

# Augusto de Campos, tradutor dos gestos e incongruências de *Sankt Sebastian*, de Rainer Maria Rilke

Augusto de Campos, translator of the  
gestures and incongruities of "Sankt  
Sebastian", by Rainer Maria Rilke.

Ana Maria Ferreira Torres  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e87161>

## Resumo

Este trabalho consiste em uma leitura crítica de “São Sebastião”, tradução de Augusto de Campos do poema “Sankt Sebastian”, de Rainer Maria Rilke, presente na antologia *Rilke: poesia-coisa* (1994), antologia que se desdobrou em *Coisas e anjos de Rilke* (2001), com segunda edição, revisada e ampliada, de 2013. Objetivou-se neste estudo compreender os procedimentos tradutórios de Campos nessa tradução, com destaque aos elementos do poema original realçados pelo tradutor – o foco na construção de perspectivas espaciais e incongruências. O entendimento de tradução utilizado neste artigo segue as concepções de Paul Ricoeur (2011) e Maurício Cardozo (2019), de modo que foi identificado como o tradutor interpreta o texto original e o que ele acrescenta em seu novo poema. A leitura do poema e da tradução também buscou suporte no entendimento de Jane Reid (1967) e no próprio Augusto de Campos, em seu prefácio a *Coisas e anjos de Rilke* (2001).

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

## Resumen

Este trabajo consiste en una lectura crítica de “São Sebastião”, traducción de Augusto de Campos del poema “Sankt Sebastian”, de Rainer Maria Rilke, presente en la antología *Rilke: poesia-coisa* (1994), antología que se desarrolla en *Coisas e anjos de Rilke* (2001), con una segunda edición, revisada y ampliada, de 2013. El objetivo de este estudio fue comprender los procedimientos de traducción de Campos en esta traducción, con énfasis en los elementos del poema original destacados por el traductor: el enfoque en la construcción de perspectivas e incongruencias espaciales. La comprensión de traducción utilizada en este artículo sigue las concepciones de Paul Ricoeur (2011) y Maurício Cardozo (2019), de modo que se identificó cómo el traductor interpreta el texto original y qué agrega en su nuevo poema. La lectura del poema y la traducción también buscaron apoyo en la comprensión de Jane Reid (1967) y en el propio Augusto de Campos, en su prólogo a *Coisas e anjos de Rilke* (2001).

Palabras clave: Augusto de Campos; Rainer María Rilke; Traducción; Poesía.

Em 1994, Augusto de Campos publicou sua primeira antologia de poemas só de Rainer Maria Rilke, dentre os quais alguns já haviam sido publicados em uma antologia somente de poetas germanófonos, *Irmãos Germanos*. Embora o Rilke de Augusto tenha apenas vindo à público no final do século XX, Campos tivera conhecimento do poeta praguense ainda na década de 1950, época em que houve uma profusão de leituras e traduções do autor no Brasil. Contudo, o poeta-tradutor paulistano não se interessou de imediato por aquele poeta, uma vez que o conheceu sobretudo por meio de escritores da Geração de 45, como Geir Campos e Dora Ferreira da Silva, que chegaram a traduzir Rilke para o português. Para aquele grupo, o poeta em questão era objeto de grande interesse muito em virtude das reflexões existenciais levantadas em livros como *Sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*:

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, entronizado no panteão dos vates admirados por integrantes e/ou simpatizantes da Geração de 45.<sup>1</sup>

A inflexão metafísica sozinha, porém, não era um fator que fazia com que Campos logo se interessasse por Rilke: “Traduziu-se o clima, o ‘feeling’, o substrato existencial, mas não a linguagem”<sup>2</sup>. Dessa forma, como Campos afirma, ele e os demais componentes do grupo concretista puseram o poeta “de quarentena”<sup>3</sup>, só mais tarde voltando-se para ele.

Campos passou a se interessar pela poesia de Rilke quando aprendeu a língua alemã e tomou contato com os textos originais. Sua leitura, já em si uma interpretação tradutória, uma vez que indicava uma compreensão em

---

1 CAMPOS, Augusto de. “Rilke: poesia-coisa”, 2015, p. 32.

2 *Ibidem*, p. 33.

