

# “Um Deus (o) pode”: as traduções de Paulo Quintela, José Paulo Paes e Augusto de Campos do terceiro soneto de *Os sonetos a Orfeu*, de Rainer Maria Rilke

---

## “A God Can”: Paulo Quintela’s José Paulo Paes’ and Augusto De Campos’ Translations of the Third Sonnet of the Sonnets to Orpheus, by Rainer Maria Rilke

Ana Maria Ferreira Torres\*  
Universidade Federal do Pará - UFPA

240

Mayara Ribeiro Guimarães\*  
Universidade Federal do Pará - UFPA

**RESUMO:** Neste artigo, discute-se sobre a fidelidade em três traduções do soneto III da primeira parte do livro *Die Sonette an Orpheus* [*Sonetos a Orfeu*], do poeta praguense Rainer Maria Rilke: as de Paulo Quintela, José Paulo Paes e Augusto de Campos. Nos baseamos na noção de Rosemary Arrojo (2003) de que a própria noção de fidelidade é particular a cada tradutor, inserido em um contexto específico e partindo de suas próprias leituras. Portanto, não há um texto absolutamente fiel, o que leva à concepção de que cada tradutor acrescenta elementos e reinterpreta os textos em sua empreitada tradutória. Logo, o trabalho buscou compreender como cada tradutor lida com a fidelidade, e que leituras novas eles proporcionam a partir de seus textos-traduições. Para isso, apresentou-se a formação, objetivos e metodologia de cada tradutor. Além disso, foi necessário esclarecer aspectos formais e temáticos de *Sonetos a Orfeu*. As traduções foram analisadas por meio do critério de Ezra Pound (2006), que avalia o texto nas dimensões melopeia, logopeia e fanopeia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tradução. Rilke. Quintela. Paes. Campos.

**ABSTRACT:** In this article, we discuss fidelity in three translations of sonnet III from the first part of the book *Die Sonette an Orpheus* [*Sonnets to Orpheus*], by the Prague poet Rainer

---

\* Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA)

\* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Maria Rilke: those by Paulo Quintela, José Paulo Paes and Augusto de Campos. We are based on the notion of Rosemary Arrojo (2003) that the very notion of fidelity is particular to each translator, inserted in a specific context and based on his own readings. Therefore, no text has absolute fidelity, which leads to the idea that each translator adds elements and reinterprets the texts in his translating endeavor. Thus, the work sought to understand how each translator deals with fidelity, and what new readings they provide from their texts-translations. For this, the training, objectives, and methodology of each translator were presented. In addition, it was necessary to clarify formal and thematic aspects of *Sonnets to Orpheus*. The translations were analyzed using the criteria of Ezra Pound (2006), which evaluates the text in the criteria of melopoeia, logopoeia and fanopoeia.

**KEYWORDS:** Translation. Rilke. Quintela. Paes. Campos.

### Considerações iniciais e apresentação dos tradutores

Rainer Maria Rilke (1875-1926), poeta nascido na cidade de Praga, então parte do Império Austro-Húngaro, é um dos escritores de língua alemã mais lidos no mundo, ao lado de Goethe e Franz Kafka. De modo especial em Portugal e no Brasil e sobretudo durante as décadas de 1940 a 1960, Rilke foi referência a poetas como os brasileiros Vinícius de Moraes, Paulo Plínio Abreu e Dora Ferreira da Silva, bem como os portugueses Sophia de Mello Andresen, Jorge de Sena e Fernando Guimarães. Até hoje, a presença rilkeana na literatura é sentida e, sem a persistente tradução para o português durante décadas, a recepção do poeta praguense teria sido muito diferente. Portanto, o estudo das traduções é válido para entender como elas se relacionam à interpretação do escritor nos dois países e como podem formar gerações de leitores e escritores, como se pode verificar no estudo de sua recepção em Portugal no estudo de Maria António Hörster, *Para uma história da recepção de Reiner Maria Rilke em Portugal (1920-1960)*.

O presente trabalho pretende contribuir para a construção da recepção rilkeana e sua tradução para língua portuguesa, mas também se propõe a discutir questões concernentes à teoria da tradução como um todo, em especial à questão que tradicionalmente se apresenta central para os estudos tradutórios, que é a da fidelidade ao texto original. O objetivo é realizar a comparação entre três traduções para o terceiro soneto da primeira parte dos

*Sonetos a Orfeu [Die Sonette an Orpheus]*, publicado por Rilke em 1922, parte de sua obra mais elogiada e estudada pela crítica. Os textos a serem examinados são do tradutor português Paulo Quintela (1905-1987) e dos tradutores brasileiros José Paulo Paes (1926-1998) e Augusto de Campos (1931-). Em primeiro lugar, propomos a discussão sobre a fidelidade na tradução. Em seguida, brevemente discorreremos acerca do poema de Rilke. Por fim, apresentamos os tradutores e suas respectivas traduções.

### Traduttore traditore?

Para uma longa tradição tradutória ocidental, o trabalho da tradução consiste na passagem do sentido de um texto em uma língua para um texto escrito em outra língua. Isso parece ser algo inquestionável e simples, porém essa prescrição acerca do trabalho tradutório demonstra ser resultado de uma concepção de texto que separa sentido e letra como um fato. O que se acredita é que as palavras são formas de expressar o pensamento - o sentido, por sua vez, é amorfo.

As línguas são diferentes, ao passo que o pensamento é uno. Com isso, o sentido de uma obra poderia ser passado de uma língua para a outra sem problemas. Isso não é o que se observa, porém. Há uma profusão de ditados e adágios populares que atestam uma tendência dos tradutores a traírem o sentido da obra original, a exemplo do título desta seção: *traduttore tradittore*, do italiano, “tradutor traidor”. Portanto, parece haver uma incongruência intransponível entre o sentido e a letra. Mas que sentido é esse? Seria ele realmente amorfo?

Quando nos debruçamos mais detidamente na natureza da linguagem, notamos que essa separação entre o sentido e a letra, conteúdo e forma, não é tão simples, nem é necessariamente algo dado. Trata-se da construção de

um modo de pensar que vigora há muito tempo. Lembremo-nos, por exemplo, da separação entre o mundo material e o espiritual instituído a partir de Platão, em diálogos como *A república* e *Fedro*. O mundo das ideias seria amorfo, acessado pela razão, e não pelos sentidos, como afirma Sócrates, personagem principal de *Fedro*: “A essência que realmente existe e é sem cor e sem forma, impalpável e só pode ser percebida pelo guia da alma, o intelecto [...]” (FEDRO XXVIII, 247c-247d). No campo da linguagem, transferiu-se essa concepção filosófica com a correspondência entre matéria e letra e entre o espírito e o sentido.

Todavia, essa divisão viria a se mostrar incongruente. Nos séculos XIX e XX, com os estudos da Linguística e da Semiótica, a linguagem passou a ser compreendida como um sistema de signos nos quais a interdependência entre sentido e letra é evidenciada. Por exemplo, para Ferdinand de Saussure (cf. 2006, p. 80), a palavra é um signo, no qual há duas dimensões indivisíveis: o significante e o significado. Recentemente, a partir de estudos que repensam o próprio estruturalismo, o estatuto do signo como algo estável tem sido questionado, uma vez que a relação entre significado e significante é modificada de acordo com tempo, espaço, produtor do texto, ou seja, o contexto de seu uso. Como Rosemary Arrojo (2007) afirma em sua *Oficina de tradução*, o significado de uma palavra está diretamente relacionado ao texto em que ela ocorre: “o próprio significado de uma palavra, ou de um texto [...], somente poderá ser determinado, provisoriamente, através de uma leitura.” (ARROJO, 2007, p. 23). Note-se que o uso do advérbio provisoriamente indica essa fugacidade do significado, jamais o mesmo.

