

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

Marcelo Rondinelli

**HIPÉRION, HIPERÍON, HIPERION, HIPERIÃO:
DESTINOS E CONSTELAÇÕES DE UM HÖLDERLIN
(RE)TRADUZIDO NO BRASIL**

Florianópolis
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Rondinelli, Marcelo

Hipérion, Hiperíon, Hiperion, Hiperião : destinos e
constelações de um Hölderlin (re)traduzido no Brasil /
Marcelo Rondinelli ; orientador, Mauri Furlan -
Florianópolis, SC, 2015.

420 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Friedrich Hölderlin. 3.
Retradução poética. 4. Poetas-tradutores brasileiros. I.
Furlan, Mauri. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

MARCELO RONDINELLI

**HIPÉRION, HIPERIÓN, HIPERION, HIPERIÃO:
DESTINOS E CONSTELAÇÕES DE UM HÖLDERLIN
(RE)TRADUZIDO NO BRASIL**

Tese apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito final para a obtenção do título de Doutor em Estudos da Tradução, área de concentração Processos de Retextualização, linha de pesquisa Teoria, Crítica e História da Tradução, sob a orientação do Prof. Dr. Mauri Furlan.

FLORIANÓPOLIS
UFSC
2015

Marcelo Rondinelli

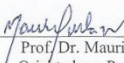
**HIPÉRION, HIPERÍON, HIPERION, HIPERIÃO:
DESTINOS E CONSTELAÇÕES
DE UM HÖLDERLIN (RE)TRADUZIDO NO BRASIL**

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título de DOUTOR EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO e aprovada em sua forma final pelo curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.


Florianópolis, 10 de julho de 2015.

Prof^aDr^a Andréia Guerini
Coordenadora do curso


Banca examinadora:




Prof/Dr. Mauri Furlan
Orientador e Presidente
Universidade Federal de Santa Catarina




Prof^aDr^a Claudia Borges de Faveri
PGET/Universidade Federal de Santa
Catarina



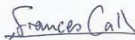
Prof^aDr^a Anne Balduino P. Fernandes
Universidade Federal de Santa Catarina



Prof. Dr. Berthold Zilly
Freie Universität Berlin
PGET/Universidade Federal de Santa
Catarina



Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo
Universidade Federal do Paraná



Prof. Dr. Francisco J. Calvo del Olmo
Universidade Federal do Paraná

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Roseli, pelo grande amor desses anos todos, pela paciência, pelas leituras e comentários preciosos, pelo encorajamento nos momentos difíceis.

Ao meu pai, *in memoriam*, pelo carinho de sempre, por suas lições de simplicidade e de otimismo. (Tendo assistido com empolgação ao início desta nova etapa de minha vida, infelizmente partiu tão cedo e não pôde ver a conclusão.)

À minha mãe e meus irmãos, outros “torcedores” de sempre, bem como aos familiares que me incentivaram.

Ao Cá e à Bê, *in memoriam*, inesquecíveis amigos da família, certeza de afeto e diversão a todo momento.

À Meeta, amizade nova (mas que suspeito, na verdade, vir de outras vidas), por toda a alegria, pelo amor e companheirismo.

A meu orientador Prof. Dr. Mauri Furlan, pela atenção, respeito e apoio ao meu trabalho, sempre acompanhados de gestos de amizade.

À banca examinadora, pela disponibilidade de ler e debater comigo sobre este estudo.

Ao Prof. Dr. Walter Carlos Costa, por acolher o projeto e recomendá-lo para doutorado direto, bem como por sugestões de redação e estilo no texto de qualificação.

Também aos colegas de pós na PGET que me apoiaram nessa trajetória.

À Leonice Moreira Alves, assistente bibliotecária do Acervo Haroldo de Campos, na Casa das Rosas, São Paulo, por toda a prestatividade em facultar-me o acesso a importantes obras de e sobre poesia e tradução; às equipes do IEB – Instituto de Estudos Brasileiros – da USP, pela autorização à consulta do acervo de Mário de Andrade (exemplar de

1945 dos *Poemas traduzidos* de Manuel Bandeira), e da biblioteca Sérgio Milliet do Centro Cultural São Paulo, pela gentil disponibilização de materiais bibliográficos de difícil acesso.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – pela bolsa concedida entre outubro de 2014 e julho de 2015, auxiliando financeiramente na conclusão de meu doutorado.

RESUMO

O estudo aqui desenvolvido toma como *corpus* central sete (re)traduções brasileiras do célebre poema “Hyperions Schicksalslied” [“Canto/canção do/de destino de Hipérion/Hiperion/Hiperion/Hiperião”], de Friedrich Hölderlin (1770-1843), por Manuel Bandeira (1886-1968), Mário Faustino (1930-1962), Marco Lucchesi (1963), José Paulo Paes (1926-1998), Antonio Medina Rodrigues (1941-2013) e Antonio Cícero (1945). Tais (re)traduções surgem em diferentes contextos e modos de apresentação, de único poema de Hölderlin em volume póstumo de tradução de poesia (caso de Mário Faustino) a antologias exclusivas de traduções daquela poesia (casos de Marco Lucchesi, José Paulo Paes e Antonio Medina Rodrigues), da página de jornal (Faustino) à publicação eletrônica na internet (Antonio Cicero). Abordam-se aqui essa e outras criações do poeta suábio e sua importância em um conjunto de outras traduções e criações dos brasileiros em questão. Para tanto, traçou-se para cada um desses poetas-tradutores uma “constelação”, designação empregada não com o sentido que lhe atribuíram Adorno e Benjamin, entre outros, mas sim mais próxima do que Itamar Even-Zohar (1990) concebe como “polissistema”. Uma constelação é aqui entendida como um conjunto de lírica própria e traduzida onde coincidem a filiação a uma “linhagem hölderliniana” (tradução também de poetas como Rainer Maria Rilke, Georg Trakl, Paul Celan, etc.) e/ou eleição de temas e procedimentos convergentes entre poesia própria e traduzida. Paralelamente, desenvolveu-se neste trabalho uma reflexão sobre os problemas conceituais em torno da “retradução” – como, por exemplo, os suscitados com as noções de *Nach-* e *Neuübersetzung*, o estatuto de tais (re)traduções à luz da chamada “hypothèse de la retraduction” de Antoine Berman (1990), da crítica que esta desencadeou e de desdobramentos teóricos mais recentes, como os reunidos no volume *Autour de la retraduction* (2011), sob organização de Enrico Monti e Peter Schnyder.

Palavras-chave: Friedrich Hölderlin; retradução poética; poetas-tradutores brasileiros

ZUSAMMENFASSUNG

Für die vorliegende Studie wurden als zentralen *Textcorpus* sieben brasilianische (Neu-/Nach)übersetzungen des berühmten “Hyperions Schicksalslied” [“Canto/canção do/de destino de Hipérion/Hiperion/Hiperion/Hiperião”] von Friedrich Hölderlin (1770-1843) ausgewählt: nämlich durch Manuel Bandeira (1886-1968), Mário Faustino (1930-1962), Marco Lucchesi (1963), José Paulo Paes (1926-1998), Antonio Medina Rodrigues (1941-2013) und Antonio Cícero (1945). Diese (Neu-/Nach)übersetzungen entstanden in verschiedenen Zusammenhängen und Medien, vom einzig übersetzten Gedicht des schwäbischen Dichters in posthumer Sammlung übersetzter Lyrik (s. Mário Faustino) bis zu ganzen übersetzten Anthologien seiner Dichtung (s. Marco Lucchesi, José Paulo Paes und Antonio Medina Rodrigues), von der separaten Übersetzung auf Zeitungsseite (s. Faustino) bis zum übersetzten Gedicht als Blogbeitrag (s. Antonio Cicero). Hier wurden diese und andere Schöpfungen Hölderlins sowie deren Bedeutung für eine Auswahl anderer Übersetzungen und Schöpfungen der fokussierten brasilianischen Lyriker behandelt. Hierfür wurde für jeden der übersetzenden Dichter eine “Konstellation” skizziert: “Konstellation” nicht mit dem Sinn, den ihr Adorno und Benjamin u.a. beimaßen, sondern näher an dem, was Itamar Even-Zohar (1990) unter “polysystem” begreift. Unter “Konstellation” wird hier also als Ensemble von eigener und übersetzter Lyrik, wo die Filiation einer gewissen Abstammung von Hölderlin (die brasilianischen Lyriker haben auch Rainer Maria Rilke, Georg Trakl, Paul Celan, usw. übersetzt) und/oder die Themenwahl und übereinstimmenden Vorgehensweisen in eigener und übersetzter Lyrik zusammenfließen. Parallel dazu wird in dieser Studie eine Überlegung zur Problematik um den Begriff der “retradução” [Nach-, Neuübersetzung] vorgeschlagen, sowie zum Status solcher Nach-/Neuübersetzungen im Lichte der sogenannten “hypothèse de la retraduction” von Antoine Berman (1990), deren Kritik und neuerer theoretischen Ansätze, wie diejenigen, die sich im Essay-Band *Autour de la retraducion* (2011, Hrsg. Enrico Monti und Peter Schnyder) befinden.

Schlüsselwörter: Friedrich Hölderlin; poetische (Nach/Neu)übersetzung; übersetzende Lyriker aus Brasilien

ABSTRACT

The here-developed study takes as central corpus seven Brazilian (re)translations of the famous Friedrich Hölderlin's (1770-1843) poem "Hyperions Schicksalslied" ["Canto/canção do/de destino de Hipérion/Hiperion/Hiperion/Hiperião"] by Manuel Bandeira (1886-1968), Mário Faustino (1930-1962), Marco Lucchesi (1963), José Paulo Paes (1926-1998), Antonio Medina Rodrigues (1941-2013) and Antonio Cicero (1945). Such (re)translations arise in different contexts and display modes, from the single Hölderlin's poem in posthumous volume of poetry translation (case of Mario Faustino) to the exclusive anthologies of poetry translations of that (cases of Marco Lucchesi, José Paulo Paes and Antonio Medina Rodrigues), from the newspaper page (Faustino) to the electronic publishing as blog on the Internet (Antonio Cicero). Here have been studied this and other creations of the Swabian poet and its importance in a number of other translations and creations of Brazilians. Therefore, it has been traced for each of these poets-translators a "constellation": designation which is employed here not in the sense that it gave Adorno and Benjamin, among others, but closer to that which Itamar Even-Zohar (1990) conceives as a "polysystem". A constellation is understood here as a set of lyrical own and translated works where coincide the membership of a "hölderlinian line" (also translations of poets like Rainer Maria Rilke, Georg Trakl, Paul Celan, etc.) and/or the election of topics and procedures convergence between itself and translated poetry. At the same time, it has been developed in this work a reflection on the conceptual problems surrounding the "retranslation" as, for example, raised with the notions of *Nach-* and *Neuübersetzung*, the status of such (re)translations in the light of the "hypothèse de la retraduction" by Antoine Berman (1990), the criticism that this triggered and more recent theoretical developments, such as the those in the essay volume *Autour de la retraducion* (2011), edited by Enrico Monti and Peter Schnyder.