3 *Ibidem*, p. 32.

português acerca do texto rilciano, se direcionou sobretudo para a forma como Rilke estruturava seu poema, como ele fazia para atingir o que queria exprimir – o *Art des Meinens* benjaminiano. Ademais, notou que muitos dos textos rilcianos que deixavam transparecer esse cuidado geométrico, adotando uma perspectiva fragmentária, não estavam nas coletâneas e livros brasileiros, nas traduções realizadas por seus antecessores, senão em outros poemas, muitos deles ainda inéditos em português. Se havia grande privilégio de traduções de *Duineser Elegien* [*Elegias de Duíno*] e *Die Sonette an Orpheus* [*Sonetos a Orfeu*], ambas obras da maturidade de Rilke, os poemas do livro *Neue Gedichte* [*Novos Poemas*] e *Der Neuen Gedichte Anderer Teil* [a segunda parte de *Novos Poemas*], maior ciclo poético do escritor, não foram tão visados em um primeiro momento. Corroborando Paul de Man, Campos afirma que a primeira recepção ocidental da obra rilciana deteve-se mais em uma mensagem que simbolizava um pensamento filosófico inaugural, uma reflexão sentimental sobre a existência no período entreguerras, quando todos os paradigmas sociais, culturais e religiosos sofreram forte abalo. Contudo, a poesia de Rilke não consistia apenas nisso, e é uma nova faceta que Augusto, antecedido por outros leitores do praguense, como o próprio De Man, desejou mostrar em suas traduções.

O nome da primeira antologia publicada por Campos foi *Rilke: poesia-coisa*; tal subtítulo diz exatamente o que esse tradutor busca no poeta traduzido, isto é, uma poética que não se exprime de qualquer maneira, mas que estrutura seus poemas como se fossem coisas: esculturas, pinturas com palavras, objetos. Poesia-coisa é a tradução oferecida por Campos para *Dinggedichte*, modo pelo qual poemas de *Novos poemas I e II* ficaram conhecidos a partir do crítico Kurt Oppert<sup>4</sup> e é uma nomenclatura que faz jus aos elementos dos poemas desses dois livros, uma vez que neles estão contidos

---

<sup>4</sup> OPPERT, Kurt. “Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke.”, DVjs, 1926.

animais, pessoas, objetos, plantas, cenas da vida cotidiana ou de narrativas religiosas/míticas, de modo que todos esses elementos são retratados tal como se fossem objetos, observados pela voz que enuncia o poema. Não obstante, não se trata de uma visão integral, que tenha a pretensão de abarcar um todo, senão de uma visão que explicita certa fragmentariedade, ao escolher certos ângulos e posições para destacar. Esse modo de enquadrar uma cena é um elemento determinante para considerarmos Rilke um poeta da modernidade, que se depara com uma realidade a qual não conseguia ser apreendida plenamente, isto é, a das grandes cidades, como Paris, na qual ele residiu e onde escreveu muito do que compõe *Novos Poemas*.

Por outro lado, e ainda no contexto da vida em Paris, Rilke teve intenso contato com a obra do escultor Auguste Rodin, tendo sido inclusive seu secretário pessoal justo na época em que compôs os “Novos poemas” e tendo escrito uma monografia a respeito do trabalho desse artista. Nesse texto, o escritor dá destaque especial aos gestos de cada escultura, aos fragmentos, enfim, todos esses elementos proporcionam, na visão rilkiana, mais vitalidade às formas esculturais do que se Rodin tentasse reproduzir “fielmente” seus modelos, ou seja, se fizesse à maneira dos escultores clássicos que antecederam sua estética.

Portanto, a poética de Rilke em *Novos Poemas* capta o mundo de modo fragmentado, privilegiando alguns ângulos em relação a outros, vindo à tona a capacidade que a poesia tem de mimetizar as perspectivas visuais adotadas, unificando as dimensões “forma” e “conteúdo”.

Dessa forma, as traduções de Augusto representam, em relação às anteriores às suas – ou, pelo menos, às que anteriormente haviam tido grande repercussão -, uma diferença em duplo sentido. O primeiro se refere à escolha de textos para traduzir, orientada por textos em que o destaque não seria a mensagem dita diretamente, mas sim as construções imagéticas, sinestésicas proporcionadas pelo manejo dos signos. O segundo sentido é da

maneira de traduzir, que Campos por vezes denomina “tradução-arte”<sup>5</sup>, em que a passagem de um texto poético de uma língua para a outra seria recriação do texto poético enquanto conjunto de signos, isto é, tanto do significado quanto do significante<sup>6</sup>. Como afirma o tradutor-poeta, referindo-se aos aspectos do significante como “considerações formais”:

