

“DANÇA DE FORÇA”: ELEMENTOS ESTRUTURAIS EM TRÊS TRADUÇÕES DE RAINER MARIA RILKE

Matheus Barreto¹

¹Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Resumo: No presente artigo, pretendo investigar se e em que medida os elementos estruturais do poema “Der Panther” (“A pantera”) de Rainer Maria Rilke foram recriados por três de seus mais reconhecidos tradutores brasileiros, a saber: por Geir Campos (1924-1999) em 1953, por José Paulo Paes (1926-1998) em 1993 e por Augusto de Campos (1931-) em 1994. Partindo do pressuposto apresentado por Haroldo de Campos no ensaio “Da tradução como criação e como crítica” (1963), segundo o qual a tradução de poesia seria um trabalho com o “*próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma” (Campos (b) 34), pretendo apontar primeiramente a importância ainda maior de tais elementos naqueles poemas rilkeanos que, como “Der Panther”, vêm sendo há quase 100 anos descritos pela crítica (Müller 298) como “Dinggedicht” (ou “poema-coisa”); realizando, em seguida, uma breve análise dos elementos estruturais do poema original (aqui entendidos como metro, aliterações, assonâncias, movimento frasal e outros aspectos da materialidade do signo linguístico); para chegar, finalmente, a uma breve leitura comparada das maneiras como os três tradutores lidaram com esses elementos estruturais em suas respectivas traduções para o português.

Palavras-chave: Poesia; Rilke; Geir Campos; José Paulo Paes; Augusto de Campos

“A DANCE OF STRENGTH”: STRUCTURAL ELEMENTS IN THREE TRANSLATIONS OF RAINER MARIA RILKE

Abstract: In this paper, I intend to investigate if and how the structural elements of Rainer Maria Rilke’s poem “Der Panther” (“The panther”) were recreated by three of his most influential translators in Brazil,



namely by Geir Campos (1924-1999) in 1953, by José Paulo Paes (1926-1998) in 1993 and by Augusto de Campos (1931-) in 1994. Based on the assumptions presented by Haroldo de Campos in the essay “Of translations as creation and criticism” (1963), according to which the translation of poetry is a work with “the sign itself [...], that is, the sign’s tangible self, its very materiality” (Campos (a) 315, translated by Diana Gibson and Haroldo de Campos), I intend to firstly point out the even greater importance of these elements in those poems by Rilke (among them “Der Panther”) which have been described by critics (Müller 298) as “Dinggedicht” (or “thing-poem”) for the last hundred years. Secondly, I will briefly analyse the original poem’s structural elements (meaning here meter, alliterations, assonances, phrasal movement and other aspects of the materiality of the linguistic sign). Finally, I intend to briefly compare the ways by which the three translators dealt with these structural elements in their respective translations to the Portuguese.

Keywords: Poetry; Rilke; Geir Campos; José Paulo Paes; Augusto de Campos

Desde ao menos 1963, a reflexão tradutória brasileira passou pela mesa de Haroldo de Campos (1929-2003).

Apesar de o autor ter empreendido metamorfozes bruscas nas quatro décadas seguintes de pensamento acerca da operação tradutória, alguns dos conceitos apresentados no seminal “Da tradução como criação e como crítica” (lido no III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária em 1962, mas publicado apenas em 1963) vibram com igual ou maior força no pensamento contemporâneo sobre tradução.

Pretendo retomar neste artigo algumas das reflexões iniciais de Campos, especialmente as publicadas nas décadas de 60 e 70, reflexões essas erguidas sobre um entendimento do texto poético como estrutura estético-verbal (uma “sentença absoluta” [Albrecht Fabri] ou uma “informação estética” [Max Bense], citados ambos por Campos no já referido artigo), portanto inseparável de sua realização (*cf.* Campos (b) 32), e não apenas veículo de significados. Haroldo de Campos opõe-se, no entanto, àquela que seria a conclusão lógica do entendimento acima apresentado – ou seja, a conclusão da intraduzibilidade do texto poético, já que ele seria uma estrutura inseparável de sua realização em uma dada língua.

Para justificar tal oposição, o autor afirma o que se segue no já citado artigo:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. **Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia:** serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. [...] Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. **Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por ‘signo icônico’ aquele ‘que é de certa maneira similar àquilo que ele denota’).** O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (Campos (b) 34; *grifo meu*)

Em outras palavras, Haroldo de Campos supera a aparente aporia da intraduzibilidade ao desobrigar a tradução de um suposto ideal de *transporte* do texto de uma língua a outra língua (ou de uma margem a outra do rio da linguagem), abrindo assim à tradução o campo da *criação* – “criação paralela, autônoma porém recíproca” (*Idem*).

Nesse processo de criação de um novo texto em uma nova língua, Campos aponta o signo como eixo de trabalho. Aponta, mais especificamente, a tradução da “fisicalidade” e da “materialidade”

do signo como caminho do trabalho tradutório. No decorrer das décadas essa reflexão se complexificou e metamorfoseou em termos como “isomorfia”, “paramorfia” e “transcrição”, mas o que nos interessa para o escopo restrito deste artigo é o entendimento constante – fio de Ariadne – do trabalho de tradução poética¹ como um trabalho com estruturas estético-verbais; noção que de alguma forma se mantém até mesmo num texto tão tardio quanto o *A língua pura na teoria da tradução de Walter Benjamin* (publicado em 1997 – quase 35 anos depois de “Da tradução como criação e como crítica”, 6 anos antes da morte do autor), no qual se lê ainda que: “Essa função [função poética], por sua natureza, opera sobre a materialidade dos signos linguísticos, sobre formas significantes (fono-prosódicas e gramaticais), e não primacialmente sobre o conteúdo comunicacional, a mensagem referencial” (Campos (b) 117-118).