Keywords: Friedrich Hölderlin; poetic retranslation; Brazilian poets-translators

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
“Hyperions Schicksalslied”, de Friedrich Hölderlin, e as (re)traduções estudadas.....	16
Sobre o <i>corpus</i>	25
Objetivos.....	30

CAPÍTULO 1 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS PRELIMINARES

1.1 Constelação e polissistema: contribuição de Even-Zohar	32
1.2 Traduzir o “Schicksalslied”, submeter-se à “prova do estrangeiro”	34
1.3 A problemática conceitualização e o debate em torno da retradução	35
1.3.1 Jiří Levý e as “traduções compiladas”.....	37
1.3.2 Antoine Berman e a chamada “hipótese da retradução”.....	39
1.3.3 As críticas de Yves Gambier e Jean-René Ladmiral à hipótese de Berman.....	42
1.3.4 Da <i>rewriting</i> de André Lefevere à <i>re-rewriting</i> de Isabelle Desmidt.....	47
1.3.5 Contribuição das diferenciações conceituais no alemão.....	48
1.3.6 Outros aportes teóricos recentes sobre (re)tradução de poesia.....	50
Excurso: traduzibilidade, retraduzibilidade.....	52
1.4 Delimitar (re)tradutores, mapear constelações.....	53

CAPÍTULO 2 FRIEDRICH HÖLDERLIN

2.1 Breves dados biográficos, <i>Schicksal</i>	57
2.2 Reverberações de Hölderlin sobre outras poéticas.....	64
2.3 O romance e o canto de Hiperión / Alguns dados adicionais.....	68
2.4 “Hyperions Schicksalslied”, ritmos livres e algumas peculiaridades do sistema de versificação alemão.....	70
2.4.1 A problemática “ritmos livres X versos livres”.....	80
2.5 “Hyperions Schicksalslied” (1797): uma leitura do poema original alemão.....	81

CAPÍTULO 3

DESTINOS E CONSTELAÇÕES: O “SCHICKSALS LIED” POR POETAS-TRADUTORES BRASILEIROS

3.1 O “Schicksalslied” no Brasil.....	97
3.2 “Canto do destino”, primeira estrela? Nove poemas de Hölderlin por Manuel Bandeira	
3.2.1 Bandeira e a constituição de um cânone.....	101
3.2.2 <i>Poemas traduzidos</i> , editados... e seus percalços	108
3.2.3 A tradução de Manuel Bandeira	114
3.2.4 Precedentes de leitura sobre Bandeira tradutor	
3.2.4.1 Jorge Wanderley.....	127
3.2.4.2 Ana Cristina Cesar.....	131
3.2.4.3 Outros olhares sobre Bandeira tradutor.....	137
3.2.5 “Canto do destino de Hiperion” e uma constelação bandeiriana	140
3.3 Canto-experiência – Friedrich Hölderlin retraduzido por Mário Faustino	
3.3.1 Situando Faustino, <i>Poesia completa/Poesia traduzida</i>	185
3.3.2 A retradução de Mário Faustino	189
3.3.3 “Canção-do-destino de Hiperião” e uma constelação faustiniana.....	197
3.4 “Vigilante desafio”? – Tradução e retradução de Marco Lucchesi	
3.4.1 <i>Patmos e outros poemas de Hölderlin</i> : ensaio-poesia.....	235
3.4.2 <i>Faces da Utopia</i> : Lucchesi retraduz Lucchesi?.....	240
3.4.3 “Canto do destino de Hipérion” e uma constelação lucchesiana	248
3.5 Hölderlin retraduzido por José Paulo Paes – ou “Sob o signo da ‘refração hermenêutica’”	275
3.5.1 Tradução da prática à teoria, a ponte de Paes	276
3.5.2 Iluminadoras “notas liminares”.....	278
3.5.3 A retradução de José Paulo Paes	280
3.5.4 “Canto de destino de ‘Hiperion’” e uma constelação paesiana.....	284
3.6 O “suave” (e instável) solo da retradução de Antonio Medina Rodrigues.....	329
3.6.1 Uma problemática “poética do sinal”.....	330

3.6.2 A retradução de Antonio Medina Rodrigues	334
3.6.3 “Canto do destino” e uma constelação rodriguesiana.....	338
3.7 Para pensar o mundo: “Canção do destino de Hipérion”, por Antonio Cicero	
3.7.1 Retradução em novo suporte, “Acontecimentos”	363
3.7.2 A retradução de Antonio Cicero	364
3.7.3 “Canção do destino de Hipérion” e uma constelação ciceriana	366
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	387
REFERÊNCIAS.....	394
ANEXOS	411

The friends that have it I do wrong
Whenever I remake a song
Should know what issue is at stake
It is myself that I remake.
(W. B. YEATS)

Aqueles que acham traição
Eu refazer uma canção
Que ouçam por que problema eu passo
É a mim mesmo que refaço.
(trad. ANTONIO CICERO)

INTRODUÇÃO

Muitas podem ser as motivações para um poeta-tradutor se lançar à tarefa de oferecer sua versão a uma criação que, atravessando séculos, atingiu o estatuto de canônica. E há um número elevado de poemas, de autores também os mais vários, que ao longo da história da lírica ocidental resultaram no estabelecimento de cânones não apenas em sua língua de partida, mas na forma de traduções e retraduições para uma miríade de línguas de chegada, poéticas, épocas: “El cántico espiritual”, de Juan de la Cruz; “The Tyger”, de William Blake; “L’Albatros”, de Charles Baudelaire, ou “L’infinito”, de Giacomo Leopardi... a lista parece se prolongar indefinidamente. Um desses serve de baliza ou ponto de referência para o presente estudo: “Hyperions Schicksalslied”, de Friedrich Hölderlin.

Sobre textos fundamentais e grandes traduções reunidas num universo a que chama de maneira bem particular de “poética”, Henri Meschonnic assinala:

o signo da necessidade de uma poética para o traduzir é o agrupamento das grandes traduções em torno dos grandes textos, isto é, daqueles que inventaram uma poética que permanece nova – Ezra Pound definia a literatura *news that stays news* – e que constituem indefinidamente as injunções para continuar a enunciá-las. (MESCHONNIC, [1999]2010, p. LX)

É logo em seguida, na mesma passagem, que o poeta, ensaísta e tradutor francês enfatiza a importância da retradução:

A retradução faz parte de sua capacidade de começar de novo. Há sempre essa retomada de traduzir Homero, a *Bíblia*, Dante, Shakespeare, entre outros. (MESCHONNIC, 2010, p. LX)

De outra escola e vertente dos Estudos da Tradução, bem antes o alemão Werner Koller até generalizava uma inevitabilidade da retradução, sustentando que “todo texto traduzido já contém em si o apelo à retradução”¹ (KOLLER, 1992, p. 69) – lembrando que bem

¹ “Jeder übersetzte Text enthält bereits die Aufforderung zur Neuübersetzung in sich.” As citações de obras em língua estrangeira no presente trabalho, salvo

caberia aqui, para além de tal “apelo” como tradução para *Aufforderung*, um longo substantivo composto, “solicitação-apelo-convite-ordem-desafio”, como forma de colocar em relevo em português tudo o que esse termo vem a significar.

As primeiras duas décadas do século XXI têm sido um tempo de efervescência na vertente dos Estudos da Tradução que, entre outros, se volta especificamente ao fenômeno da retradução. Só para se ter uma ideia numérica das contribuições a esse debate, a bibliografia sobre retradução organizada por Enrico Monti para a coletânea de ensaios *Autour de la retraduction* (2011) destaca pelo menos duas dezenas de publicações, entre artigos em livros, periódicos e até volumes inteiros voltados aos problemas da retradução, editadas desde o ano 2000.

Um marco no percurso dessas discussões foi, porém, estabelecido uma década antes: é, sem dúvida, “La retraduction comme espace de la traduction”, comunicação de Antoine Berman publicada no hoje algo célebre número 4 da revista *Palimpsestes*, de 1990, sobre o qual me deterei adiante.

De lá para cá, vem se desenvolvendo um aprofundamento bem significativo do debate, no âmbito francófono, incluindo bem fundadas críticas a Berman, por estudiosos como Jean-René Ladmiral e Yves Gambier, entre outros.

Mas não só ali se discute o fenômeno da retradução com vivacidade nos últimos anos. Nos países germanófonos, tem havido correspondente interesse pelo tema. É possível citar, entre outros, os nomes de Felix Philipp Ingold e de Wolfgang Pöckl como autores de trabalhos que discutem *Neu-* e *Nachübersetzungen*, conceitos que, como veremos, ampliam o horizonte da problemática da retradução.

No Brasil, se Marie-Hélène C. Torres e John Milton na apresentação ao número 11 dos *Cadernos de Tradução*, de 2003 (sob organização de ambos), começavam por apontar a pouca atenção que se dispensava à retradução em seu campo de estudos – sublinhando a ausência de um verbete específico na *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2003, p. 9) –, menos de uma década depois, em 2010, Álvaro Faleiros concluiu sua livre-docência intitulando-a *Crítica e retradução poética*.

Para a investigação que desenvolvo a seguir, elegi sete (re)traduções brasileiras do poema “Hyperions Schicksalslied” [“Canto (ou ‘canção’, conforme veremos) do/de destino de Hipérion/Hiperíon/

menção em contrário, são traduções livres minhas, unicamente para fins de exposição do referencial teórico.

Hiperion/Hiperião”²], de Friedrich Hölderlin (1770-1843), que figura em seu romance epistolar inacabado *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* [*Hipérion ou o eremita na Grécia*³] – realizadas por Manuel Bandeira (1886-1968), Mário Faustino (1930-1962), Marco Lucchesi (1963), José Paulo Paes (1926-1998), Antonio Medina Rodrigues (1941-2013) e Antonio Cicero (1945). Trata-se, seguramente, ao lado de “Hälfte des Lebens” [“Metade (ou meio) da vida”], do mais traduzido daquele poeta para o português brasileiro.

Com cada um dos textos da série de (re)traduções do poema alemão à nossa variante de língua portuguesa, temos o produto derivado de um processo que, envolvendo uma dimensão de historicidade renovada, precisa ser analisado ainda sob a problemática e a crítica das retraduições.