Arrojo também comenta sobre como a fidelidade absoluta nunca é atingida, uma vez que a leitura que cada tradutor faz contém suas próprias vivências, leituras, paradigmas de sua época sobre literatura e tradução: “é impossível resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que possam ter sido.” (ARROJO, 2007, p. 40) - junte-se tudo isso

à diferença entre as línguas. Por isso, é comum que obras consideradas canônicas sejam retraduzidas a cada época: não há tradução definitiva, pois não há interpretação absoluta. Logo, nosso percurso aqui não é o de ir em busca de uma tradução mais fiel do que as outras, mas sim de buscar entender como cada tradutor - e sua época - interpreta e renova a obra rilkeana. Como afirma Arrojo, “O texto, como o signo, deixa de ser a representação ‘fiel’ de um objeto estável que possa existir fora do labirinto infinito da linguagem e passa a ser uma máquina de significados em potencial.” (ARROJO, 2007, p. 23). Além disso, buscamos confrontar diferentes visões sobre a fidelidade tradutória, de modo a perceber que o texto traduzido é, também, resultante dessa visão.

Dessa maneira, o paradigma da fidelidade em tradução foi radicalmente modificado com o passar do tempo. Afinal, percebeu-se que um sentido textual que não tenha influências da língua em que foi escrito não existe; logo, na passagem para outra língua, esse sentido se modifica. Outrossim, a tradução, sobretudo de um texto literário, não é isenta de modificações segundo a cultura e época do tradutor, assim como suas próprias concepções de linguagem e de tradução, uma vez que o signo não é estável, mas sofre modificações segundo seu contexto de uso.

### ***Sonetos a Orfeu e a metamorfose da vida***

Feito este breve balanço sobre a relação entre a fidelidade e a tradução, passemos aos comentários dos *Sonetos a Orfeu*. Esse livro, assim como *Elegias de Duíno*, é de alto teor existencial e filosófico. Para Thomas Martinec (2010), ambas as obras buscam responder à pergunta “Como devemos viver?”. Em um mundo que se depara com a morte de Deus - apregoada por Friedrich Nietzsche, grande influência para Rilke - o humano já não tem uma base de fundamentos para seguir, e precisa reinventar seu modo de viver. Rilke entende que é necessário buscar a liberdade e a beleza da vida ainda em

vida, e não após a morte, algo que já fora muito apregoado pelas religiões cristãs. Para ele, a vida deve ser vivida com intensidade, e a morte faria parte da vida. Ao invés de tratar a morte como um tabu, deve-se encará-la naturalmente.

A tentativa de Rilke de reintegrar a morte com a vida é parte de um esforço mais abrangente, o de libertar a existência humana dos limites do mundo visível. O alvo central desse empenho não é tanto o de intensificar a morte ao rememorar aqueles que já se foram, mas sim de intensificar a vida ao alargar seus limites até muito além da área que comumente se conhece como vida.<sup>1</sup>(MARTINEC, 2010, p. 98)

O encontro do homem com essa dimensão invisível da vida residiria na metamorfose, uma transformação do visível no invisível, de modo que o homem volte a se conectar com essas forças - divinas, sem um deus, mas da natureza - novamente: “[...] ele identifica o propósito desses sonetos na ‘inclinação a estabelecer aquela conexão aos maiores e mais poderosos elementos de nossas origens’”<sup>2</sup> (MARTINEC, 2010, p. 98). Essa conceptualização de metamorfose como um encontro entre visível e invisível, vida e morte, estaria diretamente inspirado pelo poema das *Metamorfoses*, do latino Ovídio, especialmente a narrativa de Orfeu, o arquétipo mítico dos poetas, criador da lira. Rilke teria tido contato com essa narrativa na obra do poeta Ovídio, *Metamorfoses*. Martinec afirma que, no natal de 1920, Rilke recebeu da amiga Baladine Klossowska esse livro, em uma edição bilíngue Latim-Francês, o que “pode ter ajudado a virar sua atenção para este mito em particular” (MARTINEC, 2010, p. 98, tradução nossa)<sup>3</sup>.

O mito conta que Orfeu, o grande poeta e tocador de lira e inventor da cítara, na cosmologia mitológica, desce ao Hades para recuperar sua amada, Eurídice, que, prestes a se casar com ele, é picada mortalmente por uma

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> he identifies the purpose of his sonnets in the ‘inclination to establish just that connection to the greatest and most powerful elements of our origins’

<sup>3</sup> might have helped to trigger a turn to this particular myth.

cobra. Orfeu desce ao Hades - algo perigoso para um mortal - e consegue a compaixão de todos que lá habitam, como as temíveis Eumênides e Perséfone, por meio de seu canto. O deus do mundo subterrâneo permite, enfim, que Orfeu resgate Eurídice, mas com a condição de que ele não voltasse seus olhos para a jovem: “Recebe o trácio Orfeu co’a bela esposa / Lei de que para trás não volte os olhos / Enquanto for trilhando o feio abismo, / Se nula não quiser a graça extrema.” (OVÍDIO, 2016, s/p.) O herói, entretanto, não consegue cumprir a promessa, virando-se para a amada, e perdendo-a para sempre: “Temendo o amante aqui perder-se a amada, / Cobiçoso de a ver, lhe volve os olhos: / De repente lha roubam. Corre, estende / As mãos, quer abraçar, ser abraçado,” (OVÍDIO, 2016, s/p.).

Essa lenda sobre Orfeu é o primeiro de três momentos em que o herói passa pela metamorfose. O segundo, em que a metamorfose seria a união entre natureza e cultura, é o momento em que o poeta canta para os animais e as plantas - cena representada em um cartão postal dado a Rilke por Klossowska e que está presente no primeiro dos *Sonetos a Orfeu*: “[...] Do bosque iam saindo / bichos silentes, de covil ou ninho; [...] / E onde havia abrigo ou choça escura / de acesso pra aceitar em ânsia pura, / postes que o som pudesse sacudir, - / ali crista tu templos no ouvir.” (RILKE, s/d., p. 89, tradução de Paulo Quintela). O terceiro momento consiste no literal estraçalhamento de Orfeu pelas Ménades, servas irracionais de Dionísio, em que, apesar de já não existir mais o corpo do cantor, ainda pode ser ouvida sua lira e seu canto, acontecimento que figura no soneto XXVI da primeira parte dos *Sonetos*: “Mas tu, Divino, tu, até ao fim cantor / assaltado do enxame das desdenhadas Ménades, / com ordem venceste o seu gritar, ó deus belo, / da destruição subiu teu canto construtor” (RILKE, s/d., p. 114, tradução de Paulo Quintela). Desse modo, Orfeu transcende a morte por meio do canto - ele mesmo se metamorfoseia em cantar.

Os *Sonetos* estão, de um modo geral, ligados à metamorfose. E à ideia de metamorfose estão ligados os temas da morte, do envelhecimento, e da

criação artística. Em alguns poemas, como o primeiro do ciclo, fazem-se referências diretas ao mito órfico. Outros se detêm em objetos - algo que Rilke já fizera nos *Novos Poemas*, livro publicado em duas partes, uma em 1907 e outra em 1908, no qual os poemas são centrados em objetos, ou pessoas e animais tornados objetos, como se as composições fossem pinturas.