Acerca de tal noção de trabalho tradutório com a materialidade do signo, Marcelo Tápia retoma em “Haroldo de Campos: a tradução como prática isomórfica” a proposição haroldiana (desenvolvida no decorrer da década de 60) da tradução como processo de “isomorfia”, ou seja, como “cristalografia, envolvendo a dialética do diferente e do mesmo [...], uma prática voltada para a iconicidade do signo, para as qualidades materiais deste” (Campos *apud* Tápia 12). Tápia segue, então, apontando que:

E [Haroldo de Campos] prossegue afirmando que, mais tarde, preferiria ‘usar o termo *paramorfismo* para descrever a mesma operação, acentuando no vocábulo (do sufixo grego pará-, ‘ao lado de’, como em *paródia*, ‘canto paralelo’) o aspecto diferencial, dialógico, do processo [...]’. [...] Como se pode constatar, tais observações enfatizam o aspecto da *transformação* do original realizada pela prática da

¹ Em referência não apenas à poesia, mas a qualquer texto que a ela se assemelhe em complexidade. Na formulação de Campos: “A disjunção poesia/prosa deixava de ser relevante frente a essa noção de ‘tradução criativa’, onde a condição de possibilidade se constituía, exatamente, com apoio no critério da dificuldade.” (Campos (b) 16).

tradução; o tradutor vê como tarefa sua não o resgate de significados originais, mas, sim, a recriação paramórfica, em outra língua, da ‘entretrama das figuras fonossemânticas’ (p. 89), ou seja, da teia de ‘significantes’ cujas relações internas caracterizariam mais o poema do que seus ‘significados’, não priorizados na abordagem tradutória. Busca-se a criação, em outro idioma, de obra esteticamente análoga à original, com todas as possibilidades de transformação de seus elementos, sejam estes vistos como signos em sua integridade, ou, de maneira dicotomicamente parcial, como seu ‘conteúdo’, ou seja, seu valor semântico. (Tápia 12; *grifo meu*)

Se a “recriação paramórfica” da “entretrama das figuras fonossemânticas” e da “da teia de ‘significantes’” (*Idem*) ganha o centro das preocupações daquele que se dedica à tradução literária, então já seria possível deduzir de antemão que todo elemento estrutural de um texto seria quase necessariamente levado ao topo da “hierarquia de valores a serem levados em conta no traduzir” (para usar aqui expressão de Werner Koller em *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* [cf. Koller 269]), hierarquia que cada tradutor cria para si consciente ou inconscientemente ao lidar com o “processo decisório” (“Übersetzen als Entscheidungsprozess” [Levý]) que é a tradução de um texto literário.

A partir, então, da noção de trabalho tradutório como espaço de criação de “obra esteticamente análoga à original” (Tápia 12), leremos e analisaremos as três traduções de “Der Panther” (“A pantera”) de Rainer Maria Rilke (1875-1926).

O poema “Der Panther” surge em um momento crucial da trajetória de Rilke: primeiro poema do livro *Neue Gedichte* (1907; *Novos poemas*) a ser escrito, ele representa uma virada brusca na poética do autor, assim como um marco do modernismo ocidental (cf. Müller 296-297). Se até aquele momento a produção de Rilke se voltava para um misticismo nebuloso e estático expresso em versos bastante musicais (“The powerful rhythms, which together

with the rich texture of sound the poems create tend to dominate over the lexical sense [...] are the heart of the poems' meaning" [Louth 51]), no qual vida monástica, silêncio e Deus tinham papel central, assim como uma indefinição temporal e espacial que não se deixava ligar de modo algum aos temas e expedientes formais progressistas; eis que com a composição de "Der Panther", no final de 1902, inicia-se o segundo momento da produção rilkeana: a concretude de bichos e objetos limpa a névoa anterior, o Eu do poema passa a se esconder nas entrelinhas, e os conjuntos de poemas menos ou mais agrupáveis dão lugar a poemas autônomos, completos em si, mesmo quando integram um livro (cf. Müller 297). Além disso, seria possível afirmar que os espaços indefinidos que povoavam sua produção anterior começam a dar lugar, nessa sua segunda fase criativa, à metrópole, com seus espaços sujos e suas complexas relações sociais (o que senão esses espaços e essas relações circundam a jaula da exausta pantera de "Der Panther", escrito no Jardim Botânico de Paris?). É verdade que *nos poemas* dessa segunda fase a metrópole só se inscreve muito discretamente, nas margens, e surge de todo apenas no romance *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910; *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*), mas ainda assim críticos conferem grande importância à experiência de Rilke na metrópole quando analisam o contexto de seu passo – tanto na poesia quanto na prosa – em direção à modernidade (cf. Kramer 119-120).

Ainda que uma certa musicalidade atravesse toda a obra de Rilke² na forma de assonâncias, de aliteraões e de um uso engenhoso do metro, em *Neue Gedichte* – e no livro seguinte, *Der neuen Gedichte anderer Teil* (1908; *Dos novos poemas a segunda parte*) – são a escultura e a pintura as expressões artísticas que ocupam o centro de suas reflexões (nas figuras de Auguste Rodin [1840-1917]

² "Rilke epitomises the German poetic tradition, and within it the apotheosis of the German language. As the poet and translator Michael Hofmann puts it: Rilke is 'the poet in whom its persuasions, abstracts and music are most triumphantly effective'" (Leeder 190)

e Paul Cézanne [1839-1906]). Isso se expressa na mudança radical de paradigmas de criação do autor, no seu novo “Entwicklung zum sachlichen Sagen” (“aperfeiçoamento rumo a um dizer objetivo”³; Rilke (c) 393) e na sua nova “Dingwerdung, die durch sein eigenes Erlebnis an dem Gegenstand bis ins Unzerstörbare hinein gesteigerte Wirklichkeit” (“coisificação, [n]a realidade alçada até ao inextinguível a partir de sua própria vivência das coisas”; Rilke (c) 30) – expressões que Rilke usa para descrever a pintura de Cézanne, mas que são pertinentes para descrever sua própria obra poética desse período.