Claro que é importante entender o significado do texto e manter, o quanto possível, a semântica original, mas o mais importante - se se trata de uma tradução artística - é recriar o impacto do poema, fazê-lo memorável, insubstituível em sua língua, e para tanto as considerações formais são as mais importantes.<sup>7</sup>

Isto é, a tradução do poema deve igualmente ser um poema, e não uma paráfrase do significado do texto estrangeiro. Augusto particularmente se utiliza do conceito de Ezra Pound, o *make it new!*, proposta de verter textos antigos para outra língua de maneira revigorada, atraente para a contemporaneidade, para guiar sua prática tradutória, como Augusto afirma sobre o poeta, tradutor e crítico estadunidense: “Recriou a poesia do passado e elevou a tradução, muitas vezes, à categoria de suas próprias criações. Se isso nem sempre é possível, é pelo menos uma meta.”<sup>8</sup>. Essa concepção se difere do modo como a tradução, na crítica ocidental, por muito tempo foi vista, ou seja, como tentativa imperfeita de passar o “conteúdo” do texto de uma língua para a outra.

Como nova proposta tradutória, reinventando a tradição, o Rilke de

---

5 CAMPOS, Augusto de. Entrevista com Augusto de Campos. [Entrevista concedida a Cristina Pereira]. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.19, 2011, p. 13 – 23.

6 É possível estabelecer um diálogo entre o entendimento de poesia de Campos e o conceito de “função poética”, de Roman Jakobson. Segundo esse autor, se entendemos a linguagem como um sistema formado, dentre outros, por emissor – quem fala ou escreve, destinatário – quem ouve ou lê, contexto – a referência extratextual à qual o texto se refere, e mensagem – o texto, oral ou escrito, propriamente dito, veremos que a atenção maior à mensagem representa a função poética. Como afirma Jakobson, em textos nos quais predomina essa função, promove-se o “caráter palpável dos signos”, de maneira que o entendimento do texto perpassa pela atenção tanto ao significado quanto ao significante no momento da leitura. Referência do texto de Jakobson: JAKOBSON, Roman, *Linguística e Poética*, 1978, p. 74.

7 OSEKI-DÉPRÉ, Inês. *Questões sobre a tradução de “Elegy: going to bed” de John Donne: entrevista com Augusto de Campos*, 2004, p. 292.

8 *Ibidem*, p. 290.

Augusto de Campos constitui-se como uma interpretação, a qual busca revelar novas nuances do texto original, ao trazê-lo para o português. Isso se deve ao caráter da tradução de sempre recriar, inovar a partir de um texto passado. Como afirma Paul Ricoeur<sup>9</sup>, a tradução não deve ser vista como a busca de uma equivalência perfeita, pois a “diferença incontornável” entre as línguas não permite que ela exista – sobretudo no texto poético -, senão uma “construção de comparáveis”, ou seja, a cada tradução há uma nova forma de ligação entre duas línguas, cada modo de traduzir é único, pois parte das escolhas de cada tradutor.

Portanto, o que Campos propõe, ao realizar todo um projeto tradutório com Rilke, é apresentar esse poeta sob uma nova luz. E que perspectiva diferente seria essa? Cada poema traduzido é um acontecimento, logo, é necessário ter cuidado com generalizações; todavia, por meio da leitura de parte dos poemas traduzidos nas duas antologias publicadas por Campos, é perceptível que ele apresenta um Rilke concreto, não estritamente no sentido do movimento concretista, que teve sua própria época e espaço, senão no de um escritor<sup>10</sup> que leva em consideração a materialidade das palavras, sua capacidade de significar não restrita ao nível informativo, mas é poética, dizendo respeito à possibilidade de criação. Analogamente, os poemas do Rilke de Campos se inserem na modernidade por estabelecerem uma peculiar relação dialógica com outras artes, ou seja, Augusto constrói tais poemas até mesmo em uma perspectiva intermediária. É esse o caso de sua tradução do poema *Sankt Sebastian*, de *Novos Poemas*, transposto para o português como *São Sebastião* e presente em *Rilke: poesia-coisa*.

