, de 1964, contido no livro *Popcretos*. Segundo Aguillar, a disposição piramidal de diversos olhos diferentes – alguns deles nem olhos são – se apresenta como uma resposta à imagem comum de um olho central que tudo vê, tudo governa e oprime, tal como o olho presente na pirâmide do selo oficial dos EUA. Com a pluralidade dos olhos, “se inverte a representação do olhar divino como centro e vértice da pirâmide e ela é constituída por uma reivindicação da diversidade” (AGUILLAR, 2004, p. 44). Aguillar ressalta outro efeito da disposição desses diferentes olhares, que diferenciam a nova poética de Campos em relação à sua produção concretista:

Se nos poemas da fase do concretismo ortodoxo a parte era tragada pelo todo, nos poemas das décadas posteriores as partes adquirem uma pregnância particular [...]. Cada figura da pirâmide ou da torre se configura, então, como um resto, um desvio, um excesso ou um cisquinho no olho. (AGUILLAR, 2004, p. 44)

Em resumo: em uma produção anterior, a preocupação seria a formação de uma figura total final; a partir de *Popcretos*, o que se põe em evidência é a própria existência da diferença e da diversidade.

Figura 5 - Poema *olho por olho*



Fonte: CAMPOS A., 2014, p. 125

A intermedialidade entre palavra e imagem se torna cada vez mais radical, principalmente com o que Aguillar e Kenneth Jackson (2004) denominam *trompe-l'œil*, um artifício artístico usado desde o renascimento e que busca provocar a ilusão no momento da leitura. Mas o processo desse ilusionismo, em Augusto, busca ser explicitado, como define Jackson (2004, p. 12): “Procurando encontrar uma nova consciência da linguagem, o poeta quer capturar a dimensão viva, inteira e material da palavra em si.” Assim, é uma técnica que remete à natureza verbivocovisual da palavra, considerada como um signo. Jackson prossegue: “Trata-se da combinação do espaço como elemento principal da composição poética, no primeiro plano, com outra leitura simultânea e ideogramática, através das ‘funções-relações gráfico-fonéticas’ da linguagem em si [...]” (JACKSON, 2004, p. 12). Dessarte, o uso do espaço é o primeiro elemento primordial para a leitura; em seguida, as palavras, em suas dimensões não apenas semânticas, mas também fônicas e visuais. Não por acaso, a partir dos anos de 1960, Augusto começa a experimentar com diversas fontes, primeiramente de modo manual e, mais tarde, com o auxílio do computador.

Há produções de Augusto que radicalmente questionam a necessidade do verso – e até mesmo da palavra – para se fazer poesia, de modo que podemos considerar algumas de suas obras como poemas-imagens, dada a altíssima proximidade com as artes visuais. Os *Profilogramas*, produzidos entre 1966 e 1974 são um exemplo dessa modalidade de obra augustiniana, em uma série de quatro imagens que, por meio de colagens, misturam fotos e desenhos de artistas - poetas e músicos – admirados por Augusto. Como ele mesmo afirmou: “Trata-se de coisas meio inclassificáveis – poemas (às vezes sem palavras), que tentam ser também biogramas. Retratos poéticos que têm a ver com a personalidade do homenageado ou um poema de minha autoria.” (CAMPOS A., 2011, s/p *apud* ABREU, 2017, p. 2) No *Profilograma 1 - poundmaiakóvski*, por exemplo, há uma colagem do perfil de Maiakóvski, em preto, no qual se encaixa o desenho do perfil de Pound, em branco, tal como se fossem apenas um rosto. Podemos interpretar esse poema-imagem como o fato de que ambos são poetas que dialogam entre si, na sua poética, embora eles não o façam de modo igual. Por isso, conquanto uma imagem esteja dentro da outra, suas formas são diferentes.

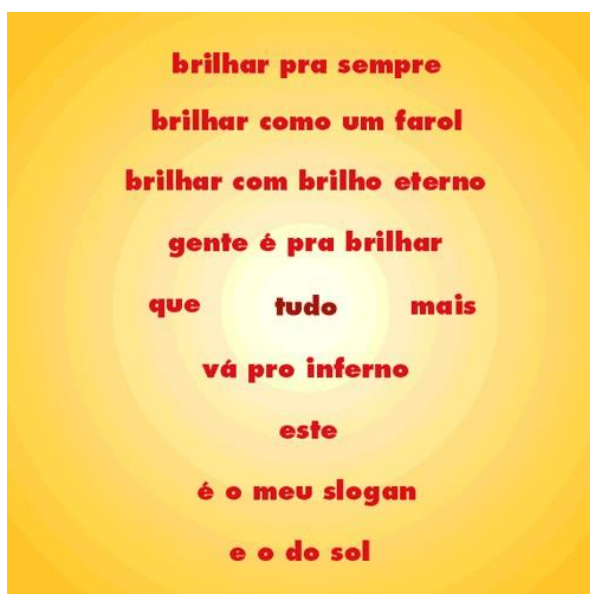
Figura 6 - Poema *Profilograma 1* - poundmaiakóvski



Fonte: CAMPOS A., 2014, p. 137

Augusto traduziu trechos de certos poemas de modo a, por meio do aspecto visual, remodelar o texto, fazendo com que ele estabelecesse novas relações, ao introduzir desenhos, formas geométricas ou fontes diversas. Por serem diferentes das suas demais “traduções-arte”, Campos as denominou “intraduções”, em que o tradutor se imiscui mais explicitamente no texto alheio, publicadas entre 1979 e 1993 e compiladas em *Despoesia* (CAMPOS A., 2016). Trago como exemplo a intradução de *O sol*, do poeta russo Vladimir Maiakovski:

Figura 7 – Poema *O sol de maiakóvski*



Fonte: CAMPOS A., 2016, p. 71



O fundo da imagem é o brilho do sol, mas que também é do farol, presente no poema. Juntamente com a cor da fonte, vermelha, temos uma composição de tons quentes, em consonância com o que o poema fala, ou seja, sobre como se deve brilhar, ser ativo, celebrar a vida.

Como isso se dá nos poemas de Rilke, cujos poemas em geral têm forma de soneto ou seguem uma métrica versificada tradicional? Augusto observa que os poemas rilkeanos, ainda que versificados, têm em sua estrutura sintática e na evocação de imagens no texto – como a fanopéia de Pound – interessantes relações de perspectiva, que convidam o leitor a uma visão das coisas de uma nova maneira. Como se verá no terceiro capítulo, o tradutor busca traduzir também essas relações, até mesmo modificando-as, quando considera ser necessário, para que o aspecto sonoro do texto também seja respeitado, levado em consideração.

Como visto, a poética de Augusto enfatiza a intensidade de cada palavra, que é configurada para além da sua face de significação, ao pensar o poema espacial e cromaticamente, mas também sonoramente. Essa configuração da linguagem se atrela ao desejo da renovação da poesia, que está relacionado ao desejo humano de compreender a si mesmo e sua realidade. Não pode o ser humano questionar a realidade sem que ele comece pela linguagem por meio da qual realiza tais questionamentos. Por conseguinte, o trabalho poético de Augusto, sobretudo a partir do Concretismo, é o de desentranhar a linguagem, reduzir a frase a seus mínimos elementos, mas é ainda concomitantemente o de maximizar a significação de cada um desses componentes. A tradução, em seu turno, permite-lhe não apenas deixar para a posteridade obras estrangeiras que ele considera fundamentais, mas também de experimentar a alteridade, o outro. O poeta-tradutor declara, em diferentes momentos, que prefere suas traduções aos poemas autorais, como declara no livro *Outro*: “Preferi sempre a [poesia] dos outros, além de outras artes. E é por isso que a minha produção de poeta-tradutor é tão mais extensa que a de meus próprios poemas.” (CAMPOS A., 2015, s. p.). Essa produção tradutória se torna parte do próprio repertório de Augusto, uma vez que ele compreende que sua função de tradutor é inventiva, de maneira que o novo poema possa ser tão desafiador e significativo para os leitores em português como foi para ele, na língua de origem.

Portanto, visto o projeto tradutório e poético de Campos, a próxima etapa deste texto é conhecer a obra de Rilke que esse tradutor resgata. Para isso, baseio-me nos livros cujos poemas

ele traduziu e nos prefácios às antologias, que elucidam o ponto de vista de Augusto sobre a obra do poeta praguense.

#### 4 RAINER DE CAMPOS OU AUGUSTO RILKE

*Preferir a pantera ao anjo,  
Condensar o vago em preciso:  
Nesse livro se confessou:  
Ainda se disse, mas sem vício.*  
(NETO, 1997, p. 70)

Este capítulo se debruça, em primeiro lugar, sobre uma das motivações de Augusto de Campos para ter realizado as traduções de Rilke; como afirmei no capítulo anterior, sua atividade tradutória cumpre um papel de crítica, i.e., de escolha consciente de o que traduzir, com a finalidade de trazer textos do passado que possam ser relevantes e inventivos para a contemporaneidade. Além disso, esse movimento crítico em vários momentos se volta contra a tradição estabelecida sobre alguma obra ou algum poeta. Com os textos de Rilke, isso não é diferente: como exposto no primeiro item deste capítulo, as escolhas de Campos vão na contramão do que se traduzira e se pensara sobre o poeta de Praga, especialmente no Brasil, na década de 1940 – pensamento que ainda perdurou por mais de uma década. Dessa forma, em primeiro lugar, exponho um pouco de como o escritor era lido, o que é bastante evidenciado nas traduções feitas no período citado.

Em seguida, os livros dos quais alguns poemas de Rilke foram escolhidos por Augusto para serem traduzidos serão apresentados, para que seja possível compreender qual a nova versão do poeta que o tradutor pretende apresentar para os leitores. Fora a referência aos prefácios às antologias de Campos, consultaram-se textos que apresentam informações sobre o contexto da produção das obras e o estilo dos poemas, como os de Judith Ryan (2004), Manfred Engel (2004a), Katherine Komar (2013), Thomas Martinec (2013), William Waters (2013), Hannah Klima (2018) e Alexandre Costa (2019). Por outro lado, as considerações do capítulo também se embasaram no texto de Maurice Blanchot (1987), cujas reflexões de cunho filosófico permitiram compreender alguns aspectos mais existenciais da poética rilkeana, que não é deixada de lado por Augusto, mas caminha lado a lado com a faceta experimental e “concreta” de sua poética.

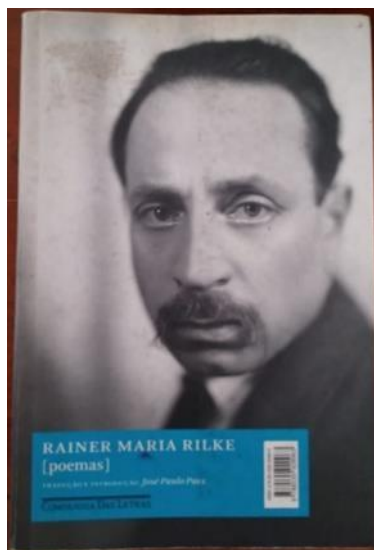
#### 4.1 A imagem de Rilke nas traduções anteriores às de Campos

Como um tradutor escolhe os poemas que deverá traduzir? Em muitos casos, busca-se a obra representativa do autor em questão. Não obstante, o conceito de “obra representativa” é problemático. Se uma parte da obra de certo autor o representa, deve-se necessariamente a deixar a outra parte de lado? Pelo contrário, podemos ver esse conjunto de textos como algo heterogêneo, sem a necessidade de encaixar o autor em uma determinada linha de pensamento, escola literária etc. Veremos mais adiante que o projeto de Augusto de Campos pretende resgatar uma das facetas de Rilke que considerava estar fora de destaque.

Pode-se partir das capas das antologias publicadas por Campos. Para tanto, valho-me da palavra alemã *Vorstellung*, a qual é correntemente traduzida no português por dois significados que, para nós, não são imediatamente sinônimos. Uma primeira tradução é “imagem”, “ideia”, no sentido de projeção, o que se imagina sobre algo previamente. A segunda tradução é “apresentação” e é utilizada em um contexto de se dar a conhecer a alguém pela primeira vez, como em uma entrevista de emprego ou em um curso. Penso nessa dupla significação da palavra ao me voltar para a capa de duas antologias com poemas de Rilke, uma de José Paulo Paes, *Poemas: Rilke*, na edição de 2012 pela Companhia das Letras<sup>10</sup> – a primeira edição foi de 1993 - e a outra de Augusto, da antologia *Rilke: poesia-coisa*, publicada em 1994 pela editora Imago. Por meio das imagens do poeta ali presentes, transmite-se uma ideia feita sobre ele, o poeta é apresentado por meio das capas. Observe-se primeiramente a capa da antologia de Paes:

---

<sup>10</sup> A escolha da capa não foi realizada pelo tradutor, que faleceu em 1998, mas sim pela editora, a qual, na série [*poemas*], publica poemas estrangeiros. O formato da capa é semelhante para todos os livros da série, isto é, com uma foto em preto-e-branco do respectivo autor. Não encontrei, em minha pesquisa, a capa do livro de 1993.

Figura 8 - Capa da antologia *Rainer Maria Rilke [poemas]*

Fonte: RILKE, 2012

A primeira traz um rosto muito expressivo e triste. Trata-se de uma foto feita pelo fotógrafo francês Roger Viollet, em data desconhecida. É como se desejasse apresentar a faceta mais existencial e sentimental da poesia de Rilke. De fato, sua obra foi marcada por reflexões muito particulares à sua época, em que o ser humano enfrentava uma mudança de paradigmas tecnológicos, sociais, econômicos e culturais. Ademais, o próprio Rilke teve uma vida afetivamente atribulada, com a rejeição materna, a severidade paterna e a efemeridade das relações amorosas, bem como a Primeira Guerra Mundial, que impactou fortemente não somente ele, como também toda a Europa. Por meio da imagem trazida pela Companhia das Letras, nosso primeiro pensamento acerca da poesia rilkeana pode ser direcionado para esse tipo de questões.

**Figura 9 - Capa da antologia *Rilke: poesia-coisa***

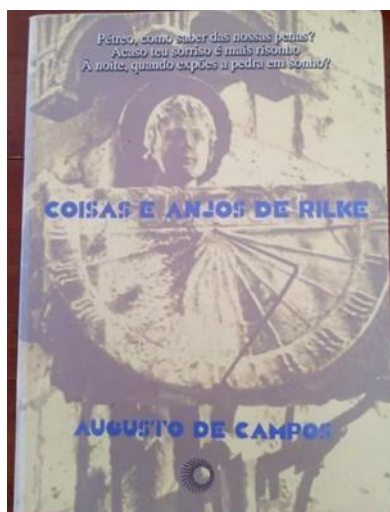


Fonte: RILKE, 1994

A segunda capa traz uma imagem intitulada por Augusto de Campos como “Variações sobre uma foto de Rilke, de 1905”. À primeira vista, de um lado apenas a sombra, do outro, vários quadrados que formam uma imagem. Um leitor deste século pensaria logo em uma formação de pixels, isto é, segundo o dicionário Houaiss (2001, p. 2230): “ponto luminoso do monitor que, juntamente com outros do mesmo tipo, forma as imagens na tela; ponto”. Com esse retrato modificado, cria-se uma espécie de desilusão e desconstrução da imagem, que é diferente da fotografia feita em filme por Viollet. A do fotógrafo é uma captura analógica que se utiliza de efeitos ópticos para conseguir formar uma imagem de algo que ocorre na realidade. Temos imediatamente o contato com o escritor e com suas emoções. O retrato modificado por Campos, no que lhe toca, explicita o material pelo qual é feita a figura, seus pixels. Somos levados a pensar que é o retrato de Rilke, mas isso se deve a uma questão de perspectiva, sobre a qual passamos a refletir, após a primeira impressão inicial. Outra diferença muito impactante, no que tange à outra capa: não vemos nada que indique a emoção do retratada, há meramente silhueta da imagem.

A capa da segunda antologia organizada por Augusto, *Coisas e anjos de Rilke*, à qual a da segunda edição se assemelha, explicita ainda mais o seu projeto de tradução:

**Figura 10 - Capa da primeira edição de *Coisas e anjos de Rilke***



Fonte: CAMPOS A., 2001

Aqui já não se vê o retrato de Rilke, nem mesmo a silhueta do poeta, mas sim o anjo-relógio de sol presente na Catedral de Chartres, na França, conforme Márcio Seligmann-Silva (2018, p. 230). Trata-se de uma alusão à figura do anjo que aparece no poema *L'Ange du Méridien*, um soneto cujo segundo terceto também está presente na capa, como se fosse uma epígrafe; de todo modo, a figura angelical também está em outros poemas no decorrer das obras rilkeanas. Por meio da capa, o leitor já tem contato com a obra em si – e não com o autor – e se depara com aquilo que Augusto valoriza no seu projeto tradutório, que são as coisas, tornadas objeto do poema.

**Figura 11 - Capa da segunda edição de *Coisas e anjos de Rilke***



Fonte: CAMPOS, A., 2015

Antes da publicação das antologias tratadas neste trabalho, Augusto já se aventurara com Rilke no livro *Irmãos germanos*, publicado em 1992, em que traduziu 13 poemas do autor praguense. Em 1994, saiu, pela editora Imago, *Rilke: poesia-coisa*, em que, além dos poemas do livro de 1992, foram acrescentados mais sete poemas, como afirma Myriam Ávila (2004, p. 296), de modo que totalizam um poema do livro *O livro de imagens*, 13 de *Novos Poemas*, quatro de *Sonetos a Orfeu* e dois poemas esparsos. Em 2001, foi a vez da publicação de *Coisas e anjos de Rilke*, da editora Perspectiva. São acrescentados mais 40 poemas, dentre os quais, três de *O livro de imagens*, 32 dos *Novos Poemas* e cinco de *Sonetos a Orfeu*. É interessante notar que a autoria não mais foi atribuída a Rilke, mas ao próprio Campos, como consta na ficha bibliográfica do livro. Isso já indica fortemente a visão tradutória do poeta-tradutor, o qual se considera um co-autor, ao lado do escritor dos poemas, uma vez que há muitas intervenções tradutórias no livro. Não é que já não estivessem presentes no livro de 1994: acredito que, no caso do livro publicado pela Imago, era necessário que Rilke fosse registrado como o autor, posto que se trata de uma antologia pertencente à coleção Lazuli, “série de poesia e ficção, dedicada às melhores obras da literatura internacional” (RILKE, 1994, p. 86), de acordo com a nota dos editores. Portanto, conferir a autoria ao tradutor seria destoar da proposta da coleção. Em 2013, Augusto publicou a segunda edição de *Coisas e anjos* bastante ampliada, de modo que, com os poemas adicionados, totalizam 130 traduções. Além de acrescentar poemas de *Novos Poemas*, o tradutor adicionou mais alguns de *Livro de Imagens*, inclusive o ciclo completo “As vozes – Nova Folhas e uma Folha-título”. Também foram acrescentados alguns poemas esparsos, dentre os quais Augusto destaca: “o poema visual (uma raridade nos escritos rilkeanos), escrito em março de 1921, em forma de ovo de páscoa: o ‘Ovo’ de Rilke, raro e talvez único poema visual de sua lavra.” (CAMPOS A. 2015, p. 18), um achado que aproxima ainda mais a estética dos poemas de Campos a Rilke.

O projeto de Augusto fica bem claro em seus prefácios a cada edição das antologias que publicou. No início do texto-prefácio de *Rilke: poesia-coisa*, intitulado *I like Rilke*<sup>11</sup>, Campos

---

<sup>11</sup> Por meio desse título, Augusto brinca com o *slogan* “I like Ike”, utilizado por Jakobson como exemplo para falar da função poética da linguagem em outros lugares que não sejam textos de poesia, como na campanha eleitoral do então candidato à presidência dos EUA, Dwight “Ike” Eisenhower: “A função poética, secundária deste chamariz eleitoral reforça-lhe a impressividade e a eficácia.” (JAKOBSON, 2007, p. 129). Aqui, a função poética está na repetição dos sons [aik], em “like” e “Ike”. A brincadeira de Campos é com o lado visual da palavra Rilke, cuja pronúncia não é semelhante à de “like”. Com isso, o tradutor já desde o título de seu prefácio faz um procedimento concretista, o de fazer o leitor se deter no aspecto visual da palavra, mais do que no semântico; além disso, faz-se o jogo entre as línguas, inglês e alemão, semelhante àquele dos românticos alemães referido por Berman (2007).

recupera algo que ele já escrevera em um ensaio sobre Maiakóvski de 1980, no *Jornal da tarde*: “E dizem que os poetas é que são culpados do afastamento do público. É. Os poetas são sempre culpados.” (CAMPOS A., 2003, p. 153). Sobre Rilke, Campos escreve: “Os poetas são sempre culpados. E a poesia é caprichosa. Como a sorte” (CAMPOS A., 1994, p. 9). Nos dois casos, o tradutor utiliza ironia para falar sobre a recepção dos textos desses poetas, e sobre como a tradição não faz jus ao Maiakóvski e ao Rilke que Augusto considera os mais modernos, mais apropriados à atualidade. Em *I like Rilke*, ele expõe o contraste entre dois acontecimentos de 1922: um era a semana de arte moderna no Brasil, o outro, a escrita abrupta dos *Sonetos a Orfeu* e da segunda parte das *Elegias de Duíno* por parte de Rilke, nos alpes suíços:

Em fevereiro de 1922, enquanto os modernistas brasileiros, Mario e Oswald à frente, proclamavam estrepitosamente, entre vivas e vaias, a atualização da nossa poesia nos memoráveis eventos realizados nos dias 13, 15 e 17 no Teatro Municipal de São Paulo, longe, bem longe daqui, baixava o santo no poeta Rainer Maria Rilke, 47 anos, solunaticamente instalado no Castelo de Muzat [sic], em Valais, nos alpes suíços, à beira do lago Lemman. (CAMPOS A., 1994, p. 9)

Com essa comparação, Augusto estabelece a abismal diferença entre a novidade dos modernistas e o arcaísmo do poeta praguense: com a expressão “baixar o santo”, entende-se a inspiração romântica, reforçada pelo espaço do castelo, símbolo de uma arcaica e ultrapassada aristocracia. Nada seria mais antimoderno do que isso. Por isso, Augusto culpa essa imagem do poeta como algo que determinaria o modo como foi lida a sua obra.

Em seguida, fala sobre como ocorreu a voga do rilkeanismo no Brasil, na década de 1940: “As obras de Rilke, especialmente as de inflexão metafísica, como é o caso das *Elegias* e dos *Sonetos a Orfeu*, foram muito traduzidas e difundidas entre nós e ele fez época” (CAMPOS A., 1994, p. 10). O poeta-tradutor comenta que a grande admiração por Rilke veio por parte da Geração de 45 e, pelos mesmos motivos, os poetas “da esquerda oficial”, como Neruda, bem como os concretistas – que depois fizeram reparos com o poeta de língua alemã, evidentemente – o rejeitaram. A razão dessa relação de amor e ódio com a recepção poética brasileira tem a ver com os textos que foram traduzidos nesse primeiro período: “Apesar da larga difusão, o que menos transpareceu nas abordagens de Rilke em nosso meio [...] foi a linguagem de sua poesia. Traduziu-se o clima, o *feeling*, o substrato existencial, mas não a linguagem.” (CAMPOS A., 1994, p. 10-11).

Augusto se baseia, em grande medida, no ensaio de Paul de Man sobre Rilke, intitulado *Tropos*, presente no livro *Alegorias da escrita* [*Alegories of reading*]. Segundo De Man, a



popularidade do poeta de Praga não condiz com as dificuldades de leitura que seus poemas apresentam. Assim, o autor considera que o sucesso de Rilke se deva a passagens de livros como *Os cadernos de Malte*, *O livro das horas*, e as *Elegias de Duíno*, os quais os leitores leem e se identificam com aquilo que está escrito e consideram o autor como se ele fosse “dotado com o poder de cura daqueles que abrem acesso às camadas ocultas de nossa consciência ou uma delicadeza de emoção que reflete, àqueles que são capazes de perceber as suas sombras, a imagem tranquilizadora de sua própria solicitude.” (MAN, 1979, p. 20, tradução minha)<sup>12</sup>. De Man fala de uma interpretação “messiânica” dos textos rilkeanos, a exemplo das *Elegias*, lidas não a partir de suas figuras poéticas, mas sim como “um princípio coerente de comportamento interno, com regras e preceitos que poderiam ser colocados como exemplares.” (MAN, 1979, p. 49, tradução minha).<sup>13</sup>

Ao ler os prefácios de alguns tradutores de Rilke na década de 1940, bem como ao consultar a crítica a essas traduções, é possível compreender a qual tipo de recepção Augusto e De Man se referem. O primeiro grupo a ser apontado é o da Geração de 45. Já se falou nesta dissertação um pouco sobre esse conjunto de escritores, os quais ficaram conhecidos pela crítica por se voltarem a uma estética mais classicista, menos afeita às inovações do modernismo da década de 1920. Não por acaso, sentiram-se atraídos pela poesia rilkeana no que ela tinha de referência aos clássicos. Rilke era lido como um poeta do amor, da angústia existencial. Sobre ele, Vinícius de Moraes afirmou, no suplemento literário do jornal carioca *A manhã*, em 14 de junho de 1942: “Rainer Maria Rilke foi para mim o sêr mais poético que já nasceu de uma mulher. Rilke viveu em transe poético constante, amargurando seu espírito contra todos os temas da Vida, do Amor e da Morte, que piedosamente amou como um único sêr” (MORAES, 1942, p. 307).

Alguns dos poetas considerados parte dessa geração fizeram traduções de poemas de Rilke. Destacam-se Geir Campos e Dora Ferreira da Silva. O primeiro publicou dois livros de poemas do poeta praguense: um em 1953, intitulado *Poemas de Rainer Maria Rilke*, da Coleção Rubáiyát da editora José Olympio. Essa publicação continha poemas de *O Livro das Imagens*, *Novos Poemas* e *Sonetos a Orfeu*. Apenas em 1993, G. Campos publicou outro livro rilkeano,

---

<sup>12</sup> “Rilke seems to be endowed with the healing power of those who open up access to the hidden layers of our consciousness or to a delicacy of emotion that reflects, to those capable of perceiving its shades, the reassuring image of their own solicitude.”

<sup>13</sup> “a coherent principle of inner behavior, with rules and precepts that could be set up as exemplary.”

*O Livro das Horas*, completo. Conforme Sylvia Anan (cf. 2018, p. 56), G. Campos não traduziu as *Elegias* porque essas haviam sido traduzidas, parcialmente nos anos 1950 e completamente na década de 1970, por Dora F. da Silva.

No livro de 1953, G. Campos escreve dois prefácios, o primeiro nomeado *Notas sobre o poeta* e o segundo, *Notas sobre as traduções*. O primeiro texto é o mais longo: ali, relata-se um pouco sobre a vida do poeta, com destaque à sua intensa vida social e amorosa, sua falta de ligação com uma pátria em específico, sua relação com artistas e sobretudo sua personalidade poética, que pode ser resumida na seguinte descrição: “cantor das rosas, da donzelez e da morte” (CAMPOS G., 1953, p. 14). A sensibilidade e a presença do feminino em sua vida são, na verdade, características que chamaram a atenção de Geir, o qual escreve sobre como era paradoxal “sua reconhecida insubmissão ao amor e a necessidade de presenças femininas em seu mundo” (CAMPOS G., 1953, p. 11).

Um dos poemas que Geir traduziu foi o nono soneto da primeira parte de *Os sonetos a Orfeu*. Aqui, o poema em alemão:

I.9

*Nur wer die Leier schon hob  
auch unter Schatten,  
darf das unendliche Lob  
ahnend erstatten.*

*Nur wer mit Toten vom Mohn  
aß, von dem ihren,  
wird nicht den leisesten Ton  
wieder verlieren.*

*Mag auch die Spieglung im Teich  
oft uns verschwimmen:  
Wisse das Bild.*

*Erst in dem Doppelbereich  
werden die Stimmen  
ewig und mild.*

(RILKE, 1999, p. 15)

Os dois primeiros quartetos iniciam com uma admoestação, que indicam o que é preciso para realizar o canto e o louvor: *Nur wer die Leier schon hob* [Só quem já ergueu a lira] *auch unter Schatten*, [Também sob sombras] *darf das unendliche Lob / ahnend erstatten*. [Pode devolver, pressentindo / O louvor infindável] *Nur wer mit Toten vom Mohn / aß, von dem ihren*, [Só quem, com os mortos, / Comeu da papoula, que é deles,] *wird nicht den leisesten Ton wieder verlieren*. [Não perderá o mais quieto tom novamente.]. Os dois tercetos aconselham: *Mag auch die Spiegelung im Teich / oft uns verschwimmen*: [Ainda que o reflexo no teto / Possa nos confundir:] *Wisse das Bild*. [Conhece a imagem] *Erst in dem Doppelbereich* [Somente no *Doppelbereich*] *werden die Stimmen* [As vozes se tornarão] *ewig und mild*. [Suaves e eternas.]. O *Doppelbereich* é um conceito introduzido por Rilke que diz respeito à dupla [*Doppel*] área [*Bereich*], isto é, a concepção de que a vida é na verdade formada por duas dimensões, uma visível e outra invisível – associada à morte, de modo que o poeta entendia que o ser humano precisava aceitar essas duas facetas com o intuito de mudar sua relação com a realidade e consigo mesmo. Isso será ainda mais detalhado no item seguinte, em que se expõe mais minuciosamente a parte da obra de Rilke que foi traduzida por Augusto.

Ao ler a tradução de Geir, é perceptível que ele produz a imagem de um poeta que se aproxima do simbolismo, ao utilizar imagens e palavras que levam ao sublime e ao domínio metafísico:

I.9

Só quem a lira ao sol-pôr  
já ousou dedilhar  
pode o infinito louvor  
sentir e cantar.

Só quem ousou comer, já,  
a papoula com  
os mortos – não perderá  
mais o suave tom.

E se o reflexo no lago  
a imagem contorna,  
só ele a descobre.

Nesse reino dúbio e vago,

toda voz se torna  
 imortal e nobre  
 (RILKE, 1953, p. 51, tradução de Geir Campos)

Como exemplo de tradução em um nível lexical, temos a do termo *Doppelbereich* por “dúbio e vago”, duas palavras que estão relacionadas a muitas produções da Geração de 45, a exemplo do próprio título do livro *Música vaga*, de Cecília Meireles, também leitora e tradutora de Rilke<sup>14</sup>. Também o termo “nobre”, a última palavra do soneto, está inserido nesse mesmo campo semântico. Não somente a escolha vocabular nesse campo semântico pende para uma atmosfera mais etérea do poema-tradução. No primeiro terceto, Geir não usa uma forma imperativa, como se estivesse se dirigindo para o leitor, mas continua a falar sobre quem se referia no início do poema, com “só ele a descobre”. No último verso, não aparece algo que equivalha ao “*erst*” [somente], o poeta apenas afirma “Nesse reino dúbio e vago”, como se já afirmasse que essa atmosfera de ambiguidade é a realidade do poema. Outrossim, há o pronome “todo”, que reforça o fato de que as vozes nesse “reino” se tornam eternas e nobres.

A seguir, a tradução de Augusto, para que comparemos a interpretação que ele faz do soneto com a realizada por Geir:

I.9  
 Só quem ergueu a lira  
 nas sombras do inferno,  
 pode, como o pressentira,  
 prestar louvor eterno.

Só quem provou da papoula  
 com os mortos, terá o dom  
 de recompô-la,  
 tom por tom.

Ainda que o reflexo no lago  
 nos pareça mais vago:  
*conhece a imagem.*

<sup>14</sup> Foi publicada postumamente a tradução de Meireles do poema em prosa *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* [1899], que em português foi publicado como *Canção de Amor e Morte do Porta-Estandarte Cristóvão Rilke*. Esse texto compôs, junto com outros textos de Rilke traduzidos por outras pessoas, o livro *Carta a um jovem poeta* (1983), da editora Globo, segundo o Dicionário de Tradutores Literários do Brasil.

Só em região obscura  
 as vozes reagem  
 com infinda ternura. (CAMPOS A., 2015, p. 313)

É visível que a métrica utilizada por Augusto é diferente daquela do poema de Rilke, de sorte que, em termos de sílabas, temos: na primeira estrofe 5-5-7-6; na segunda, 7-7-4-3; na terceira, 9-6-4; na quarta, 5-5-6. Em vista disso, a tradução não tem por meta uma simetria de estrofes e versos; esse caráter não parece ser o mais importante para o tradutor, até porque, como se percebe no aspecto semântico, não se conta uma trajetória fácil e simétrica, senão de desafios. Esse soneto é um exemplo de como o tradutor Augusto não é monotônico, visto que nem sempre a forma do poema traduzido é o que ele mantém. Na verdade, o procedimento adotado reforça que a tradução ganha independência para se tornar um texto em nova língua.

No decorrer do poema, ressaltam-se alguns sons, como a consoante “p”, principalmente nos quartetos. Nos tercetos, essa consoante aparece apenas uma vez, de modo que a insistência na primeira sessão e a quase inexistência na segunda permitem que essas duas partes do poema sejam ainda mais destacadas. Notemos, também, a “co-incidência” de “tern” nas últimas palavras da primeira e última estrofes, respectivamente: “eterno” e “ternura”.

Outro elemento que reforça a característica sonora do soneto é o fato de Augusto ter traduzido as palavras “*Nur*” e “*Erst*” como “Só”; dessa maneira, o poema ganha uma repetição que intensifica seu caráter sonoro, como se o primeiro terceto fosse um parêntese, uma pausa, no meio de parágrafos iniciados por “Só”. Outrossim, trata-se de uma forma de demarcar a diferença entre as línguas, o que, nas traduções de Augusto, é buscado em diversos momentos.

A escolha vocabular do tradutor remonta ao motivo órfico, mas também envolve um campo semântico de algo difícil, amedrontador; vemos isso na adição da palavra inferno – que remete à descida de Orfeu ao Hades, mas também a uma região de angústia – bem como do sintagma “região obscura”, que traduz *Doppelbereich*. Logo, não se indica a aceção de uma atmosfera sublime e etérea, mas sim de uma região de dor, relacionada à morte.

Entretanto, o poema não diz que se deve evitá-la. Pelo contrário, por meio do uso do advérbio “só”, reforça-se que uma coisa não se consegue sem a outra, ainda que pareçam opostas. Na primeira estrofe, trata-se das ações erguer a lira nas sombras do inferno e prestar louvor eterno; na segunda estrofe, provar a papoula com os mortos e recompô-la; na terceira,

com auxílio da conjunção concessiva “Ainda que”, a oposição é entre o reflexo vago e a exigência de conhecer a imagem; por fim, na última, a região obscura, ou seja, incerta, perigosa, é condição para uma canção de infinda ternura, que nada tem, pois, de ameaçadora. Todas essas ações, de aparente dissonância, fazem parte da trajetória do artista, para quem Rilke dedica muitos dos *Sonetos a Orfeu*. Isso é evidente seja pela alusão a Orfeu nos elementos da lira e da voz, seja pela citação da imagem; em outras palavras, o soneto inclui um aspecto visual e Augusto o ressalta. O artista, em seu trajeto, precisa se deparar com dificuldades e enfrentá-las para fazer a criação.