Em nossa leitura, buscamos atentar para as dimensões propostas por Ezra Pound, o poeta imagista e tradutor norteamericano: logopeia, melopeia e fanopeia (cf. POUND, 2006). A logopeia é a dimensão do entendimento, das ideias - *logos*. A melopeia é a dimensão sonora do poema. A fanopeia, por fim, é “a projeção de uma imagem visual sobre a mente” (POUND, 2006, p. 45). Consideramos esse modo de leitura adequado porque o poema rilkeano se compõe de modo bastante explícito por essas camadas. O jogo entre artes não era estranho ao poeta praguense, sobretudo a relação entre literatura e artes visuais; por outro lado, os *Sonetos* contém, já nos traços do gênero, forte elemento musical; ademais, traçam reflexões existenciais que não podem ser ignoradas no momento de sua leitura. Observemos, portanto, o soneto em alemão.

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 ists 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 andrer Hauch.  
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.

Rainer Maria Rilke (1923)



Vejam, primeiramente, a dimensão da melopeia, ou seja, tudo o que, no soneto, contribui para compor uma unidade sonora. No referente ao nível linguístico-estrutural, o soneto segue a divisão usual de duas quartas e dois tercetos. No que se refere às rimas, seguem, nos quartetos, o esquema de interpolação (ABBA), e nos tercetos o esquema é parecido, em CDC EDE.

Em uma contagem de sílabas, temos uma regularidade de o primeiro e o último verso dos dois primeiros quartetos em dez sílabas; o segundo e o terceiro, em onze. No primeiro terceto, o esquema de sílabas, por verso é fica em 11-10-11; no último, todos os versos contêm dez sílabas. Em uma contagem de acentos, percebe-se que a maior parte dos versos contém quatro sílabas em destaque. O último verso é o com maior número de sílabas acentuadas, o que se justifica pela entonação mais demarcada em seus substantivos e no advérbio *nichts*. Os versos se ligam por meio de *enjambements*, algo não incomum na poética rilkeana dos *Sonetos*.

No que se refere à sonoridade, a cada estrofe, há uma predominância de diferentes grupos consonantais e vocálicos. O último verso do segundo quarteto termina no primeiro do primeiro terceto; o último verso desse último, por sua vez, termina no segundo terceto. Tudo isso se deve ao cavalgamento, e os aspectos sonoros acompanham esses últimos versos. Percebe-se que a disposição dos sons consonantais favorece uma leitura com fluidez, sem muitas interrupções. Exemplos são os versos “Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier / Herzwege steht kein Tempel für Apoll.”, em que a consoante fricativa [z] aparece em Sein Sinn e a africada [ts] está presente nas palavras Zwiespalt, Kreuzung, zweier e Herzwege. Essa última sequência de palavras é, a nosso ver, dotada de iconicidade, uma vez que o fone [ts] - “cruzamento” entre o [t] e o [s] - corresponde ao sentido dos versos, que é o de encruzilhada, discordância, contrariedade: Zwiespalt [discórdia, discrepância] Kreuzung [cruzamento], zweier [dois], Herzwege - termo que pode ser traduzido literalmente como “caminhos do coração”. Esse destaque à melopeia não é um simples ornamento, pois também está

relacionado à dimensão semântica do soneto, por dois motivos. O primeiro está contido na própria etimologia da palavra: segundo o Dicionário de termos literários, de Massaud Moisés (2013, p. 444), a palavra é originária do italiano, soneto, que é diminutivo de *suono*, isto é, som, e do provençal *sonet*, ou seja, melodia, canção. O segundo motivo refere-se, já no próprio poema rilkeano, à figura de Orfeu, alegoria do cantor. Por isso, a dimensão sonora desse texto é fundamental para sua leitura.

Em segundo lugar, o lado logopaico do poema. O primeiro diz respeito ao papel que o soneto cumpre no ciclo, isto é, não se pode ler e interpretar o soneto 3 da primeira parte sem saber que ele se encontra no âmbito de uma releitura do mito de Orfeu. Isto posto, há indicações disso por meio do vocabulário: Gott [deus], Gesang [canto], Tempel für Apoll [templo de/para Apolo], Stimme [voz]. Ao mesmo tempo, deve-se considerar que o poema não simplesmente reconta uma passagem órfica: ele produz significados próprios a partir da lenda. Há, portanto, uma obliquidade no sentido, que se refere tanto à mitologia grega quanto à dimensão existencial do humano. Para Engel (2004) a interpretação desse soneto está diretamente relacionada a esse processo de apropriação da realidade. Fala-se, nesse caso, de como o *cantar* - apropriar-se do mundo - não pode ser aprendido visando um fim, pelo desejo ou cobiça [Begehr] por parte do humano. O sujeito não pode vir em primeiro lugar, mas sim o mundo em que está inserido. Assim, o l.3 fala da antítese à apropriação órfica, isto é: “a decidida apropriação centrada no sujeito como coloração do mundo nas cores da cobiça.” (ENGEL, 2004, p. 410, tradução nossa)<sup>4</sup>. O soneto inicia com a situação desvantajosa do homem, que não consegue aprender o canto de Orfeu, pois seus sentidos estão em discordância - “Sein Sinn ist Zwiespalt” - mas o deus pode cantar - “Ein Gott vermags”. Alerta-se, na segunda estrofe, que o canto não é cobiça, nem a ambição de alcançar um fim: “Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehr, / nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;”. Na verdade, como dito nos últimos tercetos,

---

<sup>4</sup> die dezidiert subjektzentrierte Aneignung als Kolorierung der Welt in den Farben des Begehrens.

o aprendiz precisa esquecer de si mesmo, e até mesmo de seu canto, deixando o subjetivismo: “lerne/ vergessen, daß du aufsangst. Das verrinnt.“ [aprende/a esquecer, que tu cantas. Isso passa]. Esse deixar o subjetivismo é, também, deixar de cantar para escutar a natureza, pois o sujeito é determinado pela voz, pela posição enunciatória. Dessa forma, o poema se apresenta como um conselho, de maneira que o ser humano busque sua transformação, mudança, a partir de um posicionamento menos subjetivista, em que a palavra é o centro de suas ações, para um modo de ser integrado à natureza e às coisas que o cercam, de escuta.

Por fim, a fanopeia. Nos *Sonetos*, embora haja uma grande parte de abstração, decorrente de sua natureza reflexiva, não podemos ignorar a presença de certas imagens evocadas por elementos concretos, a começar pelas referências à mitologia. Portanto, temos, na primeira estrofe, a suposição de um homem seguindo um deus por meio [durch] da lira, que é, sobretudo pequena. Outra imagem marcante é a do cruzamento de dois átrios [Kreuzung zweier Herzwege], na qual temos a ausência de templos para Apolo, imagem que metaforiza a incapacidade de o humano alcançar a dimensão divina.

Entre a segunda e a terceira estrofes, há outra imagem curiosa, na qual o eu-lírico se pergunta quando o deus volve a Terra e as estrelas ao nosso ser [wann wendet er an unser Sein die Erde und die Sterne?]. Então, há o conselho ao jovem, para que ele não se prenda às suas próprias canções, mas que aprenda a escutar o silêncio da natureza. Aparece a imagem da voz arrombando a boca [die Stimme dann den Mund dir aufstößt] uma imagem forte, que justamente reforça que não é pelo vozerio inconsequente, mas sim pela escuta, que o jovem se realizará.

### Leitura crítica do soneto e de suas traduções

Para realizar nossa leitura crítica, partimos do princípio de que a crítica da tradução não tem como objetivo encontrar os erros e acertos do tradutor. Enxergamos o texto traduzido como um texto novo, produtor de novos sentidos e reflexões. Afinal, como será visto, cada tradutor opera em diferentes momentos, com base em suas próprias leituras anteriores, bem como, ainda que de modo não-consciente, faz operações autorais sobre o texto original. Isso se deve ao fato de que a mudança de línguas acarreta diferentes modos de exprimir - o significado de um texto depende diretamente do modo como ele é escrito. Esse modo vai desde a dimensão linguística propriamente dita até as questões de organização formal do poema.