Nesta leitura, busca-se considerar, em primeiro lugar, algo que Ricoeur afirma acerca da tradução e que já foi mencionado neste artigo, isto é, que

---

9 RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*, 2011, p. 64

10 Esse novo escritor não é o Rilke original, mas um novo, atravessado pela escrita de Campos, como não poderia deixar de ser, uma vez que toda tradução já envolve mais de um sujeito. Dito em outras palavras: não há tradução neutra, sem interferências de cunho autoral do tradutor.

não há um modelo de tradução preexistente e que, portanto, os tradutores constroem semelhanças, equivalências com o texto de partida. Essa ideia encontra eco na tese defendida por Maurício Cardozo<sup>11</sup>, para o qual a leitura de tradução é muito mais proveitosa caso se busque compreender seu produto como um texto autônomo, interpretar quais são suas próprias propostas, o que o texto mesmo diz, em seu particular diálogo com o texto de partida. Na leitura de uma tradução, observa-se, ademais, com vantagem, o que o tradutor destaca no texto estrangeiro, o que ele lhe contrapõe e até mesmo como essa prática reflete seu próprio arcabouço teórico sobre o que seja tradução, linguagem, literatura. Nesse sentido, intenta-se aqui realizar uma leitura de cada texto e perceber como o poeta praguense reinterpreta a figura de São Sebastião, cuja disposição corporal tem sido retratada por não poucos artistas, o que é confirmado por Jane Reid<sup>12</sup>, a qual analisou o poema de Rilke em uma comparação com pinturas de artistas como Botticelli e Giotto. Por outro lado, objetiva-se aqui, na leitura da tradução, apreender a interpretação que Campos dá ao poema rilkeano – o que ele acrescenta, no que ele busca se assemelhar à letra, por fim, de que maneira sua tradução traz um novo Rilke. Para a presente interpretação, as considerações de Reid e Campos<sup>13</sup> renderam um diálogo frutífero.

Passemos ao poema de Rilke.

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.

---

11 CARDOZO, Maurício Mendonça. “Tradução e surpresa: vida e alteridade do poema em tradução.” *Santa Barbara Portuguese Studies* – digital edition, 2019, p. 13

12 REID, Jane Davidson. “Rilke’s Sebastian and the Painters”. *Art Journal*, 1967, p. 24 – 39.

13 CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*, 2001.

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.<sup>14</sup>

Logo no primeiro verso, observamos uma imagem antagônica, um paradoxo: “*Wie ein Liegender*” [Como alguém que está deitado] “*so steht er.*” [assim ele está de pé]. Em outras palavras: o sujeito designado por um substantivo, formado a partir de uma forma nominal do verbo *liegen* [estar deitado, jazer]<sup>15</sup>, *Liegender*, que poderia ser traduzido como “o que está deitado”, é caracterizado por um verbo que indica justamente o contrário do que o nome denota, isto é, o verbo *stehen* [estar, ficar de/em pé]. Dessa forma, o poema já de início faz um jogo de perspectivas, como afirma Augusto de Campos: “o poeta inverte expressivamente a postura do santo, que está de pé, mas como se estivesse jazendo”<sup>16</sup>. Temos o que Campos, com base na leitura de Man, denomina quiasma, isto é, figura de linguagem que “consiste em colocar dois elementos de dois grupos formando uma antítese na ordem inversa do que faz esperar sua simetria.”<sup>17</sup>.

Ao final do primeiro verso, a posição do santo continua a ser descrita: “*ganz /*” [completamente estendido/apresentado] “*hingehalten von dem großen Willen*” [pela grande vontade]. Ou seja, no segundo verso da primeira estrofe continua a ser descrita a postura do santo, que está totalmente estendido, estirado. O que o estende é essa grande “vontade” [*Wille*], que pode ser entendida em seu sentido mais profundo, isto é, o do direcionamento de todas as forças para algo. Se nos ativermos às diferentes visões sobre “vontade” na história da filosofia ocidental, trazidas no

14 CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*, 2001, p. 60.

15 Isto é, o Partizip I do idioma alemão.

16 CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*, 2001, p. 19

17 *Ibidem*, p. 16.

dicionário de filosofia de Nicola Abbagnano<sup>18</sup>, algumas delas de autores de língua alemã, como Immanuel Kant e Arthur Schopenhauer – portanto, referindo-se à palavra *Wille* – veremos que, embora seu sentido tenha-se modificado com o tempo, ele sempre está relacionado a uma atitude, ímpeto para a ação, seja direcionada pela razão somente, seja pelas sensações. Ora, no poema vemos que o santo parece estar em uma posição passiva, ou seja, essa vontade lhe parece estranha, pois não há nenhuma ação partindo dele. Trata-se de uma vontade passiva, uma segunda contradição no texto de Rilke, mas que adianta o fato de São Sebastião estar como que desconexo da situação presente.