É notável a popularidade das traduções das *Elegias de Duíno* que Dora Ferreira da Silva publicou. O livro com todas as dez elegias veio a público em 1972, todavia algumas delas já haviam sido publicadas em jornais desde a década de 1940, como no supracitado *Suplemento Dominical Letras e Artes* do jornal carioca *A manhã*, em 1946, no qual aparecem as três primeiras elegias. Conforme Mariana Bazan (2018), essas traduções foram então muito elogiadas; como boa parte do Brasil ignorava as traduções de Paulo Plínio Abreu, que foram publicadas anteriormente, o trabalho de Dora foi considerado o primeiro de tradução direta do alemão, e não do francês, modo pelo qual Vinícius traduzira a primeira elegia, por exemplo. Assim, afirma Bazan (2018: p. 35):

Numa pequena nota no *Suplemento Dominical Letras e Artes* do jornal *A manhã* de 10 de março de 1946, o sociólogo e político Guerreiro Ramos prenuncia que na edição seguinte se inicia a publicação de uma das obras mais distintas dos últimos tempos: as *Elegias de Duíno*. Pela primeira vez, com a tradução direta do alemão, um tradutor brasileiro transpõe de maneira cuidadosa, segundo ele, para o português a obra de um poeta de sensibilidade extremamente apurada (elogios de Ramos)

Na poética rilkeana das *Elegias*, Dora sentiu grande atração pelo misticismo e pelo “diálogo que Rilke logra estabelecer entre o mundo dos mortos e o dos vivos” (BAZAN, 2018: p. 35). Há inclusive, várias afinidades temáticas e formais entre a obra do poeta praguense e a de Dora, como a comentada por Bazan (2018, p. 36): “Assim como Rilke, a poeta desenvolve em seus poemas uma relação entre o mundo dos mortos e dos vivos, ou seja, entre corpo e espírito” (BAZAN, 2018: p. 36). Por sua vez, Alexandre Felizardo define essa semelhança nos seguintes termos: “uma mesma arrebatada forma de captar o sensível e o intangível, a mesma sede selvagem pelo divino e pela transcendência, a idêntica raiz ontológica de cunho existencialista e metafísico” (FELIZARDO, 2010, p. 12). Igualmente, Suzi Sperber (2015) cita

o verbete sobre Dora no *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras*, de Nelly Novaes Coelho (2002), com a afirmação que a poeta-tradutora escreve com “húmus órfico e de linguagem rilkiana”, e “dá voz à poesia do mundo, - [...] sonda o ser humano e suas relações com o mundo, com a vida, a morte, a memória, o efêmero, o eterno, etc. Interrogações que esperam, do poeta, a possível resposta, por ser ele o ponto de ligação entre o real e o enigma da vida” (COELHO, 2002 *apud* SPERBER, 2015, s/p). Em todas essas falas, percebe-se a relevância das indagações filosóficas nas traduções de Dora, também presentes em sua obra autoral.

Anan (2018) fala, ainda, de outras traduções que foram publicadas, em jornais ou em livros, por poetas e tradutores que eram afins à estética da geração em questão. A título de exemplo, a tradução de Cristiano Martins, publicada em 1949, que não inclui poemas de *Novos Poemas e O livro de imagens*, bem como apresenta Rilke como um poeta mais inspirado do que esforçado, cuja obra é baseada na vivência:

Em fevereiro de 1949, Cristiano Martins publica *Rilke – o poeta e a poesia*, em que comenta a obra rilkeana livro a livro – com exceção de *O Livro das Imagens e Novos Poemas*. A análise de Martins baseia-se menos no louvado apuro estético e formal de seus poemas do que na imagem de um poeta inspirado, que teria composto obras inteiras em poucos dias, fundamentado em Novalis, Shelley e Keats. Para o Rilke de que fala Martins, a poesia se identificaria de forma completa com a experiência [...]. (ANAN, 2018, p. 52).

Logo, como percebido em certos tradutores que compõem a Geração de 45, suas traduções e textos sobre o poeta praguense contêm muito do que eles mesmos buscavam para sua própria poética; isso não é algo repreensível, porquanto quem traduz é um indivíduo, ou um grupo, que tem um repertório de leituras, tal como de ideologias, então isso faz parte de todo processo tradutório. É um dos motivos pelos quais a cada época surgem novas traduções de uma mesma obra. Vital é haver consciência disso e não pensar que há uma só possibilidade de tradução correta.

Não foi a Geração de 45 a única a beber na fonte de Rilke, nem a traduzi-lo, durante essa primeira recepção no Brasil. O poeta também foi bem recebido pelos poetas do “Grupo dos Novos”, escritores e intelectuais paraenses - e de outros estados - como Benedito Nunes, Paulo Plínio Abreu e Mário Faustino. Esses literatos publicaram tanto poemas autorais quanto traduções, de forma que o maior meio de circulação desses escritos foi no *Suplemento Literário da Folha do Norte*. Segundo João Jairo Vansiler (2014), um dos destaques de poesia traduzida foi a de Rilke: “o poeta tcheco de língua alemã será o mais traduzido no Suplemento paraense, com 12 traduções de um total de 93.” (VANSILER, 2014, p. 44). Um integrante do Grupo dos

Novos em específico fez bastantes traduções do poeta praguense: Paulo Plínio Abreu, o qual, juntamente com o antropólogo suíço Paul Hilbert, traduziu todas as *Elegias de Duíno*, bem como outros poemas esparsos. Conquanto tenha publicado essas traduções na *Folha do Norte* desde 1948, em 1979 foi publicado um livro póstumo com seus poemas autorais e as traduções, o qual recebeu nova edição em 2008. Vansiler (2014) ainda cita outras traduções presentes no Suplemento, como a de Manuel Bandeira, com o poema *O torso arcaico de Apolo* [*Archaischer Torso Apollos*] em 1946; a de Mário Faustino, em 1949, do poema *Grande Noite* [*Grosse Nacht*]; bem como Cecília Meireles, que, em 1949, publicou a tradução do poema *Acalanto* [*Schlaflied*], entre outros exemplos.

Esses poetas-tradutores eram atraídos a Rilke pela temática existencialista de sua poética, mas sobretudo, pelo modo como Rilke unia poesia e pensamento crítico, em especial nas *Elegias*. Segundo Vansiler, a grande aceitação de Rilke entre o Grupo dos Novos está diretamente relacionada também ao contexto histórico em que os intelectuais se situavam:

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. (VANSILER, 2014, p. 56)

A tradução dos poemas de Rilke configurava-se como um exercício poético, de maneira que muitos elementos da obra do escritor de Praga foram emulados nos trabalhos autorais dos membros do grupo. Citei, no primeiro capítulo, como as *Elegias de Duíno* foram significativas para que Abreu escrevesse suas próprias elegias, por exemplo. No tocante à qualidade das traduções, Vansiler considera que uma inovação nas traduções feitas por esses literatos era a atenção ao aspecto formal, ao lado do conteúdo, da obra rilkeana:

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. [...] demonstrando um exercício de reflexão crítica nestas traduções, no momento em que outros intérpretes estavam preocupados somente com os aspectos temáticos, de cunho conteúdo, em detrimento da linguagem formal do poema. (VANSILER, 2014: p. 56)



No caso do trabalho tradutório de Abreu, é apontado por Vansiler o esforço do tradutor-poeta para equilibrar aspectos linguísticos do português com os do alemão, de modo a conseguir uma língua intermédia, isto é, um texto nem totalmente domesticador, nem estrangeirizante: “o que lemos é uma língua intersticial, entre o alemão e o português, dificilmente identificável por padrões linguísticos” (VANSILER, 2014, p. 79). Na visão de Vansiler, esse modo de traduzir é correspondente à proposta poética de Rilke nas *Elegias*, em que se busca obter uma linguagem que transcenda a cotidiana, em decorrência de serem poemas que pretendem se conectar com a dimensão invisível da vida. Consequentemente, a tradução seria apropriada para essa visão de mundo especial. Não obstante, não é do interesse de Abreu pôr em destaque sua própria técnica de traduzir, nem a de se demorar nos artifícios de linguagem rilkeanos. No prefácio às suas *Elegias de Duíno*, o poeta-tradutor paraense sublinha que a dificuldade da linguagem empregada no ciclo está na tentativa de dizer o que é de natureza do indizível: “A dificuldade linguística das Elegias de Duino reside muitas vezes [...] no fato de que a mensagem traduzida por elas atinge, não raramente, os limites do dizível poético na forma espantosamente direta em que está vazada.” (ABREU, 2008, p. 116). Assim, o tradutor efetivamente tem consciência de que a força da linguagem nas *Elegias* não deixa de influir nos sentidos do texto, todavia seu interesse, muito concernente à sua época e à sua própria poética, dirige-se mais para o que a temática do ciclo diz, e não como diz. Tanto é que ele valoriza aquilo que chama de “orfismo” rilkeano: “a poesia como instrumento para um outro fim que não o puramente estético.” (ABREU, 2008, p. 123) e qualifica o ciclo dos *Novos Poemas* de uma fase “ultrapassada e superada [...] que parece corresponder a uma etapa necessária em toda evolução poética [...]” (ABREU, 2008, p. 123), algo de que Augusto e outros tradutores da contemporaneidade discordarão.

Por fim, apresento a previamente aludida antologia de José Paulo Paes, cuja publicação é contemporânea à de Campos, mas Paes (2012), em sua *Nota liminar* aos poemas, afirma ter tido um contato inicial pouco amistoso com o poeta praguense, dado que lhe foi apresentado justamente o Rilke da Geração de 45: “Enquanto poeta, voltado que estava para preocupações de ordem bem diversa, não me senti nem um pouco atraído pela moda rilkiana.” (PAES, 2012, p. 9). Ao adquirir conhecimentos de língua alemã, esse poeta-tradutor de trabalho ousado – o qual, assim como os irmãos Campos, não dominava completamente muitas das línguas de obras que traduziu – percebeu, lendo os originais, que as traduções não faziam jus aos aspectos formais: “Como essas traduções se preocupavam apenas com o sentido literal dos poemas, negligenciando-lhes aspectos formais como rimas, metrificação etc., veio logo a tentação de

buscar recuperá-los em português.” (PAES, 2012, p. 10). Logo, percebe-se que a vontade de traduzir Rilke nasceu, como também para Augusto, do incômodo com traduções anteriores. No entanto, a abordagem da poética rilkeana é diferente, pois busca-se fornecer uma ideia geral dessa poética, por meio da inserção de poemas de livros diversos, como *O livro de horas*, *O livro das imagens*, *Novos Poemas*, *Réquiem*, *Elegias Duinenses*, *Sonetos a Orfeu*<sup>15</sup>, além de alguns poemas esparsos, inclusive os escritos em francês, já tardios. Como afirma o tradutor, ainda acerca de suas experiências com o poeta de língua alemã: “Nasceram assim minhas primeiras versões de Rilke, cujo elenco cuidei de ampliar ulteriormente a fim de ter material bastante para uma antologia minimamente representativa.” (PAES, 2012, p. 10).

Outro detalhe que diferencia sua antologia das de Augusto, brevemente já mencionadas, é a introdução, intitulada “A luta com o anjo: Uma introdução à poesia de Rilke”, que apresenta um pouco da biografia de Rilke, conjugada com a explicação sobre os livros, que se concentra mais na temática de cada livro dos quais o tradutor retirou poemas para a tradução. Tudo isso está fundamentado na leitura de estudiosos de Rilke, como Otto von Bollnow e J.-F. Angelloz. Essa apresentação se aproxima do modo mais tradicional dos prefácios dos antecessores de Paes e Campos nesse empreendimento tradutório, contudo não podemos descartar o fato de que se trata de um livro que faz parte de uma série e que, desta forma, os prefácios talvez precisem seguir uma padronização sugerida pela editora.

Algo que se percebe repetidamente nas traduções de Paes é o extenso tamanho dos versos, sem comparados ao original. Observemos sua tradução para o poema *Römische Fontäne* [*Fonte Romana*], que está no livro *Novos Poemas*. Em primeiro lugar, o poema em alemão:

*Römische Fontäne*

*Borghese*

*Zwei Becken, eins das andere übersteigend  
aus einem alten runden Marmorrand,  
und aus dem oberen Wasser leis sich neigend  
zum Wasser, welches unten wartend stand,*

*dem leise redenden entgegenschweigend*

---

<sup>15</sup> Segundo as traduções dos títulos feitas pelo próprio Paes.

*und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand,  
ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend  
wie einen unbekanntem Gegenstand;*

*sich selber ruhig in der schönen Schale  
verbreitend ohne Heimweh, Kreis aus Kreis,  
nur manchmal träumerisch und tropfenweis*

*sich niederlassend an den Moosbehängen  
zum letzten Spiegel, der sein Becken leis  
von unten lächeln macht mit Übergängen.* (RILKE, 1994, p. 36)

*Fonte Romana* é visualmente baseado em uma fonte que faz parte da Villa Borghese, um parque em Roma, cidade em que o poeta esteve no começo da primeira década do século XX (DIETERLE, 2004, p. 91).

Figura 12 - Fonte em Borghese, Roma



Fonte: google<sup>16</sup>

Começamos, portanto, com a apresentação da disposição das bacias: *Zwei Becken* [Duas bacias], *eins das andre ubersteigend* [uma à outra sobreposta] *aus einem alten runden Marmorrand*, [de uma borda de mármore velha e redonda]. Entram em cena, então, as águas: *und aus dem oberen Wasser* [e, do alto, água] *leis sich neigend* [em silêncio, inclinando-se] *zum Wasser, welches unten wartend stand*, [à água, que ficou expectante, abaixo].

<sup>16</sup> [https://www.123rf.com/photo\\_26625576\\_fountain-in-garden-of-villa-borghese-in-rome-italy.html](https://www.123rf.com/photo_26625576_fountain-in-garden-of-villa-borghese-in-rome-italy.html)

O segundo quarteto prossegue, em enjambement, indicando a continuação do movimento: *dem leise redenden* [ao que fala baixo] *entgeschweigend* [calar simultâneo] *und heimlich*, [e secreto,] *gleichsam in der hohlen Hand*, [como na mão oca,] *ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend* [mostrando a ela céu atrás de verde e escuro] *wie einen unbekanntem Gegenstand*; [como um objeto desconhecido;].

O primeiro terceto volta novamente sua atenção para a água, usando personificação: *sich selber ruhig in der schönen Schale verbreitend* [ela mesma espalhada quietamente/calmamente na bela pia] *ohne Heimweh, Kreis aus Kreis*, [sem nostalgia, círculos em círculos,] *nur manchmal träumerisch und tropfenweis* [somente às vezes sonhadoramente e às gotas].

Por fim, presenciamos o fim da aventura dos jatos d'água: *sich niederlassend an den Moosbehängen* [deixando-se abaixo no tapete de musgos] *zum letzten Spiegel, der sein Becken leis* [ao último espelho, o qual sua bacia quietamente] *von unten* [de baixo] *lächeln macht mit Übergängen*. [faz sorrir com a travessia.].

Em primeiro lugar, o que se destaca com a leitura é que a descrição do jorro de água se faz mediante isomorfia. Para tanto, Rilke constrói seu poema em apenas um longo período, composto por uma série de orações subordinadas, em enjambements, o que torna a leitura crivada de complexidade. Essa estruturação permite entrever uma segunda camada semântica, que é a da forma circular da mudança e da renovação. Como afirma Otto von Bollnow sobre a significação do movimento da fonte em diferentes poemas rilkeanos:

A imagem da fonte parece ser reconfortante, face ao sentimento de transitoriedade, pois o movimento alternado de subir e descer não deve mais ser entendido como vão desejo, mas, pelo contrário, esse momento vai se fechando em um movimento circular, no qual a vida, sem ir além de si mesma, percorre eternamente. A ascensão e queda se torna o símbolo desse eterno ciclo da vida. (BOLLNOW, 1955, p. 234, tradução nossa)<sup>17</sup>

Destarte, a imagem da fonte e o modo como ela é descrita remete ao ciclo de mudanças na vida humana, o qual é uma das grandes preocupações na obra de Rilke.

<sup>17</sup> „Das Bild der Fontäne erscheint als tröstlich gegenüber dem Gefühl der Vergänglichkeit, weil die Wechselbewegung des Hinauf und Herab nicht mehr als vergebliches Wollen zu nehmen ist, sondern sich zur stehenden Kreisbewegung zusammenschließt, in der das Leben, ohne über sich hinauszugehen, in Ewigkeit verläuft. Das Steigen und Fallen wird zum Symbol dieses ewigen Kreislaufs.“

Rita Rios (2011) aponta para o caráter de dança, relacionada à estruturação das esculturas de Rodin, na composição de *Fonte romana*. A autora destaca que o poema se constrói em duas partes principais: “A frase principal é interrompida por um ponto e vírgula no segundo quarteto, marcando o final do diálogo entre as duas bacias e o início da expansão das ‘imagens’ que a água vai criando ao assentar-se.” (RIOS, 2011, p. 292). Essas imagens às quais ela se refere dão o caráter de tranquilidade: *träumerisch* [sonhadormente], *verbreitend ohne Heimweh* [abertamente sem nostalgia], *unten Lächeln* [sob sorrisos]. Para Rios, a estruturação harmônica que Rilke constrói em seu poema dá a impressão de que a estruturação formal de soneto não existe: “Invisível é a fronteira entre o que parece natural – o movimento da água entre as bacias – e o que foi conscientemente criado: o soneto.” (RIOS, 2011, p. 292).

Além dos aspectos semânticos e da estrutura geral do soneto, apontados por Bollnow e Rios, destaca-se a grande presença de aliterações e assonâncias, o que permite ainda mais fluidez ao ritmo da água escorrendo, como a incidência de vogais combinadas [*Döppellaute*], peculiares à língua alemã; no caso do poema, são as vogais [ai], escritas *ei*: “*Zwei*”, “*leis*”, “*heimlich*”, “*zeigend*”, “*verbreitend*”, “*sein*”. Em momentos mais pontuais, vê-se a repetição de sons em um mesmo verso, como no primeiro terceto, em que, em primeiro lugar, temos o som [z], em “*sich selber*”; logo após, no mesmo verso, a incidência do som consonantal [ʃ] em “*schöne Schale*”; depois, no terceiro verso da estrofe, nota-se o encontro consonantal [tr], em “*träumerisch und tropfenweis*”. Por fim, destaca-se a presença de rimas finais.

Agora, a tradução de Paes (RILKE, 2012, p. 103, tradução de José Paulo Paes):

### **Fonte romana**

Borghese

Duas bacias, uma sob outra e excedendo-a  
por uma antiga borda circular de mármore;  
da superior, voz em surdina, água vertendo-se  
na água expectante da inferior, a qual, escâncara,

só lhe responde à fala baixa emudecendo  
e, como num côncavo de mão, a ábside  
do céu além do verde-escuro oferecendo-lhe  
como um objeto ignoto; sem nada de nostálgica

abrindo-se ela própria, círculo após círculo,

na bela taça, e às vezes, sonhadoramente,  
fluindo gota a gota por musgos pendentes

Nota-se, no que se refere à metrficação, a opção por um poema com versos dodecassílabos, o que, em comparação com o texto original, resulta em versos mais longos. Esses versos são formados por orações às vezes invertidas; por exemplo, na segunda estrofe do poema, o tradutor inicia com uma construção em subordinação: “só lhe responde à fala baixa emudecendo”. Em seguida, no segundo verso, a oração seguinte tem a ordem invertida, de modo que o verbo fica posposto ao objeto direto, “a ábside do céu além do verde-escuro oferecendo-lhe”. Ademais, essa oração é interpolada por uma subordinada adverbial, “como num côncavo de mão”, que se posta entre a conjunção “e” e o resto da oração. Para completar, há ainda a comparação em “como um objeto ignoto” no final. Isso também leva o texto a ter versos mais longos do que no soneto de Rilke, o que é, por sinal, uma característica geral das traduções que compõem a antologia. Em boa parte de *Neue Gedichte*, os versos giram em torno do equivalente a dez sílabas poéticas do português, ao passo que a tradução de Paes é composta de versos com doze sílabas.

Esse alongamento do verso diz muito da relação do tradutor com a língua do original. Podemos observar que o poema em português busca contemplar a maior parte do texto em alemão, de maneira que se traduzem quase todos os termos do original, com poucas adições, como “o jogo de mil reflexos passageiros.”, imagem na qual Paes brinca com o significado da palavra “*Übergang*” [passagem], de modo que o adjetivo “passageiro” pode tanto querer dizer algo que dá passagem, como algo efêmero. Além do aspecto semântico, o texto de Paes também busca se modelar de acordo com a sintaxe do alemão, por isso a existência de inversões, que igualmente permitem que ele construa rimas finais e siga uma metrficação dodecassílabo, a qual, aliás, é a regra na maior parte das suas traduções dos textos de *Novos poemas*. No entanto, a versificação de Paes não apenas deixa seus versos mais extensos, como também, no caso deste poema, leva à construção da imagem de um movimento tortuoso dos jatos d’água, produzindo, dessa forma, sua interpretação do texto original.

Augusto de Campos, por sua vez, também traduziu esse poema. Veremos como o tradutor encaminha seu texto em outra direção. Ele faz parte da primeira antologia de poemas rilkeanos, *Rilke: poesia-coisa*:

**Fonte romana**

Borghese

Duas velhas bacias sobrepondo  
suas bordas de mármore redondo.  
Do alto a água fluindo, devagar,  
sobre a água, mas em baixo, a esperar,

muda, ao murmúrio, em diálogo secreto,  
como que só no côncavo da mão,  
entremostrando um singular objeto:  
o céu, atrás da verde escuridão;

ela mesma a escorrer na bela pia,  
em círculos e círculos, constantemente,  
impassível e sem nostalgia,

descendo pelo musgo circundante  
ao espelho da última bacia  
que faz sorrir, fechando a travessia. (RILKE, 1994, p. 37)

Desse modo, vê-se, no começo do texto, um posicionamento que inclui simultaneamente as duas bacias, sem especificar a idade de suas bordas de mármore: “Duas velhas bacias sobrepondo / suas bordas de mármore redondo.” Por meio do verbo no gerúndio, “sobrepondo”, o tradutor já necessariamente posiciona uma sobre a outra, sem que precise especificar isso. Logo após, há o movimento da água, que desce com um advérbio: “devagar”, isto é, há um centramento no fato de que o movimento é calmo, fazendo uma relação com o advérbio “*leis*” [quietamente], do texto de Rilke. Destaca-se também o verbo “fluindo”, que indica essa continuidade sem grandes interrupções e acidentes. Em seguida, descobrimos que essa água está sobre uma outra, que espera. Neste verso, Augusto utiliza uma oração subordinada reduzida, que resulta em um verso curto, de nove sílabas, bem como uma leitura fluida como o movimento da água.

A seguir, no segundo quarteto, o texto indica que essa água que espera em baixo é marcada pelo silêncio, pela baixa voz. Em primeiro lugar, o termo “muda”, que nos remete ao “*schweigend*”; em segundo lugar, o “murmúrio”, que relacionamos com o “*leise redenden*”; por fim, o termo “diálogo secreto”, uma interessante tradução que une diálogo – que remete a

“*entgegen*” – com secreto – cuja referência seria “*heimlich*”. Dessa forma, Augusto explora as possibilidades presentes no texto rilkeano para criar um sintagma, que carrega toda uma carga condensadora: “diálogo secreto”. Esse último é justamente o encontro entre as águas de cima e a de baixo. Observe-se também que “muda” e “murmúrio” são formadas por uma sequência de consoante bilabial nasal [m] e a vogal fechada [u], as quais naturalmente são emitidas com menor esforço e produzem um som de frequência menos elevada.

Presenciamos, em seguida, a imagem do reflexo que vemos nas águas da fonte que já foram para baixo, que seria esse “céu”. Porém, como o vemos? É uma imagem que parece ser captada pelo côncavo da mão. Destarte, Augusto brinca com as perspectivas visuais dos poemas rilkeanos, o que será característica marcante em suas traduções. No poema em alemão, o céu é o que primeiro aparece, para depois ser caracterizado como um objeto desconhecido. No de Augusto, existe a criação de uma expectativa: que singular objeto é esse que está sendo mostrado? Só para, então, esclarecer do que se trata.

Aqui, não apenas há uma reestruturação da imagem e uma reconfiguração do olhar, mas também há a garantia de uma fluidez na leitura, imitando o movimento “devagar” dos jatos d’água. Primeiramente, vemos uma sintetização: não há uma estrutura comparativa, com o uso do “*wie*” [como], mas uma metáfora. O “singular objeto” sai da posição de elemento ao qual é comparado para uma posição principal na frase, pois ele será caracterizado. Ademais, o uso do verbo logo no início do verso dá uma ideia de continuidade do movimento da água e deixa a leitura mais fluida, tanto quanto a passagem do jato de cima para baixo.

No prosseguimento, há a indicação de que a água escorre na pia, de maneira constante, impassível e sem nostalgia. No caso da palavra “constantemente”, ela aparece dividida, de modo que ela inicia no segundo verso do primeiro terceto, vai até “constante-” e termina em “mente”, no princípio do verso seguinte. Esse advérbio sinaliza o movimento contínuo e sem acidentes da fonte, ao mesmo tempo que ele é continuado, de um verso para outro. O adjetivo “impassível”, igualmente, dá, ao fluir da água, esse caráter “zen” – adjetivação que Augusto usa, por exemplo, para alguns *Sonetos a Orfeu*, quando fala daqueles em que há, assim como no presente poema, reflexão sobre a passagem do tempo. Por fim, “sem nostalgia”, visto que não se deseja voltar para trás, para o passado; pelo contrário, tem-se a coragem de aceitar a mudança.

No último terceto, nota-se a conclusão da descida do jato da fonte e novamente uma colocação concisa: “ao espelho da última bacia”, em que há uma junção entre “*letzten Spiegel*”



e “*der sein Becken*”. Enquanto o poema de Rilke fala de um último espelho, o qual tem uma bacia, Augusto descreve uma última bacia com um espelho, novamente fazendo um jogo de perspectiva.

Com essas observações, percebe-se que o texto de Augusto apresenta uma fonte cujo movimento dos jatos d’água é suave e tranquilo, algo que é garantido tanto pela escolha de vocábulo quanto pela sintaxe de ordem direta das orações do soneto. Recordo as palavras que Augusto utiliza no seu texto *O anticrítico*: “por certo / A constrição da métrica e da rima / impõe alguns deslocamentos / no próprio original/ mas o critério prevalente / é o da diretidade / da linguagem” (CAMPOS A., 1986, p. 17). Ele afirma isso em relação ao texto da *Divina comédia*, de Dante Alighieri, mas o presente caso é similar. Somada a uma certa concisão e à “diretidade” dos versos, destaca-se, de certa forma, o aspecto silencioso do soneto.

Desse modo, essa última tradução de *Fonte Romana* é um poema em que prevalece não somente a tranquilidade como também uma certa profusão de imagens que despertam a atenção durante a leitura. Neste soneto, vemos como as transformações da vida devem ser lidas com a impassibilidade do fluxo da água.

Se a apresentação das traduções mais imediatas de Rilke no Brasil mostra como elas estavam de acordo com as concepções poéticas daquele momento, a de Paes está aqui para indicar que, por muito que ela seja contemporânea à de Augusto e que o tradutor compartilhe, com esse último, de discordâncias em relação à visão da Geração de 45, sempre há a peculiaridade de cada profissional da tradução e de cada antologia ou livro de poemas traduzidos. Como veremos, as antologias de Campos demonstram sua autonomia, e seu projeto tradutório visa a um momento específico da obra rilkeana, não a uma generalidade.

## **4.2 Rilke nas antologias de Augusto de Campos**

Feito esse comentário sobre algumas das traduções mais imediatas da obra rilkeana, e outras nem tanto, como a de Paes, percebemos em que tradição Augusto pensava, ao escrever o prefácio a *Rilke: poesia-coisa*. Contra a ideia corrente de que o momento mais alto da poética rilkeana seriam apenas as *Elegias* e os *Sonetos* e de que a temática é o único elemento relevante para a contemporaneidade, Campos quer, com sua primeira antologia, e ainda nas seguintes, mostrar o Rilke não-messiânico. Ele afirma, ainda em *I like Rilke*, que há, em sua obra,

aspectos que permanecem provocadores e atuais, para além da embriaguez que suscita a indiscutível beleza de suas especulações vivenciais e metafísicas. Desse ponto de vista, o que releva é a vertente objetual, substantiva, da poesia de Rilke.” (CAMPOS A., 1994, p. 11).

Dessa maneira, o tradutor pretende apresentar ao leitor um Rilke moderno, no sentido de que o entendimento de sua poética não é separado em forma e conteúdo: a própria estruturação é, em si, conteúdo, porque há uma reflexão e um questionamento sobre a arte e sobre o papel não somente dela, senão da linguagem, em um mundo em que as antigas representações da realidade são abaladas. Esse movimento de Augusto é um dos passos de uma tradução crítica, na medida em ele percebe haver uma parcela da obra do passado que não foi imediatamente destacada pelos contemporâneos e por quem o sucedeu. Para romper com uma noção já estabelecida, estagnada, o tradutor volta para essa obra anterior e apresenta um novo Rilke, sempre buscando sua faceta mais moderna.

Essa modernidade está já naquele ensaio de De Man, que foi um marco para a recepção rilkeana, mas também me reporto ao sentido que Helmut Henne (2010) emprega, considerando o poeta praguense um dos primeiros modernos de língua alemã, juntamente com Stefan George e Hugo von Hofmannsthal. Moderno no sentido de ser consciente de que, com o avanço das descobertas científicas e tecnológicas que marcaram sua época, pergunta-se qual o papel da arte para com o destino da humanidade, ameaçada com o afã cientificista. Ao contrário dos artistas que representam a última expressão artística genuinamente oitocentista, isto é, os naturalistas, Rilke e seus contemporâneos não baseiam sua arte no conhecimento técnico-científico, o qual requer uma linguagem objetiva e sem impedimentos à leitura; por outro lado, também não acreditam que a linguagem expõe os sentimentos e emoções do poeta de maneira direta. Pelo contrário, ao realizarem um movimento de ponderação sobre a arte, voltam-se para o próprio material dela. No caso do poeta, a linguagem, em uma reflexão proporcionada sobremaneira pelo pensamento nietzscheano; como indica Henne, esse filósofo “deu orientações que aceleraram o desenvolvimento teórico-artístico, [...]” (HENNE, 2010, p. 3, tradução minha)<sup>18</sup> dos modernos. Nietzsche pôs em questão todo sistema de verdades estabelecidas, como a Religião, a Ciência e a própria Filosofia. Ele desconfiava da capacidade da linguagem como criadora de conceitos e transmissora de verdades, pois, para ele, não haveria verdade absoluta; todos os conceitos foram criados pela humanidade para designar as coisas e eles não passam de metáforas: “Acreditamos saber algo acerca das próprias coisas, quando falamos de árvores,

---

<sup>18</sup> “setzt Akzente, die die kunsttheoretische Entwicklung beschleunigen”

cores, neve e flores, mas, com isso, nada possuímos senão metáforas das coisas, que não correspondem, em absoluto, às essencialidades originais” (NIETZSCHE, 2007, p. 33-34). Desse modo, o filósofo entende que não há uma realidade externa à fisiológica, ou seja, não-metafísica, e que todos os conceitos e verdades são frutos da capacidade humana de criar imagens, as quais se tornam metáforas, que engendram os conceitos. Nietzsche considera que a grande qualidade humana é a de ser um “sujeito *artisticamente criador*” (NIETZSCHE, 2007, p. 41, grifo do autor), isto é, de possuir a capacidade de criar essas imagens por meio de sua intuição. É esse o principal ponto nietzscheano que os poetas de língua alemã na virada de século admiram e tomam como lição: a palavra como criadora, e não como transmissão de conceitos.

Não somente as ideias de Nietzsche levavam a esse cuidado em relação ao como dizer. A tradição com a qual Rilke trabalhava se originava, sobretudo, do simbolismo francês, no qual o esteticismo, a valorização da arte pela arte, ditava o modo de se escrever. Como afirma Judith Ryan (2004), o poeta se voltou contra essa tradição – em que muitas vezes as palavras não passavam de ornamentos – contudo não deixou de escrever com o cuidado de usar figuras de linguagem e jogos sonoros. Dito isso, o texto e as palavras ganhavam um status de autonomia, não simplesmente eram empregadas para evocar o sentimento do poeta; buscava-se a beleza na materialidade, como afirma ainda Henne (2010, p. 5-6, tradução minha)<sup>19</sup>:

As línguas e as suas palavras no texto são mais significantes (no sentido de referência a si mesmas) do que significativas (no sentido de referência ao mundo), obras de arte de linguagem têm a tendência à autonomia.

Por conseguinte, é imperativo ler não somente o que Rilke diz, mas como ele diz, isto é, de que modo a linguagem faz parte do entendimento da camada semântica. Manfred Engel (2004b) explica que “Ler Rilke como um autor moderno significa se libertar da fixação fatal na suposta mensagem e perceber seus textos sobretudo em sua qualidade estética.” (ENGEL, 2004b, p. 93,

---

<sup>19</sup> „Sprache und ihre Wörter im Text sind eher bedeutsam (im Sinne von Referenz auf sich selbst) als bedeutend (im Sinne von Referenz auf die Welt), sprachliche Kunstwerke haben die Tendenz zur Verselbständigung.“

tradução minha)<sup>20</sup>. Pode-se ir além e dizer que a mensagem dos textos de Rilke está justamente na maneira de o poeta lidar com a estética, isto é, com a forma.

Na primeira antologia, a maior parte dos poemas pertence ao ciclo *Novos poemas*, dois livros publicados, respectivamente, em 1907 e 1908. Não são os primeiros do autor, mas, para Augusto e outros leitores de Rilke, como De Man, esses livros são a entrada do autor na literatura moderna.

Ora, anteriormente a *Novos poemas*, o poeta de Praga já se aventurava por um caminho modernizante. Seu primeiro grande ciclo poético foi *O livro de horas*, em que a relação monge-Deus representava a dinâmica artista-obra, e Rilke expressava suas angústias enquanto escritor. O segundo ciclo, por sua vez, *O livro de imagens*, é uma miscelânea. Alguns desses poemas são traduzidos por Augusto, a maior parte na terceira antologia.

Esse livro, dividido em dois, os quais, por sua vez, seccionam-se em duas partes, não é nada homogêneo, no que se refere a tema e técnica. Isso é facilmente justificado pelo fato de os poemas nele contidos terem sido escritos em diferentes períodos: a primeira edição, publicada em 1902, contém poemas escritos entre 1897 e 1901, com segunda versão em 1906, bastante reestruturada. Os poemas da primeira parte do livro primeiro são os mais antigos e contam com figuras centrais, “as figuras da jovem, dos anjos, dos santos e da criança” (HEINZ, 2004, p. 291, tradução minha)<sup>21</sup>, bem como a do cavaleiro. Na segunda parte desse livro, já aparecem textos que tematizam a solidão vivida na cidade; muito da temática e do clima dessa seção se deve à estada do poeta em Paris e seu sentimento solitário ali. Nesse primeiro livro, vicejam, ainda, formas enunciativas caras ao *Livro de horas*, como a interlocução com alguém em segunda pessoa do discurso. O eu-lírico é, em geral, bastante evidente: no primeiro livro “expressa-se um eu-lírico, que, mesmo sob diversos papéis ainda é visto claramente.” (HEINZ, 2004, p. 292)<sup>22</sup>.