O germanista lusitano Paulo Quintela é, até hoje, um dos nomes da tradução alemão-português mais consagrados: além de grande parte da obra rilkeana, traduziu poetas como Goethe e Hölderlin, bem como obras de filosofia ou de teoria da literatura, como a de Kant e Nietzsche. A publicação de suas primeiras traduções da poesia de Rilke data de 1938, no periódico *Revista de Portugal*. Tratava-se de uma seleção dos primeiros trabalhos do poeta, de *Advent* [Advento] a *Das Stunden-Buch* [O livro de horas], sem um critério em especial, além do cronológico, de modo a apresentar inicialmente ao leitor português os poemas rilkeanos. A partir de 1939, Quintela traduz e publica por critério crítico, dando preferência às *Elegias de Duíno*. Entretanto, o caminho para poder publicar esses poemas e outros, como os *Sonetos a Orfeu*, foi tortuoso: embora o germanista tenha traduzido a maior parte das *Elegias* durante os anos de 1930 até 1960, e já tivesse anunciado o projeto de edição de *Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu* ainda em 1942 (cf. HÖRSTER, 1996, p. 723), somente no ano de 1969 foi publicado o volume, pela editora Inova Limitada.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> A informação sobre o ano de publicação dessa coletânea foi obtida no artigo “As versões portuguesas das *Duineser Elegien* de Rainer Maria Rilke”, de Hörster (1996). No livro com as traduções de Quintela, não consta o ano da edição.

Quintela era bastante lacônico acerca de suas próprias traduções. Sua maior preocupação era prezar pela fidelidade ao original. Como esclarece Hörster (2001, p. 195): “Essa fidelidade parece entendê-la sobretudo no sentido de uma recusa à paráfrase, mesmo sob risco da obscuridade.”. Na sua introdução à coletânea *Poemas* (1942), com traduções de poemas de livros anteriores a *Sonetos a Orfeu*, Quintela afirma “ter preferido a ideia à forma, quando colocadas em alternativa, e procurando respeitar o ritmo, na medida em que lhe foi possível.” (HÖRSTER, 2001, p. 195). Essa preferência pela ideia, à qual Hörster se refere, não significa que Quintela buscasse esclarecer, tornar o original mais claro. Caso o sentido do texto se apresentasse como obscuro, hermético, o tradutor não pretendia reescrevê-lo sem essa dificuldade de entendimento.

Apesar do pouco material teórico sobre tradução do próprio Quintela, Hörster considera que ele parte de considerações do linguista Wilhelm von Humboldt para compor seu entendimento sobre tradução, que, sobretudo nos primeiros anos de profissão, é de certo modo negativo: “As primeiras reservas às traduções é o próprio P. Quintela quem as coloca, [...] quando, partindo de uma concepção humboldtiana da linguagem, aponta os limites de toda tradução poética [...]” (HÖRSTER, 2001, p. 132). Humboldt, que, segundo Antoine Berman (2002, p. 278), “traçou os limites de toda tradução clássica” e considerava a tradução como parte fundamental da *Bildung* [formação, educação] de um povo, constatou, em seu estudo das línguas, que não há traduzibilidade absoluta, uma vez que as palavras não encontram correspondência exata nas diferentes línguas: “mesmo no caso de objetos puramente sensíveis, os termos empregados por línguas diferentes estão longe de ser verdadeiros sinônimos [...]” (HUMBOLDT, 1974. p. 22 apud BERMAN, 2002, p. 274). Outrossim, Humboldt acredita que a tradução deve acolher o estrangeiro e apresentar-se como tradução, porém o limite do tradutor é quando seu texto assume aspectos de estranheza: “Por mais que se tenha sentido o estrangeiro, mas não a estranheza, a tradução terá atingido seus objetivos supremos;” (HUMBOLDT, 1969, p. 83-4 apud BERMAN, 2002, p. 276).

*Soneto 1.3*

Um deus pode. Mas diz-me: Como pode  
segui-lo um homem na exígua lira?  
Seu sentido é discorde. No cruzar  
de dois peitos não há templos de Apolo.

Canto que tu ensines não deseja  
nem corteja coisa que ao fim se alcance;  
cantar é ser. -Coisa fácil para o deus.  
Mas nós quando é que *somos*? Quando inclina

ele Terra e Estrelas até ao nosso ser?  
Não é tu amares, jovem, mesmo quando  
a voz te arromba a boca, -aprende tu

a esquecer que cantaste, que isso escoá-se.  
Em verdade cantar é outro hausto.  
Hausto por nada. No deus um sopro. Um vento.

Tradução de Paulo Quintela (RILKE, s/d.)

O que logo se nota do texto de Quintela é a ausência de rimas finais<sup>6</sup>. Quintela apresenta uma justificativa, em seu *Poemas de Rilke* - trinta anos anterior à publicação das traduções das *Elegias* e dos *Sonetos* - no qual ele também não recorre à rima. Acreditamos que essa justificativa ainda caiba na tradução em análise. A explicação do germanista mostra um certo servilismo da tradução ao original: Quintela considera-se impossibilitado de conseguir transmitir em português o mesmo poema em sua mesma força, então tenta ao máximo seguir o poema verso a verso. Eis o que o tradutor português afirma, como apresentado no livro de Hörster: “Eu suponho que o poder poético de Rilke é tamanho que supera mesmo as deficiências naturais (naturais *minhas*, entenda-se!) [...] é *impossível* transpor para português estados poéticos que foram vividos em alemão) destas adaptações.” (QUINTELA, 1938, p. 215 apud HÖRSTER, p. 132-133). Entretanto, é importante informar que os *Sonetos*, em suas traduções para línguas como o inglês e o francês, nem sempre tiveram as rimas finais dos originais transportadas para as outras línguas. É como nota

<sup>6</sup> Por outro lado, Quintela realiza três rimas internas: pode/discorde, deseja/corteja, ser/ser - o mesmo vocábulo, mas um é o verbo no infinitivo e o outro é substantivo. Dessa maneira, o tradutor português não perde de vista o aspecto sonoro do poema e ainda consegue manter os versos em posição semelhante à do texto em alemão.

Neuman, no prefácio à sua tradução bilíngue alemão - inglês e alemão - francês do livro em questão:

Podem-se ler inúmeras análises dos Sonetos a Orfeu, inclusive de seus tradutores e em comparação com as Elegias de Duino, sem jamais encontrar uma menção, apenas de passagem, ao fato de que, ao contrário das Elegias, os Sonetos são - como deveriam ser - rimados e, na maior parte deles, metrificados. Que eu saiba, a única tradução em inglês que é realmente rimada (ao contrário de algumas que são "meio que" rimadas) é a de JB Leishman (Hogarth Press, 1936, revisada em 1946), que também reproduz o esquema de rima (embora não no caso de rimas repetidas) e a única tradução rimada em francês é de Charles Dobzynski (La Différence, 1997), que não reproduz o esquema de rimas. (NEUMAN, 2017, p. 18, tradução nossa)<sup>7</sup>

Dessa maneira, a atitude de Quintela não é uma idiosincrasia, mas corresponde a um método comum não somente para a época em que os *Sonetos* foram por ele traduzidos, mas também para esse grupo de poemas rilkeanos.