Esse desligamento da realidade aludido no fim da estrofe anterior está na comparação: “*Weitentrückt, wie Mütter*” [alheio, como mães], “*wenn sie stillen*” [quando amamentam], “*und in sich gebunden wie ein Kranz*” [e atado em si como uma coroa (de flores, plantas)]. Em primeira instância, há a comparação com as mães, quando estão amamentando e se encontram “alheias” [*Weitentrückt*], palavra composta pela prefixação com o prefixo “*weit*”, que pode significar “longe”, “distante”, e o adjetivo “*entrückt*”, que deriva do verbo “*entrücken*”, i.e., “transportar”, “arrebatar”, “deslocar”. Com isso, o santo simultaneamente aparece amarrado [*gebunden*] a si mesmo, tal como uma, coroa, guirlanda ou grinalda que o circundasse – coroa essa que poderia ser uma alusão à coroa de espinhos em torno à frente de Cristo, tão marcante para a iconografia cristã quanto à posição de Sebastião. Esse adereço é mencionado por Reid<sup>19</sup> como o que une o texto de Rilke, o qual termina com “*eines schönen Dinges,*” [de uma coisa bela], verso final o qual, similarmente à coroa, cerca o poema e o faz se centrar na figura do santo. São Sebastião está, concomitantemente, alheio e absorto, preso, a si mesmo, em si mesmo.

18 ABBAGAGNO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*, 2007, p. 1007 - 1010

19 REID, Jane Davidson. “Rilke’s Sebastian and the Painters”, *Art Journal*, 1967, p. 26.

Tal destaque exclusivo dado ao corpo do santo – ou seja, não vemos os flecheiros, apenas seu corpo cravado de flechas – fica evidente na segunda estrofe, com o movimento das flechas, que vêm “*und die Pfeile kommen;*” [e as flechas vêm;], bem como uma circunstância temporal “*jetzt und jetzt*” [agora e agora]. Logo após, o detalhe posto em destaque por Augusto de Campos em sua tradução: é como se elas, as flechas, surgissem: “*als sprängen sie*” [como se elas saltassem] “*aus seinem Lenden*” [dos seus costados], do tronco do santo. Logo, afirma Campos: “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”<sup>20</sup>.

Até esse momento, o poeta olhara apenas para o tronco do santo; porém, logo após, volta-se para seu rosto: “*Doch er lächelt dunkel, unverletzt*” [Porém, ele sorri sombriamente, ileso]. Como explica Reid, o santo sorri, ainda que esteja sendo atingido por flechas, pois “ele se recolheu em seu coronal; ele está fora do alcance da dor terrena”<sup>21</sup>.

Um momento de fraqueza de São Sebastião inicia a última estrofe: “*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], sendo que o verbo “*liegen*” aqui retoma o “*Liegender*” do verso de abertura do poema, como aponta Reid<sup>22</sup>. Entretanto, esse verbo não designa mais a posição neutra, estoica, do primeiro verso, senão sentimento doloroso. Os olhos tornam-se então, a expressão da tristeza do santo; nus, ficam vulneráveis à dor.

Essa situação não perdura, visto que os olhos assim permanecem “*bis sie etwas leugnen*” [aténegarem algo], “*wie Geringes*” [como algo menor], e “*als sie ließen sie verächtlich los*” [como se deixassem ir com desdém/desdenhando,]

20 CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke.*, 2001, p. 19.

21 “he has withdrawn into his coronal; he is beyond reach of earthly pain.” REID, Jane Davidson. “Rilke’s Sebastian and the Painters.” *Art Journal*, 1967, p. 27. Tradução minha.

22 *Ibidem*, p. 26.

“*die Vernichter eines schönen Dinges*” [os destruidores de uma coisa bela]. Há nesse momento, como quer Campos, certa ambivalência “ao nível afetivo da figura, cujos olhos negam, como se fosse uma insignificância, a tristeza que lhe sobrevém [...]”<sup>23</sup>. Ademais, os opostos “*groß*” [grande] e “*Geringes*” [diminuto] estão em posições paralelas, ou seja, ao final do primeiro e do terceiro verso, contribuindo para a construção de uma figura composta por contrastes imagéticos.

Já foram mencionados aqui alguns aspectos que Campos destaca em sua interpretação do poema, sendo o elemento que mais destaca, aquele que descreve a composição como análoga à de uma imagem cubista. Agora, cabe examinar sua proposta de tradução, por meio da qual, como já afirmado, aparece sua própria interpretação do poema.