Entretanto, há uma grande mudança na primeira parte do livro seguinte, em decorrência de um número majoritário de poemas sem a presença do eu-lírico; nesses textos, Rilke reconta a história de dois ciclos de famílias nobres históricas, as quais seriam a “origem” das figuras

---

<sup>20</sup> „Rilke als einen modernen Autor lesen, heißt [...], sich von der fatalen Fixierung auf eine vermeintliche Botschaft zu lösen und seine Texte in ihrer ästhetischen Qualität ernst, ja überhaupt erst wahrzunehmen.“

<sup>21</sup> die Figuren der Mädchen, des Engels, der Heiligen und der Kinder

<sup>22</sup> In ihnen äußert sich ein lyrisches Ich, das selbst unter den diversen Rollenverkleidungen im ersten Teil noch deutlich hervorschaut.

solitárias presentes na primeira parte do livro um. Um desses ciclos se refere a uma dinastia de czares na Rússia, dentre os quais, Ivan o Terrível:

reinado da família de Czares de Rurik, por exemplo, Ivan o Terrível e seu filho com deficiência cognitiva, Fiodor. Em particular, Fiodor – paralelamente aos textos do primeiro livro - é retratado como o último de uma poderosa dinastia de governantes e como um solitário e não-atuante. (HEINZ, 2004, p. 292)<sup>23</sup>

A solidão que permeia essa primeira parte do livro lembra a do monge de *O livro das horas* e está relacionada à figura do poeta e a daqueles que têm um trabalho criativo. A noção de solidão como condição desse tipo de trabalho é constante na maior parte da obra rilkeana e ela nos leva a duas outras facetas: uma diz respeito ao trabalho manual, e outra ao silêncio no poema, facetas que serão mais exploradas nos trabalhos seguintes.

A segunda parte de *O livro das imagens* é um retorno à voz do eu-lírico, mediante poemas que expõem a crise do sujeito e sua salvação por meio da percepção de uma unidade com o mundo. Por fim, ainda nessa parte, há o ciclo *Die Stimmen. Neun Blätter mit einem Titelblatt* [Vozes. Nove folhas com uma folha-título]. Nesse, a poética de Rilke se aproxima do que contraria o belo e o sublime, em que as “vozes” são de pessoas-figuras que estão debilitadas física ou psicologicamente, como o Cego, o Bêbado e o Leproso; ou, então, de pessoas que, por obra do destino, estão em situação de perda, como a Viúva e a Órfã. De modo geral, todas essas pessoas são formas que sofrem “uma massiva ameaça à sua identidade” (HEINZ, 2004, p. 292, tradução minha)<sup>24</sup>. A experiência de vida dessas figuras é transtornada e incompleta: em várias ocasiões, elas não conseguem separar o que elas são da carência a que estão sujeitas. Sua relação com o mundo ao redor é demonstrada, no poema, em interações com o corpo e com miudezas, ou, como Heinz chama, “projetos de ser” [*Seinentwürfe*], pequenos e insignificantes objetos, ou então animais. Isso pode ser exemplificado em duas estrofes de *Das Lied der Waise* [Canção da Órfã]:

---

<sup>23</sup> Herrschaft der Zarenfamilie der Rurik, und zwar am Beispiel Iwans des Schrecklichen und seines schwachsinnigen Sohnes Feodor. Besonders Feodor wird dabei – parallel zu den Texten aus dem ersten Buch – als Letzter einer mächtigen Dynastie von Herrschern sowie als Einsamer und Nicht-Handelnder dargestellt.

<sup>24</sup> “eine massive Bedrohung ihrer Identität”

Tenho somente este vestido,  
 está gasto e descolorido,  
 mas guarda um infinito  
 diante de Deus, eu acredito.

Tenho sempre o mesmo cabelo  
 (outro não me convém);  
 alguém já o amou com desvelo. (CAMPOS A., 2015, p. 83)<sup>25</sup>

A órfã tem por inventário somente essas duas poucas coisas: o vestido e os cabelos. Aqui vemos um elemento muito caro ao poeta: o objeto. Em uma série de poemas escritos em primeira pessoa, o poeta dá ênfase às coisas imateriais às quais o eu-lírico, as pessoas rejeitadas pela cidade, devotam afeto. É algo presente na conferência intitulada *Rodin*, proferida por Rilke em 1905, na qual tece um texto elogioso sobre o escultor pelo qual então nutria forte admiração e, adicionalmente, comenta sobre a natureza e beleza do objeto, cuja presença é tão importante na infância, porquanto o objeto, classificado por Rilke como “algo sem valor”:

preparou vosso relacionamento com os seres humanos, e mais ainda: através dele, de sua existência, sua aparência indefinida, através de sua destruição ou perda total [...] os senhores vivenciaram até o âmago da morte tudo o que é humano. (RILKE, 2003, p. 133)

De fato, não se pode afirmar que o objeto ou aquilo que a ele se assemelha, em *O livro das imagens*, é o mesmo do qual o poeta fala em sua conferência. Sem embargo, porque o ciclo *As vozes* foi quase todo traduzido por Augusto, podemos questionar se essa relação com o objeto, sobretudo esse que foge ao que era considerado poético na época, não é um dos elementos que levou o tradutor a incluí-lo em sua antologia. Segundo a interpretação de Heinz, essas figuras em precariedade não servem para Rilke como uma referência a si mesmo, nem têm propósito decorativo, “mas apontam para a origem existencial da poesia no corpo e na canção” (HEINZ,

---

<sup>25</sup> „Ich habe nur dieses eine Kleid,  
 es wird dünn und es verbleicht,  
 aber es hält eine Ewigkeit  
 auch noch vor Gott vielleicht.

Ich habe nur dieses bisschen Haar  
 (immer dasselbe blieb),  
 das einmal Eines Liebstes war.“

2004, p. 293, tradução minha)<sup>26</sup>. Em outras palavras, o ciclo apresenta o ato de cantar, um movimento corporal, isto é, material, como a única forma de expressão dessas figuras.

Augusto apresenta o *Livro de Imagens* sempre em relação ao ciclo poético imediatamente posterior: “é o antecedente imediato daquele conjunto de poemas [os *Novos Poemas*] e antecipa vários dos seus temas.” (CAMPOS A., 2015, p. 18). Isso acontece ao falar, por exemplo, ao falar do ciclo *Tzares*: “obra que poderia ter sido incluída nos *Novos Poemas*, até mesmo porque terminada em 1906, na mesma época em que foram esboçados alguns dos poemas do livro.” (CAMPOS A., 2015, p. 18).

O livro seguinte, portanto, é *Novos Poemas*, o qual tem, como principal ponto de partida, o crescente interesse de Rilke pelas artes plásticas, bem como o convívio com diferentes artistas, a começar pela própria esposa, a escultora Clara Westhoff; os pintores da colônia da pequena cidade alemã de Worpswede, dentre os quais, Paula Modersohn-Becker; por fim, com grande importância, o pintor Paul Cézanne e o escultor Auguste Rodin, de quem Rilke foi secretário e sobre o qual escreveu uma monografia.

Rilke nutria interesse pelas artes plásticas desde a juventude. Após tentar, sem sucesso e a contragosto, formar-se como militar em Praga, ele estudou História da Arte na Universidade de Munique. Contudo, fora do campo acadêmico, começou, ainda na época do *O livro das imagens*, a se engajar em discussões intelectuais sobre a arte moderna. Durante a primeira década do século XX, escreveu alguns ensaios sobre artes e uma monografia sobre o já citado escultor, intitulada *Auguste Rodin*, resultante de uma viagem que empreendeu a Paris em 1902, para conhecer a obra e o trabalho daquele artista e escrever sobre ela, uma experiência que, como será explicado adiante, mudou radicalmente sua poética.

Um dado curioso é que, enquanto Rilke escrevia esse trabalho, o hoje referenciado sociólogo e filósofo alemão Georg Simmel também compunha um texto sobre o escultor, de maneira que o completou e publicou um pouco antes do poeta. Segundo Hannah Klima (2018), a biografia de Simmel fez muito mais sucesso naquele momento por dois motivos. Em primeiro lugar, por ter sido publicada antes da outra e, em segundo lugar, por abordar muito mais a vida do artista parisiense do que suas obras em si - o que estava perfeitamente de acordo com a crítica de arte naquele momento. O trabalho de Rilke, em seu turno, visava ir a fundo nas obras: ele ressalta mais a obra do que o autor – ou melhor, ressalta o autor por meio da obra, e não o

---

<sup>26</sup> „sondern verweisen nur auf den existentiellen Ursprung von Dichtung in Leib und Lied“

contrário. Por isso, Klima defende que “Apesar de Simmel ter publicado um pouco anteriormente, a monografia de Rilke foi uma das ‘conquistas pioneiras’ das interpretações de Rodin quando apareceu em 1903 e marca a transição para a era moderna.” (KLIMA, 2018, p. 117, tradução minha)<sup>27</sup>. Interessante notar que a forma como Rilke apresenta Rodin se assemelha a como Campos introduz Rilke ao leitor de suas antologias. Na monografia, esse último afirma que a fama que o artista francês desfrutou “é apenas a essência, a síntese de todos os mal-entendidos que cercam um novo nome.” (RILKE, 2003, p. 15). O poeta continua: “Existem muitos destes equívocos em torno de Rodin [...]; estas equivocções dizem respeito ao nome, e não à obra, que transcendeu amplamente a projeção deste nome e se tornou anônima [...]” (RILKE, 2003, p. 15). Em ambos os casos, no de Augusto e no de Rilke, os produtores do texto pretendem apresentar uma nova imagem de quem estão falando. Tanto para o brasileiro quanto para o praguense, a fama do artista – de seu nome, de sua pessoa - suplantou a própria obra e, em decorrência disso, resultou em equívoco.

A observação da arte de Rodin leva Rilke a direcionar seu método de composição a partir do olhar. Por que esse elemento visual se torna tão importante para o poeta? Assim como para outros artistas do começo do século XX, a experiência de mundo do escritor praguense passou a ser outra, após tomar contato com uma cidade tão grande e urbanizada quanto Paris, cidade muito maior do que Praga – onde ele nasceu e passou a infância e adolescência - e Munique - onde ele estudou na juventude. Na capital francesa, Rilke “foi confrontado com uma realidade cujos elementos não mais se deixavam ser captados, mas se decompunham em percepções individuais e realidades fragmentadas.” (KLIMA, 2018, p. 111, tradução minha)<sup>28</sup>.

Em cidades grandes, o tempo era acelerado, regido pelo ritmo do trabalho nas fábricas, pelos automóveis, pelo telégrafo. Observava-se uma crise na cultura, de questionamento de valores morais e éticos que anteriormente eram amplamente aceitos. Os sistemas políticos entravam em decadência. Com a grande quantidade populacional e a multidão de desconhecidos, o sentimento de comunidade inexistia. Como bem resume Eliane Moraes (2012, s.p.):

---

<sup>27</sup> „Trotz der etwas früheren Veröffentlichung Simmels ist Rilkes Monographie bei ihrem Erscheinen 1903 zu den ‚Pionierleistungen‘ der Rodin-Interpretationen zu zählen und markiert den Übergang zur Moderne.“

<sup>28</sup> „nachdem er in Paris mit einer Wirklichkeit konfrontiert wurde, deren Elemente sich nicht mehr erfassen lassen, sondern in subjektive Einzelwahrnehmungen und fragmentierte Realitäten zerfallen.“



Fragmentar, decompor, dispersar: essas palavras se encontram na base de qualquer definição do “espírito moderno”. Entre a década de 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial, a Europa assistiu a uma crise profunda no humanismo ocidental, com radical impacto sobre a política, a moral e a estética. Os homens da época vivenciaram uma complexa transformação da mentalidade europeia, marcada sobretudo por um sentimento de instabilidade.

Dessa forma, a arte, cuja tarefa tradicionalmente – desde os tempos de Platão – era a de representar a realidade, entrou igualmente em crise. O modo “realista” de recriar o mundo à volta já não era possível, pois ele já não correspondia à percepção que os indivíduos tinham. Portanto, os artistas buscaram formas de se conectar com o mundo tal como eles percebiam. Para os escritores, o diálogo com as plásticas foi fundamental, sobremaneira para Rilke.

Ao acompanhar o trabalho de Rodin, o poeta aprendeu técnicas e procedimentos que ele levou para seu próprio ofício. Em primeiro lugar, o elemento do artista que trabalha, persiste e não simplesmente se alimenta da inspiração: “Ao invés de uma inspiração que visita o artista em hora oportuna [...], a produção artística de Rodin é entendida como ‘tarefa’ [Aufgabe] e ‘trabalho’ [Arbeit] (KA IV, 409) [...]” (KLIMA, 2018, p. 122, tradução minha)<sup>29</sup>. Rilke não leva essa lição somente para sua prática poética, visto que esse esforço está na forma de certos personagens no interior de alguns de seus poemas, onde a figura do artista, ou de alguém envolvido em um projeto criativo, está exposta.

A observação das esculturas do referido artista também o fez valorizar a concentração, a abdicção do que não é necessário. Na monografia sobre Rodin, utiliza o termo “*Gebärde*” [gestos] para indicar aquilo que é mais importante na escultura do artista francês: “os trabalhos de Rodin se concentram sempre em um determinado gesto, o qual é esculpido.” (KLIMA, 2018, p. 123, tradução minha)<sup>30</sup>. Como explica Laura Chagas (2019, p. 87), a escultura acadêmica, naquela época, não trazia movimentos, mas estátuas estáticas, ricas de detalhes que as tornassem semelhantes às pessoas reais. O célebre escultor, por sua vez, tirou o detalhamento e deu forma a figuras que se distanciavam do que seria uma cópia “fiel” de um ser humano. Não obstante, simultaneamente, por utilizar os gestos mais sutis, tornava suas peças autonomizadas, cheias de vida, assim como nas esculturas da antiguidade, como assinala Rilke (2003, p. 33): “Esta era a regra que, embora não firmada por escrito, vivia nas esculturas de tempos antigos.

<sup>29</sup> „Statt einer den Künstler in einer günstigen Stunde heimsuchenden Inspiration [...], wird die künstlerische Produktion bei Rodin als ‚Aufgabe‘ und ‚Arbeit‘ (KA IV, 409) verstanden [...].“

<sup>30</sup> „konzentrieren sich Rodins Arbeiten jeweils auf eine bestimmte Gebärde, die herausgearbeitet wird.“

Rodin a compreendeu”. Dessa forma, o gesto, o movimento, faziam com que a obra bastasse por si mesma:

O que distingue as coisas, esta concentração exclusiva no próprio ser, era a substância que conferia o aspecto de serenidade a uma escultura; ela não podia exigir ou esperar nada do mundo exterior, não podia referir-se a nada que existisse fora dela e não ver nada que não se encontrasse dentro dela. O seu meio ambiente tinha que se situar dentro dela mesma. (RILKE, 2003, p. 33)

Essa ideia da autonomização e da relação entre interior e exterior está bastante presente nos *Novos Poemas*. Não raro, muitas das coisas que os protagonizam são descritas de modo sereno, calmo, ou sempre voltadas para a própria interioridade, como as águas de *Fonte Romana* e, como ainda será mostrado, a figura de São Sebastião no poema *Sankt Sebastian [São Sebastião]*.

Ao lado da concentração nos gestos, está a fragmentariedade. Em certas obras de Rodin, as mais polêmicas para a época de sua exposição, percebe-se a fragmentariedade dos corpos esculpidos, como o do *Homem do nariz quebrado*, que foi rejeitado no Salão dos artistas franceses, o *Salon*, segundo a monografia de Rilke (2003, p. 29). Esse último, por sua vez, nota que esse modo fragmentário de construir uma obra corresponde à própria maneira de enxergar a realidade, a qual, como já adiantamos, era diferente da visão integral que se tinha das coisas antes de o poeta se mudar para Paris. A partir desse rosto deformado, não correspondente aos padrões de beleza da época, o escritor percebe diversas sensações:

O que se lia neste rosto, a mesma sensação dolorosa de um despertar penoso e, ao mesmo tempo, este anelo pelo que é árduo e difícil, estava inscrito na mais ínfima fibra deste corpo, cada parte era uma boca que o dizia. Nesta figura, o olhar, por mais rigoroso que fosse, não encontraria um lugar que fosse menos vivaz, menos claramente delineado. Era como se subissem pelas veias deste homem as forças provenientes das profundezas da terra. (RILKE, 2003, p. 34-35)

Apenas com a expressão e a forma do rosto bastavam para construir essa percepção. Sensações que Rilke até então não encontrara em palavras, senão no silêncio transmitido pela imagem. Como foi observado anteriormente, ele fazia parte de uma geração que desconfiava das capacidades da palavra. Ao notar como as esculturas, sem nenhum meio verbal, poderiam comunicar tanto, passou a buscar também esse modo silencioso de escrita. É possível constatar, nos *Novos Poemas*, que o poeta não pretende fazer uma descrição “completa” das coisas, como se tentasse uma visão integral – pois sabe que essa possibilidade não existe. Os elementos de

seus textos são construídos de um modo fragmentado, aproveitando a ideia de perspectivação, como informa Augusto de Campos, no prefácio a *Coisas e anjos de Rilke*, primeira edição:

Há, em embrião, nos *Novos Poemas*, algo das simultaneidades do cubismo analítico, a lembrar a reestruturação multiperspectívica de certos quadros, onde o mesmo objeto se apresenta sob diversos aspectos em superposição ou justaposição de planos ou fragmentação poliédrica de volumes. (CAMPOS A., 2001, p. 19)

Esse método de composição consiste na maneira de o poeta lidar com a visualidade do real. Esse interesse de Rilke no ver, no olhar, no contato com as coisas, é notado por alguns de seus comentadores. Para o poeta, há duas dimensões da realidade, uma visível, com a qual o ser humano se ocupa cotidianamente, e uma invisível, que diz respeito às coisas primordiais para o ser. Maurice Blanchot (1987) interpreta essa relação a partir do ciclo poético seguinte de Rilke, as *Elegias de Duíno*, mas a noção de duas dimensões do real e a ligação que elas têm com as coisas à nossa volta já está presente nos poemas de *Novos Poemas*. Segundo Blanchot, o lado invisível da vida é a morte, entendida como o lugar em que não há certezas e formas, senão a abertura para as possibilidades: “a morte como abismo, não o que fundamenta, mas a ausência e a perda de todo o fundamento.” (BLANCHOT, 1987, p. 168). Ora, o poeta acreditava que o ser humano deveria ser mais receptivo a esse outro lado da vida, não viver somente pensando nos problemas cotidianos mesquinhos. Contudo, para isso, seria imperioso estabelecer uma nova relação com as coisas, partir da materialidade para se encontrar com essa outra parte da realidade, o que ocorre por meio da visão: “as coisas oferecem-se [...] na fecundidade inesgotável de seus sentidos que a nossa visão habitualmente ignora, ela, que só é capaz de um único ponto de vista [...]” (BLANCHOT, 1987, p. 164). Esse contato concentrado com as coisas é como se fosse o testemunho de uma ausência, como afirma o filósofo: “Pode-se dizer que, com frequência, quando ele pensa na palavra *ausência*, pensa no que é para ele a *presença* das coisas, o ser-coisa: humilde, silencioso, grave, obedecendo à gravidade pura das forças [...]” (BLANCHOT, 1987, p. 164). Em outras palavras, o ser humano pode aprender a se voltar para esse lado invisível, para a interioridade, e dessa maneira, transformar sua relação com o real, mediante o contato com aquilo que aparentemente não tem vida nem pensa: “Partir das coisas, sim, é preciso [...] ao voltar-nos para o invisível, a vivenciar o movimento da transmutação [...]” (BLANCHOT, 1987, 167). Essa relação com as coisas está na superfície, como fala Rilke, em sua segunda conferência sobre Rodin:

Mas deixem-nos analisar se não é superfície tudo o que temos diante de nós, percebemos e interpretamos? E o que chamamos de espírito, alma e amor: tudo isto não é apenas uma diminuta modificação na superfície de um rosto próximo? E quem desejar nos oferecer isso moldado, não precisará ele ater-se ao que é palpável, que corresponda aos seus recursos, não deverá atentar para a forma que consegue apreender e sentir? E quem fosse capaz de ver e produzir todas as formas, não estaria ele nos dando [...] tudo o que concerne às coisas do espírito? Tudo aquilo que foi algum dia denominado anelo, dor ou bem-aventurança, ou não pode ter nome nenhum em virtude de sua indizível espiritualidade? (RILKE, 2003, p. 86)

Dessa forma, o poeta vê, nas esculturas, não uma matéria que serve apenas para decorar e enfeitar, pois essa forma na verdade comunica aos sentimentos, à interioridade.

Também observamos essa relação especial com as coisas que estão aquém e além do humano em uma carta endereçada a Lou Salomé, no excerto traduzido por Augusto:

Quero viver como se o meu tempo fosse limitado. Quero me recolher, me retirar das ocupações efêmeras. Mas ouço vozes, vozes benevolentes, passos que se aproximam e minhas portas se abrem... As pessoas que eu procuro não podem me ajudar: elas não compreendem. O mesmo se passa com os livros: demasiado humanos, ainda... As coisas, só elas, me falam. As coisas de Rodin, as das catedrais, as da antiguidade. Todas as coisas que são perfeitas. Elas me apontaram os meus modelos: um mundo de movimento e de vida, na pura simplicidade de seu desígnio, que é o de deixar nascer as coisas. (RILKE, 1903 *apud* CAMPOS A., 1994, p. 13-14)

Na abstração, o poeta não encontrava a forma de atingir esse conhecimento do “espírito, alma e amor”, senão na superfície concreta. Por isso, a escultura se apresenta como um exemplo para compor um poema que, se bem que fosse autônomo, também poderia se constituir como uma forma de (auto)conhecimento, seja do leitor, seja do poeta. Para Szendi Zoltán (2007), essa necessidade existencial do concreto relaciona-se diretamente com os procedimentos adotados nos poemas. Conforme o autor, as composições de Rilke não são nem impressionistas nem expressionistas, que seriam caracterizadas por extremos: no primeiro caso, há a ausência de sujeito e, no segundo caso, toda a realidade seria fruto da criação dele. Ao contrário, o destaque às coisas e objetos externos resulta em um autoconhecimento do sujeito:

Somente a suposição de um mundo de coisas externo permite uma relação internalizada e individual com o mundo externo à existência humana. No mundo poético - e não apenas no lírico - de Rilke, objetificação agora significa internalização, um ganho para o mundo interior. (ZOLTÁN, 2007, p. 5, tradução minha)<sup>31</sup>

<sup>31</sup> „Erst die Annahme einer äußeren Dingwelt ermöglicht eine verinnerlichte und individuelle Beziehung zu der Welt außerhalb der menschlichen Existenz. In der poetischen – und nicht nur in der lyrischen – Welt Rilkes bedeutet nun Objektivierung eine Verinnerlichung, eine Gewinnung für die innere Welt.“

O Eu se enriquece porque ele passa a se conhecer ao se deparar com o diferente – o conhecimento de si mesmo passa pelo conhecimento do outro. Esse conhecer o outro não parte, para Rilke, de uma leitura psicológica. Na verdade, os próprios seres aparentemente incapazes de terem profundidade psíquica, isto é, os animais e as coisas, podem servir de espelho para o Eu.

Dessa forma, o escritor, em contato com o modo de trabalho e as criações de Rodin, passa a buscar essa arte autônoma, que precisa ser independente para que possamos aprender com ela, a qual, por seu turno, prende-se à concretude: objetos, animais, pessoas, cenas. Não há o objetivo de fazer uma descrição completa, e sim fragmentada, baseada na experiência visual, que, por ser baseada na visão, almeja prescindir de palavras. Se bem que não seja possível, o uso concentrado de termos, sem grandes adjetivações, é uma forma de exprimir essa quietude.

Considero importante abrir um parêntese sobre a relação de Rilke com a arte que, por si só, não se baseia no que é visível, senão na sonoridade: a música. Em primeiro lugar, visto que essa arte consiste na ausência de objetos, isto é, na falta de algo visível, o poeta já não a considerava possível para levar ao conhecimento da dimensão invisível da vida. Isso vale tanto para a música quanto para a pintura abstrata, por exemplo. Como afirma Costa (2019, p. 101): “O desaparecimento do objeto para Rilke significa o fim da comunhão que se realiza entre nós e as coisas.”. Em segundo lugar, Rilke tinha ojeriza pelo modo como as pessoas consumiam música em sua época, seja em espetáculos, seja em festas, pois acreditava que ela distraía, atrapalhava o autoconhecimento e até mesmo a escrita. Ele considerava que o silêncio era primordial para a criação e que, portanto, o barulho ou a música poderiam ser uma perturbação.

Em um curioso paralelo com o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto<sup>32</sup>, Rilke recusou, em vida, que sua poesia fosse musicada. Por exemplo, em 1913, ao receber a proposta

---

<sup>32</sup> Podemos dizer que há um diálogo entre Rilke e Cabral no que se refere tanto ao aspecto da recusa à música em termos convencionais, quanto à concisão nos poemas. Não descarto que Augusto, admirador da obra de Cabral, tenha tido em mira os poemas do pernambucano ao traduzir a obra rilkeana. O tradutor até mesmo cita, no prefácio a *Rilke: poesia-coisa*, o poema *Rilke nos Novos Poemas*, presente no livro *Museu de Tudo*:

*Rilke nos Novos poemas*  
 Preferir a pantera ao anjo,  
 condensar o vago em preciso:  
 nesse livro se inconfessou:  
 ainda se disse, mas sem vício

Nele, dizendo-se de viéis,  
 disse-se sempre, porém limpo;

de sua amiga pianista Magda von Hattingberg – que tentara fazê-lo se aproximar mais da arte musical – de fazer um concerto em que ela musicaria seus poemas, ele se mostrou bastante contrário à ideia. Como explica Axel Englund (2016), Rilke considerava que

A música, em performances, carece de integridade e forma, assim como as emoções do público que ela afeta. Porque ela ressoa na sala e preenche o ar, mistura-se com qualquer pessoa e com todos ao mesmo tempo, e é bem adequada para a ausência de forma interior de seus ouvintes passivos. A poesia, ao contrário, é toda integridade e autossuficiência: é solitária e não tem consciência de seu destinatário, que deve, portanto, convocar-se ativamente. Seu lugar apropriado é a leitura privada. Em um ambiente público e emoldurado por música, o trabalho de Rilke seria como um peixe fora d'água. (ENGLUND, 2016, p. 141, tradução minha)<sup>33</sup>

Esse autor discorre ainda sobre a relação entre a forma do soneto, utilizada em diversos momentos pelo poeta praguense, e o modo como o poeta contrapõe a música ao silêncio. Um aspecto de grande relevância é que o soneto italiano, apesar de etimologicamente se referir a som e ser formado de rimas, surgiu como uma forma de distanciar a poesia um pouco mais da música; ora, o soneto surgiu no fim da Idade Média, período no qual a lírica era a interligação entre música e letra:

Embora a palavra "soneto" em si tenha som em suas raízes, ela é sonora no diminutivo, diminuindo: desde seu início, o soneto foi um agente no desenvolvimento da literatura silenciosa: a circulação em forma de manuscrito de Guittone d'Arezzo e as coleções de sonetos de Dante, nas quais os autores estavam realmente envolvidos como autoridades, “marca uma fase decisiva na passagem da poesia da performance oral para a leitura privada” (Kennedy 2011: 90). (ENGLUND, 2016, p. 45)<sup>34</sup>

---

incapaz de não se gozar,  
disse-se, mas sem onanismo. (NETO, 1997, p. 70 - 71)

<sup>33</sup> “Music in performance lacks integrity and shape, as do the emotions of the audience it affects. Because it resounds in the room and fills the air, it intermingles with anyone and everyone at once, and is well suited to the inner formlessness of its passive listeners. Poetry, by contrast, is all integrity and self sufficiency: it is solitary and unaware of its recipient, who must thus actively summon himself up. Its proper place is in private reading. In a public setting and framed by music, Rilke’s work would be like a fish out of water.”

<sup>34</sup> “While the word ‘sonnet’ itself has sound at its roots, it is sound in the diminutive, diminishing: ever since its beginnings, the sonnet has been an agent in the development toward silent literature: the circulation in manuscript form of Guittone d’Arezzo’s and Dante’s sonnet collections, in which the authors were actually involved as authorities, ‘marks a decisive stage in the turn of poetry from oral performance to private reading’ (Kennedy 2011: 90).”

O que podemos chamar de aspecto musical não apenas em *Novos Poemas*, como também na maior parte dos poemas rilkeanos, é o uso abundante de aliterações, assonâncias, rimas. Apesar disso, esses elementos têm muito mais a ver com a preocupação de construir um poema que deve ser lido como um objeto separado, uma escultura, como se esses elementos sonoros ajudassem a dar uma ideia de um conjunto independente, vivo.

*Novos Poemas* não foi, nas primeiras leituras críticas que recebeu, tão celebrado quanto seriam *Elegias* e *Sonetos*. O apego às coisas se distancia de uma poética que fale mais diretamente sobre questões da humanidade que pululavam no momento e que ainda fazem sentido, como nos poemas desses dois últimos livros citados, tampouco contém os conselhos presentes em *Cartas a um jovem poeta*. O desafio de leitura de *Novos Poemas* – e um dos prováveis fatores pelos quais a crítica não o reconheceu imediatamente – é o de, em contato com as “coisas”, queremos transformá-las em alegorias à nossa vida, de maneira imediata, contudo não é a isso que Rilke se propõe. Como afirma Augusto, sobre os poemas *A Morte do Poeta* e *O Poeta*: “registram a tensão de Rilke em busca dessa almejada introjeção nas coisas e do seu correspondente desgarramento do mundo subjetivo [...]”. (CAMPOS A., 1994, p. 14). Afinal, lembremos que a lição apreendida pelo praguense é a de manter uma relação de aprendizado, e não de dominação, com as coisas. Logo, ao invés de *Novos Poemas* apresentar alegorias com nossos próprios sentimentos, ele oferece ao leitor maneiras de ver a realidade e, por esse meio, iniciar uma autorreflexão. Augusto de Campos assume uma leitura de De Man e Edward Snow, o tradutor norte-americano da primeira parte dos *Novos Poemas*, os quais mostram que o entendimento de *Novos Poemas* se dá pela forma que Rilke utiliza a linguagem, antes das figuras e da semanticidade, à qual em geral a interpretação de um poema imediatamente se volta.

Campos cita o prefácio que Snow redigiu, no qual comenta alguns pontos composicionais dos poemas ali contidos. Segundo esse tradutor,

Somente alguns desses *Dinggedichte*, ou “poemas-coisa”, como vieram a ser chamados, são efetivamente sobre objetos, mas todos eles têm uma qualidade material e confrontam o leitor com uma presença escultural, autônoma. Até mesmo as suas condensações semânticas comunicam um sentido de volume e contorno. (SNOW, 1994 *apud* CAMPOS A., 2001, p. 17)

Essa configuração autônoma de cada poema é obtida, em parte, por meio do arranjo sintático: “as situações sintáticas refogem às estruturas previsíveis do discurso, mesmo poético, criando

um estranhamento que de nenhum modo se cinge à mera representação figurativa.” (CAMPOS A., 2001, p. 18). Uma última referência que Augusto faz do texto de Snow é sobre como Rilke constrói metáforas em *Novos Poemas*. As expressões “como” e “como se”

constituem aqui um agenciador sintático poderoso que propulsiona as associações mais insólitas de imagens ou as difrações prismáticas que deformam a articulação da metáfora, juntando fragmentos de imagens díspares em visões iluminadoras. (CAMPOS A., 2001, p. 18-19).

Campos aproveita, também, a comparação que Snow faz dos poemas rilkeanos com as esculturas de Hans Arp para afirmar a plasticidade dos textos do livro em questão:

Há, em embrião, nos *Novos Poemas*, algo das simultaneidades do cubismo analítico, a lembrar a reestruturação multiperspectiva de certos quadros onde o mesmo objeto se apresenta sob diversos aspectos em superposição ou justaposição de planos ou fragmentação poliédrica de volumes. (CAMPOS A., 2001, p. 19)

Embora faça citação do texto introdutório às traduções de Snow, Augusto não deixa de discordar com as traduções do estadunidense, as quais não refletem “as complexidades formais do original, situando-se na área das versões mais ou menos literais, sem grande elaboração artesanal [...]” (CAMPOS A., 2001, p. 18). Logo, o tradutor brasileiro indica que a tradução que pode revelar todo esse lado artesanal dos poemas de Rilke não deve beirar o literal, caso contrário não seriam traduzidos os procedimentos que trazem a plasticidade dos poemas rilkeanos desse livro.

Campos também fala do quiasma, figura de linguagem a qual, segundo De Man, é parte da composição de alguns dos *Novos Poemas*. O quiasma é uma “figura de estilo que, segundo o Larousse, consiste em colocar dois elementos de dois grupos formando uma antítese na ordem inversa do que faz esperar a sua simetria” (CAMPOS A., 2001, p. 16). No caso de Rilke, ele ocorre com a presença de objetos, personagens, cenas que fazem com que categorias antitéticas, como vida/morte, se tornem complementares, “logrando, pelo distanciamento do sujeito e pela hiper-objetivação da linguagem, tornar ‘naturais até os paradoxos mais extremos dos quiasmas.’” (CAMPOS A., 2001, p. 17).

De Man realmente afirma que, em determinados poemas, o quiasma serve como modo de naturalizar as diferenças. Contudo, o uso do quiasma também causa um impacto na figura



do eu-lírico e concomitantemente permite, em alguns poemas, um questionamento sobre a linguagem referencial. Por meio do quiasma, os opostos temporariamente se igualam— o que é possibilitado via linguagem: a comparação não se dá entre os significados dos termos, visto que inexistente uma equivalência entre eles; ora, quando dois elementos semanticamente opostos podem ser considerados equivalentes em um poema, significa que isso se dá graças ao modo como a forma do poema permitiu essa comparação. Dessa maneira, o sujeito e o objeto passam a ser lidos como possibilidades da linguagem.

Isso, para Alexandre da Costa (2019), caracteriza a opacidade da obra, pois o sentimento e o pensamento do autor não transparecem ao leitor:

no exato instante em que achamos que a coisa, ou o texto que a constrói, revela-se em sua plenitude, dá-se o contrário, nos é vedado um centro, uma direção segura que nos leve a um único sentido. Somos, na verdade, confrontados com o incômodo de encontrarmo-nos na armadilha de textos cujos sentidos apontam para direções diversas [...]. (COSTA, 2019, p. 124-125)

Consegue-se essa dissolução do eu-lírico, ou melhor, sua transformação, mediante o contato com o objeto, da coisa visível. Por isso, nos *Novos Poemas*, o centro da maior parte deles se volta para algo que não seja explicitamente a interioridade do poeta – essa somente é acessada por meio da relação com os objetos:

Para Rilke, [...], é preciso partir do visível para se reconhecer no próprio ver, naquilo que oferece e apaga, em um relance, a nossa identidade. Sua poética exige, portanto, a existência de objetos reconhecíveis, já que é a partir deles que ocorre uma reciprocidade entre o homem e o mundo. (COSTA, 2019, p. 115)

Logo, os textos em *Novos Poemas* não consistem em metáforas diretas, em que o objeto, ou a cena, representam os sentimentos ou as ideias do poeta claramente. A leitura desses poemas na modernidade, como indicam os críticos e leitores de Rilke, deve buscar a relação entre as palavras no interior do poema, bem como não deve ser olvidada a camada sonora e sintática, para tecer o entendimento.