Apesar disso, não se pode dizer que a dimensão melopáica do poema é completamente deixada de lado, uma vez que, em relação a aspectos sonoros que não as rimas, o texto de Quintela apresenta aliterações que se destacam na segunda estrofe, com uma forte presença da consoante oclusiva [k] - Canto, **que**, corteja, coisa, alcance, cantar, **quando**, inclina - das fricativas [s] - ensines, fácil, alcance, somos, ser - e [z] - deseja e coisa.

No campo logopaico, a tradução escrita pelo português se baseia bastante não somente nos termos usados por Rilke, mas na própria organização sintática do texto em alemão. Exemplo dessa aproximação ao vocabulário do texto de partida, o segundo período do oitavo verso, o verbo *wenden*, cujo significado é geralmente dado, em português, por “virar”, “dirigir-se”, é traduzido como

---

<sup>7</sup> One can read numerous analyses of the Sonnets to Orpheus, including by their translators and in comparison with the Duino Elegies, without ever finding a mention, or just in passing, of the fact that contrary to the Elegies the Sonnets are, as they should be, rhymed and for the most part metered. To my knowledge the only English translation that is really rhymed (as opposed to a few that are “sort of” rhymed) is the one by J.B Leishman (Hogarth Press, 1936, revised in 1946), who also reproduces the rhyme scheme (though not in the case of repeated rhymes) and the only French rhymed translation is by Charles Dobzynski (La Différence, 1997), who doesn’t reproduce the rhyme scheme.

“inclinar”, mais aproximado do que “dará”, de Paes (2012) e “devolvem”, na tradução proposta por Campos (2001). Aproxima-se ainda mais do texto em alemão a escolha pela palavra “hausto”, para traduzir “Hauch”. Além do significado ser quase um sinônimo perfeito, aproxima-se sonoramente da palavra do alemão. Destarte, traduz-se formal e semanticamente a palavra. Outro exemplo é o uso do verbo “arrombar” para traduzir *aufstieβen*, novamente, um significado muito aproximado à palavra em alemão.

Por outro lado, há momentos em que, enquanto Rilke faz uso de substantivos, Quintela recorre a adjetivações ou verbificações. Por exemplo, para a palavra *Zwiespalt*, o tradutor apresenta a tradução *discorde*, preferindo a construção usual no português, em que o adjetivo funciona como o predicativo do sujeito. Logo após, na segunda estrofe, temos a tradução de *Begehr* e *Werbung*, por *deseja* e *corteja*. Em seguida, para o adjetivo substantivado *Leichtes*, Quintela traduz pelo sintagma “coisa fácil”. Essas traduções não apenas permitem a aliteração, em alguns momentos - o adjetivo “discorde” ecoa “pode”, presente anteriormente na mesma estrofe - mas também confere novas significações ao poema. No caso da tradução de *Zwiespalt* por *discorde*, o texto de Quintela dá a entender que os sentidos do homem apresentam discordância e disparate, ao passo que, no poema original, esses sentidos são a própria discórdia. Quando o tradutor passa *Begehr* e *Werbung* para os verbos *deseja* e *corteja*, o substantivo “canto” recebe uma posição ativa, o que culmina no fato de que cantar é ser.

O texto-tradução de Quintela é, portanto, voltado para as dimensões logopaicas e fanopaicas do original. Com isso, o tradutor busca manter uma fidelidade à ideia - como ele afirma - do poema rilkeano. Entretanto, como observado, ainda que muitos dos vocábulos correspondam aos do original, é inevitável que certas escolhas modifiquem até mesmo a dimensão semântica do texto.



Paes e Campos são parte de uma cena poética e tradutória muito similar. Com uma pequena diferença de idade, ambos fizeram parte de um cenário muito fértil para a poesia brasileira, em meio a movimentos como o Concretismo, de grande experimentação artística, e de uma tomada de consciência acerca da situação político-social brasileira. Igualmente, Paes e Campos adotam a tradução como uma de suas atividades principais, e de destacada importância para sua própria produção poética. Pode-se afirmar que ambos são militantes da tradução literária e contribuíram, posteriormente, para o reconhecimento da profissão. Isso está evidenciado em *Tradução, a ponte necessária*, de Paes (1990), que reúne textos sobre a tradução e a situação do tradutor escritos em diferentes períodos. Nesses ensaios, o autor ora defende a posição, tradicionalmente considerada subalterna, tanto do tradutor, quanto da tradução, ora aponta, ao analisar suas próprias traduções, algumas questões importantes para o fazer tradutório.

Por sua vez, Campos não escreveu largamente sobre tradução, de modo que se limitou a analisar seu trabalho em prefácios às próprias traduções. Entretanto, seu irmão, Haroldo de Campos (1929-2003), foi um teórico muito produtivo e sua obra sobre tradução representou uma nova direção teórica não somente nacional, como também internacional. Suas reflexões sobre tradução estão em ensaios publicados em revistas, como *Da tradução como criação e crítica*, ou em livros de suas traduções, como *Transluciferação mefistofáustica*, um pós-escrito à tradução de um excerto do *Fausto*, de Goethe, presente no livro *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. Os irmãos Campos, que diversas vezes trabalharam em conjunto, adotam posições teóricas em consonância. Bem como Paes, defendem a posição da tradução como uma atividade não somente necessária para a recepção de um autor de língua estrangeira, mas também de valor criativo e autônomo.

Os dois tradutores partilham também de referenciais teóricos, no que se refere à tradução. Elencamos aqui dois autores cujas teorias servem de base comum para Campos e Paes. O primeiro é Roman Jakobson, que, juntamente

com outros teóricos do grupo do qual fez parte, o Círculo Linguístico de Praga, estudava a literatura a partir de aspectos formais, linguísticos. Em seu texto *Aspectos linguísticos da tradução*, publicado em 1959, ele explica que a tradução do texto poético, que apresenta menor chance de ser traduzido literalmente - palavra por palavra - de uma língua para outra, somente pode funcionar como uma transposição criativa:

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. [...] todos os constituintes do código verbal [...] transmitem assim uma significação própria. [...] Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra –, transposição interlingual [...] (JAKOBSON, 2003, p.72)

No entanto, Paes e Campos não se alinham exatamente no mesmo entendimento sobre tradução. O primeiro considera que a tradução deva ser operada por meio de um jogo de equivalências e compensações. Ele se baseia nas reflexões filosóficas de Ludwig Wittgenstein, para o qual a tradução entre línguas pode ser comparada a um problema de matemática: “Pode-se muito bem formular o problema ‘Como traduzir (isto é, substituir) este jogo de palavras por um jogo de palavras equivalente em outra língua’” (WITTGENSTEIN *apud* PAES, 2000, p. 38). Na interpretação de Paes, o tradutor deve fazer um balanço das semânticas de significado e significante do poema original, o que leva a uma semântica geral do texto. Na tradução, deve-se buscar traçar equivalências de significante e significado que respeitem a semântica geral do original. Obviamente, não haverá uma igualdade absoluta, mas é possível uma semelhança relativa:

Nas possibilidades permutativas (ou compensatórias) das equações verbais, vale dizer, na possibilidade de produzir com meios diferentes efeitos análogos (Valéry), é que a tradução de poesia encontra o fundamento da sua praticabilidade. (PAES, 2000, p. 39 - 40)

Trata-se de um ponto de vista que aponta para uma solução para a impossibilidade da tradução absoluta, como referida por Jakobson. É importante acrescentar, aqui, o fato de que Paes não considera que o texto traduzido seja de uma autonomia tão grande quanto a do original. Ele afirma que “o estatuto do tradutor [...] se aproxima do estatuto de autor. Aproxima-

se dele, sim, mas sem o igualar, já que o uso do critério de igualdade é falaz no domínio da tradução” (PAES, 1990: p. 45).