São Sebastião  
Como alguém que jazesse, está de pé,  
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.<sup>24</sup>

O poema de Augusto principia com uma antítese: “Como alguém que jazesse, está de pé,”, em que a escolha do verbo “jazer” reforça o sentido de estar deitado, até mesmo evoca o destino inevitável e próximo do santo: a

23 CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke.*, 2001, p. 19.

24 CAMPOS, Augusto. *Coisas e anjos de Rilke.*, 2001, p. 61.

morte – recordemos a frase comum dos jazigos: “aqui jaz fulano”. Ademais, a opção por traduzir *Liegender*, em português, por uma oração subordinada desenvolvida antecipa ao leitor brasileiro a ação/posição. Prossegue o poema, no segundo verso: “sustentado por sua grande fé.”. Aqui, aquela vontade – *Wille* – passiva presente no texto alemão é interpretada como uma fé, substantivo que não somente rima com pé – duas palavras oxítonas e monossílabas, tão combinadas quanto as dissílabas *Willen* e *Stillen* – igualmente remete à concepção de que essa vontade do santo não se atém à situação presente, mas relaciona-se a um porvir, algo para além da matéria, conforme a fé cristã, que permite que o santo não sinta as dores causadas pelos ferimentos.

A segunda estrofe começa com o verso “E as setas chegam: de espaço em espaço.”, descrição que não especifica a origem das flechas. Conquanto o substantivo “espaço” procure situar a imagem de São Sebastião, não logra, pois esse termo traz uma generalização. Além disso, Augusto traduz aquele que seria um advérbio temporal – *jetzt* – por um espacial, de modo a reforçar o arranjo espacial enfatizado na tradução, a ênfase nos ângulos, perspectivas de observação, e não no elemento temporal. O substantivo “espaço” rima com a palavra “aço”, presente no terceiro verso e usada para caracterizar as pontas da flecha. É notável que o aço seja um material bem mais recente do que o ferro; sua descoberta data do século XIX, de forma que retratar um São Sebastião, que teria vivido, segundo a hagiografia, na antiguidade, atingido por flechas de aço seria anacronismo; tanto é que Rilke usa o adjunto adnominal *eisem* [de ferro]. Entretanto, elementos conteudísticos como esse não parecem ter maior importância para o tradutor. Em sua escolha, a sonoridade se mostra como o critério mais eminente – aqui cabe traçar a relação entre o método tradutório adotado por Campos e a proposta de Walter Benjamin de passar de uma língua a outra não o conteúdo, mas a forma, ou seja, o foco não deve ser o conteúdo, uma vez que esse não se desliga de como ele é estruturado.

Segundo Benjamin, em seu ensaio *A tarefa do tradutor*<sup>25</sup>, deve-se buscar traduzir o modo de significar: “a tradução, em vez de querer assemelhar-se ao sentido do original, deve antes configurar-se [...] de acordo com o modo de querer dizer desse original, à língua da tradução [...]”<sup>26</sup>. Dessa forma, proporciona, na língua de chegada, um texto também poético, com uma relação entre palavras que seja semelhante à da língua de partida, por exemplo, que haja rimas no segundo texto. Como o filósofo adverte, a tradução da palavra, isoladamente, não garante que ela terá, na outra língua, o mesmo sentido que no texto da língua de partida, “porque este não se esgota, na sua significação poética original, naquilo que se quer dizer, mas adquire-a precisamente pela forma como o que se quer dizer se articula com o modo de querer dizer essa palavra”<sup>27</sup>. Sendo assim, a tradução não é da palavra em si – essa nunca existe de modo abstrato, hipotético; ela está sempre em um texto, um enunciado. Portanto, a tradução, segundo Benjamin e, igualmente, Augusto de Campos, não visa a cada palavra, mas à tradução do texto como um todo. Como resultado disso, traduzir “*eisem*” por “de aço” não é um grande absurdo, posto que o novo texto não se subjugava a cada palavra do texto original, mas visa ao modo como o poema é estruturado. Por outro lado, a presença da caracterização “de aço” é produtiva também como mais uma incongruência, dado que todo o poema traz deformações imagéticas.

Conquanto Campos acrescenta essa estranheza advinda de um anacronismo, ao adicionar o elemento do aço, ele não adjetiva o sorriso do santo como sombrio ou obscuro que seriam traduções possíveis para *dunkel*. Aliás, no texto em português já não temos um sorriso [*Lächeln*], senão um riso, o que parece diminuir a dor e aumentar o prazer, denotando não sentir dor alguma diante dos ferimentos. Tal riso, sem modificação

---

25 Publicado pela primeira vez como prefácio à sua tradução dos *Tableaux parisiens*, de Charles Baudelaire, para o alemão, em 1923.