Em outras palavras, é através das reflexões acerca da escultura e da pintura que a poesia de Rilke ingressa na modernidade⁴.

Dentre as diversas propostas de leitura dos poemas desse período, talvez a que tenha merecido mais atenção da crítica no último século seja a do “Dinggedicht” (ou seja: “poema-coisa”).

O termo “Dinggedicht” foi cunhado pelo germanista Kurt Oppert (1900-1975) no artigo “Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke”, publicado em 1926, no qual o autor descreve um tipo de poema que supostamente se basearia em uma “descrição impessoal, épico-objetiva de um ser”⁵ (Oppert 747) e nomeia Eduard Mörike (1804-1875), Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898) e Rilke poetas exemplares para a compreensão do mesmo. Fica claro já de antemão, pela escolha de poetas mortos no século XIX e outros no século XX, que não se trata de uma forma poética do século XX, e muito menos de uma que tenha sido criada por Rilke. No entanto, como aponta Manfred Engel (cf. Engel 521-524), o caráter moderno da poética que Rilke formula a partir da

³ Tradução minha, assim como as demais traduções do alemão que não tiverem menção a um tradutor.

⁴ É interessante mencionar que por esse motivo Müller atribui a Rilke um certo parentesco estético com os poetas americanos modernos do Imagismo, entre eles “Ezra Pound (1885-1972), T. S. Eliot (1888-1965), Hilda Doolittle (»H.D.«; 1886-1961), Thomas Ernest Hulme (1833-1917) und William Carlos Williams (1883-1963)” (Müller 297)

⁵ “unpersönliche, episch-objektive Beschreibung eines Seienden”

escultura e da pintura está na forma sistemática com que ele recorre à coisificação e em como a trabalha à exaustão através de experimentos formais de mimesis ou equivalência formal em relação à “coisa” representada. Os “seres” ou “coisas” trabalhados por tais poetas seriam tanto bichos quanto objetos, seres mitológicos ou obras de arte – o essencial seria trabalhá-los de forma distanciada e de modo que a subjetividade do eu lírico não se fizesse presente.

No entanto, a acepção do termo “Dinggedicht” como “descrição impessoal, épico-objetiva de um ser” (Oppert 747) parece não dar conta do projeto estético rilkeano, e é recusada pela crítica mais recente – não totalmente, já que o termo se mantém, mas parcialmente, visto que a acepção atual do termo é mais matizada. Pode-se tomar como representativa dessa postura mais recente a formulação de Wolfgang Müller em seu artigo “Neue Gedichte/ Der Neuen Gedichte anderer Teil”:

No entanto, o conceito do poema-coisa – tal qual seu criador Kurt Oppert o definiu, ou seja, como um gênero poético cujo caráter é o de uma ‘descrição impessoal, épico-objetiva de um ser’ (Oppert, S. 747) – não se aplica aos *Novos poemas*. A poesia-coisa de Rilke não pode ser compreendida como uma representação objetiva e autossuficiente do mundo concreto, no sentido de uma cópia ou um espelhamento. Também dificilmente se poderia falar em descrição (‘Ekphrasis’). Mais acertado – devido à grande especificidade estética desses poemas, principalmente no que concerne à sua permanente subjetividade, apesar de quaisquer inclinações ao mundo concreto – seria caracterizá-la como ‘Vivências concretas transpostas em estruturas linguísticas poéticas’ (Müller 1999, S. 227). [...] Para entender a essência da poesia-coisa de Rilke, é preciso antes de tudo reconhecer seu princípio fenomenológico. Em Rilke, não se trata de coisas como tais, e sim de representação da percepção das coisas. Nesse sentido, pode-se constatar uma afinidade entre sua poesia-coisa – na qual as coisas são apresentadas do modo como foram constituídas através da percepção

(poética) – e a filosofia de Edmund Husserl – que trata da constituição das coisas através da percepção. [...] O poema não concede nenhum acesso direto à coisidade. A coisidade só consegue chegar ao texto através do refletor de um ato de percepção individual [...].⁶ (Müller 298)

Ou seja, a relação que se dá do Eu do poema com as coisas é fenomenológica (não em sentido estrito, já que, apesar das semelhanças, Rilke e Edmund Husserl [1859-1938] refletiam sobre a questão sem contato um com o outro, até onde se sabe), *de modo algum objetiva* – ela, aliás, dificilmente poderia ser mais subjetiva, já que toda a representação no “Dinggedicht” se dá necessariamente através da subjetividade daquele que representa; através do impacto da Coisa-Fenômeno no Eu que a representa.