Diferente, nesse sentido, é a posição de Campos. Ele aposta na tradução como recriação, ou melhor, a meta da tradução deve ser a de produzir um novo texto, lido na nova língua como um poema escrito nela. Por exemplo, ao estudar as traduções dos poemas rilkeanos feitas por Augusto, Myriam Ávila (2004) fala que “em português o poema se apresenta inteiro, com ritmo e alma próprios, sem nenhum aspecto troncho ou cambeta.” (ÁVILA, 2004, p. 297). É sobretudo em Ezra Pound que ele encontra essa noção. Pound, o poeta imagista e tradutor norteamericano, afirma que uma das funções da tradução é de crítica literária, pois, ao traduzir uma obra, o tradutor passa a uma comunidade de leitores um texto que, em tese, ele considera importante de ser lido. Outrossim, a tradução é também criação, o que pode ser atestado nas próprias traduções poundianas, muito pouco ortodoxas, como na ocasião em que traduz um texto em latim, do poeta clássico Propércio, utilizando gírias inglesas de sua contemporaneidade (cf. MILTON, 1998, p. 98). Para Augusto, o projeto do *make it new* proposto por Pound em suas traduções é o de “quando se consegue fazer reviver um texto de um poeta de outras épocas em nosso idioma [...]” (OSEKI-DEPRÉ, 2004, p. 290-291).

Dessa maneira, Augusto e seu irmão Haroldo veem na tradução a possibilidade de criação a partir do texto original, tendo por guia o que Haroldo chama de isomorfia<sup>8</sup>:

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, [...], em outra língua, uma outra informação estética,

---

<sup>8</sup> Para Charles Peirce, estruturalista norteamericano, a isomorfia, ou iconicidade, é a propriedade não-arbitrária do signo, isto é, um ícone, ou signo motivado, como explica 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). Portanto, há isomorfia na poesia quando a organização linguística do texto remete ao mundo extra-textual. Assim, Santaella conclui, acerca da isomorfia em 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).

autônoma, mas ambas estão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem mas, como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (CAMPOS H., 2015, p. 4)

Por meio da isomorfia, alcança-se uma significância similar à do original, isto é, não o significado como algo isolado, independente da existência de um texto; no texto, as palavras adquirem novos sentidos, sempre de maneira relacionada à forma, aos jogos sonoros, entre outros artifícios. Logo, para os irmãos Campos, a fidelidade visa a essa significância<sup>9</sup>, e não ao significado das palavras isolado do contexto do poema. Às vezes, uma tradução parece menos fiel, mas o mesmo tipo de relação entre palavras, sons, sintaxe, imagens do original é passado para o português. É como Hugh Kenner, citado por Haroldo, afirma, sobre as traduções de Pound: “Se é certo que não traduz as palavras, permanece como tradutor fiel à sequência poética de imagens do original, aos seus ritmos ou ao efeito produzido por seus ritmos, e ao seu tom.” (KENNER, 1953, p. 11-12 *apud* CAMPOS H., 2015, p. 7)

E o que os tradutores brasileiros falam da obra rilkeana? Ambos tiveram um contato com Rilke inicialmente não tão confortável; nos anos 1940, quando o rilkeanismo era moda entre os poetas brasileiros, sua leitura era mais voltada para seus aspectos filosóficos, sentimentais, religiosos. Paes só teve o ímpeto de traduzi-los quando, após aprender alemão, percebeu que as traduções daquele período não faziam jus aos aspectos formais do texto: “Como essas traduções se preocupavam apenas com o sentido literal dos poemas, negligenciando-lhes aspectos formais como rimas, metrifcação etc., veio logo a tentação de buscar recuperá-los em português.” (PAES, 2012, p. 10). O sentimento de Augusto é semelhante, de modo que, nas três antologias que viria a publicar com as traduções da obra do poeta praguense, a maior parte

---

<sup>9</sup> O conceito de significância foi proposto por Michael Riffaterre, e foi apresentado em português por Mário Laranjeira (1993). Segundo Laranjeira, o poema não é um texto mimético, mas semiótico. Ao invés de compor um sentido, ele forma uma significância, ou seja, a propriedade do texto poético em gerar significados que vão para além do que as suas palavras possam referenciar: “Como o poema sempre nos diz uma coisa e significa outra, a sua marca identificadora está nessa maneira oblíqua de gerar o seu próprio sentido [...]” (LARANJEIRA, 1993, p. 81). A significância depende de todos os fatores do poema: os sentidos nele contidos, sua disposição espacial, as figuras de linguagem, entre outros.

dos poemas é do livro *Novos poemas*, marcado por grande apuro formal e imagens plásticas, concretas.

Dessa forma, a comparação entre os textos de Paes e Campos é bastante interessante porque ambos os poetas-tradutores são paulistas, contemporâneos, e os poemas traduzidos foram publicados quase no mesmo ano: o de Paes foi em 1993, na antologia *Rilke [poemas]*, ao passo que a de Campos foi em 1994, na antologia *Rilke: poesia-coisa*. No entanto, encontramos dois textos bastante dessemelhantes entre si, o que atesta a multiplicidade de possibilidades que um poema oferece ao ser traduzido.

Abaixo, as traduções dos poetas-tradutores paulistas:

<p><i>Soneto 1.3</i>          Um deus o pode. Mas, diz-me, poderia um homem acompanhá-lo na lira acanhada? Sua mente é discórdia e nas encruzilhadas do coração Apolo não tem templo algum.</p> <p>O canto, como o ensinas, não é o querer nem busca do que quer que seja de atingível. Cantar é existir. Para o deus, tão factível. Mas nós, quando é que somos? Quando ao nosso ser</p> <p>dará ele de volta a terra e as estrelas? Não é o que amas, jovem, mesmo que forças-se a voz em tua boca. Aprende a esquecer-las,</p> <p>tais canções. Elas passam, frutos do momento. O cantar em verdade de outro sopro faz-se. Um sopro de nada. Um alento em Deus. Um vento.</p> <p>José Paulo Paes (RILKE, 2012)</p>	<p><i>Soneto 1.3</i>          Um deus pode. Mas como erguer do solo, na estreita lira, o canto de uma vida? Sentir é dois: no beco sem saída dos corações não há templos de Apolo. <span style="float: right;">260</span></p> <p>Como ensinas, cantar não é a vaidade de ir ao fim da meta cobiçada. Cantar é ser. Aos deuses, quase nada. Mas nós, quando é que somos? em que idade</p> <p>nos devolvem a terra e as estrelas? Amar, jovem, é pouco, e ainda que doam as palavras nos lábios, ao dizê-las,</p> <p>esquece os teus cantares. Já não soam. Cantar é mais. Cantar é um outro alento. Ar para nada. Arfar em deus. Um vento.</p> <p>Augusto de Campos (RILKE, 1994)</p>
---	--

A tradução de Paes possui a maior métrica, dentre as traduções, com a maior parte dos versos em 12 sílabas poéticas. Esse tamanho é algo característico

das traduções de outros poemas de Rilke que este poeta-tradutor faz. No campo da melopeia, Paes opta por fazer rimas finais, bem como reproduz jogos sonoros em seu texto. Com essa opção por versos mais longos, é comum que ele acrescente alguns novos elementos que não estavam presentes no texto original, como será visto a seguir. No quesito sonoridade, o texto de Paes busca manter uma fluidez por meio da presença constante dos fones [k], [s] e [t]. Como exemplo, trazemos a segunda estrofe, em que as ocorrências desses sons estão sublinhadas:

O canto, como o ensinas, não é o querer  
nem busca do que quer que seja de atingível.  
Cantar é existir. Para o deus, tão factível.  
Mas nós, quando é que somos? Quando ao nosso ser

Por exemplo, na primeira estrofe, há uma aliteração, por meio do uso do fone [k], em discórdia, encruzilhadas e coração. Pode-se notar iconicidade no uso desse som, uma vez que essa consoante, por ser oclusiva, é articulada como um “ataque”. Por outro lado, a fricativa [s] remete a atrito, fricção, de modo a colaborar com esse movimento combativo. Nessa estrofe, o tradutor fala de discórdia e encruzilhadas, isto é, diz respeito a conflitos e contrariedade; dessa forma, a repetição de [k] e de [s] cria, iconicamente, esse movimento de contradição.