As composições de *Novos poemas* são marcadas por virtuosismo, como reconhece William Waters (2013, p. 71, tradução nossa): “puro virtuosismo”<sup>35</sup>; e Ryan (2004, p. 50, tradução nossa): “os *Novos poemas* são um exemplo de artesanaria que, em alguns momentos, alcança o nível de virtuosismo”<sup>36</sup>. Isso significa que ali Rilke está, mais do que nunca, preocupado com a organização estética e linguística, que se dá como Waters (2013) abrangentemente expõe:

Preocupações formais e gramaticais geram algumas das marcas registradas dos poemas: nos *Novos Poemas*, vemos Rilke “manipulando verso e sintaxe como “materiais” para esculpir contornos e criar torques e tensões”. O enigma, a tensão produzida pela quebra de uma linha em um lugar sintático inesperado, é levada a extremos ousados em busca de efeitos particulares. Os poemas podem consistir em uma única frase complexa e prolongada, em orações longas e curtas, que se completam. Negações ou orações subjuntivas constroem alternativas contrafactuais elaboradas ao que se diz ser o caso. As formas participiais podem substituir os verbos flexionados, a fim de retratar o dinamismo estático de um retrato ou [...] uma fonte. Os adjetivos [...] tornam-se substantivos neutros, [...] tornando opacas as coisas familiares, enquanto suas qualidades se tornam abstratas e curiosamente independentes do objeto ao qual pertencem. Com o comando do ritmo, surge um tipo de ritmo dramático; poemas que começam lentamente podem ganhar impulso e terminar com um floreio. A padronização do som é densa e ousada, até educada, com uma rica abundância de consoantes e assonâncias internas [...] no verso e rima, e com preposições e artigos às vezes empurrados para o centro das atenções como rimas finais. (WATERS, 2013, p. 61)<sup>37</sup>

Segundo é possível extrair do comentário de Waters, toda essa atenção à forma do poema não tem finalidade meramente decorativa. No caso dos *Novos Poemas*, a linguagem utilizada visa ao efeito plástico - ou seja, imagético - que ela busca causar no decorrer da leitura, isto é, a iconicidade. A título de exemplo, na análise do comentarista, Rilke escreve verbos em

---

<sup>35</sup> “sheer virtuosity”

<sup>36</sup> “the New Poems are examples of poetic craftsmanship that rises at times to virtuoso heights.”

<sup>37</sup> “Formal and grammatical preoccupations generate some of the poems’ trademark features: in the New Poems we see Rilke ‘handling line and syntax as “materials” out of which to sculpt contours and build torques and tensions’. Enjambment, the tension produced by breaking a line in an unexpected syntactical place, is pursued to bold extremes in search of particular effects. Poems may consist of a single intricate and drawn-out sentence, or play long clauses and short ones off each other. Negations or subjunctive clauses build up elaborate counterfactual alternatives to what is said to be the case. Participial forms may take the place of inflected verbs in order to portray the static dynamism of a portrait [...] or a fountain [...] Adjectives become neuter nouns, [...] making familiar things opaque while their qualities become abstract and curiously independent of the object to which they belong. With command of rhythm comes an art of dramatic tempo; poems that start slowly can gather momentum and end with a flourish. Sound-patterning is dense and daring, even mannered, with a rich abundance of line-internal consonance and assonance [...] and rhyme, and with prepositions and articles sometimes pushed into the spotlight as end-rhymes.”

suas formas participiais e não nas flexionadas “a fim de retratar o dinamismo estático de um retrato ou [...] uma fonte” e, assim, ele aproveita a propriedade icônica da linguagem.

No prefácio à primeira edição de *Coisas e anjos de Rilke*, Augusto enfatiza as técnicas que conferem iconicidade aos poemas de *Novos Poemas*, a exemplo de *Papageien-Park* [*O Parque dos Papagaios*],

em que o poeta usa rimas idênticas nas quatro linhas de cada quadra e apenas rimas paranomásticas nos dois últimos tercetos; essa plethora de sons repetitivos, sublinhada pelas assonâncias e espelhamentos internos (“Jaspis und Jade”, “finden es fade”, “klauben... tauben”, etc.) iconiza a fala mimética dos psitacídeos e sublinha o tom grotesco da descrição das aves exóticas [...]. (CAMPOS A., 2001, p. 20)

Explica que tentou traduzir com atenção técnicas como essa, o que, no caso do poema citado, resultou no uso de “rimas inter-asonantes (‘itos’, ‘etas’, ‘itas’), ecos (‘graves...aves’), aliteraões e paronomásias (‘peias dos pés presos... pretas’)” (CAMPOS A., 2001, p. 21). O procedimento de iconicidade ou isomorfia, recordemos, é amplamente utilizado por Augusto, desde seus poemas concretistas. Os poemas rilkeanos não são concretistas, mas o interessante é observar como o tradutor lida com a diferença entre a isomorfia em seu próprio poema e a do poeta em tradução.

Não se podem olvidar, para além disso, os temas que subjazem nos poemas rilkeanos desses livros. Augusto exemplifica: “os poemas que lidam com o amor e a morte e com a condição do poeta – temas obsessivos de Rilke [...] os surpreendentemente crítico-satíricos [...] os patético-vivenciais [...] os puramente plásticos, coiseístas [...] os sensoriais” (CAMPOS A., 1994, p. 14-15). Destaca-se a multiplicidade de Rilke, de forma que os *Novos Poemas* não correspondem a somente um tema, e Augusto se empenha em apresentar esses lados múltiplos dos dois livros. Outro ponto caro ao tradutor é a reiterada concisão e precisão alcançadas pela linguagem: “Todos eles, mesmo os mais longos e discursivos [...] filtrados pela plasticidade do poeta-pintor, que com a precisão de sua linguagem e a sempre imprevisível, mas nítida articulação metafórica, dá pele e ossos às fantasmagorias de sua inquietação.” (CAMPOS A., 1994, p. 15). Lembremos que a lição da concisão se origina sobretudo da escultura de rodiniana, ao passo que os poemas autorais de Augusto, da mesma maneira muito particularizados pelo mínimo verbal, trazem muito das lições da música, seja ela a música erudita moderna, seja a bossa-nova. Vemos, dessa forma, dois projetos – o de Rilke e o de Campos – em grande parte, formados por uma moderna intersecção entre artes.

Portanto, o Rilke de *Novos Poemas*, mais divulgado no Brasil a partir da publicação de *Rilke: poesia-coisa* e das edições de *Coisas e anjos de Rilke*, suscita uma miríade de reflexões sobre arte, a relação entre o humano e o mundo, dentre outras. Tudo isso em total relação com os procedimentos formais neles adotados. Como afirma Augusto, ao finalizar *I like Rilke*:

A disciplina e o rigor a que Rilke submeteu as forças tumultuárias do seu “transe” poético para “transformar a angústia em coisa” (Jaccottet) constituem uma peripécia exemplar. Aparentemente menos “rilkeano”, esse Rilke discreto e contido se projeta, de pleno, ainda hoje, nas mais cruciais indagações da poética da modernidade, a demandar, antes de tudo, alta densidade vocabular, precisão e concisão, mais coisas que casos, menos soluções que silêncios. (CAMPOS A., 1994, p. 16)

Se Augusto traduziu, no decorrer das antologias, grande parte dos *Novos Poemas*, ele não traduziu nenhuma das *Elegias a Duíno*. Ao lermos sobre esse livro, percebemos o porquê de, apesar de tão célebre, não foi objeto tradutório de Campos.

As *Elegias de Duíno* são tidas, por boa parte da crítica e leitores, como a maior realização do poeta de Praga, bem como um dos maiores textos da literatura em língua alemã: “Um dos ciclos poéticos mais famosos escritos em alemão no século XX e, discutivelmente, um dos mais conhecidos de qualquer era.” (KOMAR, 2013, p. 80, tradução minha)<sup>38</sup>. Elas seriam a obra definitiva do autor, como afirma Anthony Stephens (2004, p. 365, tradução minha), “o ‘sumo lírico’ na obra de Rilke, mais precisamente em sentido duplo: como ‘sumum opus’ de Rilke e igualmente como o texto em que os pensamentos e motivos centrais da obra como um todo são reunidos e concentrados.”<sup>39</sup>. Igualmente, contudo, foi a obra de Rilke que levou mais tempo para ser terminada e publicada. Seu processo de composição pode ser dividido em duas partes: ele iniciou em 1912, no Castelo de Duíno, do então Império Austro-Húngaro, hoje na Itália, o qual pertencia a uma de suas patrocinadoras, a princesa Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe. Rainer interrompeu o processo de escrita pouco tempo depois de ter começado; um bloqueio criativo devido, entre outros fatores, aos sofrimentos da Primeira Guerra Mundial, da qual o autor não participou ativamente por questões de saúde, conquanto tenha feito serviços burocráticos no exército austríaco durante parte do conflito. Rilke também

---

<sup>38</sup> “One of the most famous cycles of poems written in German in the twentieth century, and arguably one of the best known from any era”

<sup>39</sup> „„lyrische Summen“ in R.s Werk, und zwar im doppelten Sinn: als ›sumum opus‹ R.s und zugleich als der Text, in dem sich zentrale Gedanken und Motive aus dem gesamten Oeuvre bündeln und verdichten.“

passou por dificuldades financeiras, constantes mudanças de residência e diversos casos amorosos. Somente em 1921 teve um rompante de criatividade, enquanto já estava instalado e completamente isolado do resto do mundo em outro castelo, Muzot, na Suíça e, se até 1915 completara quatro elegias, no espaço de um ano o poeta escreveu mais seis.

As *Elegias* contêm muito das reflexões existenciais realizadas por Rilke em meio a uma atmosfera europeia radicalmente modificada pelas descobertas científicas e pelos conflitos nacionalistas, que culminaram na Primeira Guerra Mundial. Aliado a isso está o impacto da filosofia nietzscheana, já mencionado neste capítulo. Naquele momento, buscava-se algo que pudesse guiar a humanidade, que substituísse a religião e a velha noção do Deus cristão; os sentimentos humanos, como o amor, eram revisitados e questionados, porquanto, com as explicações da psicanálise, homens e mulheres se defrontavam com uma natureza própria guiada por pulsões sexuais e uma grande atividade do subconsciente, em contraste com a figura idealizada pelo Humanismo iluminista; por fim, a intelectualidade começava a olhar com desconfiança para as ciências e a tecnologia, cujo uso na Primeira Guerra Mundial produzira resultados catastróficos. Desse modo, as *Elegias* refletem essa crise da humanidade em relação ao seu próprio destino e ao modo como ela deveria se comportar daquele momento em diante.

Em decorrência de todos esses motivos, Rilke, nas suas obras poéticas finais, clamava por uma transformação do ser humano, que ele olhasse para a vida de modo mais ativo e menos temeroso; que pensasse na morte – desde que não fosse aquela resultante da barbárie das guerras e da precariedade em que viviam muitos, naquele contexto<sup>40</sup> - de maneira positiva. O poeta considerava que era necessária uma metamorfose em que o ser humano não se guiasse somente pela dimensão “visível” da vida, mas também a “invisível”, dois mundos que ele denominava *Doppelbereich*, isto é, a “área dupla”. Assim,

A tentativa de Rilke de reintegrar a morte na vida faz parte de um esforço mais abrangente para libertar a existência humana dos limites do mundo visível. O principal objetivo desse empreendimento não é tanto engrandecer a morte, apoiando nossa lembrança dos falecidos, mas melhorar a vida, estendendo seus limites muito além da área do que é comumente considerado como vida. Rilke acreditava que o mundo

---

<sup>40</sup> No livro em prosa *Os cadernos de Malte L. Brigge* adverte contra uma morte “anônima”, a que ocorria em massa, nas grandes cidades daquele momento, como comenta Blanchot (1987, 119): “a existência anônima das grandes cidades, esse abandono que faz de alguns seres errantes, caídos fora de si mesmos e fora do mundo, já mortos de uma morte que não se consuma.”. Pelo contrário, Rainer aponta para um morrer que seja parte em contínua construção do processo de existência humana: “A morte faria, portanto, parte da existência, viveria em minha vida, no mais íntimo de mim.” (BLANCHOT, 1987, p. 122)

percebido com nossos sentidos ( [...] "o mundo visível") era apenas uma dimensão de nossa existência [...] (MARTINEC, 2010, p. 98, tradução minha)<sup>41</sup>

É nesse *Zeitgeist* que Rilke pergunta, no início da primeira elegia: “Quem, se eu gritasse, me ouviria pois entre as ordens / dos anjos?” (RILKE, 2008, p. 125, tradução de Paulo Plínio Abreu)<sup>42</sup>. Esses anjos não são, todavia, de um campo semântico cristão; eles se referem à “dimensão invisível” da vida, isto é, uma dimensão não captada pela consciência nem pelos meios científicos – nos quais se depositava enorme esperança naquela época pré-guerras mundiais. Como já foi adiantado neste trabalho, esse lado invisível é também do da morte. Como afirma Blanchot (1987), em relação à morte como entendida pelo poeta: “somos seus contemporâneos o tempo todo.” (BLANCHOT, 1987, p. 142). Não obstante, o ser humano não consegue acessar esse espaço contíguo à existência; à proporção em que a consciência o faz se voltar para sua subjetividade, interioridade, ela o desvia do que está ali o tempo todo, mas não é completamente alcançável pelos sentidos:

Tal é a condição humana: podemos-nos relacionar somente com as coisas que nos desviam de outras coisas e, mais gravemente, estar em tudo, presente em si e, nessa presença, só ter cada coisa diante de si, separado dela por este face a face e separado de si por essa interposição do eu. (BLANCHOT, 1987, p. 143)

Destarte, o clamor pelos anjos é essa ânsia de alcançar esse espaço invisível supra consciencial. Todas as dez elegias se voltam para essa relação praticamente impossível entre o muito visível e o invisível. Considero que a interpretação proposta por Kathleen Komar (2013) apresente de modo claro as *Elegias* nesse contexto de relação entre o visível e o invisível.

Segundo Komar, Rilke teve como grandes referências os poemas de Friedrich Hölderlin e Heinrich von Kleist, no que tange à organização das elegias; sobretudo na obra do primeiro, o poeta encontrou um “modelo de consciência que move do estado sem consciência dos objetos,

---

41 “Rilke’s attempt to reintegrate death into life is part of a more comprehensive endeavour to free human existence from the limits of the visible world. The prime target of this endeavour is not so much to enhance death by supporting our recollection of those passed away, but rather to enhance life by extending its boundaries far beyond the area of what is commonly regarded as life. Rilke believed that the world perceived with our senses ([...] ‘the visible world’) was only one dimension of our existence [...]”

42 „Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen?“

passa pelo atormentado posicionamento isolado e autoconsciente do homem até chegar no estado supra consciente dos anjos.” (KOMAR, 2013, p. 83, tradução minha) <sup>43</sup>. Por isso, nas elegias estão seres e coisas que, por serem menos guiados pela consciência, como crianças, animais, objetos e até os amantes – pois sempre estão voltados para fora de si - têm acesso ao outro lado da existência, chamado de Aberto [*das Offene*], como na oitava elegia, ao afirmar que “Com todos os olhos a criatura vê / o Aberto.” (RILKE, 2008, p. 167, tradução de Paulo Plínio Abreu) <sup>44</sup>, em que a “criatura” é sinônimo de animal. Em cada elegia, explora-se como é diferente o vínculo do modelo do humano consciente com a morte/o Aberto e o daqueles outros seres citados com esse aspecto da existência. Em outras elegias, o eu-lírico se conforma com sua imanência, de modo que passa a acreditar que os anjos se contentariam com as grandes realizações humanas, como afirma na nona elegia:

Louva ao anjo o mundo, não o indizível, a ele  
 não podes impressionar com a riqueza do que sentiste; no universo,  
 onde ele sente mais profundamente, és um noviço. Por isso mostra-lhe  
 o que é simples, o que formado de geração em geração,  
 vive ao lado da mão e no olhar como uma coisa nossa.  
 Dize-lhe as coisas. Mais espantado ele ficará; como ficaste  
 diante do cordeiro em Roma ou do oleiro do Nilo. [...]  
 E estas coisas  
 que vivem perecendo compreendem que tu as celebres; pereceíeis,  
 para salvarem-se elas se confiam a nós, ainda mais pereceíeis.  
 Querem que inteiramente as transformemos no coração invisível,  
 em nós – infinitamente em nós! [...]  
 (RILKE, 2008, p. 175, tradução de Paulo Plínio Abreu) <sup>45</sup>

---

43 “model of consciousness that moves from the non-conscious state of objects through man’s troubled and isolated selfconscious position to the all-conscious state of the angels.”

44 „Mit allen Augen sieht die Kreatur / das Offene.“

45 „Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, ihm  
 kannst du nicht großtun mit herrlich Erfültem; im Weltall,  
 wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling. Drum zeig  
 ihm das Einfache, das, von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet,  
 als ein Unsriges lebt, neben der Hand und im Blick.  
 Sag ihm die Dinge. Er wird staunender stehn; wie du standest  
 bei dem Seiler in Rom, oder beim Töpfer am Nil.  
 [...]  
 Und diese, von Hingang  
 lebenden Dinge verstehn, daß du sie rühmst; vergänglich,  
 traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu.

Desse modo, o visível e o invisível - o material e o imaterial - são os dois pólos nas *Elegias de Duíno*. O poeta se encontra no conflito entre buscar sem sucesso o indizível e ficar apenas no dizível, mas inconformado. Isso é expresso por uma linguagem que performa construções inusitadas, como afirma Komar (2013, p. 86):

Rilke utiliza a própria linguagem para transgredir as fronteiras da lógica e categorizações que tornam os humanos cativos da consciência de si. Para tanto, ele precisa forçar a linguagem para violar suas próprias categorias e permitir que o leitor possa vislumbrar uma dimensão unificada que não faz tais distinções.<sup>46</sup>

As distinções às quais Komar se refere são aquelas do pensamento lógico. Desse modo, assim como Rilke recorreu à iconicidade para poetizar as “coisas” e dar concretude figural em *Novos Poemas*, ele faz uso da linguagem de modo não-usual nas *Elegias* porque aquilo do que fala transcende o entendimento operado pela linguagem comum, instrumental. Komar oferece como exemplo o verso *Denn bleiben ist nirgends*, que pode ser traduzido como “Pois ficar é nenhum lugar”. Sobre essa estranha sentença, que posiciona um verbo no lugar de sujeito [*bleiben*] e coloca um advérbio de lugar [*nirgends*] como predicativo do sujeito, Komar afirma:

“Bleiben” [...] é uma categoria temporalmente definida; implica persistência através do tempo. “Nirgends”, nenhum lugar, é uma categoria especial. Ao ligar esses dois conceitos com “ist” [é], Rilke, no entanto, cria uma definição de tempo que se torna uma categoria espacial. Tempo é espaço. Rilke, porém, não define o tempo com qualquer categoria especial, mas com uma que nega o próprio espaço. “Nenhum lugar” é um termo especial que nega divisão ou localização específica ou limite no espaço. O tempo é definido por espaço, o qual, a seu turno é definido como ilimitado. Desse modo, Rilke recria, em sua linguagem poética, uma ilimitação que caracteriza a dimensão transcendente dos anjos. (KOMAR, 2013, p. 86)<sup>47</sup>

---

Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbarn Herzen verwandeln  
in — o unendlich — in uns!“

46 “Rilke uses language itself to transgress the boundaries of logic and categorisation that hold human beings captive within self-consciousness. In order to do this, he must force language to violate its own categories and allow the reader to catch glimpses of a unified realm that does not draw such distinctions.”

47 “‘Bleiben’, to remain or stay, is a temporally defined category; it implies persistence through time. ‘Nirgends’, nowhere, is a spatial category. By linking these two concepts with ‘is’, Rilke creates a definition of time that turns it into a spatial category. Time is space. Rilke, however, defines time not just by any spatial category, but by one which negates itself. ‘Nowhere’ is a spatial term that denies division or specific location or limit in space. Time is defined by space, which is in turn defined as



Toda essa complexidade linguística nem sempre foi observada pelos seus comentaristas e tradutores, que, muitas vezes apenas identificaram como destaque as profundas reflexões filosóficas realizadas por Rilke, como é o caso das interpretações messiânicas, abordadas por Paul de Man.

Essa interpretação, recordemos, ficou bastante forte no Brasil em virtude da leitura da Geração de 45. Gunter Pressler, por exemplo, analisa três traduções brasileiras da Primeira Elegia, realizadas por Dora Ferreira da Silva, Paulo Plínio Abreu e José Paulo Paes, os quais não são pertencentes a uma mesma congregação literária, mas que comungam de um estilo tradutório para as *Elegias* em comum. Pressler chega à conclusão de que as traduções buscam simplificar a relação entre significado e significante, de modo que o texto se torna “explicado”, sem a dificuldade apresentada em alemão, a qual é proposital, tendo em vista que “a ‘crise dos sentidos’ por volta do advento do novo século é marcada na linguagem poética como material (construção de palavra e sintaxe) e não apenas como parte do significado do espaço semântico.” (PRESSLER, 2013, p. 123). Dessa maneira, os tradutores se apegaram à interpretação que fazem do sentido e não consideraram as marcas materiais do texto que dão forma:

O tradutores alteram, portanto, o original poético substancial, pois eles não mantêm o poema como unidade de conteúdo e forma e apresentam uma interpretação esperada diante da história da recepção do poeta místico, i.e., se ajustam a um texto argumentativo e não ao lírico. (PRESSLER, 2013, p. 125)

Por mais que a crítica de Pressler siga um molde tradicional de subordinação da tradução ao original, ela aponta para o ponto em que Augusto destoa dos tradutores que o antecederam. Se esses últimos adaptaram o texto de Rilke à recepção tradicional, o primeiro se volta contra ela, e uma das maneiras de fazer essa recusa é a não-tradução das *Elegias*. Certos elementos apontam para o fato de Campos não as ter traduzido. O primeiro é a extensão e a riqueza verbal dos poemas que compõem o livro, o que, por outro lado, permite que aquela concentração e concisão dos *Novos Poemas* não exista. O segundo é a ausência de rimas finais, algo que, em muitos poemas de *O livro das imagens*, *Novos Poemas* e *Sonetos a Orfeu*, é primordial para que Augusto faça alterações que chegam ao significado. O terceiro é que as *Elegias*, como

---

boundless. Rilke thus recreates in his poetic language the unboundedness that characterises the transcendent realm of the angels.

mostrado, trazem uma linguagem sintaticamente complexa, muitas vezes mais do que nos *Novos Poemas*, mas ela serve para trazer um significado abstrato, i.e., esses textos não se valem da concretude dos objetos de *Novos Poemas*. Há alguns elementos, como a boneca, os saltimbancos e, sobretudo, os anjos, mas cada personagem tem um papel alegórico demarcado, não se trata do exercício da visão, ou o pensar de questões metafísicas por meio de movimentos e figuras. Observemos, como exemplo, a nona elegia, na qual Rilke exorta seus companheiros mortais a cantarem as coisas da Terra, e não se assombrar com o invisível. Escreve-se, na quinta estrofe:

Hier ist des Säglichen Zeit, hier seine Heimat.  
 Sprich und bekenn. Mehr als je  
 fallen die Dinge dahin, die erlebbaren, denn,  
 was sie verdrängend ersetzt, ist ein Tun ohne Bild.  
 Tun unter Krusten, die willig zerspringen, sobald  
 innen das Handeln entwächst und sich anders begrenzt.  
 Zwischen den Hämmern besteht  
 unser Herz, wie die Zunge  
 zwischen den Zähnen, die doch,  
 dennoch, die preisende bleibt.

Nesta estrofe, afirma-se que o aqui [*Hier*] é o tempo do dizível, em uma construção invertida, de modo que “*des Säglichen Zeit*” poderia ser traduzido por “do dizível o tempo”. O autor da elegia exorta que fale e professe [*Sprich und bekenn*] esse aqui dizível. A estrofe continua, com a constatação de que, mais do que nunca [*Mehr als je*], as coisas são anuladas [*fallen die Dinge dahin*], com a observação de que são as coisas perceptíveis [*erlebbaren*], pois o que as substitui de modo suplantador [*denn, was sie verdrängend ersetzt*] é um fazer [*Tun*] sem imagem [*Bild*]. No verso seguinte, que inaugura um novo período, Rilke caracteriza esse fazer, que é sob crostas [*unter Krusten*], e depois utiliza uma oração adjetiva para descrever o que acontece com ele, isto é, quebra/destrói de boa vontade [*die willig zerspringen*]; logo em seguida, lança mão de uma oração adverbial temporal que diz que tão logo [*sobald*], no interior, a ação [*innen das Handeln*] ultrapassa em crescimento [*entwächst*] e se delimita de outra forma [*und sich anders begrenzt*]. Em seguida, abre-se o último período da estrofe, com a afirmação de que entre os martelos [*Zwischen den Hämmern*] está o nosso coração [*besteht unser Herz*], como a língua entre os dentes [*wie die Zunge zwischen den Zähnen*] – e, no fim, utiliza duas conjunções adversativas [*die doch, dennoch*] para iniciar uma oração adjetiva, que diz que o coração permanece enaltecido [*preisend bleibt*].

Na leitura desta estrofe, como de modo geral na elegia, percebe-se a estruturação em períodos de moderada extensão, muitos deles compostos por subordinação. Entretanto, o ritmo não é o mesmo da prosa, visto que ainda se divide em versos, bem como certas estruturas e palavras que se repetem, como a do primeiro verso – *Hier e hier* – e dos versos quatro e cinco – *Tun e Tun*. Além disso, há alguns jogos sonoros que facilitam que o texto não perca sua natureza elegíaca – gênero que originalmente é acompanhado de canto. Em especial, nos últimos quatro versos, percebemos uma aliteração dos sons [tz] em “*Zwischen*”, “*Herz*”, “*Zunge*” e “*Zähnen*”, bem como a de [d] em “*die*”, “*doch*”, “*dennoch*” e “*preisende*”.

Quase sempre, percebe-se uma grande abstração e generalização nesses versos. Neles, busca-se convencer o mortal de que o lugar onde ele se encontra é o do dizível, em que o fazer – abstrato, sem imagem - é contraposto à ação. Concomitantemente, o coração, o sentimento do mortal, permanece em exaltação e adoração, ainda que oprimido pelo mundo material. Essa fala chega mais diretamente ao leitor, porquanto ele retira dela um ensinamento racional, ou seja, que fala à razão. Muitos dos poemas de *Novos Poemas*, pelo contrário, não trazem a lição, não se percebe um significado “profundo” no primeiro olhar, o que faz com que esse tipo de poema seja deixado de lado, em um primeiro momento. Campos, entretanto, identifica nos poemas-coisa um desafio ao olhar, uma união entre razão e sensação, uma recusa ao fácil.

O livro mais destacado para Augusto, depois de *Novos Poemas*, é o dos *Sonetos*. No prefácio *I like Rilke*, o tradutor observa como alguns sonetos unem de modo feliz “integridade textual [...] às perquirições metafísicas” (CAMPOS A., 1994, p. 15), em reflexões que mobilizam “movimento e *stasis*, quietação e tempo, que evocam a filosofia natural dos pré-socráticos, o tao e o zen [...]” (CAMPOS A., 1994, p. 16), ou seja, meditações que apontam para a relação entre humano e espaço/tempo, bem como valorizam a busca pelo silêncio e contenção.

Já no prefácio à segunda edição de *Coisas e anjos*, o poeta-tradutor se demora mais quando fala da tradução de novos *Sonetos a Orfeu*, nove a mais. Ele compara o estado de espírito em que estava, nessa nova empreitada, com o fato de que o músico John Cage, o qual afirmou que não compreendia os escritos do filósofo Ludwig Wittgenstein, os incluiu mesmo assim em uma de suas colagens denominadas “mesósticos”, em uma tentativa de compreendê-los. Campos afirma, então, “Foi no espírito de Cage – com cautela e humildade – que voltei a tentar traduzir mais alguns dos *Sonetos a Orfeu*, à cuja sedução muitas vezes me rendo, admirado, sem tê-los entendido cabalmente [...]” (CAMPOS A., 2015, p. 19). Embora Augusto

não deixe de valorizar esse grupo de poemas devido à “objetividade relativa dos *Novos Poemas* da fase rodiniana e cezanniana” (CAMPOS A., 2015, p. 19), ao manejo da forma, é evidente que ele se rende à incerteza e a reflexões de sentido pouco transparente presente nos sonetos. O tradutor finaliza o prefácio com o desafio a si mesmo de abandonar o terreno mais firme que *Novos Poemas* e *Livro de Imagens* representa e se embrenhar na ambiguidade e estranheza dos *Sonetos*. Tentar dar forma ao informe sem sufocar esses poemas com interpretações racionais pré-estabelecidas - esse é o empreendimento final: “Talvez captar alguns sinais de uma mensagem obscura e desafiante que, nos cristais subvertidos da sua clareza formal, apenas se deixa surpreender.” (CAMPOS A., 2015, p. 20).

O livro *Sonetos a Orfeu*, dividido em duas partes, é o grande último ciclo poético escrito em alemão. Seu processo de escrita, segundo apontam suas cartas, foi impressionantemente rápido: um rompante, no mesmo período em que escrevia a segunda parte das *Elegias*. Segundo Thomas Martinec (2013, p. 95, tradução minha),

Antes mesmo de completar as *Elegias de Duino*, ele havia composto quase toda a primeira parte dos sonetos, vinte e seis poemas no todo, em apenas quatro dias (de 2 a 5 de fevereiro de 1922); imediatamente após finalizar as *Elegias*, a segunda parte, consistindo de outros vinte e seis poemas, foi escrita em um pouco mais de uma semana (15-23 de fevereiro).<sup>48</sup>

Os *Sonetos* foram publicados no ano seguinte, em 1923. Porque foram escritos quase *pari passu* com a segunda parte do ciclo elegíaco, há muitas semelhanças entre as duas obras, sobretudo no quesito da temática. No ciclo mais tardio, continua-se a buscar um sentido para a existência, bem como se prossegue a reflexão que relaciona vida e morte.

A grande diferença temática entre o ciclo elegíaco e o dos sonetos é que, se no primeiro o eu-lírico chamava a atenção para a necessidade dessas mudanças, e, em muitos momentos, lamentava que o homem é incapaz de se relacionar diretamente com a dimensão transcendental, no segundo, apresentam-se figuras que encarnam a transformação, realizada sempre por intermédio da arte. Essas duas figuras principais são, de um lado, o poeta mítico Orfeu – que

---

<sup>48</sup> “Even before Rilke completed the *Duino Elegies* he had composed almost the entire first part of the sonnets, twenty-six poems altogether, in only four days (from 2 to 5 February 1922), and immediately after the *Elegies* had been finished, the second part consisting of another twenty-nine poems, was written in little more than a week (15–23 February).”

dá nome ao ciclo - e, do outro, a jovem Wera Ouckama Knoop, à qual foi dedicado o livro. Essa última era amiga de infância da filha de Rilke, Ruth, e faleceu precocemente.

Por que essas duas figuras, direta ou indiretamente, aparecem em *Sonetos*? A primeira, Orfeu, é, na tradição ocidental, o representante dos poetas e dos músicos. As lendas do herói mortal, inventor da cítara, são recontadas por Ésquilo, em grego, e por Ovídio, em latim; Rainer provavelmente teve acesso a esse último, segundo afirma Martinec (2013, p. 98, tradução minha): “O fato de que Rilke foi presenteado com uma edição bilíngue latim-francês desse livro por Baladine Klossowska no Natal de 1920 pode ter ajudado a voltar seu olhar para esse mito em particular.”<sup>49</sup>. Orfeu é o poeta que faz a ligação o mundo dos vivos e o dos mortos, mas também entre homens e natureza, pois seu canto atrai e acalma os animais, como no primeiro soneto de Rilke:

É Orfeu que canta! Oh alta árvore no ouvido! [...]

Animais do silêncio deixam o segredo  
Da selva clara e livre, ninhos e moradas;  
E se entendeu que as feras, se estavam caladas,  
não era por mera artimanha nem por medo,

mas pelo dom de ouvir. [...] (CAMPOS A., 2015, p. 309)<sup>50</sup>

Todavia, a referência a Orfeu vai mais além. Os encontros com a morte que o herói teve foram particularmente notáveis para Rilke. Sobretudo dois deles: o primeiro quando desce ao mundo dos mortos para resgatar sua amada Eurídice; concedeu-se a ele a oportunidade,

---

49 “The fact that Rilke was given a parallel-text, Latin-and-French edition of this book by Baladine Klossowska at Christmas 1920 might have helped to trigger a turn to this particular myth.”

50 „O Orpheus singt! O hoher Bau im Ohr! [...]

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren  
gelösten Wald von Lager und Genist  
und da ergab sich, daß sie nicht aus List  
und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören [...]“

respeitada uma única condição: que ele não olhasse para trás, ao trazer a jovem ao mundo dos vivos novamente; contudo, por curiosidade, olhou para ela e, com isso, perdeu-a para sempre. O segundo momento marcante é quando Orfeu é morto pelas Ménades e, enquanto sua cabeça está intacta, continua a cantar. Seu canto pode ser interpretado como de uma insistência na vida, ponto de vista defendido por Maria Claudete Oliveira (2007, p. 21):

Seu canto lamento é em si mesmo inspiração daquele que ficou só, mas vivo; inspiração que se perpetua no chamado insistente; apelo contínuo mesmo depois da morte de si mesmo. O herói (assim como a Arte, ou graças a ela) vence a morte.

Outra interpretação é a de Blanchot, que enxerga na figura de Orfeu uma forma de aceitação da morte, do desaparecimento, algo que Rilke buscava já há algum tempo em sua trajetória poética: “Depois de ter, nos primeiros tempos, feito da arte ‘o caminho para si mesmo’, ele sente cada vez mais que esse caminho deve conduzir-me ao ponto onde já não sou mais eu mesmo, onde, se falo, não sou eu quem fala, onde não posso falar.” (BLANCHOT, 1987, p. 169). Em diversos dos *Sonetos*, observamos essa reflexão sobre a efemeridade da vida, ao passo que também há poemas que falam sobre o canto – um canto que deve sumir, silenciar, para ser o verdadeiro canto, ou poema. Como o autor afirma, a noção de “poético” é vinculada à morte profunda, isto é, aquela que resulta de um modo de viver menos preso à própria personalidade e mais aberto à alteridade. Nesse sentido, Rainer reflete mais profundamente sobre a necessidade da linguagem, do enunciar. Lembremos da afirmativa de Eduardo Sterzi, de que a posição de sujeito está diretamente relacionada ao enunciado; ora, nos *Sonetos*, essa relação é exposta, dado que Rilke, ao falar de um canto verdadeiro, refere-se àquele que não pertence a quem o enuncia, nem se constitui como som. Nos *Sonetos*, o poeta continua a se voltar para fora, principalmente para os animais e as plantas, vendo neles o exemplo de como o silêncio e a falta da noção de identidade facilita-lhes o contato com o “aberto”, isto é, com o lado invisível da realidade.