Dentre os expedientes formais de trabalho com o “Dinggedicht”, a iconicidade talvez seja o que Rilke trabalha de forma mais obstinada. Müller define a iconicidade como uma das “técnicas de criação,

⁶ “Der Begriff des Dinggedichts ist allerdings, so wie ihn sein Schöpfer Kurt Oppert definiert, nämlich als einen ‘auf unpersönliche, epischobjektive Beschreibung eines Seienden’ ausgerichteten Gedichtstypus (Oppert, S. 747 f.), auf die Neuen Gedichte nicht anwendbar. R.s Dinglyrik ist nicht als objektive, selbstgenügsame Darstellung der gegenständlichen Welt im Sinne eines Kopierens oder einer Widerspiegelung aufzufassen. Auch von Beschreibung (‘Ekphrasis’) kann schwerlich die Rede sein. Der besonderen ästhetischen Eigenart dieser Gedichte, vor allem der in ihnen trotz aller Orientierung an der gegenständlichen Welt durchgängigen Subjektivität, wird man eher gerecht, wenn man sie als ‘in poetische Sprachstrukturen umgesetzte Gegenstandserfahrungen’ bezeichnet (Müller 1999, S. 227). [...] Um das Wesen der R.schen Dinglyrik zu verstehen, muß man speziell ihren phänomenologischen Grundzug erkennen. R. geht es nicht um Dinge als solche, sondern um die Repräsentation der Wahrnehmung von Dingen. Insofern läßt sich eine Affinität zwischen seiner Dinglyrik, in welcher die Dinge als durch die (poetische) Wahrnehmung konstituiert präsentiert werden, und der Philosophie Edmund Husserls, welche die Dingkonstitution durch die Wahrnehmung behandelt, konstatieren. [...] Das Gedicht gewährt keinen direkten Zugang zu dem Dinglichen. Das Dingliche gelangt nur über den Reflektor eines individuellen Wahrnehmungsakts in den Text [...].”

através das quais são gerados equivalentes formais para as coisas”⁷ (Müller 302) e Ulrich Fülleborn a define como “‘concretização’ linguístico-material de uma dada ‘coisa’”⁸ (Fülleborn *apud* Müller 302). Procura-se criar através do expediente da iconicidade um paralelo linguístico com o elemento que é ali representado – alguns dos inúmeros exemplos nos livros *Neue Gedichte* e *Der neuen Gedichte anderer Teil* seriam “Die Kathedrale” (no qual uma estrofe de vinte versos se segue a uma de quatro versos e outra de cinco, representando assim a catedral que se ergue sobre uma cidade), “Römische Fontäne” (no qual há apenas uma frase fluindo pelos quatorze versos de um soneto, tal qual a água que vai descendo pelas partes de uma fonte), “Sappho an Alkaios” (que leva o subtítulo “Fragmento” e é interrompido no meio de uma frase, de modo que o poema fique fragmentário) ou “Der Panther”, que analisarei mais abaixo. Nesse sentido, a iconicidade pode inclusive ser inserida na tradição da *carmen figuratum* (ou “poesia figurativa”), como afirma Müller (*cf.* Müller 303), o que explica o interesse especial de poetas concretos por esse período da produção rilkeana. A iconicidade seria alcançada através da mobilização de diversos elementos estruturais, destacando-se entre eles o metro (na tentativa de se chegar à semelhança visual do poema com aquilo que representa, assim como para criar velocidade ou lentidão, alongamentos ou cortes abruptos no andamento do poema), a assonância e a aliteração (na tentativa de emular sons que sejam associados àquilo que se representa).

Escrito em 1902, publicado na revista *Deutsche Arbeit* em 1903 e no livro *Neue Gedichte* em 1907, o poema “Der Panther” marca, como já foi apontado, a passagem estética de Rilke ao século XX, e representa o início das experimentações de Rilke com aquilo que a crítica chamou de “Dinggedicht”. Reproduzo abaixo o poema e sua escansão métrica (“u” para sílabas fracas, “(u)” para sílabas que funcionem contextualmente como fracas, “-” para sílabas fortes e “(-)” para sílabas que funcionem contextualmente como fortes):

⁷ “Gestaltungstechniken, durch die formale Äquivalente für Dinge hervorgebracht werden”

⁸ “sprachlich-materiale ‘Konkretisierung’ der vorgegebenen ‘Dinge’”

“Der Panther”

Im Jardin des Plantes, Paris

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe	u - u (-) u - u - u - u
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.	u - u - u (-) u - u -
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe	u - u (-) u - u - u - u
und hinter tausend Stäben keine Welt.	u - u - u - u - u -

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,	u - u - u - u - u - u
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,	u - u - u - u - u -
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,	u (-) u - u - u (-) u - u
in der betäubt ein großer Wille steht.	u - u - u - u - u

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille	u - u - u - u (-) u - u
sich lautlos auf — . Dann geht ein Bild hinein,	u - u - u - u - u -
geht durch der Glieder angespannte Stille —	u (-) u - u - u - u - u
und hört im Herzen auf zu sein.	u - u - u - u -

(Rilke (b) 33-34)

O poema “Der Panther” é estruturado em três estrofes de quatro versos cada. Todas as estrofes têm esquemas de rimas cruzadas (A-B-A-B). Com exceção do último, os versos do poema são pentâmetros jâmbicos (cinco pares de sílabas na combinação fraca-forte) – o último é um tetrâmetro jâmbico (quatro pares de sílabas na combinação fraca-forte), e a centralidade dessa informação será salientada mais adiante neste artigo. Os versos pares têm cadência forte (terminam em sílaba tônica) e os ímpares são de cadência fraca (terminam em sílaba átona).

Os elementos do poema estão tão amarrados entre si pela força de sua função *icônica* ou *icástica* que seria possível afirmar que sua potência – como a dos demais “Dinggedichte” (e, se nos apoiarmos em Albrecht Fabri, Max Bense e Haroldo de Campos, a potência de qualquer poema bem-acabado) – está menos naquilo que se

enuncia do que no exato modo como aquilo é enunciado. Em melhores palavras: “O total de informação de uma informação estética é em cada caso igual ao total de sua realização [...] informação estética é, assim, inseparável de sua realização, sua essência, sua função estão vinculadas a seu instrumento, a sua realização singular” (Bense *apud* Campos (b) 33). Como já apontado anteriormente, partindo desse pressuposto se chega à conclusão de que a tradução só seria possível como “**criação paralela**, autônoma porém recíproca” (Campos (b) 33; *grifo meu*), do contrário ela se tornaria paráfrase, linguagem de segunda mão, visto que submetida a uma primeira informação estética que não poderia superar. O poema traduzido é na nova língua, antes de tudo, *um poema* – carrega sua própria informação estética (“uma outra informação estética, autônoma” [Campos (b) 34]), ainda que análoga à do poema original, que lhe serve de baliza.