No quesito da logopeia, nota-se que o texto de Paes acrescenta alguns elementos não existentes no texto original. Com isso, como já afirmado, seus versos se tornam um pouco mais longos que os de Rilke. Um exemplo é o primeiro verso do último terceto, em que, para traduzir o sentido de *das verrinnt* [isso passa], Paes escreve “Elas passam, frutos do momento.”. Porém, nem sempre é algo novo a ser acrescentado que alonga o verso. Na verdade, em certos momentos, Paes procura reproduzir cada palavra do poema em alemão. No último verso da segunda estrofe e primeiro da terceira, ele escreve “Quando ao nosso ser / dará ele de volta a terra e as estrelas?”, que, sintaticamente em português está em ordem invertida - o objeto indireto antes do verbo - mas que no alemão está em ordem direta, em que o verbo

deve vir imediatamente ao pronome interrogativo *wann*. Isso resulta em um texto no qual cada imagem e movimento é detalhado, com uma profusão de orações subordinadas.

Podemos falar, também, dos novos significados que Paes evoca no texto. Em primeiro lugar, temos a tradução de *Sinn* por “mente”. A palavra alemã, cuja origem está na palavra *sin*, que, no alemão antigo, significa “viagem”, “caminho”, tem, atualmente, dois significados, correspondentes ao do português: o primeiro se refere àquilo que um dos nossos sentidos corporais capta, o segundo significado é o de “sentido”, no que se refere ao significado de uma palavra ou de uma ação, por exemplo. No poema de Rilke, a palavra parece estar relacionada ao primeiro significado, pois fala da capacidade de cantar, isto é, de usar a voz para a música. Por sua vez, a palavra “mente” está tradicionalmente relacionada ao racional, com exclusão daquilo que é empírico ou físico. Por que Paes utiliza, então, essa palavra? Observamos, no verso seguinte, a presença da palavra coração, que faz parte do sintagma “encruzilhadas do coração”, tradução de *Herzwege*. Ora, coração está logo abaixo de mente, se lermos o poema como está na antologia em questão. Dessa maneira, forma-se um par de oposição, os quais, no poema, se tornam próximos. Algo parecido ocorre na segunda estrofe, em que, no seu terceiro verso, temos “Cantar é existir.”. Existir é, aqui, a tradução para *Dasein*, palavra alemã que não tem uma tradução exata para o português. Podemos dizer que ela é algo como a maneira de ser/existir, pois é formada por *Da* - aí, uma localização - e *sein* - ser ou estar, em alemão se usa a mesma palavra. Dessa maneira, o tradutor poderia optar, dentre outras, por “ser” ou “estar”. No caso de Paes, foi existir, que, em nossa língua, está relacionada à dimensão prática, material, contraposta ao ser, tradicionalmente algo mais transcendental. No verso logo abaixo, temos o verbo ser “Mas nós, quando é que *somos?*”, para traduzir o verbo *sein*. O uso dos dois verbos distintos também permite realizarmos uma relação opositiva.

Desse modo, a tradução proposta por Paes se configura como um soneto longo, de doze sílabas poéticas em cada verso. O tradutor busca ressaltar a ordem sintática do poema original, mas não deixa de buscar rimas finais. Por fim, destacam-se os pares opositivos presentes na tradução, que conferem um sentido de conflito ao soneto, algo que está no poema em alemão, mas que o tradutor, por meio de suas escolhas, destaca esse procedimento.

A tradução de Campos (1994) mantém uma métrica bastante concisa, com a maior parte dos versos em 10 sílabas, variando em 9, 11 e 12. Ainda mais concisos são os períodos construídos pelo tradutor, que não traduzem os mesmos termos que Rilke utiliza. Escreve períodos mais resumidos do que no texto de partida, como na tradução do décimo verso: “Dies ist nicht, Jüngling, Daß du liebst” [Não é isso, jovem, que tu ames]. Campos substitui o advérbio de negação pelo predicativo, ficando “Amar, jovem, é pouco”. Outra ocorrência é no penúltimo verso, “In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch”, transliterado por Campos como “Cantar é mais. Cantar é um outro alento.”. Desse modo, o período é traduzido em dois períodos curtos, que já prenunciam o encurtamento progressivo de períodos, até o último, formado apenas pelo sintagma nominal “Um vento” [Ein Wind]. A concisão rilkeana, presente sobretudo nos livros *Novos Poemas*, é um traço bastante valorizado por Campos e, por meio de suas traduções, ele busca mostrar ao público leitor essa faceta formal do poeta praguense. Desse modo, o uso de períodos mais curtos do que no texto de partida revelam essa intencionalidade do tradutor.

O procedimento de traduzir com períodos mais curtos também favorece a criação de um ritmo diferente do presente no poema original, mas que, ainda assim, é um ritmo. Não há a fluidez da sonoridade do texto original, mas prevalece um ritmo diferente, *stacatto*, cheio de cortes, de modo que podemos considerar isomórfico esse procedimento. Nos versos acima referidos, em que o som [ts] em três palavras traz iconicidade no texto de partida, Augusto opta pelo uso da fricativa [s] em “sem, saída, corações”. É um método diferente do de Paes, mas se percebe que ambos os tradutores



tiveram o cuidado de buscar em sua língua uma sonoridade que fizesse jus ao procedimento de iconicidade de Rilke.<sup>10</sup>

Portanto, o uso de períodos mais curtos provoca uma leitura em um ritmo que ressalta os silêncios, mais do que os sons. Nesse contexto, Campos parece relacionar o ritmo de sua tradução-poema com o que se está falando no texto, ou seja, que o verdadeiro canto é o da escuta. Lembremos que, em sua tradução, esse aspecto é reforçado: “esquece os teus cantares. Já não soam.”.

No quesito da fanopeia, a tradução utiliza imagens diferentes daquelas do poema em alemão, de modo que se percebe a intenção de que a tradução se torne um novo poema. Como Paes, Campos acrescenta elementos inexistentes no poema de Rilke, mas o faz de modo a deixá-lo mais sucinto que a tradução de seu colega. O primeiro exemplo está nos dois primeiros versos. Ao invés de traduzir com o verbo “seguir” o verbo de mesmo significado, *folgen*, como fazem os outros dois tradutores, Campos utiliza um verbo completamente diferente e adiciona um objeto a ele: “Mas como erguer do solo, / na estreita lira, o canto de uma vida?” [Wie aber, sag mir, sol / ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?]. Neste caso, Campos cria uma imagem diferente da do texto de partida, explorando a relação desigual entre deus e homem. Isto é: um deus pode cantar, ele tem um poder sobre-humano para isso, mas o eu-lírico questiona se um simples mortal, em sua condição terrena - por isso a ação de “erguer do solo” - tem a capacidade do canto. Desse modo, Campos