Apresento a seguir o poema alemão e as referidas (re)traduções brasileiras, em ordem cronológica de publicação:

² A grafia desse nome varia nas traduções: Faustino opta por Hiperião, Bandeira prefere Hiperion, Lucchesi e Cicero adotam Hipérion (modo como também figura nas duas versões brasileiras do romance epistolar), enquanto Paes o intitula “Canto de destino de ‘Hiperion’” – portanto, sem o artigo definido e com o nome paroxítono, seguindo com mais rigor a tônica original grega. Será este o que utilizarei para me referir ao poema quando não estiver aludindo a uma (re)tradução específica. É preciso observar ainda que a tradução de Manuel Bandeira na coletânea *Alguns poemas traduzidos* (2007) organizada por Leonardo Fróes aparece com o nome Hiperíon com o acento no *i*, tanto no Sumário quanto no interior do volume. No entanto, nenhuma edição do poema sob supervisão de Bandeira trouxe esta grafia, e sim invariavelmente a versão oxítona.

³ Há traduções brasileiras do romance: de Erlon José Paschoal em 2003 pela editora Nova Alexandria, de Márcia Sá Cavalcante pela Vozes em 1994 e da mesma tradutora, porém então assinando com o sobrenome Cavalcante-Schuback, em 2012, pela editora Forense Universitária (cf. Referências Bibliográficas completas ao final da tese).

HYPERIONS SCHICKSALS LIED

Friedrich Hölderlin, 1797

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahr lang ins Ungewisse hinab.

CANTO DO DESTINO DE HIPERION

Tradução de Manuel Bandeira, 1945

No mole chão andais
Do éter, gênios eleitos!
Ares divinos
Roçam-vos leve
Como dedos de artista
As cordas sagradas.

Como adormecidas
Criancinhas, eles
Respiram. Floresce-lhes
Resguardado o espírito
Em casto botão;
E os olhos felizes
Contemplam em paz
A luz que não morre.

Mas, ai! nosso destino
É não descansar.
Miseros os homens
Lá se vão levados
Ao longo dos anos
De hora em hora como
A água, de um penhasco
A outro impelida,
Lá somem levados
Ao desconhecido.

CANÇÃO-DO-DESTINO DE HIPERIÃO

Tradução de Mário Faustino, 1958

Afortunados gênios, que pairais
Na luz acima, pelos prados férteis!
Leves, divinas brisas reluzentes
Vos acalentam
Como dedos de artista
Sobre cordas sagradas.

Despidos de destino, tal dormente
Recém-nascido, assim eles respiram,
Os celestiais: castamente aninhados
Em pétalas sensíveis
Florescem para sempre seus espíritos
E seus olhos benditos
Contemplam sempiterna
Claridade eterna.

Ai de nós! que recanto
De repouso nos toca?
Desgraçados humanos
Tombamos e murchamos
Às cegas, de hora a hora
Como de fraga em fraga
A torrente se atira,
Anos abaixo, rumo
Do Desconhecido.

CANTO DO DESTINO DE HIPÉRIÓN
Tradução de Marco Américo Lucchesi, 1987

No chão mole vagais,
acima, no éter, gênios celestes!
Luminosos sopros divinos
tocam-vos leve
como dedos de artista
as cordas sagradas.

Errantes, como as adormecidas
criancinhas, respiram os gênios.
Floresce-lhes eterno
o espírito, resguardado
em casto botão.
E seus olhos mansos
contemplam silenciosos
a claridade sem fim.

Mas a nós
não é dado descansar.
Os homens sofrem
o destino cego,
de hora em hora,
a vida inteira,
como água atirada
de uma rocha a outra,
nafragando no desconhecido.

CANTO DE DESTINO DE “HIPERÍON”

Tradução de José Paulo Paes, 1991

Andais lá no alto, em meio à luz,
Sobre um chão macio, oh gênios venturosos!
As brisas dos deuses, refulgentes,
Vos tocam de leve
Como os dedos da artista
Cordas sagradas.

A salvo do destino, crianças
Dormindo, vivem os Celestes;
Castamente resguardada
Em modesto botão,
A alma deles floresce
Pela eternidade
E, ditosos, seus olhos
Contemplam a paz
Da eterna claridade.

Mas a nós não é dado
Repouso em parte alguma.
Exaurem-se, sucumbem
Os homens sofredores
Cegamente atirados,
Ao longo dos anos
De uma a outra hora, de
Penhasco em penhasco,
Até, lá embaixo, o Incerto.

CANTO DO DESTINO DE HIPÉRIÓN

Tradução de Marco Lucchesi, 1992*

No chão mole vagais,
no éter, gênios celestes!
Luminosos sopros divinos
tocam-vos leve
como dedos de artista
as cordas sagradas.

Livres do Destino
respiram os gênios.
Floresce-lhes eterno
o espírito, guardado
em casto botão,
e os olhos suaves
resplandecem
na infinita claridade.

Mas a nós
não é dado descansar!
Os homens sofrem
o destino cego,
de hora em hora,
a vida inteira,
como água atirada
de uma rocha à outra,
pelo desconhecido abaixo.

*Última versão modificada pelo tradutor
até a conclusão deste estudo.

CANTO DO DESTINO

Tradução de Antonio Medina Rodrigues, 1994

Na suma claridade andais,
 E em suave solo, ó gênios bem-aventurados.
 Divas brisas esplendentes
 Tangem-vos de leve,
 Como os dedos de uma harpista
 Em cordas celestiais.

Livres de uma Sina, como no acalanto
 O infante, os Imortais respiram;
 E resguardado num botão
 De singeleza,
 Sempiternamente
 O Espírito lhes brota,
 E as miríficas pupilas
 Num clarão remiram
 Eternal.

Ai, pra nós, porém, jamais foi dada
 Uma parada em que pousar,
 Descambam os homens malferidos,
 E vacilam cegamente,
 Em hora atrás das horas,
 Como as águas dos cascalhos
 Despejadas em cascalhos
 Ano afora, pelo errante abismo do insabível.

CANÇÃO DO DESTINO DE HIPÉRIÓN

Tradução de Antonio Cicero, 2005

Andais lá em cima na luz
Em chão macio, gênios felizes!
Cintilantes brisas divinas
Tocam-vos de leve
Como os dedos da artista
Cordas sagradas.

Sem destino, qual o lactente
Adormecido, respiram os divinos;
Casto, guardado
Em botão simples
Floresce-lhes
Eterno o espírito
E os olhos felizes
Fitam em calma
Eterna claridade.

Mas a nós não é dado
Em lugar algum repousar:
Fenecem, caem
Os homens sofredores
Cegamente de uma
Hora para outra
Como água de penhasco
Em penhasco lançada
Incessantemente no incerto

Sobre o *corpus*

A poesia de Friedrich Hölderlin já foi objeto de um número bastante elevado de traduções no Brasil. Desse universo multifacetado tanto quanto a temas e formas – tratados pelo poeta suábico de modo amplamente diferenciado não obstante a brevidade de sua vida em plena saúde mental, e mais tarde explorado em não menos diversificados projetos e poéticas –, a opção pelo “Schicksalslied” [utilizarei doravante esta forma abreviada para me referir ao título] se deveu à necessidade e, ao mesmo tempo, à conveniência de encontrar um ponto de partida e de referência para o mapeamento de um outro possível conjunto de relações.

A diversidade de apresentação da poesia de Friedrich Hölderlin (re)traduzida em nosso país é notável. Há casos de (re)tradução de um único poema ou de amostras mais extensas de poemas, reunidas ou não em antologias, estas inteiramente dedicadas a Hölderlin ou dividindo espaço com outros poetas, etc., o que torna necessária uma rigorosa delimitação de *corpus* para os propósitos do presente estudo. Tomo “Hyperions Schicksalslied” como ponto de referência de um universo poético observável sob diferentes configurações:

a) “Schicksalslied” e outros poemas traduzidos por poetas-tradutores brasileiros, integrados a coletânea (em seção de livro ou em volume inteiro) de trabalhos de Hölderlin. Nesse grupo, encontram-se obras de Manuel Bandeira, José Paulo Paes, Marco Lucchesi e Antonio Medina Rodrigues.

b) “Schicksalslied” como único poema de Hölderlin traduzido por poetas-tradutores brasileiros e publicado isoladamente. São os casos de Mário Faustino e de Antonio Cicero. O último não possui até 2015 volume exclusivo de poesia traduzida; de todo modo, mantém acessíveis em outro suporte, que não o do livro impresso, os poemas de Hölderlin que traduziu: no *blog* “Acontecimentos”, disponível em antoniocicero.blogspot.com.br. Além do “Schicksalslied”, contam-se em sua página na internet [posição: maio 2015] outros quatro com tradução do próprio Cicero (em meio a outros vertidos por Paulo Quintela, Antonio Medina Rodrigues e Manuel Bandeira): “Buonaparte”, “A brevidade”, “Outrora e hoje” e “Sócrates e Alcibiades”.

c) poema(s) outro(s) (que não o “Schicksalslied”), traduzido(s) por poetas-tradutores brasileiros em coletânea de poesia.

Pode-se incluir nesse universo Dora Ferreira da Silva, que no número 6 da revista *Cavalo Azul*, sob sua direção, nos apresentava traduções suas para cinco diferentes poemas de Hölderlin. A mesma

poeta ainda viria a oferecer sua versão de “Arquipélago” na revista *Azougue*, vol. I, ano IV, de 1999.

O alagoano Marcos de Farias Costa, em sua coletânea *Não tem tradução*, de 1992, abarcando bastante variados idiomas de partida, seleciona para tradução um único poema de Hölderlin, “Metade da vida”.

A editora e poeta Roswitha Kempf integra este grupo com “Meio dia [*sic*] da vida”, sua versão para “Hälfte des Lebens”, além de mais três composições de Hölderlin: “Patmos” (fragmento), “Muito faz a boa hora” e “O peregrino”. O penúltimo, indicado como tradução de “Viel tuet die gute Stunde”, é poema raro de Hölderlin, que a edição a cargo de Jochen Schmidt aqui utilizada relaciona na seção intitulada “Entwürfe, Fragmente, Skizze” [“Projetos, fragmentos, esboços (1793-1806)”] como “Das nächste Beste” [tradução aproximada: “A próxima melhor de todas as coisas”]. Kempf fundiu trechos da primeira e terceira iniciativas de Hölderlin, o que a edição (monolíngue) e sem indicação da obra original utilizada (apenas mencionada a editora, *Das Bergland-Buch*⁴) não explicita. Quanto a “O peregrino”, trata-se da primeira versão, produzida entre 1796-1798. O mesmo poema seria recriado por Hölderlin no período entre 1800 e 1805. Kempf, em sua edição, não faz alusão a esse dado. As datas, mais uma vez, constam da que aqui utilizo, de Jochen Schmidt, respectivamente nas páginas 184-187 e 272-276.