Lendo, assim, o poema como “sentença absoluta”, “informação estética” ou “forma significante” (Campos 24), pode-se observar logo na primeira estrofe de “Der Panther” que os versos “Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe/und hinter tausend Stäben keine Welt” *realizam* textualmente aquilo que *dizem* – e o realizam *enquanto* o dizem, num tempo que é sempre presente. As mil grades em torno da pantera parecem se multiplicar na repetição de consoantes oclusivas (/t/, /k/, /g/), das vogais (/a/ e /ε/) e das próprias palavras “tausend” e “Stäbe”. Do mesmo modo, a frase que se alonga por toda a segunda estrofe em orações principais e subordinadas presentifica o andar em círculos da pantera, num movimento que parece interminável. A frase chega ao final do verso, “vira-se” e segue pelo verso seguinte, “vira-se” e segue pelo próximo – como a pantera que chega às grades, vira-se e segue até a grade oposta, vira-se e segue outra vez. O mesmo se poderia dizer da palavra “Mitte” (“centro”, “meio”) em torno do qual a pantera andaria em sua jaula, e que se encontra justamente ao final de um dos dois versos do centro do poema. Na terceira estrofe o expediente da iconicidade se torna ainda mais forte: se todos os fins de frase tinham coincidido até esse momento com o fim de algum verso,

eis que a frase iniciada no primeiro verso da terceira estrofe se interrompe bruscamente em seu segundo verso, detida por um travessão, justamente como o olhar da pantera, que de vez em quando se arregala, atento. Entra então por esse olho arregalado do bicho uma imagem do mundo exterior, imagem que percorre seu corpo como um segundo andar circular (a imagem que percorre o corpo da pantera que percorre a jaula) e é linguisticamente emulada por uma frase que se inicia ali e vai se alongando através do *enjambement* – até ser ela também interrompida por um segundo travessão. Por fim, após esse percurso pelos músculos da pantera, a imagem do mundo exterior finalmente chega ao coração, onde, como todas as outras imagens que já atravessaram o exausto bicho, deixa de existir. Deixa de existir também o verso: pela primeira e única vez o verso morre bruscamente antes de completar seu quinto jambo (par de sílabas na combinação fraca-forte). Simultaneamente acabam o caminho da imagem e o caminho do verso. Ou, como aponta Müller, há em “Der Panther” uma “[...] equivalência formal para a experiência da perda no encurtamento do seu último verso para apenas quatro sílabas fortes (ao invés de cinco)”⁹ (Müller 303”).

Esses são, é claro, apenas alguns dos pontos nos quais o artifício rilkeano da iconicidade se torna patente. Há toda uma bibliografia sobre as especificidades estruturais do “Der Panther”¹⁰, mas julgo que os elementos acima citados já informam bem sobre o mesmo.

A escolha das três traduções brasileiras (por Geir Campos [1924-1999] em 1953, por José Paulo Paes [1926-1998] em 1993 e por Augusto de Campos [1931-] em 1994) se deu simplesmente pela importância dos três tradutores na história da tradução de poesia no Brasil e pela qualidade das três – apesar de representarem projetos estéticos bastante diferentes. Interessa-me especialmente analisar nas traduções escolhidas se e de que maneira foram recria-

⁹ “[...] formale Entsprechung zu der Verlusterfahrung in der Verkürzung des letzten Verses auf vier (statt fünf) Hebungen”

¹⁰ Cf. Manfred Back (Back 123-131), Hans Kügler (Kügler 211) e Erich Unglaub (Unglaub: 2005), entre muitos outros.

dos em português elementos estruturais análogos aos do poema de Rilke – primeiro, pela importância de tais elementos na tradução de poesia como um todo; segundo, pela potencialização de tal importância na tradução dos “Dinggedichte” de Rilke.

Geir Campos nos apresenta em seu “A pantera” (1953) o seguinte texto (ao qual já adiciono a escansão):

“A pantera”

No Jardin des Plantes, Paris

Varando a grade, a nada mais se agarra	u - u - u - u - u - u
o olhar tomado de um torpor profundo:	u - u - u (-) u - u - u
para ela é como se houvesse mil barras	u - u - u u - u (-) - u
e, atrás dessas mil barras, nenhum mundo.	u - (-) u (-) - u u - - u

Seu firme andar de passos gráteis, dentro	u - u - u - u - u - u
dum círculo talvez muito apertado,	u - u (-) u - (-) u u - u
é uma dança de força em cujo centro	(-) u - u u - u - u - u
ergue-se um grande anseio atordoado.	- u u - u - u (-) u - u

De raro em raro, só, o véu das pupilas	u - u - u - (-) u u - u
abre-se sem ruído — e deixa entrar	- u u - u - u - u -
a imagem, que sobe, pelas tranquilas	u - u u - u - u u - u
patas, ao coração, para aí ficar.	- u u (-) u - u - u -

(Rilke (f) 32)

Do ponto de vista estrutural, pode-se notar um esforço de Geir Campos no sentido de criar em português uma estrutura métrica alternante bem semelhante àquela do poema de Rilke. Versos como o primeiro são pentâmetros jâmbicos irretocáveis (“**Varando a grade, a nada mais se agarra**” – sílabas fortes em negrito, fracas sem), mas percebe-se também a opção do tradutor por abrir mão

de tal alternância nos pontos específicos da tradução nos quais só seria possível criar seqüências de jambos às custas da fluência das frases. Ou seja, há uma preferência pelas orações diretas (ainda que intercaladas por apostos) e pela clareza de expressão semântica, ainda que isso signifique sacrificar a regularidade alternante do verso. Isso fica perceptível em versos como “e, atrás dessas **mil barras, nenhum mundo**”, que tem a estrutura métrica “u – (–) u (–) – u u – – u”; ou em “**é uma dança de força em cujo centro**”, que tem a estrutura “(–) u – u u – u – u – u”. O esquema de rimas é cruzado, assim como no poema de Rilke.