No caso de Wera, Rilke ficou comovido com a história da jovem que, durante toda sua vida, dedicou-se à arte, ainda que sua saúde gradualmente ficasse mais frágil. Quando criança, Knoop era bailarina; com as limitações aos seus movimentos, passou a se dedicar à música; por fim, em sua juventude, precisou contentar-se com o desenho. Assim sendo, a arte sempre foi o meio pelo qual a jovem lidou com a efemeridade, de maneira que o poeta viu, nessa breve vida, o mito de Orfeu tornado realidade, no que tange às mudanças, à metamorfose:

não apenas sua dança é descrita como uma ‘arte de movimento e metamorfose’, mas também experiencia a transformação em música e, finalmente, em desenho, onde ela se expressa de forma mais discreta” (MARTINEC, 2013, p. 101, tradução minha)<sup>51</sup>.

Há dois textos acerca das traduções Rilke-Augusto que esclarecem bastante sobre alguns de seus aspectos e procedimentos. O primeiro é uma resenha de Seligmann-Silva a *Coisas e anjos de Rilke*, intitulada *Coisas e anjos de Rilke e o desafio da tradução*, publicada originalmente em 2002 na Revista USP, com republicação, com adaptações, no livro *O local da diferença*, de 2005 (SELIGMANN-SILVA, 2018). Para o autor da resenha, Augusto reforça, em suas traduções, aspectos dos poemas rilkeanos que ele identifica em sua própria produção: “O tradutor-autor potencia no poema aquilo que reforça a visão da poesia como constructo ensimesmado.” (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 230). Não obstante, Campos não escreve seus poemas-traduições sem esquecer que eles partiram de outro autor. Por isso, o que ocorre é um “quiasmo, entrecruzamento temporal e topográfico de dois momentos/locais que geram um ‘terceiro dado’ [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 230). Logo, Seligmann-Silva parte do conceito de quiasma – apontado por De Man e citado por Augusto – para identificá-lo na prática tradutória em questão.

Essa noção de um “terceiro autor” também está no artigo de Myriam Ávila publicado em 2004, *Traduzir, conduzir, reduzir*, presente no já mencionado *Sobre Augusto de Campos*, uma espécie de resenha a *Rilke: poesia-coisa* e à primeira edição de *Coisas e anjos de Rilke*. Conforme Ávila, há o “surgimento de ‘uma terceira voz’, ou um ‘terceiro poeta’. Que já não é só Rilke e nem é Augusto de Campos, mas um poeta ‘on his own right’, estilisticamente reconhecível.” (ÁVILA, 2004, p. 301). Com isso, o tradutor se permite tornar-se outro, do mesmo modo que Rilke, nos *Novos Poemas* e em *Sonetos a Orfeu*, busca aquilo que não é ele mesmo, o sujeito: passa a se reportar às outras coisas e a transformação.

Ávila aponta para o que ela considera ser o principal procedimento de Augusto nas traduções: mimetizar, por meio da linguagem, as ações e coisas que se encontram nos poemas – isomorfia ou iconicidade, já referidas neste trabalho. Assim, um primeiro exemplo a ser citado é o da tradução do curto poema *Schlußstück [Conclusão]*, de *O livro de imagens*.

---

51 “not only is her dancing described as an ‘art of movement and metamorphosis’, but it also experiences a transformation into music and finally into drawing where it expresses itself more discretely.”

*Schlußstück**Der Tod ist groß.**Wir sind die Seinen**lachenden Munds.**Wenn wir uns mitten im Leben meinen,**wagt er zu weinen**mitten in uns.* (RILKE, 1994, p. 20)

Aqui, fala-se sobre a morte e sua relação com os mortais: “*Der Tod ist groß.*” [A morte é grande.] “*Wir sind die Seinen*” [Nós somos os de sua] “*lachenden Munds.*” [boca ridente.] “*Wenn wir uns mitten im Leben meinen,*” [Quando nós, em meio à vida, falamos,] “*wagt er zu weinen*” [ela ousa chorar] “*mitten in uns.*” [em meio a nós].

Abaixo, a tradução de Augusto, seguida da interpretação de Ávila:

**Conclusão**

A Morte é grande.

Nós, sua presa,

vamos sem receio.

Quando rimos, indo, em meio à correnteza,

chora de surpresa

em nosso meio. (RILKE, 1994, p. 21)

A autora nota que, em primeiro lugar, o tradutor coloca sua interpretação do poema ao traduzir o terceiro verso por “vamos sem receio”, “verso que interpreta o tom do poema original, enfatizando a desguardada desatenção dos seres humanos para com a morte, à qual, entretanto, pertencem desde sempre.” (ÁVILA, 2004, p. 297). Dessa maneira, mesmo que não haja a correspondência entre as palavras dos dois textos, o tradutor escreve uma expressão que guarda a mesma ideia e evidencia sua interpretação. Outro ponto observado pela autora é a palavra “correnteza”, que inexistente no poema de Rilke, mas que, na tradução, corresponde ao formato do verso, o qual, por ser maior do que os demais, é interpretado por Ávila como um “verso-rio



que se apresenta como metáfora sonoro-visual do fluir da vida.” (ÁVILA, 2004, p. 297 - 298); por conseguinte, a presença de “correnteza” corrobora essa leitura produzida a partir da tradução, bem como a de “rindo” e “indo”, que mimetizam o movimento das águas com sua aliteralidade.

Além desses procedimentos, que garantem que a tradução seja um texto de um “terceiro autor”, por ousarem inserir novos elementos que apontam para uma tradução-interpretação, Ávila menciona a concisão constante dos versos traduzidos por Augusto: “Preferível que ocorra perda pela omissão de uma palavra que pela introdução de outra em nome da impossível fidelidade ao enunciado. Traduzir é fazer opções, e a opção é sempre por uma perda.” (CAMPOS A., 2004, p. 302-303).

A leitura dos aspectos apontados por Seligmann-Silva e sobretudo por Ávila foi fundamental para minha leitura das traduções de Campos, uma vez que a proposta desses dois autores está em consonância com o pensamento de que a tradução é também criação e interpretação. No próximo capítulo, desenvolvo o movimento de crítica dessas traduções, buscando compreender sua singularidade, juntamente com as relações que elas tecem com os poemas originais.

## **5 POEMAS DO OLHAR E DO CALAR; DA VIDA E DA MORTE**

A proposta, neste último capítulo, é uma crítica das traduções realizadas por Augusto. Esse movimento não se baseia somente na comparação entre original e tradução, de modo a mostrar quais as perdas e ganhos do processo, em decorrência de uma tal avaliação contrariar a proposta de tradução-arte de Augusto de Campos. Na verdade, segue-se nesta seção uma concepção de crítica que evita uma postura de apontar acertos e erros absolutos; trata-se de uma leitura crítica que respeita o status do texto traduzido como uma nova produção. Essa, é claro, está em diálogo com o texto que o precede.

Campos traz, para o novo século, um Rilke que não expõe a carga trágica de sua poética em seus versos explicitamente. O poeta-tradutor prefere os poemas em que todas as reflexões em potência subjazem ao operar da linguagem, como na leitura feita por Paul de Man. Os poemas traduzidos pelo poeta-tradutor são ora personagens, ora coisas em que, pelo modo como Rainer as constrói, é possível entrever questões da modernidade que Augusto destaca. Percebe-

se isso principalmente na formação de figuras e gestos que se fragmentam, posto que são observados de uma certa perspectiva, sem a pretensão de possuir uma visão totalizante dos gestos observados. Além da fragmentação, e concomitantemente a ela, há uma profusão de poemas em que o silêncio se torna uma força de composição e de produção de significados, de modo que Augusto destaca esse silêncio em várias de suas escolhas vocabulares, tanto ao suprimir certos versos quanto ao escolher palavras que evoquem a noção.

O tradutor observa no original um certo trabalho isomórfico e, por meio da tradução, desdobra essa isomorfia na língua portuguesa, na própria estrutura do novo poema. O silêncio se faz presente quer tanto na concisão dos versos traduzidos, quer no vocabulário. Nos textos com cenas, presencia-se uma dinâmica do falar e do calar. Os processos do olhar, a relação entre interior e exterior, os advérbios que acompanham os verbos na descrição de gestos, tudo isso é colocado em destaque por Augusto: não são elementos tratados com secundariedade.

Algo que é ressaltado ao lermos as traduções é que Campos prioriza a rima final, as assonâncias, a métrica, o que facilita que leiamos o texto como um poema em português. Isso abre espaço para a reflexão sobre como esses aspectos são fundamentais para reconhecermos que um poema está inserido em um idioma, de maneira que a tradução não precisa ser sinônimo de um texto à parte, torto, descontraído. Ao perceber esse aspecto, vê-se como a métrica e a melodia da língua são tão importantes quanto os aspectos semânticos no texto rilkeano. Se em *Novos Poemas Rilke* se baseou na escultura para “esculpir” obras da linguagem, todo encadeamento de palavras é importante para criar os efeitos que ele pretendia. Augusto, por sua vez, empenha-se em escrever, em português, à maneira do escultor, ou do pintor, algo com o qual era familiarizado desde os tempos do Concretismo.

Ao ler as três antologias, percebe-se a dificuldade de encaixar os poemas em um tema específico, ou uma determinada forma. Diversos temas e técnicas estão presentes em mais de um poema, o que o torna rico e constitui um desafio para a tradução. Entretanto, é possível observar algumas linhas gerais, que se comunicam com o que foi dito nos primeiros itens deste capítulo, acerca da poética rilkeana.

Mediante a tradução de Augusto, percebemos autor praguense como um poeta do olhar e do calar: na alusão a formas e na construção da imagem, reside esse Rilke do olhar, o qual se torna um escultor e joga com as perspectivas das cenas; a própria dimensão da fanopéia é um elemento que participa da construção dessas cenas, tornando-as autônomas; na concisão dos

versos, na busca pelo silêncio por meio de um vocabulário que esteja relacionado a ele, encontramos o poeta do calar.

Outrossim, muitos desses poemas propõem questões de cunho existencial: a maior de todas, a da morte, é mostrada em perspectivas que afastam uma ideia de terror; ao lado da morte está a vida – em forma de criação. Não raro, encontram-se poemas em que há a alusão à atividade criativa ou artística como forma de, por um lado, persistir na existência, por outro, lidar com o desaparecimento. Essas temáticas estão em poemas do olhar, do calar e naqueles em que essas duas linhas se encontram.

A seleção dos textos corresponde não apenas aos critérios estabelecidos, mas também consistem em textos nos quais se veem as criações do tradutor mais explicitamente, o lado da invenção está mais evidenciado. Além disso, o número de poemas corresponde à predominância de textos de cada livro nas antologias. Portanto, foram selecionadas duas traduções de *O livro de imagens*, uma da primeira e outra da segunda parte, as dos poemas *Ritter* e *Die Stimmen – Titelblatt*. De *Novos Poemas*, foram selecionadas seis traduções – da primeira parte, dos poemas *Sankt Sebastian*, *Der Dichter*, *Der Schwan* e *Römische Fontäne*, cuja leitura já foi realizada item 4.1; da segunda parte, *Der Alchemist* e *Das Rosen-Innere*. De *Sonetos a Orfeu*, primeiro livro, faço a leitura dos sonetos três e nove – esse último já lido e interpretado no item 4.1; do segundo livro, os sonetos um e dezenove. Por fim, um poema “avulso”, publicado posteriormente a *Sonetos a Orfeu*, que é conhecido como o “poema-ovo”.

A leitura proposta é do poema de Rilke e do poema-tradução de Augusto. Os poemas de Rilke serão lidos tanto por meio de uma interpretação minha, baseada nos aspectos do texto que possam estar relacionados com os aspectos levantados sobre essa obra – uso de isomorfia em decorrência da busca por uma aproximação com as artes plásticas e identificação das temáticas mais pungentes na obra rilkeana – quanto por intermédio da interpretação de estudiosos da obra de Rilke, cujos trabalhos foram esclarecedores no que tange a certos símbolos e metáforas contidos nos textos. Dentre esses trabalhos, estão os de Zoltán, que se ocupa de diferentes poemas; o de Jane Reid (1967), a qual analisa o poema *Sankt Sebastian*; o de Rüdiger Görner (1987 *apud* MARX, 2015), que se ocupa do poema *Der Dichter*; Blanchot, em seu já aludido trabalho, no que se refere à sua interpretação do poema *Das Rosen-Innere*; Engel (2004a), também já mencionado, que fala do soneto três da primeira parte de *Die Sonette an Orpheus*; Anette Horn (2012), que oferece uma interpretação consistente sobre o primeiro

soneto da segunda parte de *Die Sonette an Orpheus*; por fim, o de Ryan, que oferece um entendimento sobre o estilo do poema-ovo de Rilke.

No tocante às leituras das traduções, empenhei-me em seguir um método que fizesse jus a uma tradução como a pretendida por Augusto, ou seja, que não subordinasse o novo texto a comparações de “perdas e ganhos” em relação ao texto original. Como informado no primeiro capítulo, essa leitura se guia pela perspectiva de Paul Ricœur, para o qual o texto traduzido é um todo diferente do texto original, e é o tradutor quem busca formar correspondências. Com isso, a busca pela igualdade de sentido entre os dois textos é infundada; antes se deve atentar para como o tradutor lidou com o “modo de dizer” – lembrando agora do *Art des Meinens*, de Benjamin – daquilo que o autor disse. Com essa concepção em mente, procurei entender também as diferenças que o tradutor produziu com o novo texto, sobretudo pelo fato de Campos se orientar pelo princípio do *make it new!*, ainda que não o leve às últimas consequências, uma vez que ele sempre tem o texto original como guia. Por fim, procurei observar o que Augusto põe em relevância na leitura dos poemas, visto que essa é uma das facetas da função crítica da tradução.

### 5.1 O livro de imagens

Começemos por um poema da primeira parte de *O livro das imagens*, denominado *Ritter* [*Cavaleiro*]. Trata-se de um entre outros poemas rilkeanos traduzidos por Augusto cujos personagens são guerreiros antigos e solitários. Neste poema, observamos a relação entre o externo e o interno, relacionada com a figura da morte, em que há, segundo Zoltán, uma mudança de perspectiva sobre ela.

*Ritter*

*Reitet der Ritter in schwarzem Stahl  
hinaus in die rauschende Welt.*

*Und draußen ist Alles: der Tag und das Tal  
und der Freund und der Feind und das Mahl im Saal  
und der Mai und die Maid und der Wald und der Gral,  
und Gott ist selber vieltausendmal  
an alle Straßen gestellt.*

*Doch in dem Panzer des Ritters drinnen,  
 hinter den finstersten Ringen,  
 hockt der Tod und muss sinnen und sinnen:  
 Wann wird die Klinge springen  
 über die Eisenhecke,  
 die fremde befreiende Klinge,  
 die mich aus meinem Verstecke  
 holt, drin ich so viele  
 gebückte Tage verbringe, -  
 dass ich mich endlich strecke  
 und spiele  
 und singe. (CAMPOS A., 2015, p. 44)<sup>52</sup>*

Em primeiro lugar, há um dístico, o qual, para Zoltán, fala de modo puramente externo sobre o cavaleiro: “*Reitet der Ritter in schwarzem Stahl*” [Cavalga o cavaleiro em aço preto] “*hinaus in die rauschende Welt.*” [mundo agitado afora.]. Esse mundo agitado envolve todos aqueles estímulos de vida para o cavaleiro, que são descritos na estrofe seguinte, caracterizados por Zoltán como “as experiências fascinantes da magia colorida que o mundo oferece” (ZOLTÁN, p. 175, tradução minha)<sup>53</sup>.

Começa a estrofe: “*Und draußen ist Alles:*” [e lá fora está tudo:] “*der Tag und das Tal*” [o dia e o vale] “*und der Freund und der Feind*” [e o amigo e o inimigo] “*und das Mahl im Saal*” [e o banquete no salão] “*und der Mai und die Maid.*” [e maio e a dama.]. Esses elementos, de acordo com Zoltán, representam aquilo que dá sentido à vida do cavaleiro, experiências mundanas. Maio, no caso, seria a primavera, que podemos entender como a estação do florescimento, isto é, aquela em que há abundância de vida. Também é importante identificar como a relação entre esses itens é reforçada pela aliteração da sequência [ma], isto é, também sonoramente essas palavras são relacionadas. Contudo, além disso, voltando ao entendimento de Zoltán, também há os elementos do desconhecido e do divino ou metafísico: “*und der Wald und der Gral,*” [e a floresta e o Graal] “*und Gott*” [e Deus]. Por sua vez, esse último recebe

<sup>52</sup> Porque a autoria das antologias *Coisas e anjos de Rilke* é atribuída a Augusto, os poemas de Rilke que estiverem nessas antologias, e não em *Rilke: poesia-coisa*, serão, na citação segundo a ABNT, referidos com o nome de Campos.

<sup>53</sup> „die faszinierenden Erlebnisse des bunten Zaubers, den die Welt bietet“

maior destaque, já que o poema o identifica em todos os lugares, criando um elemento espacial: “*ist selber vieltausendmal*” [está, ele mesmo, milhares de vezes] “*an alle Straßen gestellt.*” [situado em todas as ruas]. Para Zoltán, o que se forma é uma hierarquia daquilo que se pode alcançar na vida: em primeiro lugar, aquilo que é mais fácil e comum, as três primeiras palavras, por fim, os elementos metafísicos e Deus, inalcançável: “Ele é a meta inatingível pela qual todos os seres espirituais se esforçam. Os estágios individuais e a direção da elevação provavelmente confirmam essa suposição.” (ZOLTÁN, p. 176, tradução minha)<sup>54</sup>.

A presença dessas figuras transcendentais, a meu ver, antecipa também a mudança do destaque das coisas da vida para salientar a morte, na terceira estrofe. Ela assim inicia: “*Doch in dem Panzer des Ritters drinnen,*” [Porém, dentro da armadura do cavaleiro,] “*hinter den finstersten Ringen,*” [atrás dos anéis escuros,] “*hockt der Tod*” [acocora-se a morte] “*und muss sinnen und sinnen.*” [e precisa refletir e refletir:]. Com isso, existe novamente uma visão externa, ironicamente anunciada por meio da preposição “*drinnen*” [dentro].

Em seguida, os versos em primeira pessoa, como se a morte falasse: “*Wann wird die Klinge springen*” [Quando a espada saltará] “*über die Eisenhecke,*” [sobre a sebe de ferro], “*die fremde befreiende Klinge,*” [a espada inimiga libertadora] “*die mich aus meinem Verstecke holt,*” [que me tira de meu esconderijo], “*drin ich so viele gebückte Tage verbringe,*” - [dentro do qual eu passo tantos dias curvados] “*dass ich mich endlich strecke*” [para que eu finalmente me estique] “*und spiele*” [e brinque] “*und singe.*” [e cante]. Assim, o destaque para a morte, como personagem que quer se libertar se apresenta como contraponto à primeira parte do poema, na qual se falou dos fatos da vida. No entanto, como Zoltán bem observa, não devemos olhar para essa relação com dicotomia, senão como complementação. Como afirma o autor: “Devido à personificação e da manifestação direta da morte, ela não nos aparece mais apenas como um perigo invisível que ameaça a vida, mas como uma parte orgânica do Eu que também insiste em seu direito à validade.” (ZOLTÁN, p. 176, tradução minha)<sup>55</sup>. Essa observação do autor faz-nos remeter às duas preposições espaciais usadas no poema: na segunda estrofe, “*draußen*” [fora], ao falar da vida, e na terceira, “*drinnen*” [dentro], quando se fala na morte. Logo, há, por um lado, os estímulos de fora que a vida oferece, com os quais o ser humano lida e aos quais se entrega. Por outro lado, há aquilo que é inerente a ele, o mundo interno e invisível,

<sup>54</sup> „Er ist das unerreichbare Ziel, zu dem alle geistigen Wesen streben.“

<sup>55</sup> „Durch die Personifizierung und die unmittelbare Bekundung des Todes erscheint er vor uns nämlich nicht mehr bloß als eine unsichtbare Gefahr, die dem Leben droht, sondern als organischer Teil des Ichs, der auch auf seinem Gültigkeitsrecht besteht.“

que é o da morte. A primeira parte é composta somente do rol daquilo que está “lá fora”, substantivos que dão noções gerais – a dama, maio, o baile - isto é, não se especificam quem são essas entidades. No caso da terceira estrofe, ocorre a presença de dois objetos mais próximos, pela concretude: a armadura e a espada. Além disso, descrevem-se as ações que a morte deseja realizar: esticar-se, brincar, cantar, que não apenas são ações que remetem ao corpo, mas que também possuem uma característica de vivacidade. Destarte, o poema parece estabelecer uma relação de perspectiva de olhar que parte do macro ao micro, ao detalhe, com o progressivo aumento da concretude. O grande jogo de pensamento aqui é como a morte – que tradicionalmente é o desconhecido, o abstrato – consegue ganhar tanta realidade e presença.

A seguir, a tradução de Augusto de Campos, que aparece na segunda edição de *Coisas e anjos de Rilke*:

### **Cavaleiro**

O cavaleiro com seu negro aço  
cavalga contra o mundo desigual.

E tudo está lá fora: o dia e o vale,  
o amigo e o inimigo, o bem e o mal,  
A donzela, o baile, o bosque, o Graal e  
o próprio Deus que sempre se vale  
de qualquer espaço.

Mas dentro da armadura,  
no fundo dos seus círculos, escura,  
a Morte indaga acorada:  
Quando há de cair a espada  
sobre a cerca de ferro,  
aquela espada externa  
que me livrará da caverna  
onde eu me encerro  
por tantos dias curvos, arquejante, -  
para que enfim eu me estire e me exalte  
e salte  
e cante. (CAMPOS A., 2015, p. 45)

A tradução inicia com o dístico que fala sobre luta do cavaleiro contra um mundo desigual. Destarte, existe a noção de que esse personagem não apenas anda pelos espaços, mas ele também ativamente se posta contra as injustiças, como vamos observar na estrofe seguinte. Com esse elemento, já se pressupõe que o cavaleiro precisa enfrentar o perigo de morrer.

As coisas do lado de fora são apresentadas: “o dia e o vale, o amigo e o inimigo, o bem e o mal” – com esse acréscimo, o tradutor nos lembra da luta do cavaleiro. Contudo, não somente há luta em sua vida, mas também “a donzela, o baile, o bosque”. Essa aliteração em [b] nos remete, por sua vez, àquela de [ma] do poema em alemão. Aqui, podemos ver que “bosque” não tem aquela conotação de mistério de “*Wald*”, então ele se encontra no mesmo campo de familiaridade de donzela e baile. Por fim, o Graal e Deus, o qual “sempre se vale de qualquer espaço”. Nesses dois versos, observa-se, em primeiro lugar, o verbo “vale” no final do penúltimo, que é homófono e homógrafo ao substantivo “vale”, que está no fim do primeiro verso. Essa relação ganha ainda mais sentido quando vemos que “espaço”, do último verso, abrange a categoria do substantivo “vale”.

Destarte, lá fora está o espaço da vida do cavaleiro, mas “dentro da armadura” esconde-se a personagem Morte, escrita também em maiúscula, para indicar sua personificação. A indagação da Morte é acerca da queda da espada, isto é, quando o cavaleiro terá sua última luta, para que ela possa sair da armadura. Note-se que o tradutor escreve “espada externa”, a qual poderá livrar a Morte da caverna onde ela está encerrada; nesse ponto, presencia-se uma sequência que faz presente essa relação interno-externo, inclusive sonoramente, posto que “externa” e “caverna” formam rimas perfeitas em “-erna”, ao passo que “externa” e “encerro” são escritas com as mesmas iniciais e possuem a nasal [n].

Os dias em que a Morte tem estado presa são caracterizados como curvos e ela mesma se diz “arquejante”, palavra que rima com a última do poema, “cante”, de sorte que podemos notar a transformação por meio de movimentos corporais: “estirar-se”, “exaltar-se”, “saltar”, “cantar”. Dessa forma, assim como no poema de Rilke, existe essa focalização em algo específico, apesar disso o texto de Augusto apresenta uma maior dramaticidade ao descrever o estado posterior da personagem morte – ela estava arquejante, agora se exalta.

Dessa forma, essa tradução apresenta outros detalhes da vida do cavaleiro – a luta contra um mundo desigual – mas também enriquece o retrato da morte, de maneira que também explicita a relação entre o interno e o externo.



O primeiro poema da terceira parte de *O livro de imagens*, que é *Die Stimmen - Titelblatt* [As Vozes – Folha-Título], não apenas apresenta o ciclo de “vozes” que cantarão sua triste sina, mas também convida o leitor a repensar a natureza do canto, adiantando um tema que aparece em *Sonetos a Orfeu*. Observemos o poema:

*Die Stimmen*

*Die Reichen und Glücklichen haben gut schweigen,  
niemand will wissen was sie sind.*

*Aber die Dürftigen müssen sich zeigen,  
müssen sagen: ich bin blind*

*oder: ich bin im Begriff es zu werden*

*oder: es geht mir nicht gut auf Erden*

*oder: ich habe ein krankes Kind*

*oder: da bin ich zusammengefügt...*

*Und vielleicht, daß das gar nicht genügt.*

*Und weil alle sonst, wie an Dingen,  
an ihnen vorbeigehn, müssen sie singen.*

*Und da hört man noch guten Gesang.*

*Freilich die Menschen sind seltsam; sie hören  
lieber Kastraten in Knabenchören.*

*Aber Gott selber kommt und bleibt lang  
wenn ihn diese Beschnittenen stören. (CAMPOS, 2015, p. 66)*

O texto inicia já com a declaração de que não é preciso que os privilegiados falem de sua própria condição, por isso se calam: “*Die Reichen und Glücklichen haben gut schweigen,*” [Os ricos e os felizes bem se calam,] “*niemand will wissen was sie sind.*” [ninguém quer saber o que eles são.] Pelo contrário, os necessitados precisam se manifestar – é a única coisa que ainda podem fazer: “*Aber die Dürftigen müssen sich zeigen,*” [Mas os pobres precisam se mostrar,]. Em seguida, descreve o que cada um tem a dizer: “*müssen sagen: ich bin blind*” [precisam dizer: eu sou cego] “*oder: ich bin im Begriff es zu werden*” [ou: eu estou prestes a me tornar isso] “*oder: es geht mir nicht gut auf Erden*” [ou: não estou bem na Terra] “*ich habe*

*ein krankes Kind*” [ou: eu tenho um filho doente oder:] “*oder: da bin ich zusammengefügt...*” [ou: aí estou unido...].

No entanto, ainda que essas vozes se expressem, o eu-lírico declara que não parece bastar: “*Und vielleicht, daß das gar nicht genügt*”. [E talvez, que isso absolutamente não baste]. Logo, se apenas falar não adianta, essas pessoas precisam entoar um canto para que prestem atenção nelas: “*Und weil alle sonst,*” [E porque todos, de resto] “*wie an Dingen, an ihnen vorbeigehn,*” [como por coisas, passam por elas] “*müssen sie singen.*” [elas precisam cantar.].

Agora, fala-se da qualidade das canções: “*Und da hört man noch guten Gesang.*” [E então escuta-se ainda uma boa canção.]. Entretanto, as pessoas que passam pelos miseráveis têm, segundo o eu-lírico, um gosto ruim para a música: “*Freilich die Menschen sind seltsam,*” [Naturalmente, os humanos são estranhos;] “*sie hören lieber Kastraten in Knabenchören.*” [eles preferem ouvir castrati em coros de rapazes]. Rilke levanta, nesse momento, uma crítica em relação à música popular de sua época: ruidosa, cheia de um valor estético, mas não íntegra como a canção grotesca dos que não têm nada.

Contudo, se os homens não dão atenção a essas figuras, Deus escuta-as, mesmo se elas perturbem: “*Aber Gott selber kommt und bleibt lang*” [Mas o próprio Deus vem e fica por muito tempo] “*wenn ihn diese Beschnittenen stören.*” [quando esses fragmentados o perturbam]. Vemos, por meio da palavra *stören* [perturbam], uma certa ironia.

Em seguida, a tradução proposta por Augusto, presente na segunda edição de *Coisas e anjos de Rilke*:

#### **As Vozes**

Folha-título

Ricos e felizes podem se calar,

Ninguém perturba o seu sossego.

Mas os destituídos precisam falar,

Dizer: eu sou cego

Ou: estou quase perto

Ou: nada para mim deu certo

Ou: tenho uma criança doente

Ou: aqui estou, remendado, à sua frente...

E talvez nem isso seja suficiente.

Eles têm que cantar, já que as pessoas  
Passam por eles como pelas coisas.

E as canções que eles cantam são muito boas.

Mas aos humanos não apraz tal arte.  
Preferem ouvir os coros dos castrati.

E até Deus mostra-se o seu tanto  
Quando esses mutilados entoam seu canto. (CAMPOS A., 2015, p. 67)

O poema apresenta a situação mais privilegiada dos ricos e felizes: ninguém perturba seu sossego. Esse elemento, perturbar, está já na última estrofe do poema de Rilke – “*stören*”. Ele aparece em outra posição e outro contexto, de modo que Augusto preenche de ironia a situação, pois os que são privilegiados também são os sossegados. Por terem essa mordomia, podem se calar.

O elemento da expressividade por meio da palavra é algo reiterado na tradução, com os verbos sinônimos em sequência: “falar”, “dizer”. Cada figura diz qual sua sina, de modo que, no fim dessas falas, elas se localizam: “à sua frente”. Com isso, não apenas há a rima com “doente”, como também esse elemento resgata o “*zeigen*” [mostrar], o qual, no poema de Rilke, está ainda no terceiro verso. Com essa operação de deslocamento de um momento do poema para o outro, o texto de Augusto apresenta esse sentido de mostrar a própria condição, bem como o de fazer o leitor imaginar a cena de uma pessoa debilitada à frente de um dos “ricos e felizes”, justamente devido ao acréscimo da preposição. Destarte, a tradução de Augusto evoca uma imagem, utilizando um posicionamento diferente da expressão no poema.

No primeiro dístico do texto, ocorre novamente o efeito do posicionamento dos elementos do poema. No texto de Rilke, a oração principal, “*müssen sie singen*” [eles precisam cantar], vem no final do período, de modo que há uma rima com “*Dingen*” [coisas], bem como o autor pode ter considerado que o impacto dessa oração seria maior caso já estivesse justificada pelas circunstâncias, ou seja, que todos, como se passassem por coisas, passam por eles. No caso do texto em português, preferiu-se colocar a oração principal no começo, de maneira que “pessoas” e “coisas” ficam ambas no final de seus respectivos versos, não apenas rimando, mas também fornecendo um elemento contrastivo, entre o que é humano e, portanto, tem dignidade

– pessoas – e o que é não-humano e não merece tanta atenção – coisas. Com esse procedimento, também percebemos o nível de degradação ao qual esses indivíduos foram relegados, dado que o tradutor demarca como pessoas os outros, e não esses sujeitos. Dessa forma, a tradução evidencia a condição de desumanidade à qual as “Vozes” estão submetidas; concomitantemente, provoca a reflexão sobre esse paradigma idealizado de humanidade, isto é, põe em questão a equivalência entre ser “humano” e ter um bom caráter.

O texto de Campos evidencia o status artístico das canções entoadas pelas Vozes, ao dizer que os humanos – novamente, uma nomenclatura que diminui a humanização dos infelizes – não gostam da arte delas. As canções delas adquirem status de arte, ainda que elas sejam figuras grotescas – para os humanos. O “coro dos castrati”, por outro lado, é relevado pelo tradutor como algo de segunda categoria, apesar de ter uma melhor reputação social. Desse modo, a tradução propõe que há mais arte nas canções das Vozes do que no coro dos castrati, o que inverte a perspectiva usual. No último verso, enfatiza-se o canto que os mutilados entoarão. Essa última oração já introduz diretamente as canções de cada uma dessas vozes que virão nos poemas seguintes, em *O livro de imagens*.

## 5.2 Novos Poemas – Primeira parte

*São Sebastião* aparece pela primeira vez na primeira edição de *Coisas e anjos de Rilke*. O texto é introduzido pelo tradutor como um dos momentos de *Novos Poemas* que antecipam o cubismo, muito em virtude do modo como Rilke constrói uma imagem em angulações que exigem uma mudança de perspectiva. A leitura de *Sankt Sebastian* permite um melhor entendimento dessa característica que chamou a atenção de Augusto:

*Sankt Sebastian*

*Wie ein Liegender so steht er; ganz  
hingehalten von dem großen Willen.  
Weitentrückt wie Mütter, wenn sie stillen,  
und in sich gebunden wie ein Kranz.*

*Und die Pfeile kommen: jetzt und jetzt  
und als sprängen sie aus seinen Lenden,  
eisern bebend mit den freien Enden.  
Doch er lächelt dunkel, unverletzt.*

*Einmal nur wird seine Trauer groß,  
und die Augen liegen schmerzlich bloß,*

*bis sie etwas leugnen, wie Geringes,  
und als ließen sie verächtlich los  
die Vernichter eines schönen Dinges.* (CAMPOS A., 2001, p. 60)

Na primeira oração, já aparece uma imagem que explora a perspectiva, pois se fala de alguém que está como que deitado: “*Wie ein Liegender*” [Como alguém que está deitado]; no entanto, logo em seguida, afirma-se que ele está em pé: “*so steht er.*” [então ele está em pé]. Como afirma Campos, “o poeta inverte expressivamente a postura do santo, que está de pé, mas *como se estivesse jazendo*” (CAMPOS A., 2001, p. 19). Essa justaposição, aparentemente contraditória – o quiasma – nos faz lembrar inclusive do poema de Augusto, acima exposto, fluvial/pluvial, em que, à medida que o texto se verticaliza, passa do fluvial para o pluvial. No entanto, temos um movimento simultâneo – devido à conjunção *wie* [como] – em que o santo está em pé, mas se comporta como se não estivesse.

Em seguida, Rilke continua a caracterizar a posição do santo: “*ganz hingehalten*” [completamente estendido/apresentado] “*von dem großen Willen*” [pela grande vontade]. A seguir, o poeta constrói uma comparação: “*Weitentrückt, wie Mütter*” [alheio, como mães], “*wenn sie stillen*” [quando elas amamentam], “*und in sich gebunden wie ein Kranz*” [e preso, em si, como uma coroa]. Há outros dois elementos que indicam como o santo parece estar destacado em relação ao seu contexto. O primeiro são as mães, que amamentam e não parecem estar presentes mentalmente na situação, ao encontrarem-se alheias [*weitentrückt*], palavra alemã composta pela junção do prefixo “*weit*”, que pode significar “longe”, “distante”, com o adjetivo “*entrückt*”, derivado do verbo “*entrücken*”, i.e., “transportar”, “arrebatar”. Concomitantemente, o santo está ligado [*gebunden*] a si mesmo, como se fosse uma coroa que o revolvesse. Logo, ele está alheio, como as mães que amamentam, e absorto em si mesmo, como a coroa. Esse último adereço é trazido por Jane Reid (1967) como aquilo que une o poema, ao terminar com “*eines schönen Dinges,*” frase final que, assim como a coroa, cerca o texto, fazendo-o se centrar na figura do santo (REID, 1967, p. 26).