---

<sup>10</sup> Além disso, o texto de Campos tem outros momentos de aliteração, o que é comprovado na segunda estrofe, com a recorrência do fone [k], nas palavras como, cantar, cobiçada, quase, quando, que. Seligmann-Silva (2018) compara as traduções de Campos e Paes e encontra a assonância mais bem executada no último verso da tradução de Campos: “na tradução de ‘Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind’ Campos criou: ‘Ar para nada. Arfarem deus. Um vento’. O espelhamento so-noro de ‘Wehn’ em ‘Wind’ foi ‘substituído’ pelo desdobramento de ‘Ar’ em ‘Ar-far’ mantendo-se o sentido de ‘Wehn’, soprar. Uma ‘solução’ perfeita, um perde-e-ganha mais do que legítimo. José Paulo Paes, por sua vez, optou por uma solução que mantinha a mesma posição da aliteração mas perdeu na literalidade mantida por Campos na versão das preposições: ‘Um sopro de nada. Um alento de Deus. Um vento’”. Embora não discordemos da análise de Seligmann-Silva (2018), notamos que a crítica em geral não encontra, na tradução de Paes, elementos interessantes, como aqui apontado.

mantém-se fiel à proposta de significância do poema - que prevê a relação entre o humano, o divino e a arte - ainda que utilize imagens diferentes. Outro momento em que o tradutor busca outra imagem é ao traduzir “An der Kreuzung zweier / Herzwege” por “no beco sem saída/dos corações”. Compare-se esse verso com o de Quintela, “No cruzar de dois peitos”, e o de Paes, “nas encruzilhadas do coração”. Notemos que essa tradução modifica o sentido da imagem, que é o de uma situação sem saída, ao passo que, nos poemas de Rilke, Quintela e Paes, trata-se de cruzamentos, encruzilhadas, isto é, momentos que carecem de decisão. No caso do texto de Campos, trata-se de uma situação sem solução.

Campos também substitui a imagem do poema em alemão “wenn auch die Stimme dann den Mund dir aufstößt”, presente nos décimo e décimo primeiro versos, por “e ainda que doam as palavras nos lábios”, trocando, em uma relação metonímica, “voz” por “palavra” e “boca” por “lábios”. Essa troca não é apenas por uma conveniência que permite a formação de rimas finais - “soam” rima com “doam”, do último terceto - mas modifica a intensidade da imagem: a sensação de uma palavra doer nos lábios é menos violenta do que da voz arrombar a boca. Essa modificação de imagens, se somada à brevidade dos versos e períodos, pode ser associada a um efeito de isomorfia em relação aos significados do poema. O soneto é como um conselho para que o poeta - o humano - escute, antes de cantar. Como na tradução de Campos: “esquece os teus cantares.”. E como é caracterizado o verdadeiro canto? “Ar para nada. Arfar em deus. Um vento.” Portanto, o verdadeiro cantar seria o silenciar; esse calar é traduzido por Campos por meio das escolhas de palavras já apresentadas, bem como essa concisão nos versos e sintaxe.

### Considerações finais

Neste artigo, as traduções foram lidas como textos novos e autônomos, segundo uma leitura não-essencialista, que considera a tradução como uma

renovação, em que a mudança operada por cada tradutor não é um defeito, mas algo é inevitavelmente ocorre e acrescenta sentidos, formas e ritmos. Em nossas considerações finais, refletiremos sobre como os textos dos três tradutores se relacionam com seus propósitos de fidelidade tradutória.

No caso de Quintela, temos um texto bastante voltado para os aspectos logopaicos e fanopaicos do texto original. Para que pudesse estar em consonância com esses aspectos - afinal, como vimos, a “fidelidade à ideia” é a grande meta de Quintela - ele preferiu descartar o uso de rimas finais. No entanto, como se pode perceber por nossa leitura, mesmo que Quintela tenha pretendido um texto mais fiel ao de Rilke levantamos aqui dois obstáculos em relação a essa pretensão. O primeiro é o de que as pequenas alterações na passagem para o português, como a verbalização e adjetivação de substantivos, já configura uma mudança no significado do texto; similar é a ausência de rimas finais, que resulta em uma leitura distante da ideia de soneto tradicionalmente entendido.

266

---

No caso da tradução de Paes, percebe-se um texto que busca o equilíbrio entre todas as camadas do texto original, como se fosse operada uma equação, que busca atender, ainda que não absolutamente, tanto o aspecto do significante quanto o do significado. Em meio a tudo isso, porém, observamos que o texto de Paes é, em relação ao de Rilke, mais carregado de complexidade, por ter optado por uma sintaxe que se aproxima da utilizada por Rilke; a diferença é que, enquanto o poeta praguense escreve em uma sintaxe que não suscita estranhamento em sua língua, Paes provoca uma leitura menos comum em seu texto em português.

Por fim, no texto de Campos, percebemos um texto que se afasta das imagens evocadas no poema original, bem como modifica radicalmente certos significados, com a exclusão de alguns elementos e uma estrutura frasal amplamente modificada. O que Augusto preza é por uma fidelidade no sentido da isomorfia; por isso, suas escolhas não são balizadas pelos significados

isoladamente, nem pela sintaxe do alemão. Ele se baseia no modo como Rilke relaciona o tema com a forma, e busca realizar essa mesma relação em português. Desse modo, Campos faz um texto conciso e com escolhas vocabulares que indicam o silêncio que, em sua interpretação, é apontado como o cantar genuíno no soneto.

Desse modo, percebe-se que cada tradução se aproxima e se distancia do original ao mesmo tempo. Porém, mais do que isso, cada texto representa uma maneira de ler o texto de Rilke. A necessidade da fidelidade, da tentativa de reproduzir o máximo o possível do texto original na outra língua, serve como uma meta, mas são justamente os “desvios” e “fracassos” em relação a essa meta, decorrentes das diferenças das línguas e das particularidades do tradutor e do contexto histórico em que as traduções são produzidas, que fazem com que os novos textos sejam únicos.

## Referências

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 5 ed. São Paulo: Ática, 2007. 85 p.

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

BERMAN, A. *A prova do estrangeiro, tradução e cultura na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Baurú: EDUSC, 2002.

CAMPOS, H. de. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015. 256 p.

ENGEL, M. (Org.). *Rilke Handbuch*. 1 ed. Stuttgart: J. B. Metzler, 2004.

HÖRSTER, M. As versões portuguesas das Duineser Elegien de Rainer Maria Rilke. *Runa*, Porto, n. 26, 1996. p. 721-734. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/47503>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

HÖRSTER, M. *Para uma História da Recepção de Rainer Maria Rilke (1920-1960)*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2001.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Bliksteine José Paulo Paes. 19 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

LARANJEIRA, M. *Poética da Tradução: Do Sentido à Significância*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. (Coleção Criação e Crítica).

MARTINEC, T. Sonnets to Orpheus. In: VILAIN, K; LEEDER, R. (Org.). *The Cambridge companion to Rilke*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 95-110.

MILTON, J. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.

NEUMAN, Paul. The Sonnets to Orpheus. - Presentation. In: RILKE, Rainer Maria. *Les Sonnets à Orphée / The sonnets to Orpheus*. Ressouvenances. 2017. p. 10 - 24.

OVÍDIO. *Metamorfoses* [livro eletrônico]. Tradução de Manuel Bocage. Porto Alegre: Concreta, 2016.

PAES, J. P. *Tradução a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 1990.

PLATÃO. Fedro. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3 ed. Belém: ed.ufpa, 2011. 200 p.

POUND, E. *ABC da Literatura*. Trad. A. de Campos e J. P. Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

RILKE, R. M. *Poemas: Rainer Maria Rilke*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RILKE, R. M. *Rilke: poesia-coisa*. Trad. Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994. 88p.

SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de linguística geral. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença*. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2018.