Em relação às assonâncias e aliteraões, pode-se notar que em pontos específicos o tradutor tenta recriá-las (“[...] a **grade**, a nada mais se **agarra**”, “De **raro** em raro [...]” – aliteraões em negrito, assonâncias em itálico), mas há de fato uma frequência muito menor desses fenômenos em seu texto em português. No texto em alemão há seqüências inteiras de versos com assonâncias e aliteraões, como em “Ihm ist, als **ob es tausend Stäbe gäbe / und hinter tausend Stäben keine Welt. // Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte, / der sich im allerkleinsten **Kreise dreht**”.**

Quanto ao expediente rilkeano de emulação frasal dos movimentos descritos semanticamente (o andar em círculos da pantera, o correr da imagem pelos músculos da pantera, o deixar de existir da imagem ao chegar ao seu coração), Geir Campos parece criar em português movimentos frasais bastante similares aos do poema original, ao menos nas duas primeiras estrofes. Na terceira, no entanto, as semelhanças de movimento ficam um pouco mais difusas. Geir Campos inicia a estrofe, como Rilke, com uma frase que termina abruptamente no segundo verso, interrompida por um travessão; porém suaviza dali em diante os cortes de Rilke (que criara um segundo travessão de interdição antes da frase final).

Talvez essa suavização das pequenas rupturas lexicais rilkeanas não tivesse grande importância no quadro geral das escolhas tradutórias de Geir Campos, não fosse o que ocorre no último verso. Se boa parte da bibliografia acerca dos “Dinggedichte”, do livro *Neue Gedichte* e especificamente do poema “Der Panther”

frisa justamente a perspicácia de Rilke em interromper o último verso antes de seu fim devido (ou seja, em abandonar o último verso com quatro jambos, e não cinco, como os têm todos os versos anteriores), emulando assim, formalmente, a morte da imagem ali descrita quando tal imagem chega ao coração da pantera; se há anos, enfim, a bibliografia especializada resalta o caráter icônico ou icástico desse último verso do primeiro “Dinggedichte” de Rilke – a despeito disso tudo, Geir Campos escreve em sua tradução um último verso completo, com todos os cinco jambos previstos, normatizando assim a ruptura formal e o experimento rilkeano.

Quarenta anos depois, José Paulo Paes também empreende em seu “A pantera” (1993) uma normatização métrica do último verso (apesar de tê-la feito de outro modo, como se apontará). Reproduzo abaixo sua tradução, assim como a escansão da mesma:

“A pantera”

No Jardin des Plantes, Paris

Seu olhar, de tanto percorrer as grades,	u u – u – u (–) u – u – u
está fatigado, já nada retém.	u – u u – u – – u u –
É como se existisse uma infinidade	u – u (–) u – (–) u (–) u – u
de grades e mundo nenhum mais além.	u – u u – u u – u u –

O seu passo elástico e macio, dentro	u u – u – u u u – u – u
do círculo menor, a cada volta urde	u – u u u – u – u – – u
como que uma dança de força: no centro	– u (–) u – u u – u u – u
delas, uma vontade maior se aturde.	– u – u u – u u – u – u

Certas vezes, a cortina das pupilas	– u – u u u – u (–) u – u
ergue-se em silêncio. – Uma imagem então	– u (–) u – (–) u – u u –
penetra, a calma dos membros tensos trilha	– u – u – u u – u – u – u
e se apaga quando chega ao coração.	u u – u – u – u (–) u –

(Rilke (d) 94)

Percebe-se no campo métrico uma desistência já inicial de trabalho com pentâmetros jâmbicos: o tradutor não só não adota o pentâmetro jâmbico, como também não tenta trabalhar com nenhum outro tipo de metro de dez sílabas. Jose Paulo Paes trabalha com versos de onze sílabas, talvez para ganhar um espaço maior de manobras linguísticas. Além disso, parece não indicar posição fixa ou recorrência de posição para as sílabas fortes. Isso acaba resultando em versos semanticamente bem mais claros e fluidos do que os de Geir Campos e Augusto de Campos, de modo que se poderia dizer que Paes (como, em outra medida, Geir Campos) ganha clareza semântica às custas do metro. No âmbito das rimas, no entanto, Paes cria um esquema rímico cruzado análogo ao de Rilke (o que Geir Campos também faz).

Nota-se em relação às assonâncias e aliterações de Paes um trabalho ainda mais modesto do que o de Geir Campos – quase não se encontram exemplos de tal trabalho. Exceções bem discretas são “*undo nenhum*”, “*seu passo elástico e macio*”, “*ergue-se em silêncio*” e “*membros tensos trilha*” – em especial a coreografia articulatória para se ler “*seu passo elástico e macio*” ou o chiado alongado de “*ergue-se em silêncio*”.