Geir Campos, em sua *Poesia alemã traduzida no Brasil* (1960), embora tenha traduzido ele próprio poemas de diversos autores de língua alemã, não nos apresenta nenhuma versão sua de composição de Hölderlin. Desse poeta, seleciona três: primeiramente, “Às parcas” [“An die Parzen”], por Manuel Bandeira. Apresenta-a com o acento grave indicativo de crase, o que não acontecera em nenhuma edição do poeta pernambucano – o que pode denotar, aliás, diferentemente de um erro tipográfico, uma desatenção gramatical de Bandeira ao intitular sua tradução do original alemão.

O poema seguinte de Hölderlin apresentado pelo poeta Geir Campos em tradução é precisamente “Canção-do-destino de Hiperião” – portanto, a de Mário Faustino. Chama a atenção que ao organizar essa coletânea não tenha optado por mais uma referência (e deferência) a Manuel Bandeira, e sim a um trabalho naquele momento (1960) ainda

⁴ Ao que tudo indica, trata-se da antologia *Hölderlins Werke in einem Band*, org. Anton Brieger, Salzburg, com diferentes tiragens na década de 1950.

relativamente pouco conhecido, uma vez que a referida tradução de Faustino só saíra publicada no final da década anterior em página de jornal. Finalmente, Geir Campos reproduz a tradução “Coragem poética (primeira versão)” [“Dichtermut (erste Fassung)”], realizada por Moacyr Felix⁵.

Haroldo de Campos “transcreveu” parte do esboço de hino “Die Titanen” – o qual chama de “motivo dos ‘Titãs’” –, composto entre 1803/1805, segundo a edição de Jochen Schmidt (cuja transcrição deixou, porém, faltarem os dois últimos versos; o erro não ocorre na *Stuttgarter Ausgabe*⁶, obra completa de Hölderlin organizada por Friedrich Beissner); o “Fragmento 26” [“Aber die Sprache...”, totalmente ausente do volume organizado por Schmidt, mas integral na *Stuttgarter Ausgabe*]; bem como o Ato I, cena I, da *Antígona* traduzida por Hölderlin. Campos incluiu essas suas “transcrições”, respectivamente, em ensaios de *A operação do texto*⁷ (CAMPOS, 1976, p. 98-103) e em *A arte no horizonte do provável* (CAMPOS, 1977, p. 102-107).

Em sua reunião dos poemas de língua alemã, traduzidos sob o título *Irmãos germanos* (1992), em volume com apresentação bilíngue “espelhada”, Augusto de Campos oferece apenas três poemas de Friedrich Hölderlin: “Vormals richtete Gott” (“Outrora Deus julgava”), “Vom Abgrund (“Do abismo”) e “Das Schicksal” (“O destino”). O primeiro também é encontrável em certas edições alemãs sob o título “Zu Sokrates Zeit” [“No tempo de Sócrates”], em que o escolhido por Campos na verdade seria o primeiro verso. “Vom Abgrund nämlich...” é o título verdadeiro do segundo poema, também integrante do conjunto de fragmentos do alemão. Já “Das Schicksal” é mais fácil de localizar, precisamente sob esse nome (não tem, no entanto, nenhuma relação evidente com o “canto” de Hiperión). Foi composto no período entre

⁵ O poeta carioca Moacyr Félix (1926-2005) chegou a compor, em 1950, “Com Hölderlin quase um canto”, que parece dialogar precisamente com “Hyperions Schicksalslied”, transformando-o sob o viés de sua característica reflexão política.

⁶ Há edição disponível na internet, em: http://digital.wlb-stuttgart.de/digitale-sammlungen/seitenansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=5&tx_dlf%5Bpage%5D=234&Seite=&cHash=f67ee4ea9c0ee6525a8b0793928de5e2 . Acesso em 20 out. 2014.

⁷ A obra ganhou uma reedição póstuma, ampliada em dois ensaios (sem modificações no que aqui me interessa), sob o título *A reOperação do texto*, pela Perspectiva, em 2013.

1794-1795, em octossílabos estritamente rimados, numa estrutura em que rigorosamente todos os versos ímpares apresentam cadência feminina e os pares, masculina – características formais do Hölderlin dos anos mais jovens, obra menos reverenciada e traduzida, o que também se dá largamente em relação à chamada “fase da loucura”, em geral fragmentária, considerada hermética e/ou de qualidade inferior pela crítica.

Chama a atenção que Augusto de Campos não tenha selecionado para traduzir ali nenhum dos poemas ditos “canônicos” – da fase áurea do poeta alemão, em geral situada entre 1796 e 1803, ou bem pouco depois, até a manifestação irreversível da doença mental –, em meio aos quais comumente não faltam “Hälfte des Lebens” e “Hyperions Schicksalslied”.

d) poema(s) outro(s) (que não o “Schicksalslied”) traduzido(s) por poetas-tradutores brasileiros publicado(s) em volume não especificamente dedicado a poesia. É o caso de Lawrence Flores Pereira, que assina com Kathrin Rosenfield a tradução de várias composições de Hölderlin inseridas em *Antígona – de Sófocles a Hölderlin. Por uma filosofia “trágica” da literatura*, de 2000. Rosenfield assina ainda a tradução das três versões de “Dichtermut” [“Coragem de poeta”], intitulado a última dessas, “Blödigkeit”, “Imbecilidade”. Elas são a base para seu estudo “Rumo a uma linguagem inacabada: a propósito da ode ‘Coragem de poeta’, de Hölderlin” (1989, p. 69-84). Também Antonio Cicero apresenta uma “versão mais literal, embora menos bonita” (CICERO, 2005, p. 261) de “Hälfte des Lebens” com cuja análise encerra seu ensaio “O destino do homem”.

e) poema(s) traduzido(s) por brasileiros não poetas, inseridos em volume de poesia ou de prosa poética. Exemplo: o “Schicksalslied” que encontramos nas traduções do romance *Hipérion ou o eremita na Grécia* por Márcia Cavalcante(-Schuback) ou Erlon José Paschoal.

f) poema(s) traduzido(s) por estudiosos (não poetas) brasileiros da obra de Hölderlin, integrados ao corpo de ensaio(s) ou estudo(s) em geral, em obra própria. É o que se observa em Erwin Theodor Rosenthal, germanista e professor aposentado de língua e literatura alemãs da Universidade de São Paulo, com tradução autoassumida como (2004, p. 56) “bastante próxima, muito embora nada poética” de “Hälfte des Lebens” [“Metade da vida”] em artigo para a *Revista Brasileira* da Academia Brasileira de Letras.

Existe ainda uma tradução do “Schicksalslied” (1999, p. 171) realizada por Wira Selanski, germanista ucraniana e professora aposentada da UFRJ. Intitulou-a “Canção do Destino”, omitindo a

referência ao Hiperion. Como não se trata de poeta-tradutora brasileira, não será estudada aqui.

Somente as composições pertencentes aos grupos a) e b) serão enfocadas no presente estudo: de poetas brasileiros tradutores do “Schicksalslied”. Esta é uma opção metodológica que, conforme já afirmei, possibilita delimitar um *corpus* mais controlável e pertinente para o traçado do que neste trabalho entendo por constelação. De todo modo, o foco principal recairá sobre tal poema, que será, na condição de ponto de referência, para onde convergirão as considerações – mais breves – feitas sobre outras criações de Hölderlin.

Com tal *corpus* selecionado, vejo-me diante de sete trabalhos⁸ publicados sem menção a traduções precedentes para o português, fosse na variante brasileira ou na lusitana. José Paulo Paes (1991) constitui uma “quase-exceção”, já que afirma ter consultado outras traduções; refere-se, contudo, às realizadas do original alemão para outros idiomas.

Como fonte principal para o estudo a desenvolver, selecionei *Friedrich Hölderlin – Die Gedichte*, da Insel Verlag, do ano de 2001. O volume inclui toda a produção poética, mais o romance epistolar *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, sob organização de Jochen Schmidt, germanista alemão altamente renomado, pesquisador da obra de Friedrich Hölderlin.

Composto fundamentalmente pelo poema alemão e respectivas traduções brasileiras, o *corpus* será complementado por referências a outras incursões dos mencionados poetas-tradutores brasileiros no par alemão-português, abordando outros poemas de Hölderlin ou de poetas por ele influenciados, prioritariamente, e em algum outro par de idiomas adicional, materiais com que se amplie a mostra de seu fazer tradutório (e sua relação com o texto poético), confrontados com sua poética própria e diferentes aportes e abordagens dos Estudos da Tradução relevantes a uma reflexão sobre as operações específicas envolvendo (re)tradução (d) poesia.

⁸ Levando-se em conta que um dos poetas-tradutores, Marco Lucchesi, produziu duas diferentes versões para o poema.

Objetivos

O estudo situa as diferentes traduções do poema de Friedrich Hölderlin no conjunto da atividade (tradutória de poesia) de cada poeta envolvido, observando procedimentos e, além disso, o modo como tal empreitada se insere num universo delimitado pela produção poética própria de cada um.

Questão inevitável que se coloca de antemão: terá o poema eleito para o presente estudo, denominador comum a quase todas as iniciativas brasileiras de se traduzir Hölderlin, representado uma necessidade maior no conjunto da própria produção do poeta-tradutor? Qual?

Analisando o percurso de tradução e retraduições do “Schicksalslied”, verificarei em cada poeta-tradutor hipóteses em torno de uma indispensabilidade (ou não), manifesta ou subsumida, de enfrentar Friedrich Hölderlin, seja numa amostragem um pouco mais ampla, seja tendo como referencial privilegiado o “Schicksalslied”. Na relação dessa empreitada com outras traduções de poesia pelos mesmos, podem-se buscar semelhanças e diferenças de procedimentos e formular hipóteses que ajudem a compreender a integração (pelo menos de amostra entendida como significativa) da poesia traduzida ao conjunto da obra própria. Além disso, é possível discutir a problemática da retradução conforme ela vai se configurando a cada nova empreitada.

Por meio desse procedimento metodológico, intento chegar ao mapeamento de uma constelação (noção que explicito adiante, no Capítulo 1) em que se iluminam a um só tempo configurações poético-tradutórias capazes de revelar – ainda que parcialmente, em alguns casos, ajudadas pela verificação de hipóteses – razões específicas que moveram cada poeta-(re)tradutor a ocupar-se de versos de Hölderlin e fornecer elementos para uma reflexão e crítica sobre o fenômeno da retradução.