Esse destaque exclusivo de S. Sebastião – não se veem os flecheiros, apenas o santo flechado – está bem evidente na segunda estrofe. Aqui, há o movimento das flechas, que vêm: “*und die Pfeile kommen;*” [e as flechas vêm;]. Há uma adição adverbial de tempo: “*jetzt und jetzt*” [agora e agora]. Em seguida, há o detalhe ao qual Augusto chama a atenção: é como se elas, as flechas, surgissem: “*als sprängen sie*” [como se elas surgissem] “*aus seinem Lenden*” [do seu lombo], do santo. Assim, afirma Campos (2001, p. 19): “em mais uma inversão

perceptiva, reverte a direção das flechas, que parecem, nesse rodopio sensorial em que ele as inscreve, saltar do próprio corpo do protagonista”. A estrofe prossegue: “*eisem bebend*” [de ferro, trêmulas] “*mit den freien Enden*” [com as pontas livres]. Em outro poema de *Novos Poemas*, Rilke também dá destaque à intensidade das coisas, se estão firmes ou inseguras; se no atual texto se trata das flechas, no poema *Das Rosen-Innere*, que também será objeto de leitura desta dissertação, são as mãos.

Nesse ponto, o olhar do poeta está no tronco do santo; todavia, logo em seguida, voltamos para seu rosto: “*Doch er lächelt dunkel, unverletzt*” [Porém, ele sorri sombriamente, ileso]. Como afirma Reid, o santo sorri, apesar das flechas, porque “ele se retraiu em seu coronal; ele está fora do alcance da dor terrena.” (REID, 1967, p. 27, tradução nossa)<sup>56</sup>. A última estrofe se inicia com um momento de fraqueza de Sebastião: “*Einmal nur wird seine Trauer groß*” [Por uma vez apenas seu pesar se torna grande], “*und die Augen liegen schmerzlich bloß*” [e os olhos restam dolorosamente nus], de modo que “*liegen*” retoma o “*Liegender*” do início, como aponta Reid (1967, p. 26). Porém, não se trata da posição neutra, estoica, do primeiro verso, e sim do sentimento doloroso. Os olhos se tornam a expressão da tristeza do santo; nus, eles estão vulneráveis à dor.

Não obstante, rapidamente a situação muda, posto que os olhos permanecem assim “*bis sie etwas leugnen*” [até que eles um tanto quanto negam], “*wie Geringes*” [como algo sem importância], e “*als sie ließen sie verächtlich los*” [como se largassem, como algo sem importância] “*die Vernichter eines schönen Dinges*” [os destruidores de uma coisa bela]. Nesses versos há, como quer Campos, uma ambivalência “ao nível afetivo da personagem, cujos olhos negam, como bagatela, a tristeza que sobrevém [...]” (CAMPOS, 2001, p. 19). Observemos também como “*groß*” [grande] e “*Geringes*” [diminuto] estão em uma mesma posição, ou seja, final de verso, contribuindo para a construção de uma figura baseada em contrastes.

Já sabemos um pouco do que Campos fala do poema, bem como o que ele destaca ali, isto é, a da composição de uma forma que lembra o cubismo. Vejamos como ele procedeu na tradução.

### **São Sebastião**

Como alguém que jazesse, está de pé,

<sup>56</sup> he has withdrawn into his coronal; he is beyond reach of earthly pain.

sustentado por sua grande fé.  
 Como mãe que amamenta, a tudo alheia,  
 grinalda que a si mesma se cerceia.

E as setas chegam: de espaço em espaço,  
 como se de seu corpo desferidas,  
 tremendo em suas pontas soltas de aço.  
 Mas ele ri, incólume, às feridas.

Num só passo a tristeza sobrevém  
 e em seus olhos desnudos se detém,  
 até que a neguem, como bagatela,  
 e como se poupassem com desdém  
 os destrutores de uma coisa bela. (CAMPOS A., 2001, p. 61)

O poema de Augusto se inicia com a contradição: “Como alguém que jazesse, está de pé,” O verbo *jazer* coloca bem forte o significado de estar deitado, de maneira que o leitor já tem acesso a essa imagem. Poderíamos também pensar que o uso de *jazer*, em vez de “deitar-se”, por exemplo, prenuncia o fato de que o santo está sendo morto. O texto prossegue: “sustentado por sua grande fé.” No verso, percebe-se não uma vontade, como se fosse um desejo do santo, senão o sentimento da fé, palavra a qual não apenas rima com “pé”, como igualmente denota que S. Sebastião não se prende à situação do presente, a dor não o atinge.

A segunda estrofe se inicia com “E as setas chegam: de espaço em espaço.” Essa descrição de como as setas chegam indica que elas vieram de algum lugar, sem especificar sua origem. O substantivo “espaço” aparenta situar a imagem do santo, não obstante propositalmente falha, pelo fato de esse termo se perder na generalização. Ademais, notemos como Augusto traduz o que seria um elemento temporal, “*jetzt*”, por um espacial. No terceiro verso, vemos as flechas caracterizadas por “pontas soltas de aço”, material esse que rima com “espaço”. Notável é que o aço é um material muito mais recente do que o ferro; sua descoberta data do século XIX, de modo que, em termos históricos, retratar um São Sebastião - cuja história, no imaginário cristão, passa-se na antiguidade - atingido por flechas de aço, seria anacronismo; tanto é que Rilke utiliza o adjunto adnominal “*eisem*” [de ferro]. No entanto, o projeto do tradutor não é o de fazer uma descrição “fiel” à época, tampouco ele se preocupa em traduzir o significado dicionarizado das palavras rilkeanas em todos os casos. Ao usar o

substantivo aço, há muito mais preocupação com a sonoridade do texto, aspecto de grande relevância em sua leitura. Outrossim, a presença de “aço” se apresenta como mais uma incongruência no texto, que se soma às de natureza espacial e lógica, já comentadas. A aparição desse nome, algo insólito, pode causar um estranhamento, o que singulariza o novo texto.

Se Campos acrescenta essa incongruência do aço, ele não caracteriza o sorriso do santo como sombrio. Inclusive, já não se trata de um sorriso, mas de um riso. O personagem está mais contente, como se ele realmente não sentisse dor alguma diante dos ferimentos. Esse simples riso, sem nenhuma modificação adverbial, apresenta-se como um forte contraste em relação à tristeza que de repente, “num só passo”, sentirá. Esse elemento adverbial confere uma mudança temporal brusca, mais até do que em “*einmal*” [uma vez] e o verbo sobrevir reforça essa passagem no tempo, uma vez que fornece o aspecto de algo que se segue.

A tristeza não apenas aparece, como também é ela que se detém nos olhos desnudos do santo; simultaneamente, ela é aquilo que os olhos negam, de modo que o tradutor concentra os três verbos na direção apenas de um referente. Com isso, presencia-se novamente a concisão de Augusto, que considera ser esse elemento uma das qualidades dos poemas rilkeanos “coiseísticos”. Outro detalhe que se pode observar, nesses três primeiros versos do quinteto, é que a tristeza aparece primeiramente com uma função ativa, sendo ela o que sobrevém e se detém nos olhos. Todavia, depois disso, como se o santo recobrasse sua serenidade e, conseqüentemente, o próprio controle, os olhos passam a ser a parcela ativa do enunciado, negando e poupando. Verifica-se que, ainda na segunda estrofe, o corpo do santo já era colocado em uma posição de atividade, pois parecia que as setas partiam dele. Agora, são seus olhos que conseguem se sobrepor à tristeza. Esse detalhe, em que o tradutor dá relevância e independência às partes, faz referência àqueles gestos, importantíssimos na escultura de Rodin, e muito presentes em certos poemas de *Novos Poemas*.

Diante do exposto, percebemos que o poema-tradução de Augusto põe em relevo as dissonâncias imagéticas apresentadas no poema, que vão desde a posição do santo e a origem das flechas até o elemento insólito – o aço – e a contraposição entre a serenidade e a tristeza repentina. Outrossim, dá ênfase vocabular às partes do corpo, como se “esculpisse” a figura do santo.

A seguir, veremos um poema que aparece na terceira antologia, intitulado *Der Schwan* [*O Cisne*]. Percebemos, em sua leitura, a descrição de um cisne entrando na água:



*Der Schwan*

*Diese Mühsal, durch noch Ungetanes  
schwer und wie gebunden hinzugehn,  
gleich dem ungeschaffnen Gang des Schwanes.*

*Und das Sterben, dieses Nichtmehrfassen  
jenes Grunds, auf dem wir täglich stehn,  
seinem ängstlichen Sich-Niederlassen —:*

*in die Wasser, die ihn sanft empfangen  
und die sich, wie glücklich und vergangen,  
unter ihm zurückziehn, Flut um Flut;  
während er unendlich still und sicher  
immer mündiger und königlicher  
und gelassener zu ziehn geruht. (CAMPOS, 2015, p. 128)*

Em *O Cisne*, destaca-se, como “objeto” da observação do eu-lírico oculto do poema, um animal, similarmente aos poemas *Der Panther* [*A pantera*] e *Die Flamingos* [*Os flamingos*]. Parte-se, em primeiro lugar, de uma abstração – “*Diese Mühsal*” [esta tribulação/trabalho], “*durch noch Ungetanes*” [por meio do ainda não-feito] “*schwer und wie gebunden hinzugehn*” [pesado e como que dependente/preso ir]. Esse sentimento abstrato de esforço – que, embora abstrato, é caracterizado por palavras que levam à concretude, por se remeterem a peso e a trabalho – é comparado, então, ao andar do cisne: “*gleich dem ungeschaffnen*” [se iguala ao inexato] “*Gang des Schwanes*” [andar do cisne]. Por conseguinte, o poema fala de uma tribulação causada pelo não-feito, como um sofrimento por antecipação; ela é caracterizada por ser pesada e é comparada ao modo inexato pelo qual o cisne se movimenta. Podemos observar que o sentimento de tribulação, comparado ao andar do cisne, é do campo do informe, por ser comparado à inexatidão do andar do animal. Além disso, observamos a relação entre as palavras “*Ungetanes*” e “*ungeschaffnen*”. A primeira é um adjetivo substantivado, formado pelo adjetivo “*getan*”, com o prefixo “*un-*”, que indica negação; “*getan*”, por sua vez, é o verbo “*tun*”, isto é, fazer, no particípio. “*Ungeschaffnen*” também é construído com o prefixo “*un-*” e o adjetivo “*geschaffen*”, o qual, em um uso antigo – da época de Rilke, significava exato; entretanto, “*geschaffen*” é também particípio do verbo “*schaffen*”, isto é, criar. Dito isto, ambas as palavras contêm em si a ideia de algo que não foi feito, criado; a essa noção, estão relacionados

sentimentos de cansaço, mesmo que pareça paradoxal uma tribulação originada de um não-fazer.

Em seguida, compara-se o modo de ser do cisne à morte: “*und das Sterben*” [e a morte]; esse fenômeno, por sua vez, é caracterizado como “*dieses Nichtmehrfassen*” [esse não-mais-compreender] “*jenes Grund*” [daquele solo] “*auf dem wir täglich stehn,*” [no qual nós diariamente estamos,]; retomando a morte, do começo do verso, compara-se ao modo receoso de o cisne se deixar cair na água: “*seinem ängstlichen Sich-Niederlassen –: / in die Wasser.*” [ao seu receoso fixar-se / na água -:]. Novamente, neste terceto, há a negação do fazer, com a caracterização da morte como “*Nichtmehrfassen*”, que é um substantivo criado por aglutinação por Rilke, no qual se junta “*nicht*” [não], “*mehr*” [mais] e o verbo “*fassen*”, que tem diferentes acepções, como “pegar”, “compreender”, “expressar” e “conceber”; em outras palavras, trata-se, também de um verbo que indica uma certa ação criativa. A morte, seria, portanto, não ter mais possibilidade de ação no solo com o qual estamos acostumados. O uso da palavra “*Grund*” para “solo” retoma igualmente a ideia de uma estabilidade que é perdida. Não nos esqueçamos de que “*Grund*” também significa razão, fundamento.

Por outro lado, a morte também é comparável ao cisne, ao modo receoso em que ele entra na água. Quando faz isso, todavia, muda o caráter temeroso e oprimido dos dois primeiros tercetos. No sexteto, descobrimos que a água recebe o cisne de modo suave: “*die ihn sanft empfangen*” [que o recebe suavemente] “*und die sich, wie glücklich und vergangen,*” [e que, como feliz e passada,] “*unter ihm zurückziehen*” [passa sob ele], “*Flut um Flut*” [de maré em maré]; “*während er unendlich still und sicher*” [enquanto ele, infinitamente calmo e seguro] “*immer mündiger und königlicher*” [sempre responsável e régio] “*und gelassener zu ziehn geruht*” [e sereno se movimenta]. O cisne, agora em terreno não-fixo - a água - vai com calma e tranquilidade.

Como observado, consiste em um poema rilkeano no qual se observa uma mudança de estado, marcada pela diferença no tipo de estrofe e de estrutura. As duas primeiras são tercetos em ABA; elas são formadas por comparações. A última é um sexteto em AABCCB, em que predomina a descrição do movimento do cisne. Nos tercetos, há a alusão, em primeiro lugar, a um tipo de tribulação; em segundo lugar, à morte. No sexteto, a imagem é totalmente outra, é a da serenidade do nado do cisne.

Em seguida, a tradução de Augusto, em que o elemento da morte se relaciona com o informe:

### O Cisne

Esta fadiga do ainda não-feito,  
 Como se preso ao chão, pesado,  
 É como o cisne, indeciso em seu jeito

De andar. E a morte, esse progresso  
 Insólito a um não-solo ignorado,  
 Tem algo do seu vacilante ingresso

Na água em que se vai com suavidade,  
 E que de tão feliz com sua ronda  
 Flui-lhe por sob as penas, onda a onda;  
 E ele, infinitamente calmo e consciente,  
 Com plena confiança e majestade,  
 Digna-se a deslizar serenamente. (CAMPOS, 2015, p. 129)

Fala-se de uma “fadiga do ainda não-feito”, o que destaca o paradoxo entre um cansaço e uma ausência de ação; apesar disso, simultaneamente, esses dois elementos têm, em comum, no plano textual, a consoante [f], em “fadiga” e “feito”. Em seguida, com uma primeira comparação, fala que a sensação é a de estar preso ao chão, o que reforça o caráter da forma, do chão como fundamento estático. Ele, então, caracteriza o cisne como “indeciso”, uma palavra que ecoa também o sentido do não-fazer, uma vez que o indeciso nega a decisão, a ação que deve partir dele.

Na segunda estrofe, a tradução caracteriza a morte como um “progresso insólito a um não-solo ignorado”. Essa adjetivação por si mesma insólita, “progresso insólito”, lembra a faceta da poética da recusa augustiniana de buscar o que é o mais fácil. Ora, a morte se apresenta como um destino, portanto, um progresso, palavra que é usada para rimar com ingresso, entretanto é caracterizada por uma estranheza. Vemos algo que tanto as poéticas de Rilke quanto a de Augusto apresentam com frequência, que é a qualificação não-usual de um termo por outro, o que faz sobressair a capacidade criativa da linguagem no poema, ao mesmo tempo em que questiona sua referencialidade absoluta, criando uma imagem ou noção que não faria um sentido conceitual. Esse incerto da morte é tido, na tradução, como um “não-solo ignorado”.

Logo, o poema em português o que o original diz ao dizer seu oposto; se o texto de Rilke caracteriza a morte como a impossibilidade de compreender um terreno, um solo no qual a vida é diária, isto é, comum, o texto de Augusto fala de um progresso a um não-solo ignorado. Esse não-solo tem direta relação com o chão, da primeira estrofe, de modo a apresentar a morte como a quebra da estabilidade, o informe. Na tradução, expõe-se ao leitor a ideia dessa estranheza, que é o desconhecido da morte, e novamente vê-se a preferência de Augusto por um “não” afirmativo. Em seguida, após a caracterização da morte mediante um aposto, a oração continua e qualifica o ingresso do cisne na água como “vacilante”.

Na última estrofe, vemos o movimento sereno do cisne, ao entrar na água, com as adjetivações “calmo e consciente”, com “confiança e majestade”, desliza. Não há mais o peso da vida cotidiana, mas a aceitação do outro lado da vida, com suavidade.

No texto de Augusto, percebe-se, por meio principalmente de suas escolhas vocabulares, uma reflexão sobre o vínculo entre a forma e o informe diante da ameaça da morte. O cansaço resultante do ainda não fazer – o qual pode ser um não fazer artístico, um bloqueio criativo que viria a atormentar Rilke durante o intervalo entre o começo e o fim da escrita das *Elegias* - se apresenta pesado, preso, ao passo que na segunda estrofe se descreve um solo – a razão, “*Grund*” – como algo que a morte desestabiliza. Destarte, o inexato e o informe, assim como o andar do cisne, representam essa ameaça à estabilidade. Todavia, quando o cisne entra na água, isto é, uma superfície instável, não “con-formada”, o animal adquire serenidade e calma. Isso evoca a felicidade e a placidez que Rilke busca para direcionar a vida humana diante do fenômeno da morte, diante da instabilidade. Quanto à organização das estrofes, percebe-se que as duas primeiras poderiam ser um sexteto, mas estão cindidas, ao passo que a última estrofe é uma consonância entre dois tercetos. Essa organização remete à tendência rilkeana, apontada por De Man, de unir duas esferas que pareciam opostas – aqui no caso, o a vida e a morte.

Dessa maneira, a tradução faz com que se reflita com mais intensidade sobre o caráter do desconhecimento e de não-forma da morte, de sorte que, ao invés de amedrontar, mostra que essa instabilidade pode ser um desafio importante para o engrandecimento individual.

Em seguida, o poema *Der Dichter*; nesse texto, o poeta aparece como uma figura solitária, que a tudo se entrega, mas que nas coisas se perde. Como afirma Rüdiger Görner:

Embora o devotamento do artista para as coisas traga ganho, sobretudo em forma de novas percepções sobre seu ser e, com isso, uma completude para sua visão de mundo,

há o perigo de que ele perca a própria existência para as coisas.” (GÖRNER, 1987, p. 386 *apud* MARX, 2015, p. 23, tradução minha)<sup>57</sup>.

A seguir, o poema, em forma de dois quartetos:

*Der Dichter*

*Du entfernst dich von mir, du Stunde.  
Wunden schlägt mir dein Flügelschlag.  
Allein: was soll ich mit meinem Munde?  
mit meiner Nacht? mit meinem Tag?*

*Ich habe keine Geliebte, kein Haus,  
keine Stelle auf der ich lebe.  
Alle Dinge, an die ich mich gebe,  
werden reich und geben mich aus. (RILKE, 1994, p. 28)*

O eu-lírico se dirige à hora: “*Du entfernst dich von mir*,” [tu te afastas de mim,] *du Stunde*.” [tu, hora.]. Logo após, uma oração invertida: “*Wunden schlägt mir dein Flügelschlag*.” [Feridas, em mim, bate teu voo]. Sonoramente há o eco de “*Stunde*” [hora] em “*Wunden*” [feridas], bem como a relação entre “*schlägt*” [bate] e “*Flügelschlag*”, que significa voo; porém, se desmembramos o substantivo, veremos que é formado por “*Flügel*” [asas] e “*schlagen*” [bater].

Em seguida, o poeta declara estar sozinho: “*Allein: was soll ich mit meinem Munde?*” [Sozinho: o que eu devo fazer com minha boca?] “*mit meiner Nacht?*” [com minha noite?] “*mit meinem Tag?*” [com meu dia?].

Ele fala daquilo que perdeu: “*Ich habe keine Geliebte*,” [Eu não tenho nenhuma amada,] “*kein Haus*,” [nenhuma casa,] “*keine Stelle*” [nenhum lugar] “*auf der ich lebe*” [no qual eu viva]. Então, entram as coisas, e nota-se como elas se tornaram maiores do que o eu do poeta: “*Alle Dinge, an die ich mich gebe*,” [Todas as coisas, às quais eu me doo,] “*werden reich und*

<sup>57</sup> „Die Hinwendung des Künstlers zu den Dingen bringt ihm zwar Gewinn, vor allem in Gestalt neuer Einsichten in ihr Wesen und damit einer Vervollständigung seines Weltbildes; aber seine Gefährdung liegt darin, daß er seine eigene Existenz an die Dinge verlieren kann.“

*geben mich aus.*” [tornam-se ricas e me esgotam.]. Novamente, dois verbos – *geben* [dar] e *ausgeben* [esgotar] – cujas grafias não apenas são parecidas, mas também apresentam duas condições que se complementam: o poeta, ao se dar às coisas – noção que temos quando o verbo *geben* precede a preposição *an* – ou seja, ao se dedicar a elas, acaba por ser ele mesmo esgotado, gasto, por elas, uma das acepções do verbo *ausgeben*, cujo prefixo *aus-* proporciona a ideia de fora, tirar.

Agora o texto de Campos, intitulado *O poeta*, presente ainda em *Rilke: poesia-coisa*:

### **O poeta**

Já te despedes de mim, Hora.  
Teu golpe de asa é o meu açoite.  
Só: da boca o que faço agora?  
Que faço do dia, da noite?

Sem paz, sem amor, sem teto,  
caminho pela vida afora.  
Tudo aquilo em que ponho afeto  
fica mais rico e me devora. (RILKE, 1994, p. 29)

A tradução baseia-se na simplificação e na concisão – a diretidade, preferência do poeta-tradutor. Veremos que isso se opera principalmente por meio do descarte de alguns verbos. Essa tradução favorece o sentido do poema: o de que o poeta, de tanto mergulhar e entregar afeto às coisas, fica sem nada, até mesmo sem o que dizer.

O tradutor utiliza o verbo “despedir-se”, que aumenta o grau de abandono comunicado no poema, pois uma despedida não é simplesmente um afastamento, mas um adeus. Em seguida, fala sobre o “golpe de asa”, tradução que desmonta a palavra “*Flügelschlag*”, um procedimento que remete à violência que o poeta sente vir contra ele. Completa essa acepção o predicativo do sujeito: “é o meu açoite.”. Note-se que não há um verbo que indique a ação de golpear, e as feridas estão implícitas, de maneira que o tradutor utiliza o verbo de ligação e produz uma oração mais direta, por ser composta apenas de sujeito e predicado nominal. O texto de Rilke, por sua vez, é composto por sujeito [*dein Flügelschlag*], objeto indireto - em forma de dativo [*mir*], objeto direto – acusativo [*Wunden*] e verbo de ação [*schlägt*]. Enquanto o verso de Rilke busca detalhar mais a ação, o de Augusto é mais duro, ríspido.

Esse encurtamento que proporciona uma atmosfera mais seca ao poema também está na pergunta que o eu-lírico se faz. Ao dizer “da boca”, “do dia”, “da noite”, ele não inclui o pronome possessivo. Em seguida, na segunda estrofe, ocorre algo semelhante, em que o tradutor monta uma estrutura de adjuntos adverbiais: “sem paz, sem amor, sem teto”, prescindindo de uma estrutura oracional. Com isso, evidencia-se que o poeta realmente perdeu tudo, o que se assemelha até mesmo aos célebres versos de *José*, de Carlos Drummond de Andrade, em que o poeta, a quem o eu-lírico se dirige, perdeu tudo, e isso é dito de uma maneira bastante concisa, em versos curtos, como os seguintes: “Está sem mulher, / está sem discurso, / está sem carinho,” (ANDRADE, 2013, p. 129).

Em seguida, no primeiro quarteto, observamos um dos procedimentos de Augusto recorrentes nessas traduções, que é a de rimar duas palavras que semanticamente podem ser opostos completos ou cujo sentido se complementa: de qualquer modo, há uma relação semântica. Trata-se do caso de “Hora” e “agora”, essa última palavra inexistente no poema de origem, mas que, no texto de Campos, reforça a importância do tempo neste poema, uma vez que o poeta se dá conta de sua situação desconfortável em um momento presente.

Por fim, eu gostaria de apontar para a presença do elemento da devoração. Se, no poema de Rilke, temos o par “geben” e “ausgeben”, na tradução o verbo devorar aparece como última palavra do poema e abarca o sentido de “ausgeben”, cuja relação se estabelece com a “boca”, ainda no terceiro verso do primeiro quarteto. Com isso, o tradutor põe uma diferença semântica, que trata da relação entre o criador e a obra: em determinado momento, o primeiro desaparece em favor da segunda, uma perda de subjetividade que chama a atenção de Augusto e que ele transmite na tradução. Não existe somente o desgaste do Eu, como no poema original, mas uma relação de co-pertencimento – se algo devora um outro, esse último passa a fazer parte do primeiro.

### 5.3 Novos Poemas – Segunda Parte

Augusto selecionou alguns poemas em que encontramos certos personagens solitários que lidam com a morte, ou sua iminência, a loucura e a ambição. Um desses personagens é o alquimista em *Der Alchemist*. Conforme Zoltán (2007, p. 140), esse poema faz parte de um ciclo no interior dos *Novos Poemas*, que contempla o elemento do ouro. No caso de *Der*

*Alchemist*, o que parece ser mais importante é a capacidade de criar, ao invés do valor da própria criação em si. Nesse poema, ocorre algo muito caro a Rilke, bastante trazido nas traduções de Campos: a presença do ato criador como suprassumo das aspirações humanas.

*Der Alchemist*

*Seltsam verlächelnd schob der Laborant  
den Kolben fort, der halbberuhigt rauchte.*

*Er wusste jetzt, was er noch brauchte,  
damit der sehr erlauchte Gegenstand*

*da drin entstände. Zeiten brauchte er,  
Jahrtausende für sich und diese Birne  
in der es brodelte; im Hirn Gestirne  
und im Bewusstsein mindestens das Meer.*

*Das Ungeheuere, das er gewollt,  
er ließ es los in dieser Nacht. Es kehrte  
zurück zu Gott und in sein altes Maß;*

*er aber, lallend wie ein Trunkenbold,  
lag über dem Geheimfach und begehrte  
den Brocken Gold, den er besaß. (CAMPOS A., 2015, p. 226)*

O poema, escrito no pretérito, inicia com o alquimista, identificado como “*der Laborant*” [o laboratorista]. Indicam-se e caracterizam-se suas ações: “*Seltsam verlächelnd*” [estranhamente e condescendentemente sorridente], “*schob den Kolben fort,*” [afastou o balão de vidro,] “*der halbberuhigt rauchte*” [o qual fumaçava, semi-acalmado]. Na continuação, o poema afirma: “*Er wußte jetzt, was er noch brauchte*” [ele já sabia do que ele ainda precisava], “*damit der sehr erlauchte Gegenstand*” [para que o objeto muito admirável] “*da drin entstände*” [se formasse ali dentro]. Continua: “*Zeiten brauchte er, Jahrtausende für sich und diese Birne*” [de tempos, séculos, ele precisou para si e para essa ampola], “*in der es brodelte*” [em que fervilhava]. Conforme Zoltán, podemos interpretar essa distância temporal como indicativa de que não se está falando apenas de um alquimista específico, mas de toda uma humanidade que se esforçou para atingir esse fim miraculoso:



[...] o ourives não deve ser visto como um indivíduo, mas como uma figura simbólica coletiva cujas encarnações garantem a continuidade da pesquisa secreta, com ênfase na consistência e na persistência, com cujas propriedades só é possível a exploração cada vez mais profunda da natureza. (ZOLTÁN, 2007, p. 140, tradução minha)

Outra colocação curiosa é quando o poema fala: “*im Hirn Gestirne*” [na cabeça, estrelas] “*und im Bewußtsein mindestens das Meer*” [e, na consciência, pelo menos o mar]. Para Zoltán, localizar as estrelas e o mar na cabeça e na consciência indica que a maior atividade e valor da experiência é o próprio processo de criação, ou seja, trata-se de algo interno:

A continuação aparentemente solipsista permite a interpretação de uma expansão do ego abrangente [...] “*im Hirn Gestirne / und im Bewusstsein mindestens das Meer*” [...] em ambos os casos, é sobre a apoteose da criatividade humana, porque, para a mente que busca incansavelmente, o caminho íngreme para a descoberta é provavelmente mais importante do que o resultado em si. (ZOLTÁN, 2007, p. 140, tradução minha)<sup>58</sup>

À continuação, nos dois tercetos, o poema mostra o resultado da ambição e esforço do alquimista: “*Das Ungeheuere, das er gewollt,*” [a monstruosidade que desejou,] “*er ließ es los in dieser Nacht*” [ele deixou ir, nessa noite]. “*Es kehrte zurück zu Gott und in sein altes Maß*” [Ela retornou a Deus e à sua antiga medida]. Dito de outro modo, o alquimista perdeu, em somente uma noite, aquilo que tivera tanto trabalho em conseguir, posto que estava além de sua capacidade de mortal. Como explica Zoltán (2007, p. 140, tradução minha),

A divisão do ato de criação, que é descrita na segunda parte do poema, [...] aponta para o papel ambíguo do espírito criativo, que pode trabalhar como um (modesto) co-criador ao lado do deus, mas deve contentar-se com o pequeno espólio de suas próprias invenções.

Essa disputa desigual pelo dom da criação entre o humano e o divino é algo que atormenta Rilke e aqui não é diferente.

---

<sup>58</sup> „Die solipsistisch anmutende Fortsetzung lässt zwar eher die Auslegung einer weltumfassenden Icherweiterung zu, wo „im Hirn Gestirne / und im Bewusstsein mindestens das Meer“ zu finden ist, in beiden Fällen geht es aber um die Apotheose des menschlichen Schöpfertums. Denn für den unruhig forschenden Geist ist wahrscheinlich der steile Weg zur Entdeckung wichtiger als das Ergebnis selbst.“

No último terceto, vemos a situação de semi-loucura em que o alquimista se encontra, iludido por pensar que ele era detentor de grande maravilha. Assim, afirma-se: “*er aber, lallend wie ein Trunkenbold*” [ele, porém, balbuciando como um bêbado] “*lag über dem Geheimfach und begehrte / den Brocken Gold*” [deitava-se sobre a gaveta do segredo e desejava o pedaço de ouro], “*den er besaß*” [o qual ele possuía].

Em seguida, a tradução *O Alquimista*, a qual aparece na segunda edição de *Coisas e anjos de Rilke*:

### **O Alquimista**

Sorrindo estranhamente, o alquimista  
Larga o vidro onde resta uma fumaça.  
Já sabe o que é preciso ter em vista  
Para fazer a venerável massa

Concretizar-se. Ele precisa de anos,  
Milênios, eras, para que fermente  
No frasco. Em seu cérebro, oceanos,  
Pelo menos, e estrelas.

A enormidade que ele vê adiante,  
Na mesma noite ele abandona. A Deus  
E sua antiga matéria ela revém.

Mas ele, como um ébrio balbuciante,  
Jaz sobre a arca secreta com os seus  
olhos nas peças de ouro que ainda tem. (CAMPOS, 2015, p. 227)

No texto, nota-se imediatamente que o tempo verbal está no presente, o que viabiliza a construção de versos não muito alongados, assim como essa maneira de apresentar a história do alquimista permite que tenhamos a sensação de que estamos diante de uma pintura na qual uma imagem é apresentada.

Outro detalhe instigador dessa tradução é o uso de verbos e locuções adverbiais cujo campo semântico gira em torno do olhar. No terceiro verso do primeiro quarteto, lê-se “Já sabe o que é preciso ter em vista”, o que, a um só tempo, permite a rima com “alquimista” e traduz

“*brauchte*”. No primeiro verso do primeiro terceto, “A enormidade que ele vê adiante”: tem-se um verbo que indica a presença daquilo que ele fez, a “enormidade”, para, em seguida, no segundo verso, ela desaparecer: “ele abandona” – o que é reforçado pelo jogo sonoro em “A Deus”, estrutura que é homófona à palavra *adeus*. Por sua vez, o uso do verbo e da preposição “vê adiante” tanto demarca o fato de que o alquimista olha para a coisa quanto apresenta uma relação de contraste com o verso seguinte. Um último momento está nos versos dois e três do segundo terceto: “jaz sobre a arca secreta com seus / olhos nas peças de ouro que ainda tem.”. Nesse verso os olhos aparecem como aquilo que assegura, na ebridade do ourives, a existência de algo que ele produziu.

Ao comparar tradução e original, percebe-se que o texto de Rilke, nesses três momentos destacados, fala de uma necessidade [*brauchte*] ou de um desejo [*gewollt; begehrte*], algo íntimo e abstrato. No caso do texto de Augusto, há ações que privilegiam aquilo que está externo e, mediante a ação de ver, concretizam aquilo que estão buscando. Não à toa, o tradutor escreve que o alquimista sabe o que é necessário para “fazer a venerável massa / concretizar-se”. Assim como o alquimista do texto tenta concretizar uma substância valiosa, a tradução transmite essa gana do poema em concretizar as coisas por meio das palavras e, a um só passo, conseguir lidar com as coisas concretas que o poeta vê.

A seguir, o poema *Das Rosen-Innere*. Percebemos um destaque para a forma como o poema capta a capacidade plástica da palavra:

*Das Rosen-Innere*

*Wo ist zu diesem Innen  
ein Außen? Auf welches Weh  
legt man solches Linnen?  
Welche Himmel spiegeln sich drinnen  
in dem Binnensee  
dieser offenen Rosen,  
dieser sorglosen, sieh:  
wie sie lose im Losen  
liegen, als könnte nie  
eine zitternde Hand sie verschütten.  
Sie können sich selber kaum*

*halten; viele ließen  
sich überfüllen und fließen  
über von Innenraum  
in die Tage, die immer  
voller und voller sich schließen,  
bis der ganze Sommer ein Zimmer  
wird, ein Zimmer in einem Traum.* (CAMPOS A., 2015, p. 278)

Ao contrário da maior parte dos *Novos Poemas*, não se trata de um soneto, e sim de um poema de apenas uma estrofe, com 18 versos de métrica irregular, cujo número de sílabas gira em torno de 6 a 8. Essa organização iconiza o que o poema diz, que é nada mais do que a exploração do interior de uma rosa. Essa flor, recorrente na poesia rilkeana, aparece aqui como uma coisa frágil. Mais do que falar da rosa, Rilke constrói o poema com a preocupação de construir uma perspectiva espacial em contraposição à passagem do tempo. O poema não inicia com as rosas, senão com um questionamento puramente espacial: “*Wo ist zu diesem Innen ein Außen?*” [onde está, para esse interior, um exterior?]. Ele já nos causa estranheza, porquanto aquilo que é interno só existe porque há um externo. Segue-se outra pergunta: “*Auf welches Weh legt man solches Linnen?*” [em que dor se põe esse linho?]. Temos, por um lado, as rosas, caracterizadas como abertas: “*offenen Rosen*” [rosas abertas], “*sorglosen*” [sem cuidados/despreocupadas], “*wie sie lose im Losen liegen*” [ficam como que soltas na soltura/livres na liberdade]. Dessa forma, Rilke faz um interessante jogo entre o adjetivo e o adjetivo substantivado.