Quanto aos alongamentos e cortes frasais, José Paulo Paes é aquele que parece ter mais sucesso na emulação dos movimentos rilkeanos: as duas frases na primeira estrofe, cada uma com dois versos; a frase única na segunda estrofe, que se alonga pelos quatro versos e emula o movimento enquadrado da pantera; a frase que abre a terceira estrofe e se interrompe com travessão no segundo verso; a frase que começa nesse ponto e acaba, também em travessão, no final do terceiro verso; e a frase final, que ocupa exatamente um verso. Paes é o único dos três a utilizar os dois travessões “impeditivos” – no contexto de um “*Dinggedicht*”, os travessões (barras, emulações tanto visuais quanto funcionais do impeditivo das barras de uma grade) são de importância que não se menospreza, sinais que interrompem o olhar da pantera e interrompem o caminho da imagem pela corpo da mesma.

No último verso, no entanto, Paes mantém a estrutura métrica dos versos anteriores, deixando de lado o encurtamento icástico do mesmo, que teria emulado o “cessar de existir” da imagem no corpo da pantera. É de se pensar, inclusive, se um encurtamento desse verso por Paes teria de fato algum efeito no leitor, já que as posições das sílabas fortes são tão aleatórias nos versos anteriores que não há, perto do final do poema, qualquer “impressão de regularidade métrica” para ser ali quebrada. Ou seja, teria sido preciso criar até esse último verso alguma expectativa de regularidade para que se pudesse, então, frustrá-la e, assim, afetar o leitor. Um verso mais curto na tradução de Paes passaria provavelmente despercebido.

Augusto de Campos, por outro lado, apresenta-nos, no ano seguinte à publicação da tradução de Paes, um “A pantera” (1994) cuja estrutura formal se assemelha profundamente à de “Der Panther”. Vejamos:

“A pantera”

No Jardin des Plantes, Paris

De tanto olhar as grades seu olhar	u - u - u - u - u -
esmoreceu e nada mais aferra.	u (-) u - u - u - u - u
Como se houvesse só grades na terra:	- u u - u - - u u - u
grades, apenas grades para olhar.	- u u - u - u - u -

A onda andante e flexível do seu vulto	(-) u - u - u - u (-) u - u
em círculos concêntricos decresce,	u - u (-) u - u (-) u - u
dança de força em torno a um ponto oculto	- u u - u - u - u - u
no qual um grande impulso se arrefece.	u - u - u - u (-) u - u

De vez em quando o fecho da pupila	u - u - u - u (-) u - u
se abre em silêncio. Uma imagem, então,	(-) u u - u - u - u -
na tensa paz dos músculos se instila	u - u - u - u (-) u - u
para morrer no coração.	- u u - u (-) u -

(Rilke (e) 120-121)

No campo métrico do “A pantera” de Augusto de Campos percebemos pentâmetros jâmbicos análogos aos empregados por Rilke. Mesmo as exceções (menos numerosas do que em Geir Campos) encontram amparo no sistema métrico de alternâncias: as inversões no primeiro pé do verso (o troqueu no lugar de um jambo, ou seja, o par de sílabas na combinação forte-fraca no lugar da combinação fraca-forte) são fenômeno bastante comum na tradição do metro fixo alternante, assim como uma ou outra inversão no decorrer do verso (que não seja recorrente o suficiente para quebrar o andamento geral do metro), como se percebem no terceiro verso (quarto pé) e no quinto (segundo pé). Temos então um poema em pentâmetros jâmbicos no caso de Augusto de Campos, assim como no caso de Geir Campos. Quanto ao esquema de rimas, Augusto de Campos cria rimas interpoladas na primeira estrofe e rimas cruzadas (como as utilizadas por Rilke) nas demais, o único que não utilizou rimas cruzadas nas três estrofes.

Em relação às assonâncias e aliterações, Augusto de Campos é aquele que realiza um trabalho mais rico. Quase todos os seus versos têm mais de um eco sonoro, seja ele aliterativo, assonante ou ambos. Na primeira estrofe, por exemplo, notamos expedientes como a repetição de palavras inteiras (“grades” quatro vezes [até mais do que Rilke, que repete “Stäbe” apenas três vezes], “olhar” três vezes, inclusive rimadas duas delas ao final do primeiro e do quatro versos), as assonâncias em /a/ e /ε/ (mesmas vogais utilizadas por Rilke) e até associações que não existem no original e fortalecem enormemente a noção de aprisionamento físico e mental da pantera (“aferra”, que com sua associação a “ferro” parece quase ser uma quinta repetição da palavra “grades”, e que, além disso, com sua semelhança visual e sonora em relação à palavra “fera” já marca a presença do animal entre aquelas grades todas). Outro dos numerosos exemplos se encontra na segunda estrofe, onde se nota o verso “em círculos concêntricos decresce”, que, num jogo de ecos complexo e virtuosístico, alia as aliterações da fricativa línguo-alveolar /s/ a uma sequência de três vogais que, fonologicamente, *realizam uma abertura arti-*

culatória sequencial: /i/ (vogal fechada), /e/ (vogal semifechada) e /ɛ/ (vogal semiaberta). Ou seja, as dimensões semântica e formal de versos como esse se unem de tal maneira que *corporificam* a imagem ali representada.

Quanto ao movimento frasal dentro e além dos versos, Augusto de Campos consegue criar nas duas primeiras estrofes um efeito bastante parecido com o de Rilke (como o conseguiram também Geir Campos e José Paulo Paes), ou seja, com uma primeira estrofe dividida em duas frases e uma segunda estrofe na qual uma única frase vai se alongando encarcerada no quarteto. Na terceira estrofe, no entanto, ele é o que mais se afasta da organização frasal rilkeana, já que emenda o terceiro verso no último (o que Geir Campos também faz) e ignora as possibilidades visuais e a força obstrutora do uso dos travessões (o que Geir Campos em parte faz, já que utiliza apenas um travessão) – elementos esses que apenas José Paulo Paes observa totalmente em sua tradução.