Tal mapeamento pode acabar por produzir uma espécie de modelo experimentável com outros *corpora* semelhantes. Em termos mais precisos: permitir que se tome um poema objeto de múltiplas (re)traduições, seja ele “El cántico espiritual”, de Juan de la Cruz; “The Tyger”, de William Blake; “L’Albatros”, de Charles Baudelaire; ou “L’infinito”, de Giacomo Leopardi, etc. Ou ainda outra célebre criação da lírica em língua alemã como “Wandrer’s Nachtlied”, de Wolfgang von Goethe; apenas para mencionar alguns entre numerosos exemplos do cânone da poesia ocidental em cerca de apenas três séculos, e submetê-lo ao mapeamento de outra constelação – ou constelações outras – mediante alguma especulação sobre as obras poéticas próprias e iniciativas de (re)tradução poética.

CAPÍTULO 1 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS PRELIMINARES

O “Schicksalslied” nessas traduções (e retraduições) brasileiras permite estudar significativas configurações de *como* se produz o diálogo de cada criação com o fazer tradutório e o poético de cada poeta-tradutor. Traduzido e retraduzido, o poema vai se apresentando a cada momento com um renovado estatuto e inaugurando relações variadas com a produção geral, poética e tradutória de seu criador. Este o sentido inicialmente cogitado para *constelações*: de configurações poético-tradutórias vistas e entendidas a partir de um determinado ponto de referência.

O termo “constelações” não deve ser lido neste contexto como análogo àquele que encontramos inserido nas especulações e experiências tradutórias envolvendo o “Coup de dés”, de Stephane Mallarmé (1914) – o que inevitavelmente imbricaria o presente estudo numa rede de problematizações explorada, entre outros, por Haroldo de Campos (1996) –, nem é tributário direto do conceito de Walter Benjamin (1925), posteriormente presente também e, com importância central, nos estudos de Theodor W. Adorno.

Também é necessário observar que não se estabelece aqui nenhuma relação com o que Haroldo de Campos chama de “constelações” no ensaio “Bandeira desconstelizador” (CAMPOS, [1992]2006, p. 109). Nele, escreve o poeta e tradutor paulistano:

Bandeira é um *desconstelizador*. [...] Diante das palavras consteladas pelo uso num *planetarium* fixo de significados e associações, Bandeira se comporta como um operador rebelde, que se insubordina contra as figuras sempre repetidas do estelário dado (frases feitas do domínio comum) e, subitamente (luciferinamente), procura recompor a seu arbítrio poético os desenhos semânticos articulados pelo uso, resgatar as estrelas-palavras de suas referências e das imagens estáticas que projetam. (CAMPOS, 2006, p. 111, grifos do autor)

Conforme afirmam Lethen, Pelz e Rohrwasser (2013) no prefácio do volume de ensaios sob sua organização, “Walter Benjamin entende por constelação uma construção que, por recursos conceituais, ordena as

ideias e dispersa-as em meio aos fenômenos”⁹ (LETHEN, PELZ e ROHRWASSER, 2013, p. 8).

Em seguida, citam o próprio pensador alemão, com:

As ideias estão para as coisas como as constelações para as estrelas. O que, antes de mais nada, quer dizer: elas não são nem conceitos, nem leis daquelas.¹⁰ (BENJAMIN, [1925]1983, p. 576)

A noção de constelação é empregada por T. W. Adorno desde o início de sua atividade acadêmica, com a comunicação “Die Aktualität der Philosophie” [“A atualidade da filosofia”], conforme indica Andreas Lehr em tese de doutorado de 2000.

Sublinhando o seu papel central e que permeia a obra de Adorno, Lehr aponta em outras passagens o uso de “constelação” (e o que chama de “seu sinônimo”: “configuração”), bem como dedica todo um capítulo a imagens similares exploradas pelo pensador alemão, entre elas a da “teia de aranha” [*Spinnwebe*] de *Minima Moralia* (publicado originariamente em 1951).

1.1 Constelação e polissistema – contribuição de Even-Zohar

Sem empregar o termo “constelação” como derivado exato dessa e de outras abordagens, da Filosofia ou de outro campo do conhecimento, resalto que meu modo de concebê-lo para o presente trabalho guarda, antes, alguma proximidade com a teoria do “polissistema literário” de Itamar Even-Zohar (1990).

O estudioso israelense afirma que as histórias das literaturas tendem a evitar ao máximo fazer menção a traduções, exceto quando estejam abordando as iniciativas empreendidas na Idade Média ou Renascença, por exemplo. Segundo ele, se por um lado se encontram referências isoladas a traduções literárias em outros períodos, falta incorporá-las de um modo coerente ao relato histórico (“historical account”). Dessa visão decorre uma situação de falta de consciência da possível existência de literatura traduzida como sistema literário particular.

⁹ “Walter Benjamin versteht unter Konstellation eine Konstruktion, die durch begriffliche Mittel die Ideen ordnet und sie unter den Phänomenen zerstreut.”

¹⁰ “Die Ideen verhalten sich zu den Dingen wie die Sternbilder zu den Sternen. Das besagt zunächst: sie sind weder deren Begriffe noch deren Gesetze.”

Assim postula o teórico da chamada Escola de Tel-Aviv: “A concepção que prevalece é, antes, aquela de ‘tradução’ ou simplesmente ‘obras traduzidas’ tomada(s) individualmente.”¹¹ (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 45)

Em seu entender, a literatura traduzida ocupa um papel central e, mais que isso, é o sistema mais ativo no interior do polissistema literário: “Dizer que a literatura traduzida guarda uma posição central no polissistema literário significa dizer que ela participa ativamente na configuração do centro do polissistema.”¹² (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 46)

O estudioso prossegue sustentando que “a literatura traduzida, numa tal situação, é geralmente parte integral de forças inovadoras, podendo ser identificada com eventos de especial relevo na história literária enquanto estes acontecem”¹³. Consequentemente,

[I]sso implica que nessa situação não se sustente nenhuma distinção bem definida entre escritos “originais” e “traduzidos” e que frequentemente é o escritor preeminente (ou membros da vanguarda que estão para se tornar escritores preeminentes) que produz as mais conspícuas e admiradas traduções.” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 46-47)¹⁴

Evidentemente, quando falo aqui em “constelações”, delimito um conjunto de relações de um poema com certos aspectos da poética própria de cada poeta-tradutor abordado.

Não se trata, de todo modo, de uma abordagem do fenômeno da tradução literária, poética no caso do presente estudo, com a amplitude de relações almejada por Even-Zohar, em torno do posicionamento

¹¹ “The prevailing concept is rather that of ‘translation’ or just ‘translated works’ on an individual basis.”

¹² “To say that translated literature maintains a central position in the literary polysystem means that it participates actively in shaping the center of the polysystem.”

¹³ “In such a situation it is by and large an integral part of innovatory forces, and as such likely to be identified with major events in literary history while these are taking place.”

¹⁴ “This implies that in this situation no clear-cut distinction is maintained between ‘original’ and ‘translated’ writings, and that often is the leading writer (or members of the avant-garde who are about to become leading writers) who produce the most conspicuous or appreciated translations.”

centro-periferia, pensado sobre recortes ampliados (tratando de literaturas nacionais). Circunscrevo-a por entender que a realidade de que o teórico israelense pretende dar conta se presta a especulações que extrapolam o recorte estabelecido neste estudo.

1.2 Traduzir o “Schicksalslied”, submeter-se à “prova do estrangeiro”

Uma resposta provisória à questão de eventual necessidade percebida por tradutor e (sobretudo) dos sucessivos retradutores da poesia de Hölderlin pode ser ensaiada se relacionarmos cada iniciativa à “prova do estrangeiro” de que fala Antoine Berman (e diretamente ligada à ideia supra mencionada de “memória repatriante”), título inclusive de sua obra seminal para teorias mais recentes dos Estudos da Tradução, *L'épreuve de l'étranger*, de 1984. A expressão é inspirada em versos criados pelo próprio Hölderlin, na segunda versão do poema “Mnemosyne”. Nesse livro, Berman dedica todo um capítulo à controvertida e revolucionária produção tradutória do poeta suábio, onde em certo momento assim concebe tal “prova”: “o próprio só tem acesso a si mesmo pela *experiência*, ou seja, pela prova do estrangeiro” (BERMAN, 2002, p. 291, grifo do autor).

Com efeito, a iniciativa de traduzir Hölderlin sempre terá sido e será – no mínimo – uma forma de responder a esse desafio, ou uma maneira de realizar uma tanto mais especial “prova do estrangeiro”, independentemente de ser pioneira ou renovada. Esta consiste, como sabemos, na necessária experiência do Outro para o retorno ao que nos é próprio.

Berman destaca a proeza do Hölderlin tradutor de Sófocles, só muito tardiamente reconhecido como caso modelar de realização de tal prova:

Pelo “diálogo” com o grego e o “retorno” ao elemento dialetal do alemão, a poesia faz a língua comum ter acesso à sua dimensão própria, a essa dimensão de equilíbrio entre a língua estrangeira e o dialeto que é sua origem. (BERMAN, [1984]2002, p. 299)

Não se trata de buscar aqui novas designações, nem de problematizar, para além da crítica da retradução, o conjunto de operações envolvidas nos sucessivos processos tradutórios, sublinhando

o estatuto autoral de cada poeta-tradutor. Diferentemente do que realizou Haroldo de Campos, portanto, com suas denominações ao longo dos anos variaram da “transcrição” à “transluciferação mefistofáustica” (caso específico do *Fausto* de Goethe), passando por “trans-iluminação” e “transparadização” (reservadas à transcrição de Dante). Evando Nascimento (2012) chega a apontar como Haroldo distinguia terminologicamente o seu trabalho daquele realizado pelo irmão Augusto de Campos:

Haroldo refere seu próprio trabalho como *transcrição* e o de Augusto de Campos como *recriação*, havendo então uma hierarquia que vai da tradução convencional até sua própria operação reinventiva e transgressora dos limites entre original e tradução; a de seu irmão provavelmente se situaria a meio caminho, daí o termo *recriação*. (NASCIMENTO, 2012, p. 55)

Não busco aqui categorizar as iniciativas de tradução do “Schicksalslied” como maneiras específicas de “transcriar”, mas pensá-las sob o prisma e a crítica das retraduições.

1.3 A problemática conceituação e o debate em torno da retradução

Antes de analisar as diferentes traduções do poema de Friedrich Hölderlin, é preciso delimitar aqui o conceito de “retradução”. Não é tarefa fácil e pouco auxilia recorrer a obras de referência especializadas dos Estudos da Tradução. Logo à entrada da coletânea de ensaios *Autour de la retraduction*, Enrico Monti (2011, p. 10), um de seus organizadores, comenta a ausência do termo *retraduction* nos reputados *Dictionary of Translation Studies*, de 1997; em *The Routledge Companion to Translation Studies*, de 2009; e no *Oxford Handbook of Translation Studies*, de 2011.