Em seguida, o poema fala que as rosas estão de tal modo que é: “*als könnte nie eine zitternde Hand sie verschütten.*” [como se uma mão que treme nunca pudesse deixá-las cair/derramar]. Entretanto, a falta de cuidados e a liberdade das rosas traz consequências: “*Sie können sich selber kaum / halten;*” [Elas quase não podem / se manter;] “*viele ließen sich überfüllen und fließen*” [muitas deixam-se transbordar e fluir] “*über von Innenraum*” [para fora do espaço interno]. Esse crescimento se dá nos dias que se encerram, fecham-se, cada vez mais cheios: “*in die Tage, die immer / voller und voller sich schließen*” [nos dias, que sempre / mais e mais cheios se fecham]. Esse processo finda: “*bis der ganze Sommer*” [quando o verão inteiro] “*ein Zimmer / wird*” [um quarto / se torna], em “*ein Zimmer in einem Traum*” [um quarto dentro de um sonho], o que compõe uma imagem que tange o surrealismo.

No decorrer do poema, um artifício de iconicidade recorrente é que, ao mesmo tempo em que se fala sobre a relação entre o dentro e o fora, a começar pela pergunta realizada no primeiro verso, observamos que algumas palavras se inserem dentro das outras, tal qual a própria preposição “*innen*” [dentro], como observado em “*Linnen*”, “*drinnen*”, “*Binnensee*”; de igual maneira, as sílabas “*osen*”, que se encontram nas palavras “*Rosen*”, “*losen*”, “*sorglosen*”. Por fim, “*innen*” se torna “*immer*” [sempre], que está na palavra “*Zimmer*”; aqui, não há somente um jogo sonoro, mas alude-se à imensidão do interno, tanto pela proximidade entre “*immer*” e “*innen*” quanto pelo fato de a palavra traduzida por “sempre” estar dentro de um quarto, isto é, de um espaço delimitado – destarte, uma quebra de logicidade, pois afirma-se que o que é sem limite, o eterno, pode estar limitado espacialmente, como sugerido no poema.

Por outro viés, segundo a interpretação de Blanchot, a rosa em *Das Rosen-Innere* é “simultaneamente o símbolo da ação poética e o da morte” (BLANCHOT, 1987, p. 156), de modo que essa abertura, que transborda, indica a constante e ilimitada criação poética – a qual está no espaço da morte, já aludido: “espaço que só é exterior e só é intimidade, superabundância onde as coisas não se limitam, não interferem umas com outras, mas em sua expansão comum promovem a amplitude em vez do cerceamento [...]” (BLANCHOT, 1987, p. 156-157). Dessa maneira, é um poema com grande exploração de perspectivas espaciais e que, simultaneamente, permite interpretações de cunho existencial e metapoético, não de modo tão direto, posto que é na percepção de todas essas peculiaridades perspectivísticas que podemos partir para outras leituras.

Em seguida, o poema-tradução *O interior da rosa*, presente na segunda edição de *Coisas e anjos*:

### **O Interior da Rosa**

Onde está o interior  
 Desse exterior? Em que dor  
 Esse linho se foi depor?  
 Que céus espelham seu eterno  
 No lago interno  
 Dessas rosas abertas,  
 Vê essas libertas:  
 Livremente belas  
 Jazem, como se mãos incertas

Não pudessem detê-las.  
 Elas mal podem conter-  
 Se; muitas se deixam ter-  
 Minar e fluem para o outro lado  
 Do interior fechado  
 Dentro dos dias que compõe o  
 Espaço, cada vez menos farto,  
 Até que o verão todo se torne um quarto,  
 Um quarto, um quarto só dentro do sonho.

Qual seria, então, a leitura do tradutor? Logo no primeiro período, temos uma mesma posição de “*Innen*” e “interior”, no final do primeiro verso, contudo Augusto introduz uma estrutura que modifica a lógica do poema original, ao escrever “Onde está o interior / desse exterior?”. Ou seja, enquanto Rilke pergunta pelo exterior e o procura, Campos pergunta pelo interior. Ele se assemelha a alguém que observa a rosa e tenta chegar ao seu cerne, àquilo que a matéria esconde. Com esse movimento, o tradutor concomitantemente fornece uma concisão para a pergunta, porquanto o “para esse interior” poderia alongar o verso, ao passo que a pergunta do poema se põe com uma diretividade que não comporta o alongamento da oração. Já se observa o procedimento de concentração peculiar a Augusto, em seus poemas e traduções, e que ele identifica, interpreta, no texto de Rilke.

Outro ponto interessante é o uso de “eterno”, na quarta estrofe, para caracterizar os “céus”. Com essa adição, que rima com “interno”, no verso seguinte, já há novos significados adicionados, uma vez que “eterno” remete a uma dimensão existencial – mortal vs. imortal – assim como o uso em plural, “céus”, ressignifica o uso da palavra, visto que não se remete apenas à abóbada, senão à polissemia da palavra céu. Neste caso, um aspecto dessa escolha do tradutor é o de remeter ao “*immer*”, por meio de “eterno”. Se essa palavra não se encaixa em outra que tenha relação com “*Zimmer*”, Campos estabelece o elo entre ela e “interno”, por meio da rima, em que também temos uma palavra no interior da outra: “terno”. Por outro lado, além de Augusto buscar esse jogo de encaixe de uma palavra no interior da outra, seu uso da palavra “céus” pode até mesmo ser relacionado com a leitura de Blanchot, perguntando quais as possibilidades da existência humana – os “céus” – que estão contidos no poema – o “interno”. Com isso, observa-se a relação antitética entre a eternidade dos céus e a diminuta dimensão do lago interno. Em compensação, como afirmou Blanchot, esse espaço interno é superabundância,

em que os céus se refletem no lago interno, um procedimento de linguagem que relaciona o micro e o macro, os opostos, como um quiasma, que faz rimar “eterno” e “interno”.

O tradutor se volta para as rosas, com adjetivações que simultaneamente permitem jogos sonoros - com a consoante [l] e a vogal aberta [ɛ] - e levam à adjetivação “belas”. A ação das mãos, por sua vez, é a de não poder deter as rosas, o que configuraria um erro, caso considerássemos a tradução como somente a tentativa de passar o significado para a outra língua, visto que Rilke usa o verbo “*verschütten*” [derramar], algo muito fácil para “*eine zitternde Hand*” [uma mão que treme]. Campos, por sua vez, faz uso do verbo “deter”, o oposto de “derramar”, mas dessa forma a tradução produz uma significação própria: a de que as rosas, sendo livres, não conseguem ser paradas. Essa significação prossegue, de modo que as rosas não se contêm, continuam a fluir. Nesse ponto da tradução, Augusto utiliza um artifício de isomorfia, uma vez que ele corta os verbos “conter-se” e “terminar”. No primeiro caso, o verbo “conter” fica sem o pronome reflexivo, de modo que essa contenção não se mantém somente a nível semântico, falando das rosas, como igualmente remete à redução do verso; portanto, para “conter” o verso, é necessário passar o pronome para o verso seguinte. No segundo caso, Campos ludicamente não termina o verbo “terminar”, dividindo-o em “ter-”, o que permite a rima com “conter-”. Esse procedimento torna explícita a imagem que o poema evoca, e simultaneamente o fragmenta, como fragmentados são os versos e a coisa que está sendo observada.

Em seguida, nos versos finais, Augusto propõe mais procedimentos de traduções de sentidos opostos. Ele fala de um interior fechado - dentro do espaço composto pelos dias - que fica cada vez menos farto, para, no fim, o verão se tornar um quarto. Podemos interpretar essa leitura do tradutor como a indicar que o verão, algo grande, que ultrapassa o espaço, passa a se confinar a um quarto; por sua vez, o quarto está dentro do sonho. Note-se que a preposição “dentro”, ao ser usada ao invés da preposição “em” - é uma opção para traduzir “in” - aponta para essa relação explicitamente espacial, como se o quarto coubesse no sonho. Destarte, o tradutor propõe uma imagem em que algo fica no interior de algo, que fica no interior de algo, e assim sucessivamente. O fato de o espaço ficar menos farto, ao invés de se encher cada vez mais, obedece a esse movimento de diminuição e interiorização.

#### **5.4 Sonetos a Orfeu – Primeira parte**

No poema seguinte, o silêncio se relaciona com o modo de viver do ser humano, na figura do poeta; percebe-se que o verdadeiro canto é o calar.

*Sonnet I.3*

*Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll  
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?  
Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier  
Herzwege steht kein Tempel für Apoll.*

*Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehr,  
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;  
Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.  
Wann aber sind wir? Und wann wendet er*

*an unser Sein die Erde und die Sterne?  
Dies ist nicht, Jüngling, Daß du liebst, wenn auch  
die Stimme dann den Mund dir aufstößt, -lerne*

*vergessen, daß du aufsangst. Das verrinnt.  
In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.*

*Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind. (RILKE, 1994, p. 64)*

Neste soneto, há primeiramente uma constatação: “*Ein Gott vermags*” [um deus pode]. Logo após, um questionamento: “*Wie, aber, sag mir*” [como, porém, diga-me,] “*soll ein Mann ihm folgen*” [um homem deve segui-lo] “*durch die schmale Leier?*” [através da pequena lira?]. Depois, mais duas constatações: “*Sein Sinn ist Zwiespalt.*” [Seu sentido é discordância]. “*An der Kreuzung zweier Herzwege*” [No cruzamento de dois caminhos do coração] “*steht kein Tempel für Apoll.*” [não há nenhum templo para Apolo.]. Já nos situamos no contexto do campo semântico da lenda de Orfeu, em que se fala do deus Apolo, que domina o canto e a música.

Em seguida, no segundo quarteto, fala-se sobre o canto: “*Gesang, wie du ihn lehrst,*” [canto, como tu o ensinas,] “*ist nicht Begehr,*” [não é cobiça/desejo] “*nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;*” [não é cortejo para algo finalmente ainda alcançado]. Segundo Engel (2004) o poema gira em torno do processo do apropriar-se da realidade, questão de vasta importância no decorrer da obra rilkeana. No presente caso, o cantar, isto é, a forma de se



apropriar do mundo, não pode ser aprendido com vistas a um fim, nem pelo desejo ou cobiça [*Begehr*] humanos. Quem deve vir em primeiro lugar não é o sujeito, senão o mundo em que ele se insere. Essa “decidida apropriação centrada no sujeito como coloração do mundo nas cores da cobiça.” (ENGEL, 2004, p. 410, tradução nossa)<sup>59</sup> seria uma antítese à apropriação órfica. O poema continua: “*Gesang ist Dasein.*” [Cantar é ser/estar]. “*Für den Gott ein Leichtes*” [Para o deus, algo fácil]. Dessa forma, revela-se que cantar deve partir de uma naturalidade, de um ser e estar.

O quarteto termina novos questionamentos: “*Wann aber sind wir?*” [Porém, quando nós somos?]. Como dito anteriormente, para o deus esse outro canto é fácil. Todavia, os humanos não sabem nem dizer quando eles são, i.e., o “ser” dos humanos está distante do ser [*Dasein*] que o canto representa, ou seja, Rilke expõe a dúvida existencial que marca sua época. O próximo inicia ainda nesse quarteto e termina no próximo terceto: “*Und wann wendet er*” [E quando ele vira] *an unser Sein die Erde und die Sterne?* [para nosso ser a Terra e as estrelas?]. Segue-se um conselho até o fim do poema: “*Dies ists nicht, Jüngling, daß du liebst,*” [Não é nisso, jovem, que tu ames], “*wenn auch die Stimme dann*” [ainda que a voz, então] “*den Mund dir aufstößt,*” [te arrombe a boca,] “*-lerne vergessen, daß du aufsangst.*” [– aprende a esquecer que tu cantas]. “*Das verrinnt.*” [Isso passa.]. Desse modo, o aspirante ao canto precisa esquecer-se de si mesmo, inclusive prescindir do que ele canta, eximir-se do subjetivismo: “*In Wahrheit singen,*” [Cantar, na verdade,] “*ist ein anderer Hauch.*” [é um outro sopro]. “*Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.*” [Um sopro por nada. Uma dor no deus. Um vento]. Isso envolve a escuta da natureza; lembremo-nos de que o sujeito se forma a partir da voz, da enunciação, como afirma Sterzi (2004). Portanto, vemos o poema como um aconselhamento, de forma que o ser humano deve ir ao encontro de sua transformação, mudança, mediante uma atitude menos egocêntrica. É preciso recordar-se de que Rilke empreende uma busca incessante pela transformação do modo de vida humano, e uma das maneiras de fazê-lo é se aproximando do outro – no caso dos poemas-coisa, por exemplo. Outrossim, o próprio uso da palavra, em constante questionamento, é objeto de reflexão deste soneto. Com um hipotético abandono dessa forma de expressar, o humano poderia se integrar à natureza e àquilo que o cerca.

Em relação à dimensão sonora, predominam variados grupos consonantais e vocálicos nos quartetos e tercetos. A forma de disposição dos sons consonantais, assim como a estruturação em enjambements, permite uma leitura com fluidez e poucas interrupções. Por

---

<sup>59</sup> die dezidiert subjektzentrierte Aneignung als Kolorierung der Welt in den Farben des Begehrens.

exemplo, os versos “*Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier / Herzwege steht kein Tempel für Apoll.*”, nos quais a consoante [z] aparece em *Sein Sinn*, e a [ts] está presente nas palavras *Zwiespalt*, *Kreuzung*, *zweier* e *Herzwege*. Ademais, essa última sequência é construída isomorficamente, pois o fone [ts] – “cruzamento” entre o [t] e o [s] – tem relação com o sentido dos versos, i.e., encruzilhada, discordância, contrariedade: *Zwiespalt* [discórdia, discrepância] *Kreuzung* [cruzamento], *zweier* [dois], *Herzwege* [caminhos do coração].

Logo no início de sua tradução-poema, Augusto explora a relação entre mortal - humano - e imortal – divino - por meio da ação “erguer do solo”. A palavra “solo”, aliás, não apenas serve para esse propósito ou para rimar com Apolo, no último verso do quarteto: ela também nos remonta ao verbo “*soll*”, do poema original. Em vista disso, conquanto o tradutor produza um novo texto, ele não deixa de manter marcas do poema anterior.

Em seguida, fala no “canto de uma vida”. Nesse ponto, o tradutor já destaca o elemento que conduz o resto do poema, o ato de cantar. A pergunta feita é: como o solo, dito de outro modo, a mesquinha e perene capacidade do humano, pode dar origem ao canto de uma vida, isso é, algo tão primordial? Essa dualidade prossegue quando ele anuncia que “Sentir é dois”. É interessante como a tradução não pretende reproduzir cada palavra do texto alemão, mas simultaneamente estabelece uma relação interpretativa, no sentido de que há uma retomada do texto original, todavia adicionalmente o tradutor elabora outros significados. “*Sein Sinn*” [seu sentido], por exemplo, se transforma simplesmente em “sentir”, o que recupera o termo sentido – visão, olfato etc. - mas, por outro lado, evoca igualmente sentimento, emoção. Da mesma forma, quando Augusto escreve “é dois”, voltamos para o texto original e percebemos que a tradução recupera a origem da palavra “*Zwiespalt*” [conflito interno], a qual deriva do adjetivo “*zwiespältig*” [contraditório] cujo significado primeiro, segundo o dicionário Duden, seria “fendido [*gespalten*] em duas [*zwei*] partes”<sup>60</sup>. Ao escrever “Sentir é dois”, Campos dá margem a significações múltiplas e utiliza o procedimento de condensação da ideia, defendido por Pound e levado em consideração pelo tradutor-poeta paulista em sua própria obra autoral.

O tradutor continua, com a localização: no beco sem saída dos corações. Nota-se uma sequência de aliteração em [s]: “sem”, “saída”, “corações”, da qual “Sentir”, ainda na oração passada, faz parte. No presente caso, o tradutor novamente apresenta uma nova imagem, dado que, em vez do cruzamento, temos um beco sem saída. Enquanto um cruzamento aponta para

---

<sup>60</sup> „in zwei Teile gespalten“

alguns caminhos, o beco tira qualquer opção de quem nele está preso. Com isso, aumenta-se a sensação do conflito, complementando o sentido de “sentir é dois”.

No segundo quarteto, Augusto caracteriza o cantar como não sendo “a vaidade de ir ao fim da meta cobiçada”. Portanto, esse objetivo de alcançar a meta é qualificado como uma vaidade. Podemos nos lembrar até mesmo da figura do alquimista, do poema de mesmo nome, pertencente aos *Novos Poemas*, em que o produtor do ouro é movido pela cobiça da produção do metal. O tradutor acrescenta esse sentido da satisfação do ego, que se acresce à cobiça do fim. Fazendo isso, antecipa-se o sinal do cantar equivocado, que é o subjetivismo.

Em seguida, no encontro entre o último verso do segundo quarteto e o primeiro do primeiro terceto, o poema-tradução faz a pergunta: “em que idade / nos devolvem a terra e as estrelas?” Em primeiro lugar, trata-se de uma oração menor em relação ao poema de Rilke, posto que, além de não termos o pronome pessoal que referencie “deuses”, o objeto é representado pelo pronome oblíquo “nos”.

Dito isto, há o verbo “devolver”, o que pode levar à interpretação de que a terra e as estrelas foram, anteriormente, pertencentes a quem canta. Nesse momento, também se pede um tempo exato, a idade em que esse enunciador poderá reaver tudo isso. Essa indagação parece ser a do jovem, o qual receberá a resposta: “Amar, jovem, é pouco.” Ou seja, temos, de um lado, o jovem, que busca seu próprio cantar para poder apreender o mundo – a terra e as estrelas – e está ansioso para chegar à idade em que isso será possível. Do outro lado, há a voz do conselho.

Observemos agora esse aconselhamento, que começa no segundo verso do primeiro terceto. Novamente, Augusto escreve versos mais concisos, ao traduzir “*Dies ist nicht, Jüngling, Daß du liebst*” [Não é isso, jovem, que tu ames] por “Amar, jovem, é pouco”, em que há escrita de uma oração reduzida de infinitivo em vez de uma desenvolvida. Destaco o uso do advérbio “pouco”, o qual, assim como o “nada”, presente no terceiro verso do segundo quarteto, é uma adição lexical do tradutor a qual reitera o caráter de silêncio que permeia o soneto.

O conselho continua:” e ainda que doam as palavras nos lábios, ao dizê-las”. Que palavras são essas? Dessa vez, não são as que o jovem em vão tenta cantar, mas são outras, mais doloridas. Note-se que Augusto, a partir do poema de Rilke, utiliza essa metáfora, como uma forma metonímica de dizer “*wenn auch die Stimme dann den Mund dir aufstößt*”, porquanto, em vez de “voz”, há “palavras” e, ao contrário de “boca”, “lábios”. Essa inserção de Campos não apenas favorece a rima entre “soam” e “doam”, mas também modifica a

violência e intensidade da imagem evocada, uma vez que, no texto de Rilke, há algo mais estridente, doloroso, sobretudo com o verbo “*aufstießen*” [arrombar]. Com isso, novamente, o poema do tradutor nos apresenta imagens que giram em torno da necessidade de um menor volume sonoro.

Por fim, o texto recomenda: “ao dizê-las, / esquece os teus cantares. Já não soam.” Portanto, o jovem deve esquecer o próprio cantar, uma vez que ele já não soa, não é necessário que ele produza som. Com esse “Já não soam”, o texto continua a desenvolver a significação inserida pelo tradutor, uma vez que no original está “*Das verrint*” [isso passa], algo que permite uma interpretação como a de Augusto.

Em seguida, afirma-se o que é o cantar: “Cantar é mais. Cantar é um outro alento.” O que seria esse mais, esse alento? A resposta indica que não teremos uma definição e que, na verdade, esse cantar seria mais um calar: “Ar para nada. Arfar em deus. Um vento.”. Dessa forma, o cantar equivale muito mais a uma escuta do que a uma fala. Notemos que o texto progressivamente desenvolve períodos com menos sílabas no último verso: no primeiro período, cinco sílabas, no segundo, quatro, e, no terceiro, três. Outrossim, ao passo que no texto de Rilke temos um período composto, no penúltimo verso: “*In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch*”, em português, Augusto escreve dois períodos simples: “Cantar é mais. Cantar é um outro alento.”

Dessa maneira, o texto de Campos propõe a reflexão sobre a atitude silenciosa do humano diante da realidade. Também podemos pensar como essa atitude é principalmente a do sujeito poeta, o qual se vê com a responsabilidade de lidar com as palavras sem desperdiçá-las, sem usá-las vaidosamente, com vistas a um objetivo pragmático. Se Campos, em sua obra autoral, parte do princípio ideogramático de comunicar somente o necessário, mas sem deixar de ter atenção para todas as camadas verbivocovisuais das palavras, na tradução do soneto de Rilke, ele pode refletir sobre o próprio ofício de poeta, de maneira que isso ocorre não apenas a nível semântico, mas também em uma camada rítmica. Como visto, em diversos momentos, os períodos são curtos, seja porque eles são simples, seja porque, embora compostos, há uma oração reduzida. Visualmente fica ainda mais fácil perceber o minimalismo da tradução, se a relacionarmos com o texto original. Dessa maneira, o soneto I.3 é proposto por Augusto como um poema silencioso, que fala no cantar e concomitantemente nega a abundância sonora, como um não-canto, um não-poema.

## 5.5 Sonetos a Orfeu – Segunda Parte

O soneto 1.II se relaciona com o ciclo de Orfeu porque põe em cena a ideia de vida como poesia, parte da natureza. Abaixo, o poema em alemão:

### II.1

*Atmen, du unsichtbares Gedicht!*

*Immerfort um das eigne*

*Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,*

*in dem ich mich rhythmisch ereigne.*

*Einzig Welle, deren*

*allmähliches Meer ich bin;*

*sparsamstes du von allen möglichen Meeren, —*

*Raumgewinn.*

*Wieviele von diesen Stellen der Räume waren schon*

*innen in mir. Manche Winde*

*sind wie mein Sohn.*

*Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger Orte?*

*Du, einmal glatte Rinde,*

*Rundung und Blatt meiner Worte. (RILKE, 1994, p. 68)*

No que diz respeito ao nível semântico, pode-se dizer que é uma espécie de metapoema, isto é, no qual se fala sobre poesia, como considera Anette Horn (2012). Na primeira estrofe, o poema é apresentado como coisa viva a partir de seu ritmo, isto é, como algo que respira: “*Atmen, du unsichtbares Gedicht!*” [Respirar, tu, poema invisível!]. *Immerfort um das eigne* [Continuamente ao redor do próprio] “*Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,*” [ser, puro espaço cósmico trocado. Contrapeso,] “*in dem ich mich rhythmisch ereigne*” [No qual eu me aconteço ritmicamente.]. Relaciona-se o ato de respirar com o poema, entende-se a poesia como algo parte da existência e, do mesmo modo, a existência pode ser algo poético.

Na segunda estrofe é desenvolvida a ideia do poema como ondas do mar: “*Einzig Welle, derem*” [Onda única, de cujo] “*allmähliches Meer ich bin;*” [Gradual mar eu sou;] “*sparsamstes du von allen möglichen Meeren, —*” [Tu, o mais econômico de todos possíveis mares, -] “*Raumgewinn.*” [Ganho de espaço.]. Conforme a interpretação de Horn, o mar seria como o universo da linguagem, os signos em profusão, ao passo que a onda é a linguagem concentrada. Por isso, Rilke chama o poema de “*sparsamstes du von allen möglichen Meren*”, isto é, o mais econômico, no sentido de concisão.

Ainda na interpretação de Horn, no primeiro terceto, entende-se o poema como não somente algo independente, autônomo, mas também como já parte do eu: “*Wieviele von diesen Stellen der Räume waren schon*” [Quantos desses lugares do espaço já estavam] *innen in mir* [dentro de mim.]. “*Manche Winde*” [Alguns ventos] “*sind wie mein Sohn.*” [são como meu filho.]. Logo, assiste-se ao movimento da respiração novamente: o poema transita entre o externo - os espaços [*Räume*] - e o interno - o eu. Quando o poema compara o vento a um filho do eu, “*Manche Winde / sind wie mein Sohn.*”, estabelece-se uma relação entre o vento que entra e sai da respiração e o filho, que é tanto parte do poeta quanto algo independente.

No último terceto, a interpretação de Horn implica que o ar [*Luft*], outrora uma palavra parte do poema, agora é algo concreto, externo. “*Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger Orte?*” [Tu me reconheces, vento, tu, outrora ainda cheio de meus locais?] “*Du, einmal glatte Rinde,*” [Tu, uma vez casca lisa,] *Rundung und Blatt meiner Worte.* [Arredondamento e folha das minhas palavras.]. Pode-se compreender que o ar era anteriormente parte do mundo escrito, do poema, por meio dos versos: “*Luft, du, voll noch einst meiniger Orte?*”, em outras palavras, o ar era parte, anteriormente, do mesmo lugar do poema, e “*Du, einmal glatte Rinde, Rundung und Blatt meiner Worte.*”. Esse último verso consiste em uma metáfora utilizada diversas vezes nos *Sonetos a Orfeu*, segundo Zarnegin (2008 *apud* HORN, 2012), a de que o vento foi gerado como um fruto – por isso as palavras “*Rinde*” [casca], “*Rundung*” [arredondamento] e “*Blatt*” [folha] – da árvore maior, que é o poema, e posteriormente se tornou um organismo independente, como conclui Zarnegin (2008, p. 235 *apud* HORN, 2012, s.p., tradução minha): “ou seja, a árvore, evocada, para imediatamente ser revelada como letra, como palavra”<sup>61</sup>. A coisa concreta, como a entendemos, é fruto da construção pela linguagem.

---

<sup>61</sup> “nämlich der Baum, evoziert, um sogleich als Buchstaben, als ›Wort‹ entlarvt zu werden.”

Desse modo, o aspecto semântico desse soneto é a reflexão do próprio fazer artístico, em que se pondera a capacidade de criação que a linguagem poética possui, razão pela qual ela concentra em si grande potencial criativo, que pode ser visto na metáfora do poema como onda. Ademais, entende-se que o poema é algo orgânico, natural, como a respiração e o vegetal. Como indicado no item anterior, a poética de Rilke nos *Sonetos* é a da reconciliação entre o humano moderno e a natureza por meio da arte, que vai além do uso instrumentalizado da linguagem.

Não se ignora, igualmente, que é um poema que traz aquele jogo de perspectivas dos *Novos Poemas*, sobretudo ao explorar a relação entre dentro e fora, bem como ele gira em torno das formas - onda, arredondamento - e espaços, principalmente com a repetição da palavra “*Raum*” [espaço] em diferentes formas: “*Weltraum*” [espaço do mundo], “*Raumgewinn*” [ganho de espaço], “*Stellen der Räume*” [lugares dos espaços]; não sem esquecer também do uso de “*Ort*”, sinônimo de “*Raum*”, no último terceto.

O tamanho dos versos desse soneto, de métrica irregular, é um elemento que compõe sua significação de maneira explícita. Isso é perceptível logo ao olharmos para a sua disposição gráfica, em que há, por exemplo, um verso longo como o primeiro do segundo terceto: “*Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger Orte?*”; ao mesmo tempo há um verso composto por apenas uma palavra formada por três sílabas: “*Raumgewinn.*” Existe uma relação de isomorfia entre essa alternância de tamanho e o que está sendo dito nos versos, i.e., a respiração indicada na primeira estrofe, em que o ar se expande e se comprime, e as ondas presentes na segunda estrofe. Esse fenômeno é percebido por mais de um comentador de Rilke, como Yra van Dijk (2011), para a qual a relação entre o espaço em branco da folha e as linhas do poema é fundamental para a compreensão de seu aspecto semântico:

Como podemos ver, o ar entra no poema. Já não há um “interior” demarcado em relação a um exterior. O espaço em branco da página é convidado a entrar nas linhas pelos *enjambments*. Por outro lado, as linhas se libertam das margens nas linhas brancas, de modo que o “*Weltraum*” não está mais separado do “*eigne/Sein*”, do *sendo* do poema. (DIJK, 2011, p. 412, tradução minha)<sup>62</sup>

<sup>62</sup> “As we see, air has come into the poem. It is no longer a framed ‘inside’ as opposed to an outside. The white space of the page is invited to come into the lines by the many enjambments. On the other hand the lines break out of the margins into the line blanks, so that the ‘*Weltraum*’ is no longer separated from the ‘*eigne/ Sein*,’ the *being* of the poem.”

Dessa forma, consiste em um poema que celebra a criação poética, bem como a relação entre ser humano e o mundo. Sobretudo, o aspecto da respiração é algo que determina a leitura desse soneto, com a diferença de tamanho entre os versos.

Em seguida, veremos a tradução de Campos, que está em *Rilke: poesia-coisa*, e perceberemos como o tradutor aceita o poema oferecido pelo autor e o transforma.

II, 1

Respirar, invisível dom – poesia!  
Permutação entre o espaço infinito  
e o ser. Pura harmonia  
onde em ritmos me habito.

Única onda, onde me assumo  
mar, sucessivamente transformado.  
De todos os possíveis mares – sumo.  
Espaço conquistado.

Quantas dessas estâncias dos espaços  
estavam já em mim. E quanta brisa  
como um filho em meus braços.

Me reconheces, ar, nas tuas velhas lavras?

Outrora casca lisa,

céu e folhagem das minhas palavras. (RILKE, 1994, p. 37, tradução de Augusto de Campos)

A tradução de Augusto busca no elemento da troca harmônica entre o indivíduo e o exterior – indicada pelo movimento da respiração - a sua estruturação. Logo no primeiro quarteto, indica-se que a poesia - permutação entre o espaço e o ser - é harmonia. Essa última palavra não apenas está relacionada a “*Gegengewicht*” [contrapeso / equilíbrio], mas também expande seu campo semântico para a música, ao estar um verso acima de “ritmos”.

Musical é a tradução que, como no poema, é rica em relações aliterativas e assonânticas. Destaca-se, na primeira estrofe, a aliteração do [p], nas palavras “respirar”, “poesia”, “permutação”, “espaço”, “pura”. No mesmo quarteto, observa-se a assonância de [i] e sua versão nasal nas palavras “respirar”, “invisível”, “poesia”, “infinito”, “harmonia”, “ritmos”,



“habito”. Na segunda estrofe, observa-se a aliteração de [m], em “me”, “assumo”, “mar”, “sucessivamente”, “transformado”, “mares”, “sumo”. Igualmente, há a assonância das vogais [u] e [o], tanto orais quanto nasais: “única”, “onda”, “onde”, “assumo”, “sucessivamente”, “transformado”, “possíveis”, “sumo”, “espaço”, “conquistado”.

Essa busca pela harmonia resulta em uma diferença pequena entre tamanho dos versos. O maior de todos, o primeiro do segundo terceto, tem doze sílabas poéticas, e não se destaca dentro de sua estrofe, posto que o último tem nove sílabas. Desse modo, o leitor não reconhece imediatamente a isomorfia mais evidente do poema em alemão, comentada pela maioria de seus intérpretes. Como tradutor, porém, Augusto não necessariamente precisa seguir a interpretação já consagrada: por meio do texto, propõe uma nova, que é a do equilíbrio e da concisão. Essa última se dá no tanto no tamanho dos versos quanto no aspecto de logopéia do texto. Notemos os versos “Única onda, onde me assumo / mar, sucessivamente transformado. / De todos os possíveis mares – sumo.”. Essa última palavra, “sumo”, traduz a ideia de “*sparsamstes*”: o mar mais “poupado” é, portanto, o “sumo”, palavra que significa, por um lado, posição elevada, por outro, o suco concentrado, como exposto no minidicionário Houaiss: “caldo que se extrai de matéria animal ou vegetal por pressão ou sucção; suco” (HOUAISS; VILLAR, 2008, p. 705), de modo que essa última acepção aparece no sentido figurado como algo que não é disperso. Outrossim, sumo é a desinência de primeira pessoa do singular do presente do verbo “sumir”; ora, o eu-lírico, ao mesmo tempo que se transforma, some – ao produzir o poema, já não pertence exclusivamente a ele. Desse modo, Augusto propõe um substantivo de apenas quatro letras que promove concisão, estabelecendo, *pari passu*, uma relação polissêmica, como verbo.

Esse é um dos casos em que Augusto traduz como se escrevesse um novo poema: o texto a ser traduzido é uma ponte para um novo texto. Essa concepção da tradução como um texto quase independente não parece ter relação com o tema do soneto de Rilke? Lembremos de que nele as metáforas da respiração, das ondas e do fruto indicam a capacidade de a palavra poética se tornar coisa concreta, tamanha a sua força, ainda que seja necessário sempre recordar-se de que ela começou como simples signo verbal: “Me reconheces, ar, nas tuas velhas lavras?”. Do mesmo modo, o texto de Augusto partiu de outro lugar - do poema de Rilke - até se tornar um soneto quase independente, em virtude das inúmeras modificações que o tradutor realizou.

Em seguida, o soneto 19 do segundo livro de *Sonetos a Orfeu*, que gira em torno da mudança e da transitoriedade das coisas na vida, de modo que o canto órfico é aquele que permanece:

II.19

*Wandelt sich rasch auch die Welt  
wie Wolkengestalten,  
alles Vollendete fällt  
heim zum Uralten.*

*Über dem Wandel und Gang,  
weiter und freier,  
währt noch dein Vor-Gesang,  
Gott mit der Leier.*

*Nicht sind die Leiden erkannt,  
nicht ist die Liebe gelernt,  
und was im Tod uns entfernt,*

*ist nicht entschleiert.*

*Einzig das Lied überm Land  
heiligt und feiert. (CAMPOS A., 2015, p. 338)*

Em primeiro lugar, notamos uma relação de concessão: “*Wandelt sich rasch auch die Welt*” [Ainda que o mundo mude rapidamente] “*wie Wolkengestalten,*” [como formas de nuvens,] “*alles Vollendete fällt heim*” [todo o consumado retorna] *zum Uralten.* [para o mais antigo]. Logo, o fato de que tudo muda não impede que as coisas partam de uma mesma origem, que haja algo imutável. Nesse momento, entram em cena as reflexões pré-socráticas das quais fala Augusto em *I like Rilke*, em especial as de Heráclito de Éfeso, para o qual há mudança constante: “Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos.” (49a. HIPÓLITO, Refutação, IX, 9), e ao mesmo tempo há uma unidade em tudo: “Não de mim, mas do logos tendo ouvido é sábio homologar tudo é um.” (50. IDEM, ibidem, IX, 9).

Essa coisa que não se extingue é o canto, ou pré-canto: “*Über dem Wandel und Gang,*” [Sobre a mudança e a caminhada,] “*weiter und freier,*” [continuamente e mais livre,] “persiste

ainda teu pré-canto” [*währt noch dein Vor-Gesang,*] “*Gott mit der Leier.*” [deus com a lira]. Essa é uma referência a Apolo, o deus da poesia e do canto. No caso deste quarteto, fala-se de um pré-canto, isto é, do que ainda não foi entoado, então, silêncio – o que perdura.