Augusto de Campos é, por outro lado, o único dos três que recria a interrupção do último verso, escrevendo apenas quatro dos cinco jambos devidos (é, aliás, o único dos tradutores lusófonos de “Der Panther” a fazê-lo, ao menos até onde me foi possível averiguar até o momento): “De vez em quando o fecho da pupila / se abre em silêncio. Uma imagem, então, / na tensa paz dos músculos se instila / para morrer no coração”.

Lendo as três traduções de modo comparativo no decorrer deste artigo, foi-nos possível notar que elas representam projetos tradutórios distintos (e, portanto, diferentes hierarquizações dos valores levados em conta no traduzir [*cf.* Koller 269]), apesar de aqueles de Geir Campos e Augusto de Campos se aproximarem mais entre si devido à atenção maior aos elementos estruturais do poema (como o pentâmetro jâmbico), enquanto José Paulo Paes parece dar atenção maior à fluidez e à clareza semântica do mesmo, mesmo que isso signifique deixar de criar elementos estruturais análogos aos do “Dinggedicht” rilkeano. Talvez sua tradução seja mais palatável do que as de Geir de Campos e Augusto de Campos, mas (ou talvez por isso mesmo) é a que menos se aproxima da materialidade

do poema de Rilke, ou seja, a que menos se aproxima esteticamente, *como poema*, do poema de Rilke.

Somadas as atenções todas até aqui apresentadas de Augusto de Campos em relação às assonâncias, aliteraões, à estrutura métrica, ao movimento frasal dos versos (ou de boa parte deles) e, principalmente, àquele elemento que marca o início das experimentações estéticas rilkeanas – o encurtamento icástico ou icônico do último verso do poema –, torna-se possível dizer que o poema “A pantera” de Augusto de Campos é, dos três, aquele que mais acertadamente poderia ser caracterizado como “recriação paramórfica, em outra língua, da ‘entretrama das figuras fonossemânticas’” (Campos *apud* Tápia 12) do “Der Panther” de Rilke. Não é, como nenhuma tradução o seria, *a melhor*, visto que essa avaliação dependeria simplesmente de uma partilha de pressupostos entre leitor e tradutor; mas é, isso sim, a tradução que estabelece as mais fortes analogias estrutural-estéticas com a já centenária e exausta pantera rilkeana.

Referências

Back, Manfred. “Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache...‘.Rilkes, Panther’ nach dem Sprung ins Dinggedicht”. *Kleine Lauben, Arcadien und Schnabelewopski. Festschrift für Klaus Jeziorkowski*, Ingo Wintermeyer (org.). Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995, pp. 123–131.

Campos, Haroldo de (a). “Translation as Creation and Criticism.”. *Novas: Selected Writings*, A. S. Bessa e O. Cisneros (org.). Tradução de Diana Gibson e Haroldo de Campos. Evanston: Northwestern University Press, 2007, pp. 312-326.

Campos, Haroldo de (b). *Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2011.

Engel, Manfred. “Rilke als Autor der literarischen Moderne”, *Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Manfred Engel (org.). Stuttgart: J.B. Metzler, 2013, pp. 521-524.

Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 8ª edição. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2011.

Kramer, Andreas. “Rilke and modernism”. *The Cambridge Companion to Rilke*, Karen Leeder e Robert Vilain (org.). Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 113-130.

Kügler, Hans. “Rainer Maria Rilke. Der Panther”. *Gedichte aus sieben Jahrhunderten – Interpretationen*, Karl Hotz (org.). Bamberg: Buchner, 1987, p. 211.

Leeder, Karen. “Rilke’s legacy in the English-speaking world”. *The Cambridge Companion to Rilke*, Karen Leeder e Robert Vilain (org.). Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 189-205.

Levý, Jiří. “Übersetzen als Entscheidungsprozess”. *Übersetzungswissenschaft*, Wilss, Wolfram (org.). Darmstadt: Ernst Klett Verlag, 1981, pp. 219-235.

Louth, Charlie. “Early poems”. *The Cambridge Companion to Rilke*, Karen Leeder e Robert Vilain (org.). Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 41-58.

Müller, Wolfgang. “Neue Gedichte / Der Neuen Gedichte anderer Teil”. *Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Manfred Engel (org.). Stuttgart: J.B. Metzler, 2013, pp. 296-317.

Oppert, Kurt. “Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Morike, Meyer und Rilke”. *DVjs* 4 (1926): 747-783.

Rilke, Rainer Maria (a). *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907* Ruth Sieber-Rilke e Carl Sieber (org.). Leipzig: Insel Verlag, 1930.

Rilke, Rainer Maria (b). *Neue Gedichte und Der neuen Gedichte anderer Teil*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1975.

Rilke, Rainer Maria (c). *Briefe über Cézanne*. (organização de Clara Rilke). Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1983.

Rilke, Rainer Maria (d). *Poemas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Rilke, Rainer Maria (e). *Coisas e anjos de Rilke*. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2013.

Rilke, Rainer Maria (f). *Poemas e Cartas a um Jovem Poeta*. Tradução, seleção e notas de Geir Campos e Fernando Jorge. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

Tápia, Marcelo. “Haroldo de Campos: a tradução como prática isomórfica”. *Revista Olhar*. N° 16 (2007): 9-16. CECH/UFSCar. 09/10/2019. Disponível em: https://issuu.com/revistaolhar/docs/olhar_16/9.

Unglaub, Erich. *Panther und Aschanti. Rilke-Gedichte in kulturwissenschaftlicher Sicht*. Frankfurt am Main: Lang, 2005.

Recebido em: 04/02/2020

Aceito em: 19/06/2020

Publicado em setembro de 2020

Matheus Barreto. Email: matheusgumenin@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3690-9449>. Financiamento CNPq.