Em língua portuguesa, a situação não é diferente e, à falta de registro do conceito em obras de referência brasileiras especializadas dos Estudos da Tradução ou de áreas afins, podemos começar pelo que trazem nossos dicionários não-especializados.

O *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa* (1986) traz para “retradução” a seguinte definição: “s. f. **1.** ação de retraduzir. **2.** Nova tradução.” (AURÉLIO, 1986, p. 1502). O *Dicionário Houaiss da língua*

portuguesa (2001), apenas um pouco mais completo, define-a como “s.f. ato, processo ou efeito de retraduzir; nova tradução.” Já para o verbo “retraduzir”, o *Aurélio* reflete maior a complexidade envolvida: “[de *re-* + *traduzir*.] **1.** Voltar a traduzir para uma língua (trecho ou obra traduzida dela para outra língua). **2.** Traduzir para uma língua (trecho ou obra em língua original já traduzida para uma língua intermediária). **3.** Fazer nova tradução de.” (AURÉLIO, 1986, p. 1502). No *Houaiss*, lemos apenas “**1.** *t.d.* traduzir novamente. **2.** *t.d.* traduzir a partir de uma tradução já feita”. (HOUAISS, 2001, p. 2447)

O prefixo “re-” carrega certa polissemia. O dicionário *Aurélio* não traz entrada para prefixos. Já o *Houaiss* apresenta para “re-” quatro sentidos: “1) ‘retrocesso, retorno, recuo’ [entre outros exemplos, em “recorrer”, “replicar”] [...] 2) ‘repetição, iteração’ [“recitar”, “remorder”] [...] 3) ‘reforço, intensificação’ [“realçar”, “refulgir”] [...] 4) ‘oposição, rejeição, repulsa’ [“reagir”, “redarguir”] (HOUAISS, 2001, p. 2389).

Como uma breve referência as dificuldades no tratamento da noção de “retradução” em nosso país, é possível mencionar, entre outros, o caso de Paulo Rónai. Já na década de 1950, em sua *Escola de Tradutores*, no capítulo que intitula como “Traduções indiretas” – denominação pertinente para o que se propõe, enfim aquilo que hoje se tende a por vezes designar (e, em amplos círculos, a menosprezar) como “de segunda mão” –, o tradutor húngaro acaba por aderir ao termo “retradução”. Escreve ele: “enquanto no Brasil, por falta de especialistas qualificados, persistir o sistema da ‘retradução’, seus inconvenientes poderiam ser pelo menos diminuídos. Muito depende da escolha da tradução intermediária.” E insiste na redesignação ainda no parágrafo seguinte, quando afirma: “Atualmente nossos retradutores utilizam-se quase sempre do francês como língua intermediária.” (RÓNAI, 1956, p. 27)

Trata-se tal tipo de tradução do que LADMIRAL chama de *méta-traduction* ou *traduction-pivot* (LADMIRAL, 2011, p. 32) e que Gambier, na mesma coletânea de textos teóricos, denomina *traduction intermédiaire, ou pivot* (GAMBIER, 2011, p. 52).

Uma questão que logo se coloca refere-se à(s) motivação(ões) para tal(is) empreitada(s). Em seu artigo para *Autour de la retraduction* (2011), Jean-René LADMIRAL fornece uma resposta possível à pergunta “por que se retraduz?”:

Primeiramente, com muita frequência se retraduz porque se está insatisfeito com a(s) tradução(ões)

existente(s) de um texto do qual se gosta. A retradução é, portanto, uma tradução-contra.¹⁵ (LADMIRAL, 2011, p. 35)

Antes, entendo ser necessário traçar em linhas gerais o importante percurso teórico da retradução como problemática, indicando alguns nomes centrais:

1.3.1 Jiří Levý e as “traduções compiladas”

O algo longínquo, porém bastante atual Jiří Levý (1969) chegou em certo momento a tratar de um tipo específico de retradução. Em meu presente confronto de (re)traduções, notei que de sua concepção estaria próximo o poeta-tradutor e crítico literário paulista José Paulo Paes. Este teria produzido, se nos apoiássemos num primeiro momento na teoria de Levý, algo bastante semelhante ao que o estudioso tcheco chamou de “traduções compiladas” [*kompilierte Übersetzungen*].

Vejamos a passagem de sua obra em que Levý trata dessa modalidade de tradução:

Teoricamente interessantes, porém em termos artísticos consideravelmente desprovidas de valor, são as traduções compiladas, resultado de uma combinação de versões mais antigas. Assim, Georg Schünemann, por exemplo, no prefácio a sua tradução do *Don Giovanni* de Mozart, do ano de 1940, admite programaticamente ter composto seu texto a partir de cinquenta versões mais antigas; e sua versão alemã do *Fígaro*, de 1939, é compilada dos textos de Knigge, Niese, Levi e Kalbeck. (LEVÝ, 1969, p. 162)¹⁶

¹⁵ “D’abord, très souvent, on retraduit parce qu’on est insatisfait de la (ou des) traduction(s) existante(s) d’un texte qu’on aime. La retraduction est alors une traduction-contre.”

¹⁶ “Theoretisch interessant, jedoch künstlerisch bis zu einem beträchtlichen Maße wertlos, sind die *kompilierten Übersetzungen*, die durch eine Kombination von älteren Versionen entstanden sind. So bekennt sich z. B. Georg Schünemann im Vorwort zu seiner Übersetzung von Mozarts *Don Giovanni* aus dem Jahre 1940 programmatisch dazu, seinen Text aus fünfzig älteren Versionen zusammengestellt zu haben; und seine deutsche Fassung des *Fígaro* aus dem Jahre 1939 ist kompiliert aus den Texten von Knigge, Niese,

Em todo caso, não é preciso aceitar irremediavelmente seu parecer sobre aquela iniciativa, o que relegaria o trabalho de Paes à condição de algo não-artístico, hipótese despropositada, haja vista a relativamente volumosa produção poética própria desse tradutor, enquanto igualmente seu talento de poeta não deixava de se fazer notar na tradução da poesia de Hölderlin.

As formulações de Levý antecipam certos posicionamentos posteriores sobre retradução. Em *Literarische Übersetzung*, por exemplo, Apel e Kopetzki assinalam que

[O]nde a relação entre original e tradução é descrita com o instrumental fornecido pela Estética da Recepção predomina um consenso de que traduções historicamente apenas expandem o horizonte de possíveis significados do original e, por conseguinte, apenas em termos temporais, mas não hermeneuticamente, podem ser concebidas como uma sequência linear de interpretações reciprocamente complementares do original. Contra a ideia de que a história da tradução seria uma progressiva ampliação do potencial de sentido das obras, a teoria da tradução baseada na ciência da literatura [*Literaturwissenschaft*] volta-se com uma objeção fundamentalmente hermenêutica: a história da tradução das obras mostra que entre o texto original e suas recepções tradutórias há uma relação de troca. O original ganha, com suas traduções, sempre novos contornos; inversamente,

Levi und Kalbeck.“ Emprego aqui a tradução alemã – *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung* – do célebre *Umění překladu* de Levý, realizada por Walter Schamschula sob supervisão e com adaptações acompanhadas pelo teórico tcheco. No Prefácio ao livro alemão, Schamschula fala em “cooperação [ou trabalho conjunto] com o autor” [„Zusammenarbeit mit dem Verfasser“] e agradece a Levý “não só por ter este se submetido à adaptação, que tanto tempo lhe tomou, mas também sobretudo por ter participado com tão forte interesse do progresso da tradução” [„nicht nur deshalb [...], weil er sich der sehr zeitraubenden Arbeit der Adaption unterzog, sondern vor allem auch, weil er an dem Fortgang der Übersetzung so regen Anteil nahm.”]. (SCHAMSCHULA, 1968, p. 11)

porém, estas precisam permanentemente se afirmar apoiadas numa nova compreensão do original. Ambos estão submetidos à interpretação historicamente mutante do material legado – o que explica por que a “traduzibilidade” de textos é uma grandeza que varia e por que, portanto, traduções e interpretações de textos literários tanto podem envelhecer quanto até se tornar novamente atuais num momento posterior. (APEL e KOPETZKI, 2003, p. 44-45)¹⁷

1.3.2 Antoine Berman e a chamada “hipótese da retradução”

Conforme já mencionei, a revista *Palimpsestes* (1990), sob direção de Paul Bensimon e Didier Coupaye, número temático sobre retraduições, acabaria por se celebrar; e isso se deu sobretudo graças ao artigo assinado por Antoine Berman, “La retraduction comme espace da la traduction”.

Para responder por que razão, em seu entender, “toda primeira tradução não é nunca (ou quase nunca) uma grande tradução”, Berman alude à conhecida passagem do *West-östlicher Diwan* de Goethe ([1819]1959)¹⁸ em que este explicita o que entende por três modalidades (ou épocas ou períodos) de tradução.

¹⁷ “Dort, wo das Verhältnis zwischen Original und Übersetzung mit dem Instrumentarium der Rezeptionsästhetik beschrieben wird, herrscht Einigkeit darüber, dass Übersetzungen geschichtlich nur den Horizont möglicher Bedeutungen des Originals entfalten und daher nur zeitlich, nicht aber hermeneutisch als eine lineare Abfolge einander ergänzender Deutungen des Originals begriffen werden dürfen. Gegen die Vorstellung, Übersetzungsgeschichte sei eine fortschreitende Entfaltung des Sinnpotentials der Werke, wendet sich die literaturwissenschaftliche Übersetzungstheorie mit einem grundsätzlichen hermeneutischen Einwand: Die Übersetzungsgeschichte der Werke zeigt, dass zwischen dem Originaltext und seinen übersetzenden Rezeptionen ein Wechselverhältnis besteht. Das Original gewinnt durch seine Übersetzungen immer neue Konturen, umgekehrt aber müssen sich diese immer wieder an einem neuen Verständnis des Originals bewähren. Beide unterliegen der geschichtlich sich wandelnden Deutung des Überlieferten – das erklärt, warum die “Übersetzbarkeit von Texten eine veränderliche Größe ist, warum also Übersetzungen wie Interpretationen von literarischen Texten sowohl veralten als auch später wieder aktuell werden können.”