A seguir, no primeiro terceto, vemos como as experiências mundanas não nos dão o completo conhecimento de tudo: “*Nicht sind die Leiden erkannt,*” [Não são as dores reconhecidas], “*nicht ist die Liebe gelernt,*” [o amor não é aprendido] “*und was im Tod uns entfernt,*” [e o que na morte nos distancia] “*ist nicht entschleiert.*” [não é desvelado]. O último período nos revela que apenas no canto – na arte - o ser humano se realiza: “*Einzig das Lied überm Land*” [Somente a canção sobre a terra] “*heilig und feiert.*” [consagra e celebra]. Dessa maneira, concebe-se que o canto órfico – aquele que celebra as coisas em silêncio e revela a morte – é uma celebração, consagração.

Agora, a tradução de Augusto, a qual aparece na segunda edição de *Coisas e anjos de Rilke*:

## II.19

Mesmo que o mundo mude com rapidez,  
como nuvens em movimento,  
tudo volta outra vez  
ao primeiro momento.

Sobre as mudanças, quanto  
mais livre ainda se estira  
e dura o teu pré-canto,  
deus com a lira!

Não se compreende a dor,  
não se aprende o amor,  
e ao que na morte nos desterra

a mente é muda.

Só o canto sobre a terra  
salva e saúda. (CAMPOS A., 2015, p. 339)

O poema-tradução de Augusto busca sempre ressaltar o elemento da fanopéia, em virtude do canto, ou pré-canto, de Orfeu, em termos semânticos. O poema não tem as cisões que outras traduções apresentam, de maneira que há alguns versos que ultrapassam o tamanho dos escritos por Rilke, mas há uma preocupação em construir um poema com uma série de jogos sonoros.

O primeiro verso já é de um interessante movimento aliterativo da consoante [m], com as palavras “mesmo”, “mundo”, “mude”. No decorrer da estrofe, aparecem ainda quatro ocorrências suas: “movimento” e “momento”. Destaco esse elemento de fanopéia porque ele pode indicar dois fenômenos: o primeiro tem relação com o que se está dizendo, a mudança, em que essa consoante favorece a rapidez, a agilidade da leitura; o segundo, assim como em *Fonte Romana* - “muda, ao murmúrio” – é que essa consoante passa a ideia de quietude, ainda mais porque, na maioria das ocorrências, ela precede vogais fechadas. Esse sentido da quietude se completa no primeiro verso do segundo terceto, em que “a mente é muda”, esse último adjetivo uma adição do tradutor, que em certo sentido contrasta com a palavra-irmã “mude”, do primeiro verso do poema, uma vez que o soneto contrapõe a rapidez das mudanças com a permanência do silêncio.

## 5.6 Poemas avulsos

Por fim, um poema sem título, publicado avulsamente por Rilke em 1921. Ele é muito singular na poética rilkeana, por ser o único – até onde se tem notícia – em forma geométrica, à semelhança de um poema concretista. Observemos:

O  
 das Proben  
 in allen Vögeln geschieht.  
 Horch, die kleine Treppe des Lieds,  
 und oben:  
 noch nichts  
  
 doch  
 der Wille

*so groß schon und größer das Herz;  
sein Wachsen im Raume unendlich gewährts*

*die Stille:*

*des Lichts.*

(CAMPOS A., 2015, p. 352)

Esse é um poema em formato “ovo da Páscoa”, ou melhor, “talvez pretendido para ser a parte de trás e a da frente de um cartão em formato de ovo” (RYAN, 2004, p. 222, tradução minha)<sup>63</sup>. Apesar disso, Ryan afirma que não se deve dar muita importância ao formato em que o poema foi disposto na página, visto que é o único momento em que Rilke faz isso, uma vez que o poeta não somente sofreu pouca influência dos poemas experimentais de seus contemporâneos - como Um lance de dados [*Um Coup de Dés*], de Mallarmé – mas também desaprovava essas inovações:

Rilke fala, às vezes, com horror sobre os movimentos de arte experimental [...] Ele parece ter resistido a Dada, [...]. Poesia sonora, poema aleatório, objetos escolhidos ao acaso, escrita automática e muitas outras técnicas usadas por dadaístas e surrealistas que contornaram o problema da inspiração em uma era tardia são métodos que ele parece nunca ter considerado, se é que ele realmente ouviu falar sobre eles. (RYAN, 2004, p. 223, tradução minha)<sup>64</sup>

Na interpretação de Judith Ryan, esse poema explora um motivo do Romantismo, que é o do canto do pássaro, “o qual é entendido não como inequivocamente natural, mas sim como algo que deve ser praticado para que seja completamente alcançado” (RYAN, 2004, p. 222, tradução minha)<sup>65</sup>. Essa noção da perfeição por meio do exercício é vista logo nos primeiros versos: “*O das Proben*” [Oh o ensaiar] “*in allen Vögeln geschieht.*” [acontece em todas as aves]. Em seguida, o texto nos convida à escuta: “*Horch*” [ouve] “*die kleine Treppe des Lieds*” [a pequena escada da canção]. Essa subida na “escada da canção” não dá resultado imediato:

---

<sup>63</sup> “perhaps intended for the back and front of an egg-shaped card”

<sup>64</sup> “Rilke speaks at times with horror of the experimental art movements. [...] He seems to have resisted Dada, [...] Sound poetry, chance, found objects, automatic writing and the many other techniques used by Dadaists and Surrealists to circumvent the problem of inspiration in a belated age are methods he never seems to have considered, if indeed he knew about them.”

<sup>65</sup> “which is understood not as unequivocally natural, but rather as something that must be practised to be fully achieved”

“*und oben*” [e acima:] “*noch nichts:*” [ainda nada]. Destarte, não se adquire a habilidade de um momento para o outro.

A segunda parte do poema traz um contraponto: “*doch*” [porém] “*der Wille*” [a vontade] “*so groß schon und größer das Herz;*” [já tão grande e maior é o coração;]. Portanto, o desejo de conseguir realizar o feito é determinante para que dê certo. Com esse coração preparado para enfrentar o desafio, o silêncio da luz é alcançado: “*sein Wachsen im Raume unendlich gewährt*” [seu crescimento no espaço oferece] “*die Stille:*” [o silêncio:] “*des Lichts.*” [da luz.]. Pode-se entender essa luz como a iluminação que o silêncio, como uma forma elevada de canção, oferece. Ryan afirma que essa consideração sobre o silêncio e as referências espaciais e visuais faria parte de um estilo simbolista:

O elogio do silêncio no fim do poema como uma forma mais elevada de canção indica sua herança simbolista, assim como sua relação sinestésica conceitos sonoros e espaciais (a “pequena escada da canção”) e sua identificação do silêncio com um fenômeno visual, a luz. (RYAN, 2004, p. 223, tradução minha)<sup>66</sup>

Essa nota sobre o estilo importa, para nós, no quesito de que Rilke transita entre diferentes sentidos, de modo a mostrar a interseção entre eles, assim como ele se empenhou em relacionar as artes plásticas e a escrita. Com o poema nesse formato, fica ainda mais evidente esse diálogo entre as linguagens artísticas, dado que suas estrofes são moldadas em uma forma geométrica, nesse caso, a do ovo de Páscoa; outrossim, não se pode deixar de perceber a figura de um pássaro de asas abertas, como se fosse a ave que está experimentando o voo: “*das Proben / in allen Vögeln geschieht.*”, em um gesto de isomorfia, conseqüentemente.

Além de ter sido disposto na página desse modo inusitado – até mesmo para Rilke – o poema se utiliza de metalinguagem, na medida em que fala sobre como escrever, ou realizar qualquer obra de arte, é um trabalho que exige paciência e esforço. Em suma, podemos perceber como esse poema está relacionado à preferência de Augusto em relação aos poemas rilkeanos: em primeiro lugar, é um poema baseado na sinestesia e na isomorfia; em segundo lugar, esse texto gira em torno da atividade criativa e seus percalços; em terceiro lugar, trata-se de um

---

<sup>66</sup> “The poem’s final praise of silence as a higher form of song indicates its Symbolist heritage, as does its synaesthetic linking of auditory and spatial concepts (the ‘little ladder of song’) and its identification of silence with a visual phenomenon, light.”

poema “não-representativo”, o que não é um problema para Campos, contanto que o poema tenha, para ele, uma qualidade e uma modernidade em si.

Agora, procede-se à leitura da tradução, que aparece somente na segunda edição de *Coisas e anjos*:

O  
sobressalto  
em todos os pássaros soando.  
Ouve! os tênues degraus do canto  
e ao alto:  
sus  
  
penso  
sustém-se  
o desejo e o coração mais intenso  
vence o (no espaço imenso)  
silêncio:  
da luz.  
(CAMPOS A., 2015, p. 353)

Em uma homenagem ao poema original, mas que também se torna um procedimento produtivo, o texto se inicia, igualmente, com a letra “o”, mas dessa vez ela é o artigo definido que determina o substantivo sobressalto, o qual é ouvido no próprio canto dos pássaros. Desta maneira, inicialmente há um canto que expressa susto, surpresa. O poema de Campos não usa o voo dos pássaros como metáfora, senão o próprio canto deles, o que é identificado por meio do verbo no gerúndio “soando”.

Em seguida, depois de o poema chamar a atenção para os “tênues degraus do canto”, ocorre a palavra “suspensão” separada entre as duas estrofes. Augusto propõe uma leitura dinâmica da palavra, que se divide em duas. A primeira é “sus”, uma interjeição que significa “avante!” e é originada do latim *sus*, “para cima”. Destarte, essa palavra, fruto de uma desmembração, tem significado semelhante ao da expressão utilizada um verso acima, “ao alto” e “sus-tenta” a ideia anterior. A segunda é “penso”, que significa, em português brasileiro, “inclinado”, palavra também de origem latina, *pensu*, participio pretérito de *pendere*, pendurar.

Em suma, Campos desconstrói a palavra de modo visual, dado que algo suspenso é, etimologicamente, algo “pendurado, preso em cima” (HOUAISS, 2001, p. 2649), e a parte da palavra que indica o “em cima”, que é o “sus-”, está no alto, ao passo que a segunda parte, “-penso”, está em baixo, pendurada. Simultaneamente, o “suspenso” também indica um intervalo temporal, que ocorre durante uma leitura oral. Com isso, essa suspensão no interior do vocábulo provoca uma pausa, um silêncio, um “sus-pense” que será retomado semanticamente no penúltimo verso. Esse intervalo silencioso é necessário, tanto para se alcançar a segunda parte do poema quanto para prosseguir no exercício da criação – o canto presente no poema.

Após o “penso”, o poema diz que o desejo se sustém, verbo esse que aproveita o prefixo “sus-” da palavra anterior – suspenso - e indica a força que a vontade possui. A oração seguinte, que semanticamente se diferencia bastante do poema original, pois o coração intenso vence o silêncio, como se a vontade e a paixão do poeta superassem o medo de não poder mais enunciar. Note-se que Augusto utiliza um procedimento muito comum em sua poética e que está muito presentes de um dos poetas de seu *paideuma*, E.E. Cummings, que é a *tmese*, isto é, uma intraposição que permite uma leitura simultânea e não-linear; no caso da tradução do poema-ovo, está na oração cujo sujeito é o “coração”: “o coração mais intenso / vence o (no espaço imenso) / silêncio”, em que a *tmese* está entre parênteses. Ora, essa *tmese* não está no poema original, nem em nenhum outro poema de Rilke, configurando-se, portanto, como um procedimento de criação que dinamiza o texto, quase como uma intradução. O poema “não-representativo” do poeta praguense que não se interessava por inovações vanguardistas ganha uma tradução não-representativa de seu estilo, não por descuido do tradutor, o qual na verdade apresenta, desse modo, um Rilke contemporâneo, um “novo Rilke novo” – título do prefácio à segunda edição de *Coisas e anjos de Rilke*.

## 5.7 Rilke no século XXI?

Realizada a leitura de algumas das traduções, podemos voltar à pergunta feita no início desta dissertação: como Augusto faz de Rilke um poeta que importa para o novo século? O tradutor optou pelo que é aparentemente menos universalmente válido, visto que não escolheu as *Elegias de Duíno*, as quais, com seus versos abstratos, oferecem lições que leitores aproveitam para além da época em que o livro foi publicado. Pelo contrário, Campos se deteve em poemas que, em uma primeira visão mais rasteira, apresentam temas e personagens que



nada têm a ver com nosso tempo – o cavaleiro, o alquimista, a fonte romana, Orfeu. No entanto, superada a superfície de leitura, que visa somente ao conteúdo como uma coisa separada da forma, percebe-se a atualidade das traduções que Augusto nos oferece na estruturação dos poemas, na concretude das coisas.

Os poemas apresentam uma condensação de significados, cortes e recortes – já que muitas vezes o sentido de uma palavra é traduzido em outro ponto do poema – e simplificações da sintaxe. Destarte, há uma precisão no dizer, algo que mesmo Rilke almejava, por sentir que as palavras muitas vezes eram incapazes de satisfazer aquilo que ele desejava falar. Campos se aprofunda justamente nessa busca pelo silêncio e complementa o trabalho do poeta praguense, mostrando essa faceta para o público brasileiro. Esse movimento é algo cada vez mais urgente no presente século, em que há cada vez mais tendência ao minimalismo, tanto nas artes, quanto na comunicação. No entanto, Augusto não oferece soluções fáceis: se a sintaxe muitas vezes é simples, a imagem originada das construções linguísticas não é.

Na tradução dos poemas rilkeanos, há a preocupação com o detalhe, no qual percebemos as diferenças. Os poemas-traduições originados de *Novos Poemas*, tanto quanto dos outros livros, requerem um olhar atento, o qual perceberá certas incongruências e elementos insólitos, como em *São Sebastião* – as pontas de aço, o riso logo em seguida abafado – e em *Fonte Romana* - o céu que esconde uma verde escuridão. O tradutor não se contenta com o jogo de perspectivas oferecido pelo autor e, dele, parte para mais deslocamentos – sobretudo para que o outro jogo, o sonoro, esteja tão presente em português quanto o é em alemão. O jogo de perspectivas não está presente apenas para mostrar uma habilidade de artífice, pois ele também nos ensina a observar, ler com mais detalhe, em uma contemporaneidade na qual a informação, cada vez em maior volume, apresenta os fatos em diferentes ângulos, muitas vezes os distorcendo.

Por fim, eu gostaria de destacar o elemento do trabalho do artista nessas traduções. Campos, preocupado em apresentar a obra de arte como resultado da combinação de acaso e inspiração – em menor medida – e de esforço – em maior medida, traz essas figuras fatigadas, como a do poeta em *O poeta* e o alquimista, bem como a de Orfeu, que precisou passar por tribulações para enfim dominar o canto, canto esse que os pássaros, no “poema-ovo”, com custo, alcançam. Não se trata apenas de mostrar para as novas gerações que a arte não é algo que se consegue de um dia para o outro, nem de revelar uma faceta disciplinada de Rilke nem sempre reconhecida: é também a exposição da obsessão pela perfeição, por ter domínio de tudo

o que estiver ao seu alcance, como é o trabalho dos tradutores – a faceta maníaca da qual Susana Lages fala e que se evidencia na quantidade de poemas traduzidos por Augusto a cada edição, i.e., cada vez mais.

## 6 CONCLUSÃO

Este trabalho se constituiu como um exercício de pensar a crítica de tradução, bem como de sua própria prática. Como foi visto, a tradição no ocidente que assevera que o trabalho de crítica seja o de buscar os erros e acertos dos textos foi longa e até hoje impera em muitos casos; portanto, o ato de partir para uma tarefa crítica que considerasse o novo texto com um caráter de autonomia foi um passo que considero enriquecedor não apenas para a pesquisa sobre as traduções dos textos de Rilke, como também para a área de estudos de tradução e Literatura Comparada como um todo. Afinal, com esse movimento, a tradução é vista não como uma ferramenta, um instrumento, mas uma forma de ler o texto estrangeiro, de tal forma que ela mesma passa a ser lida como um novo texto.

Portanto, no processo desta pesquisa, foi possível concluir, em primeiro lugar, que o estudo de obras estrangeiras perpassa pelo de suas traduções, uma vez que essas últimas interpretam e ressignificam o texto de fora, de modo que a cada época há uma transformação desse entendimento. Estudar essas traduções significa uma leitura crítica, sobre a qual não há um consenso imutável, de maneira que houve uma modificação do entendimento dessa atividade durante a história. Desse modo, a crítica de tradução que vise entender como esse texto reelabora e interpreta o texto estrangeiro abre as possibilidades dos estudos tradutórios, bem como permite que se respeite a relação entre cada tradutor e o texto com o qual ele trabalha, no sentido de compreender que nem todos lidam com a tradução de uma mesma forma.

O entendimento mais tradicional sobre tradução, voltado para uma maior relevância sobre o conteúdo a ser transmitido, como se este pudesse ser separado do modo de escrita, levou ao descrédito do trabalho tradutório, colocando-o sempre subordinado à confecção do texto original. Por outro lado, identificou-se uma mudança nesse paradigma, aliada a uma maneira diferente de compreender a linguagem. Em virtude da interdependência entre significante e significado, forma e conteúdo, percebeu-se que a interferência do tradutor não deve ser vista sob o ponto de vista do erro e do acerto, uma vez que a mudança de idioma implica modificações

na expressão do conteúdo, como foi visto nas considerações de Humboldt, Benjamin e, mais recentemente, Ricoeur.

A prática tradutória de Augusto, por sua vez, é outra que se opõe a esse pensamento, de modo que ela se caracteriza como uma tradução enquanto crítica, que aí inclui também a criação, isto é, a possibilidade de interferência ativa do tradutor de modo que essa última contribua com a obra original. Percebeu-se que essa noção de tradução, chamada por vezes de tradução-arte por Campos está em diálogo com as considerações de autores que o antecederam, como Ezra Pound e Walter Benjamin, esse último por meio de Haroldo de Campos, irmão de Augusto e colaborador em diferentes traduções.

Notou-se que o modo como o tradutor interpreta os textos estrangeiros, em consonância com seu próprio pensamento sobre tradução e literatura, altera a imagem que é formada sobre uma obra estrangeira. Isso é visível na história do processo tradutório dos poemas rilkeanos, que se inicia com uma ênfase em textos que comunicassem reflexões e sentimentos de modo mais vocativo, sempre em direcionamento ao leitor, como em forma de conselhos, e por meio da abstração. Augusto de Campos trouxe, por sua vez, um destaque aos textos em que a concretude está tanto no uso da linguagem, com muitos elementos isomórficos e usos de figuras como o quiasma, quanto na presença de coisas e pessoas nesses textos, em diálogo com as artes plásticas figurativas. A leitura desses poemas-traduições, muitas vezes permeada de jogos visuais de perspectiva, bem como de um ritmo que evidencia os silêncios, é parte do que torna os textos do poeta praguense mais contemporâneos, uma vez que, ao se direcionarem à nossa percepção sensorial, também levam à reflexão de como lidamos com o mundo e suas representações. Por isso, a valorização da forma, a seleção de poemas que fazem um jogo de linguagem, não indica o menosprezo pelo conteúdo, muito menos uma nefelibatária atitude de “arte pela arte”. Pelo contrário, os poemas selecionados por Campos apontam para a relação com o objeto e com aquilo que não faz parte do Eu, em um aprendizado do olhar, uma aceitação da alteridade, diferença essa que também se dá nos próprios procedimentos tradutórios, em que o tradutor busca se imiscuir à visão do autor e, concomitantemente, introduz a sua. Para além disso, os poemas selecionados e traduzidos por Augusto não deixam de estar repletos de oportunidades para refletir sobre a relação entre vida e morte, e outras questões que tangem à existência, como a vontade criativa do ser humano.

Se os poemas nos convidam a pensar as representações da realidade, as escolhas de Augusto também questionam a noção de uma obra representativa, de modo que monta seu

projeto tradutório tendo em vista aspectos que não pretendem dar conta de uma generalidade, mas sim de certos elementos dos textos de Rilke. Se Campos não procura “representar”, em um sentido de ter a pretensão de eleger uma parte da obra que possa simbolizar todo o resto, como se essa fosse uma decisão unânime, o tradutor re(a)presenta o poeta praguense, ou seja, o apresenta novamente, com uma outra imagem. Claro está que sua interpretação não invalida a dos tradutores das gerações anteriores, visto que se trata de diferentes momentos históricos, visões de mundo e necessidades. Sendo assim, presencia-se a renovação da obra, por meio das traduções, como anunciado por Benjamin, em que o tradutor, em seu próprio movimento crítico, contribui com uma leitura revigorada da obra estrangeira. Também o próprio poeta de Praga percebe, no primeiro soneto da segunda parte de *Sonetos a Orfeu*, que sua própria criação não permanece sempre com ele, mas é passada adiante, mesmo que sua marca permaneça ali. Lembramo-nos, destarte, do co-pertencimento do texto traduzido ao autor e ao tradutor. Dessa forma, o texto, ao passar pelo processo tradutório, é como aquele mar, aludido pelo mesmo soneto, que está em constante metamorfose e mudança, como traduzido por Augusto: “mar, sucessivamente transformado”.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Júlio. Augusto de Campos, Sem Palavras. Revista Laboratorio, n. 17, dez. 2017. p. 1- 27.

ABREU, Paulo Plínio. Introdução. ABREU, Paulo Plínio. *Poesia*. 2 ed. Belém: EDUFPA, 2008.

AGUILAR, Gonzalo. O olhar excedido. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 36 – 51.

ANAN, Sylvia Tamie. Entre a pantera e o anjo: Geir Campos e a recepção de Rainer Maria Rilke no Brasil. *Opiniões*, n. 12, 2018. p. 50 – 62.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia – volume 1*. 7 ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

ARROJO, Rosemary. Compreender x interpretar e a questão da tradução. In: ARROJO, Rosemary (org.). *As questões teóricas da tradução e a desconstrução do logocentrismo: algumas reflexões*. 2 ed. Campinas, SP: Pontes, 2003. p. 71 – 80.

ÁVILA, Myriam. Traduzir, conduzir, reduzir. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 296-303

BASNETT, Susan. *Translation Studies*. 3 ed. London and New York: Routledge. 2002.

- BAZAN, Mariana Marchi. *Poesia-coisa: a poesia de Rilke em diálogo com a escultura e a pintura*. 2018. 108 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura* (filosofia, teoria e crítica). Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. (Filô/Benjamin)
- BERMAN, A. *A prova do estrangeiro, tradução e cultura na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Baurú: EDUSC, 2002.
- BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do longínquo*. Trad. de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Frulan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/ PGET, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOLLNOW, Otto von. *Rilke*. 2te Auflage. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1955.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016a. (Coleção Filosofia, literatura e artes).
- BRITTO, Paulo Henriques. O tradutor como antologista. In: TORRES, Marie-Hélène Catherine; FREITAS, Luana Ferreira de; COSTA, Walter Carlos. (orgs.) *Literatura traduzida: Antologias, coletâneas e coleções*. Fortaleza: Substância, 2016b. p. 23-35
- CAMILO, Vagner. *Nota sobre a recepção de Rilke na lírica brasileira do segundo pós-guerra*. Navegações, Porto Alegre, v. 10, p. 71-78, 2017.
- CAMPOS Augusto de. Augusto de Campos. Entrevista concedida a Álvaro Kassab e Eustáquio Gomes. *Jornal da Unicamp*, p. 5 – 8, 24 – 30 nov. 2008.
- CAMPOS, Augusto de. Entrevista com Augusto de Campos. [Entrevista concedida a Cristina Pereira]. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.19, p. 13 – 23, 2011.
- CAMPOS, Augusto de. Coisas e anjos de Rilke. In: \_\_\_\_\_. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 15 - 23
- CAMPOS, Augusto de. Coisas e anjos em Rilke. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1998. +mais!, Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs20129811.htm> >. Acesso em 30 jan. 2020.
- CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- CAMPOS, Augusto de. I like Rilke. In: RILKE, R. M. *Rilke: poesia-coisa*. Trad. Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994. p. 9-16.
- CAMPOS, Augusto de. Maiakóvski, 50 anos depois. In: CAMPOS, Augusto de; SCHNAIDERMAN, Boris. *Maiakóvski - Poemas*. Trad. Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CAMPOS, Augusto de. Novo Rilke novo. In: \_\_\_\_\_. *Coisas e anjos de Rilke*. 2 ed. rev. e amp. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 17 – 20.
- CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CAMPOS, Augusto de. *Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2015. 120 p.
- CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. 5 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Teoria da poesia concreta. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Augusto. *Coisas e anjos de Rilke*. 2 ed. rev. e amp. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CAMPOS, Augusto. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CAMPOS, Geir. Notas sôbre o poeta. In: CAMPOS, Geir. *Poemas de Rainer Maria Rilke*. Rio de Janeiro: Livraria JOSÉ OLYMPIO Editora, 1953. p. 7 – 14.
- CAMPOS, Geir. *Poemas de Rainer Maria Rilke*. Rio de Janeiro: Livraria JOSÉ OLYMPIO Editora, 1953.
- CAMPOS, Haroldo de. A “língua pura” da teoria da tradução de Walter Benjamin. In: CAMPOS, Haroldo de. *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 157 - 172
- CAMPOS, Haroldo de. *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação mefistofáustica. In: \_\_\_\_\_. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 179 – 209.
- CAMPOS, Haroldo. A nova Estética de Max Bense. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 17 -29.
- CAMPOS, Raquel Bernardes. *Entre vivas e vaias: a visualidade concreta de Augusto de Campos*. 2019. 153 f., il. Tese (Doutorado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
- CARDOZO, Maurício Mendonça. Tradução e surpresa: vida e alteridade do poema em tradução. *Santa Barbara Portuguese Studies – digital edition*, vol. 3, 2019, p. 1 - 15
- CARVALHAL, Tania Franco. De traduções, tradutores e processos de recepção literária. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 5, 2000. p. 85-92.
- CECÍLIA MEIRELES. In: DICIONÁRIO de Tradutores Literários no Brasil. Santa Catarina: Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2005/2021. Disponível em: <<https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/CeciliaMeireles.htm>>. Acesso em: 07 jun. 2021
- CHAGAS, Laura da Silva Monteiro. *O projeto estético de Rilke nas Anotações de Malte Laurids Brigge*. 2019. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- COSTA, Alexandre Rodrigues da. *A transfiguração do olhar: um estudo das relações entre artes visuais e literatura em Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2019.
- COSTA, Édison José da. A Geração de 45. *Letras*, Curitiba, n. 49, p. 11-19. 1998. p. 53 – 60.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DICHT. In: Duden Onlinewörterbuch. Disponível em: <<https://www.duden.de/rechtschreibung/dicht>>. Acesso em: 10/03/2021.
- DICHTEN. In: Duden Onlinewörterbuch. Disponível em: <[https://www.duden.de/rechtschreibung/dichten\\_verfassen\\_reimen](https://www.duden.de/rechtschreibung/dichten_verfassen_reimen)>. Acesso em: 10/03/2021.

- DIETERLE, Bernard. Italien. In: ENGEL, Manfred. (org.) *Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2004. p. 88 – 97.
- DIJK, Yra Van. Reading the form: the function of typographic blanks in modern poetry. *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, v. 27, 2011. p.407-415.
- ENGEL, Manfred. (org.) *Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2004a.
- ENGEL, Manfred. Die Sonette an Orpheus. In: ENGEL, Manfred. (org.) *Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2004a. p. 405 – 423.
- ENGEL, Manfred. Rilkes *Neue Gedichte* Vom Jugendstil zur Poetik der „Figur“. In: QUÉVAL, Marie Hélène (org.), *Œuvres poétiques / Gedichte de Rainer Maria Rilke*. Nantes. 2004b, 91-108.
- ENGLUND, Axel. Silence and the Sawmill: Rainer Maria Rilke on the Nuisance of Sounding Music. *Word & Music Studies*, Vol. 15, 2016. p. 133-151.
- FELIZARDO, Alexandre Bonafim. *Dora Ferreira da Silva leitora de Rainer Maria Rilke: aspectos intertextuais*. Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 5, mar. 2010.
- FIORIN, José Luiz. A linguagem em uso. In: FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à linguística*. 6 ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- GOMIDE, Bruno. *Da estepe a caatinga: o romance russo no Brasil (1887-1936)*. 2004. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269848>>. Acesso em: 20 out. 2020
- HEINZ, Jutta. Das Buch der Bilder. In: ENGEL, Manfred. (org.) *Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2004. p. 227 – 238.
- HENNE, Helmut. *Sprachliche Spur der Moderne in Gedichten um 1900: Nietzsche, Holz, George, Rilke, Morgenstern*. Berlin/New York: De Gruyter, 2010.
- HERÁCLITO. Fragmentos. In: *Os Pré-Socráticos*. Trad. José Cavalcante de Souza et al. 5 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991 (Col. Os pensadores)
- HORN, Anette. “Atmen, du unsichtbares Gedicht!” – Sonette an Orpheus II, 1. In: HORN, Anette; HORN, Peter. *„Ich lerne sehen“: Zu Rilkes Lyrik*. Oberhausen: Athena Verlag, 2012. s.p.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 2925 p.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. 3 ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. 976 p.
- JACKSON, Kenneth David. Augusto de Campos e o trompe-l’œil da poesia concreta. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 11 – 35.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 24 ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- KLIMA, Hannah Milena. *Rainer Maria Rilkes Kunstmetaphysik: Entwicklung und Subversion eines ästhetischen Konstrukts in der poetologischen Reflexion*. Berlin: J. B. Metzler, 2018.

- KOMAR, Katherine. The Duino Elegies. In: VILAIN, K; LEEDER, R. (Org.). *The Cambridge companion to Rilke*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 80 – 94.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- MAN, Paul de. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- MARCOLINO, Francisco Fábio Vieira. *Antirretórica do menos: A poesia pós-concreta de Augusto de Campos*. 2013. 190 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.
- MARTINEC, Thomas. Sonnets to Orpheus. In: VILAIN, K; LEEDER, R. (Org.). *The Cambridge companion to Rilke*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 95-110.
- MARX, Bernhard. *"Meine Welt beginnt bei den Dingen": Rainer Maria Rilke und die Erfahrung der Dinge*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015. 245 p.
- MEIRELES, Cecília. Cecília de bolso / Cecília Meireles. Porto Alegre: L&PM, 2014. 192 p. (col. L&PM POCKET).
- MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (col. Leitura e crítica)
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2012. (Edição Kindle)
- MORAES, Vinicius de. A vida, o amor e a morte (A primeira “Elegia de Duíno” de Rainer Maria Rilke). *A manhã*, Rio de Janeiro, 14 jun. 1942. Suplemento literário, p. 307.
- MÜLLER, Wolfgang. Neue Gedichte / Der Neuen Gedichte anderer Teil. In: ENGEL, Manfred. (org.) *Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2004. p. 296 – 318.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira*. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.
- NÓBREGA, T. Transcrição e hiperfidelidade. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 7, p. 249-255, 1 nov. 2006.
- OLIVEIRA, Maria Claudete de Souza. *Presenças de Orfeu*. 2007. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. doi:10.11606/T.8.2007.tde-05102007-152243. Acesso em: 05 jul. 2020.
- OSEKI-DÉPRÉ, Inês. Questões sobre a tradução de “Elegy: going to bed” de John Donne: entrevista com Augusto de Campos. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 285 – 295.
- PAES, José Paulo. A luta com o anjo: uma introdução à poesia de Rilke. In: RILKE, Rainer Maria. *Poemas: Rainer Maria Rilke*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- PAES, José Paulo. Nota liminar. In: RILKE, Rainer Maria. *Poemas: Rainer Maria Rilke*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- PAES, José Paulo. *Tradução a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 2004.



- PIGNATARI, Décio; PINTO, Luis Ângelo. Nova linguagem, nova poesia. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p. 159 – 162.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3 ed. Belém: ed.ufpa, 2000.
- PLATÃO. *Fedro*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3 ed. Belém: ed.ufpa, 2011. 200 p.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de A. de Campos e J. P. Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- PRESSLER, Gunter Karl. *Benjamin: Brasil: a recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005: um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira*. São Paulo: Annablume, 2006. 406 p.
- PRESSLER, Gunter Karl. Elegias de Duíno – Original e Tradução como Identificação Transcultural da Modernidade em Paulo Plínio Abreu (1950, Belém) e Augusto de Campos (1990, São Paulo). In: COSTA, Walter Carlos; GUIMARÃES, Mayara; LEAL, Izabela. *No horizonte do provisório – ensaios sobre tradução e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, p. 115-129.
- REID, Jane Davidson. Rilke's Sebastian and the Painters. *Art Journal*, v. 27, n. 1, outono, 1967. p. 24 – 39.
- RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Trad. Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 71 p.
- RILKE, R. M. *Rilke: poesia-coisa*. Trad. Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994
- RILKE, Rainer Maria. A primeira elegia. Trad. Paulo Plínio Abreu. In: ABREU, Paulo Plínio. *Poesia*. 2 ed. Belém: EDUFPA, 2008. p. 124 -129.
- RILKE, Rainer Maria. *Auguste Rodin*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2003. 176 p.
- RILKE, Rainer Maria. *Poemas de Rainer Maria Rilke*. Trad. Geir Campos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. (col. Rubáiyát).
- RILKE, Rainer Maria. *Poemas: Rainer Maria Rilke*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- RILKE, Rainer Maria. Rodin – Versão original da conferência, de 1905. In: RILKE, Rainer Maria. *Auguste Rodin*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2003. p. 131 – 151.
- RIOS, Rita. *Poemas e Pedras: A relação entre a Escultura e a Poesia Partindo de Rodin e Rilke*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- RYAN, Judith. *Rilke, modernism and poetic tradition*. Cambridge, University Press, 2004.
- SANTAELLA, Lucia. O papel da iconicidade da língua na literatura. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 128-136, 1º sem. 2004
- SANTIAGO, Silviano (Superv.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blickstein. 27 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. Trad. Celso Braidá. *Sobre os diferentes métodos de traduzir*. Princípios, Natal, v. 14, n. 21, p. 233-265. jan./jun. 2007

- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Coisas e anjos de Rilke e o desafio da tradução. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. Ensaaios sobre memória, arte, literatura e tradução. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2018a. p. 226 – 234.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Haroldo de Campos: tradução como formação e “abandono” da identidade. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. Ensaaios sobre memória, arte, literatura e tradução. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2018a. p. 189 – 213.
- SPERBER, Suzi. *Brincando com palavras: o indizível e as palavras na poesia de Dora Ferreira da Silva*. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL VICENTE E DORA FERREIRA DA SILVA E DO SEMINÁRIO DE POESIA – POESIA, FILOSOFIA E IMAGINÁRIO, 1., 2015, Uberlândia. Anais. Uberlândia: ILEEL, 2015.
- STEPHENS, Anthony. In: ENGEL, Manfred. (org.) *Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2004. Duineser Elegien. p. 365 – 384.
- STERZI, Eduardo. Todos os sons, sem som. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbora, 2004.
- SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.
- VANSILER, João Jairo Moraes. *A universalidade poética de Rilke na formação do Grupo dos Novos: Tradução e Confluências na Amazônia Brasileira*. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-graduação em Letras, Belém, 2014.
- VENUTI, Lawrence. *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*/Lawrence Venuti. Taylor & Francis e-Library, 2004.
- WATERS, William. The New Poems. In: VILAIN, K; LEEDER, R. (Org.). *The Cambridge companion to Rilke*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 59 – 73.
- ZOLTÁN, Szendi. *Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der mittleren Periode Rainer Maria Rilkes*. Pécs, 2007.