26 BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”, 2018, p. 97

27 *Ibidem*, p. 96

v i s  
d e l  
e r  
u r a  
t r a  
v e  
i a

adverbial alguma, oferece-se como forte contraposição à tristeza que, “num só passo”, sentirá. Esse último elemento adverbial, “*einmal nur*” confere uma modificação temporal brusca, sendo o verbo “sobrevir” um reforço para indicar essa brusca alteração temporal, pois designa um acontecimento que se segue a um momento imediatamente anterior.

Não somente a tristeza aparece, igualmente ela se detém nos olhos desprotegidos do santo. Ao mesmo tempo, ela é negada por eles, de forma que o tradutor escolhe concentrar os três verbos – deter-se, sobrevir, negar – em direção apenas de um referente. Em outras palavras: a dor se detém, sobrevém e ela, por sua vez, é negada pelos olhos – de uma forma ou de outra, os verbos estão todos relacionados à dor. Assim, observa-se que a dupla ação da dor e, ao mesmo tempo, o uso do pronome oblíquo “a” para se referir a ela resulta em uma concisão muito presente nas traduções e na própria poética de Campos, o qual, por sua vez, propõe que esse elemento seja um dos destaques dos poemas rilkianos “coiseísticos”. Para além disso, note-se como, nos três primeiros versos da última estrofe, como a tristeza é personificada – é ela que sobrevém e se detém nos olhos. Contudo, após isso, como sinal de que o santo recobra sua serenidade e, simultaneamente, o controle sobre si próprio, os olhos é que tomam a parcela de atividade no enunciado, pois eles a um só tempo negam e poupam. Além disso, retomando já na segunda estrofe, via-se que o corpo do santo estava ativo, como que produzindo as setas que a si mesmo feriam. A seguir, são seus olhos que se sobrepõem à tristeza. Tal detalhe, no qual se dá uma relevância e independência às partes, remete à técnica compositiva de Rodin, admirado por Rilke. Considero oportuno fazer brevemente uma comparação entre o papel dos gestos na escultura de Rodin e seu papel no poema *Sankt Sebastian*, reforçado de diferentes formas na tradução de Campos, pois o diálogo entre poesia e artes visuais é evidente.

Em sua monografia *Auguste Rodin*, publicada em 1905, Rilke<sup>28</sup> ressalta como o gesto, isto é, certos detalhes corporais das esculturas do artista parisiense, proporcionavam muito maior realismo à imagem do que aquele buscado na proporção das esculturas de padrão neoclássico, que eram o modelo a ser seguido quando Rodin fez seus primeiros trabalhos. Como esclarece Laura Chagas<sup>29</sup>, a escultura feita nas academias, naquele período, não valorizava o movimento, de forma que se prezavam estátuas estáticas, enriquecidas por detalhes que as assemelhassem às pessoas reais. Rilke, a seu turno, valoriza no trabalho escultórico de Rodin a concentração, i.e., a abdicação do que não é absolutamente necessário à representação da figura em movimento. Esse direcionamento da atenção para um só ponto está nos gestos: “os trabalhos de Rodin se concentram sempre em um determinado gesto, o qual é esculpido.”<sup>30</sup>, de modo que se proporciona mais vivacidade e uma autonomização da escultura.

Um dos motivos que contribuía para que Rilke admirasse tanto essas características gestuais da obra de Rodin em contraposição à arte de contornos clássicos de então era sua situação enquanto homem vivendo em um grande centro urbano, no qual a vida era muito mais agitada e sua percepção da realidade era fragmentada, não integral. Como explica Hannah Klima, quando o poeta praguense se mudou para a capital francesa, “foi confrontado com uma realidade cujos elementos não mais se deixavam ser captados, mas se decompunham em percepções individuais e realidades

---

28 RILKE, Rainer Maria. *Auguste Rodin*, 2003.

29 CHAGAS, Laura da Silva Monteiro. *O projeto estético de Rilke nas Anotações de Malte Laurids Brigge*, 2019, p. 87.

30 “konzentrieren sich Rodins Arbeiten jeweils auf eine bestimmte Gebärde, die herausgearbeitet wird.” KLIMA, Hannah Milena. Rainer Maria Rilkes *Kunstmetaphysik: Entwicklung und Subversion eines ästhetischen Konstrukts in der poetologischen Reflexion*, 2018, p. 123. Tradução minha.