¹⁸ Há tradução brasileira, de Roswitha F. Blume, integrando a antologia *Clássicos da teoria da tradução*, vol. 1 (alemão-português), sob o título “Três

Assim os apresenta Berman: “O primeiro modo, ou a primeira época, é a tradução intra ou justalinear (palavra por palavra), visando quando muito a dar uma ideia grosseira (Goethe *dixit*) do original.”¹⁹ (BERMAN, 1990, p. 4)

Faço aqui uma ressalva, com base em minha leitura desse escrito de Goethe, de que Berman modifica algo de seu teor. No texto alemão, não se encontram termos correspondentes a “intra-linear” ou “justalinear”, “palavra por palavra”, tampouco a tal “ideia grosseira”. O que Goethe defende é que a primeira tradução de poesia recorra à prosa, pela sua maior eficácia em atingir a multidão. Daí considerar um paradigma desse modo de traduzir o trabalho de Lutero com a *Bíblia*. Explica:

Afinal, na medida em que a prosa suspende por completo todas as especificidades de qualquer poesia e reduz até mesmo o entusiasmo poético a um nível raso geral, ela presta o maior serviço ao momento inicial, porque nos surpreende com o desconhecido excelente bem em meio ao nosso caseiro âmbito nacional, em nossa vida comum, sem que saibamos o que nos está acontecendo, proporcionando-nos um estado de ânimo mais elevado, verdadeiramente edificante. (GOETHE, 1959, p. 1108)²⁰

A época – ou modo de traduzir – seguinte, ainda reproduzindo a formulação de Goethe, seria a da “tradução livre, que adapta o original à língua, à literatura, à cultura do tradutor”²¹ (BERMAN, 1990, p. 4). E a

trechos sobre tradução”, que modifiquei ligeiramente aqui, não desmerecendo a valiosa contribuição de Blume, e sim segundo meu modo de interpretar o referido texto alemão.

¹⁹ “Le premier mode, ou la première époque, est la traduction intra ou juxtalinéaire (mot à mot) visant tout au plus à donner une idée grossière (Goethe *dixit*) de l’original.”

²⁰ “Denn indem die Prosa alle Eigentümlichkeiten einer jeden Dichtkunst völlig aufhebt und selbst den poetischen Enthusiasmus auf eine allgemeine Wasserebene niederzieht, so leistet sie für den Anfang dem größten Dienst, weil sie uns mit dem fremden Vortrefflichen mitten in unserer natürlichen Häuslichkeit, in unserem gemeinen Leben überrascht und, ohne daß wir wissen, wie uns geschieht, eine höhere Stimmung verleihend, wahrhaft erbaut.”

²¹ “Le second mode est la traduction libre, qui adapte l’original à la langue, à la littérature, à la culture du traducteur.”

terceira seria a “tradução literal”, “aquela que reproduz as ‘particularidades’ culturais textuais, etc. do original”²² (BERMAN, 1990, p. 4).

Antoine Berman formula, com a referida comunicação publicada na *Palimpsestes*, aquela que viria a ser chamada de “hipótese da retradução”, segundo a qual as sucessivas retraduições de um mesmo texto de partida traçariam um percurso que iria do foco (e objetivo) de aclimatação à língua e cultura de chegada a outro em direção à fonte, alcançado no momento ideal (*kairós*) da “grande tradução” oposto ao da *défaillance* (espécie de deficiência caracterizada por uma soma de incapacidade e resistência ao traduzir) inerente a toda tradução.²³ “Na ‘grande tradução’, a deficiência permanece presente, mas contrabalançada por um fenômeno que podemos chamar, com os tradutores do século XVI, de *copia*, a abundância.”²⁴ (BERMAN, 1990, p. 5).

O teórico francês, dando mostras de grande refinamento vocabular, remete ao termo latino com sentido originariamente denotador de “abundância”²⁵, étimo para o francês posterior *copie*, termo por vezes controverso, quando se discute tradução. Explica:

Na retradução bem-sucedida reina uma abundância específica: riqueza da língua, extensiva ou intensiva, riqueza da relação com a língua do original, riqueza textual, riqueza significativa, etc. De fato, a grande tradução nos impõe um discurso sobre a tradução diferente daquele tradicional, o da perda: o discurso da abundância. Essa abundância surge primordialmente da reiteração que constitui a retradução. E, da mesma maneira que as primeiras traduções são ‘pobres’, marcadas pela falta, a

²² “la traduction littérale, au sens de Goethe, c’est-à-dire celle qui reproduit les ‘particularités’ culturelles, textuelles, etc. de l’original”.

²³ Nesse artigo, Berman ainda não trabalhava com conceitos como tradução “etnocêntrica”, “hipertextual”, etc.

²⁴ “Dans la grande traduction, la *défaillance* reste présente, mais contrebalancée par un phénomène que nous pouvons appeler, avec les traducteurs du XVI^e siècle, la *copia*, l’abondance.”

²⁵ O dicionário de língua francesa *Petit Robert* não registra acepção moderna ligada a essa ideia. Já nosso *Houaiss* traz como quarta acepção para “cópia” precisamente a sinonímia de “abundância” (é de onde deriva nosso adjetivo “copioso”).

grande tradução se coloca sob formas diversas sob o signo da profusão superabundante. (BERMAN, 1990, p. 5-6)²⁶

1.3.3 As críticas de Yves Gambier e Jean-René Ladmiral à hipótese de Berman

Começando a discutir a problemática que envolve a retradução, Yves Gambier postula:

A retradução trabalha sobre textos já introduzidos na língua-cultura de chegada. A relação que o tradutor estabelece com essas primeiras versões mereceria uma dupla análise, baseada nos próprios escritos e nas opiniões de tradutores, editores, leitores – de maneira a se compreender até onde há divergências em relação à primeira tradução e como são percebidas as diferenças de uma tradução à seguinte. À falta de tal dupla análise, ficamos limitados a fazer hipóteses, conjecturas. (GAMBIER, 1994, p. 414)²⁷

Para desenvolver sua crítica às posições de Antoine Berman (1990) – segundo as quais toda primeira tradução tenderia a ser mais apropriadora (e etnocêntrica) que as seguintes, que numa espécie particular de processo evolutivo promoveriam um “retour au texte-source” –, Gambier logo questiona a concepção de Berman, que em seu entender estaria, desse modo, supondo um sentido imutável depositado no texto de partida.

Parece-me pertinente a crítica de Gambier não só no texto de 1994 quanto no posterior, de 2011, quando refuta o entendimento de

²⁶ “Dans la retraduction accomplie règne une abondance spécifique : richesse de la langue, extensive ou intensive, richesse du rapport à la langue de l’original, richesse textuelle, richesse signifiante, etc.”

²⁷ “La retraduction travaille sur des textes déjà introduits en langue-culture d’arrivée. La relation que le traducteur établit avec ces premières versions mériterait une double analyse, fondée sur les écrits eux-mêmes et sur les opinions des traducteurs, des éditeurs, des lecteurs – de manière à saisir jusqu’où il y a détachement par rapport à la première traduction et comment les différences d’une traduction à la suivante sont perçues. Faute de cette double analyse, on en est encore réduit à faire des hypothèses, des supputations.”

Berman para “espaço” da tradução (atingido pela retradução), o de “espace d’accomplissement”. O dicionário da língua francesa *Petit Robert* consigna para o adjetivo *accompli*: “1. (após o substantivo) O que é perfeito em seu gênero → consumado, 1. ideal, incomparável, perfeito [...] 2. Terminado.”²⁸ (ROBERT, 1994, p. 16). O termo *accomplissement* designa, assim, um estado de completude, acabamento (ou consumação) com êxito, coroação de um esforço.

Logo em seguida, Berman utilizava naquela comunicação um adjetivo inusitado para afirmar que o que justifica a necessidade das retraduições é a percepção de um fenômeno “ele próprio bastante misterioso”²⁹ (1990, p. 1). E julgava haver traduções que “perduram como os originais e que, às vezes, conservam mais brilho que aqueles”³⁰ (1990, p. 2). Sobre os “originais” que permanecem jovens por toda a eternidade enquanto outros envelhecem, afirmava:

Correspondendo a um dado estado da língua, da literatura, da cultura, acontece às vezes bem depressa de eles não responderem mais ao estado seguinte. Torna-se necessário, assim, retraduzir, já que a tradução existente não desempenha mais o papel de revelação e de comunicação das obras. (BERMAN, 1990, p. 1)³¹

Cabe ainda notar que as últimas noções, de “revelação” e “comunicação” remetem, de modo inevitável, aos conceitos de *Offenbarung* e *Mitteilung*, respectivamente, em “Die Aufgabe des Übersetzers” [“A tarefa do tradutor”], de Walter Benjamin (1923). O primeiro está ligado à ideia de “reine Sprache” [“língua pura”] adâmica ou edênica, pré-Babel; o segundo, com o que, na tradução, quando transmitido, constitui o “inessencial”. E as palavras com que Gambier irreverentemente conclui seu artigo da coletânea *Autour de la retraduction* são:

²⁸ “1. (après le nom) Qui est parfait en son genre. → consommé, 1. idéal, incomparable, parfait. [...] 2. Terminé.”

²⁹ “lui-même assez mystérieux”.

³⁰ “perdurent à l’égal des originaux et qui, parfois, gardent plus d’éclat que ceux-ci”.

³¹ “Correspondant à un état donné de la langue, de la littérature, de la culture, il arrive, souvent assez vite, qu’elles ne répondent plus à l’état suivant. Il faut, alors, retraduire, car la traduction existante ne joue plus le rôle de révélation et de communication des œuvres.”

Finalmente, nunca houve um antes nem um depois de Babel, e sim os dois conjuntamente: a torre foi construída se desmoronando, como toda tradução se elabora já abrindo espaço para outras.³² (GAMBIER, 2011, p. 66)

A última afirmação, com toda a sua ousadia, parece-me tão pertinente que me motivou a tentar reproduzir graficamente essa condição da primeira tradução brasileira do poema em foco no presente estudo levando em conta um espectro de cores que comporão a série de retraduições (cf. Anexos, Fig. 8 e 9).

Considero, entretanto, imprescindível mais uma vez ressaltar que a concepção de Berman para o fenômeno da retradução ganharia novos contornos em sua obra posterior *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (refiro-me à última edição vista pelo autor, de 1999). Nela, o teórico advoga a necessidade de distinguir “dois espaços (e dois tempos) de tradução: o das *primeiras traduções* e o das *retraduções*” [grifos do autor]. Após aludir ao “esboço” de reflexão sobre a temporalidade do traduzir, encontrável em Goethe e Benjamin, com a teoria do *kairós*, o teórico afirma:

A retradução serve como original e contra as traduções existentes. E pode-se observar que é neste espaço que geralmente a tradução produz obras-primas. As primeiras traduções não são (e não podem ser) as maiores.³³

Em meu entender, a maior originalidade de sua elaboração teórica, porém, é a que apresenta em seguida, com:

³² “Finalement, il n’y a jamais eu un avant ni un après Babel, mais le deux conjointement: la tour s’est construite en s’écroulant, comme toute traduction s’élabore en faisant déjà de la place pour d’autres.”