fragmentadas<sup>31</sup>. Dessa maneira, Rodin não reproduzia, em suas obras, a realidade segundo as regras da arte acadêmica. normatizávamos preceitos clássicos. O escultor francês escolhia certos aspectos dessa realidade, alguns gestos para serem ressaltados, o que agradou a Rilke, proporcionando-lhe um direcionamento para a composição de seus *Neue Gedichte*. Da mesma forma, Augusto de Campos, por sua vez, descreve a figura do santo, dando atenção aos pequenos detalhes, ao elemento por assim dizer “gestual” da imagem, sobretudo no que se refere a ressaltar certas partes do corpo, como percebidas por um observador moderno.

Dessa forma, a tradução de Campos se apresenta como um texto caracterizado, como o do poema de Rilke, por incongruências, imagéticas e lógicas, e deformações: a posição ambígua do santo, deitado e simultaneamente de pé; a origem das flechas, que atingem o corpo de Sebastião e ao mesmo tempo parecem partir dele; e pode-se elencar como insólita até a escolha da caracterização das flechas como “de aço”, um claro anacronismo. Similarmente, o poema, por meio do destaque às partes do corpo, que se mostram ativas – a exemplo dos olhos – é formado por pequenos gestos, detalhes que o leitor nota se prestar atenção ao elemento gestual. Essa demanda de atenção e concentração – palavra essa que também serve como sinônimo da concisão do tradutor ao levar o texto do alemão para o português – é o que mais se sobressai na tradução de *Sankt Sebastian*, como se o Rilke de Augusto de Campos quisesse trazer, para fins do século XX e início do XXI, um desafio à percepção que homens e mulheres têm do mundo à sua volta. Afinal, nossa atenção em relação às coisas se encontra tão difusa ou mesmo mais do que na época em que Rilke escreveu e publicou os *Neue Gedichte*, principalmente para aqueles que viviam em grandes cidades

---

31 “er [...] mit einer Wirklichkeit konfrontiert wurde, deren Elemente sich nicht mehr erfassen lassen, sondern in subjektive Einzelwahrnehmungen und fragmentierte Realitäten zerfallen.” *Ibidem*, p. 111. Tradução minha.

como Paris. Ao destacar certos aspectos do texto original e encobrir outros, fornecendo necessariamente novas interpretações de um texto, a tradução se constitui, portanto, como um movimento crítico. Tais aspectos privilegiados pelo tradutor são reformulados na língua de chegada, produzindo um texto no qual o tradutor diz algo para sua própria época. O Rilke de Augusto de Campos certamente não é o mesmo do poema original; pelo contrário, são acrescentados novos sentidos ao texto traduzido. Se temos em primeiro lugar a imagem de um santo tantas vezes reproduzida na história da arte, uma imagem que, a partir dessas reproduções, tornou-se objeto do poema, agora é o poema que se torna objeto da contemplação de um outro, o tradutor, que esculpe, no corpo do texto de Rilke, o poema *São Sebastião*.

## Referências

ABBAGAGNO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5 ed., ver. e amp. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. *In*: BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura* (filosofia, teoria e crítica). Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. (Filô/Benjamin). p. 97

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. *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.

CARDOZO, Maurício Mendonça. “Tradução e surpresa: vida e alteridade do poema em tradução.” *Santa Barbara Portuguese Studies* – digital edition,

vol. 3, 2019. Disponível em: [https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/07\\_Mauricio.pdf](https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/07_Mauricio.pdf). Acesso 24 jan 2023

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. 87 pp.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. *In*: JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 74.

KLIMA, Hannah Milena. *Rainer Maria Rilkes Kunstmetaphysik: Entwicklung und Subversion eines ästhetischen Konstrukts in der poetologischen Reflexion*. Berlin: J. B. Metzler, 2018. 123 pp.

OPPERT, Kurt. “Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke.” *DVjs*, vol. 4, 1926, pp. 747–83.

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.

REID, Jane Davidson. “Rilke’s Sebastian and the Painters.” *Art Journal*, v. 27, n. 1, autumn, 1967, pp. 24-39.

RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Trad. Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RILKE, Rainer Maria. *Auguste Rodin*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003. 176 p.

Submissão: 20/03/2022  
Aceite: 17/06/2022

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e87161>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*