³³ Texto de partida, com o propósito de facilitar o acompanhamento do que avento a seguir: “Tout se passe comme si la secondarité du traduire se redoublait avec la re-traduction, la ‘seconde traduction’ (d’une certaine manière, il n’y en jamais une troisième, mais d’autres ‘secondes’). Je veux dire par là que la grande traduction est doublement seconde: par rapport à l’original, par rapport à la première traduction.” (BERMAN, 1999, p. 105)

Tudo acontece como se a secundariedade do traduzir se desdobrasse com a retradução, a “segunda tradução” (de certa forma, nunca há uma terceira, mas outras “segundas”). Quero dizer com isto que a grande tradução é duplamente segunda: em relação ao original, em relação à primeira tradução. (BERMAN, [1999]2012, p. 137)

Esta passagem, em que Berman reitera o aspecto “segundo”, não só de toda retradução, mas até de qualquer tradução, tem carecido de uma maior atenção precisamente quanto à escolha vocabular, no que tange a esse *seconde*/“segunda”. Antes de mais nada, cabe lembrar que o francês tem *deuxième* como adjetivo numeral ordinal que sucede a *premier/ère*.

O *Petit Robert* assinala a distinção em relação a *second/e* nas duas entradas. Em *deuxième*, lemos: “A regra segundo a qual se empregaria *deuxième* sempre que o número de objetos ultrapasse dois e *second* toda vez que a enumeração se limite a dois elementos é, segundo Littré, “absolutamente arbitrária”, mais observada, em todo caso, por alguns puristas.”³⁴ (ROBERT, 1994, p. 629)

Para o verbete *second*, na remissão a *deuxième*, a especificação vem entre parênteses e é prescritiva: “emprega-se preferencialmente *second* quando não há mais que duas coisas”³⁵ (ROBERT, 1994, p. 2058).

Há quem considere o emprego de ambos os adjetivos indistintamente, seguindo meros critérios de preferência pessoal. A própria página da Académie Française na internet registra indiferenciação (cf. http://www.academie-francaise.fr/la-langue-francaise/questions-de-langue#29_strong-em-deuxime-second-em-strong). De todo modo, ao insistir em *second*, Berman pode ter conferido a seu texto uma implicação semântica importante, quando se refere a “autres ‘secondes’”. Considerado aí não o adjetivo, mas o substantivo *seconde*, veremos que não passa despercebido nem ao renomado dicionário francês o sentido de “adjuvante, assistente, colaborador” [“adjoint, assistant, collaborateur”]. No dicionário francês, poucas entradas adiante, localiza-se o verbo *second*, trazendo as

³⁴ “La règle selon laquelle deuxième s’emploierait lorsque le nombre des objets dépasse deux, et second lorsqu’il n’y en aurait que deux, est selon Littré ‘tout arbitraire’, mais observée cependant par certains puristes.”

³⁵ “on emploie plutôt *second* quand il n’y a que deux choses”.

acepções não só de *aider* e *assister*, como também de *favoriser*. (ROBERT, 1994, p. 2059).

Tampouco faltam a nosso *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* o verbete referente ao verbo “secundar”, onde as duas primeiras acepções de transitivo direto são: “ajudar, apoiar (em funções); coadjuvar, auxiliar” e “criar condições para (surgimento, ocorrência de algo); propiciar, favorecer”. A informação etimológica oferecida é ainda mais reveladora: “lat. *secundo, as, āvi, ātum, āre* ‘felicitar, fazer feliz, favorecer [...]’ (HOUAISS, 2001, p. 2532) Com isso, está-se defronte precisamente do *kairós* de que já falava Berman no artigo de 1990, momento oportuno da “grande tradução”.

Da mesma fundamental *A tradução e a letra* de Antoine Berman convém ainda sublinhar a classificação triádica das traduções em desenvolvimento histórico, onde ele afirma: “Para nós, isto significa: *a tradução literal é obrigatoriamente uma retradução, e vice-versa.*” (BERMAN, 2012, p. 138, grifo do autor)

Mais uma vez, o teórico trabalha sobre uma concepção bem própria de *letra* e “tradução literal”: “Tudo acontece como se, face ao original e à sua língua o primeiro momento fosse de anexação, e o segundo (a retradução) de invasão da língua materna pela língua estrangeira.” (BERMAN, 2012, p. 138)

Jean-René Ladmiral, outro crítico das posições de Berman, em seu ensaio na coletânea *Autour de la retraduction*, começa por afirmar que “não é a tradução em si que envelhece, e sim nossa relação com ela, isto é, a leitura que dela se faz”.³⁶ (LADMIRAL, 2011, p. 31)

Adiante, faz uma notável afirmação, contrapondo-a à alegada insatisfação com as traduções existentes como motivadora de retraduições: “Acontece, ao contrário, de termos os desejo de retraduzir em virtude de uma identificação positiva com os tradutores que nos precederam.”³⁷ (LADMIRAL, 2011, p. 36)

Ladmiral ressalta ainda um fenômeno singular:

“[...] as obras originais não envelhecem, elas mesmas? Evidentemente que sim! Mas esse envelhecimento é conotado positivamente; é a

³⁶ “ce n’est pas tant la traduction elle-même qui vieillit que notre rapport à elle, c’est-à-dire la lecture qui en est faite”.

³⁷ “Il arrive au contraire qu’on ait le désir de retraduire en vertu d’une identification positive aux traducteurs qui nous ont précédés.”

‘pátina do tempo’, que lhe confere ‘a beleza das coisas passadas’...” (LADMIRAL, 2011, p. 42)³⁸

Em suma, tais reflexões parecem acrescentar novas perspectivas ao debate no qual Berman veio a se constituir a principal referência a partir da última década do século passado.

1.3.4 Da *rewriting* de André Lefevere à *re-rewriting* de Isabelle Desmidt

Ao percurso teórico acerca da retradução – e que acaba por oferecer instrumental cada vez mais complexo e frutífero para sua crítica – também parece juntar-se apropriadamente um aporte como o que propõe André Lefevere (2000), sobretudo com seus conceitos de *refração*³⁹ e *reescrita*.

O primeiro, *refraction*, foi o modo como o belga inicialmente designou todo processo tradutório, considerando tradução uma operação abrangente que incluiria outras formas de manipulação de textos, como crítica, comentário, historiografia, ensino, organização de antologias.

Mais tarde, ao optar por *rewriting*, entendia tal conceito como mais diretamente vinculado a um propósito de manipulação, sobretudo para atender a interesses de determinado poder. Assim definem tradução os estudiosos Bassnett e Lefevere (1992) na já célebre passagem de seu prefácio ao livro de Lefevere:

A tradução é, evidentemente, a reescrita de um texto original. [...] Reescrita é manipulação, empreendida a serviço de um poder, e, em seu aspecto positivo, pode ajudar na evolução de uma literatura e uma sociedade. Reescritas podem apresentar novos conceitos, novos gêneros, novos recursos, e a história da tradução é a história, portanto, da inovação literária, do poder

³⁸ “[...] est-ce que les œuvres originales ne ‘vieillissent’ pas elles-mêmes? Bien évidemment : oui! Mais ce vieillissement est connoté positivement : c’est la ‘patine du temps’, qui leur confère ‘la beauté des choses passées’...”

³⁹ Conforme veremos, quando avalia o posicionamento de Manuel Bandeira como teórico da (própria) tradução, José Paulo Paes (1990) chega a trabalhar com um conceito bem particular de “refração” – sem no entanto referir-se a Lefevere.

modelador de uma cultura sobre outra.⁴⁰
(BASSNETT e LEFEVERE, 1992, p. vii)

Trabalhos mais recentes sobre retradução já falam em *re-rewriting*. Isabelle Desmidt, em seu artigo “(Re)traduction revisited” (2009), anota:

Se a tradução pode ser tratada como uma forma de reescrita, a retradução pode ser tratada como uma forma de “re-reescrita”. O duplo prefixo pode parecer esquisito, mas pode ser considerado necessário se alguém explicitamente desejar distinguir entre reescrita primeira ou primária e reescrita posterior ou subsequente. Na verdade, toda re-reescrita é reescrita (exatamente como toda retradução é tradução), mas nem toda reescrita é re-reescrita (nem toda tradução é retradução). (DESMIDT, 2009, p. 681/nota)

1.3.5 Contribuição das diferenciações conceituais no alemão

Recorrendo-se às diferenciações conceituais que se fazem no alemão, podemos chegar a uma delimitação mais clara do que se tem aqui por alvo.

Quando Wolfgang Pöckl (2008) utiliza *Neuübersetzungen* para nomear retraduições, enfatiza nelas o peso da historicidade e de fatores condicionantes de novas empreitadas sobre obras já traduzidas. Cita em seu artigo um tradutor, Felix Ingold, que suscitara alguns anos antes no *Neue Zürcher Zeitung* a reação enfurecida de uma colega de profissão, Christa Schuenke, por afirmar em termos mais radicais que “Jede Neuübersetzung ist eine Nachübersetzung” (INGOLD, 2007), ou seja, que toda retradução (ou nova tradução) é uma *Nachübersetzung* – e aqui estamos diante de mais um conceito relevante –, que também se poderia traduzir aproximativamente como “pós-tradução”. Ingold postula que nesta

⁴⁰ “Translation is, of course, a rewriting of an original text [...] Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices, and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another.”

Trata-se ou de reexaminar filologicamente, em traduções já disponíveis, quanto a erros ou lacunas no texto, revisá-las, portanto; ou existe a necessidade de uma contínua depuração estilística, mais especificamente a necessidade de adaptação de modelos vertidos para o alemão a expectativas contemporâneas de leitura. As duas abordagens têm suas justificativas, porém os métodos que cada uma emprega são fundamentalmente diferentes. Enquanto a abordagem filológica, de antemão voltada para a correção, reabre o caminho de volta ao original e otimiza a compreensão do conteúdo deste, a abordagem crítico-estilística em geral extrapola o modelo original, não raramente reivindicando estabelecer a tradução como adaptação literária [*Nachdichtung*] autônoma na língua de chegada e, com isso, diferentemente do que se dá com o tradutor filológico, ainda criar um valor agregado literário. (INGOLD, 2007, s/p)⁴¹

A despeito de – sem as citar – opor noções que já conhecemos em outros teóricos sob designações diversas, como estrangeirizante X domesticadora (derivadas dos dois métodos diferenciados por Friedrich Schleiermacher) ou ilusionista X anti-ilusionista (de Jiří Levý), sobressai dessa passagem o uso do conceito de *Nachdichtung*, mais uma vez recorrendo ao prefixo *nach-*. O dicionário alemão *Duden* apresenta para este seis diferentes acepções: a de “atrás” (em verbos como *nacheilen* – “ir/vir correndo atrás”; noção de tempo posterior (*nachfeiern*, “comemorar depois”); de algo feito para melhoria ou

⁴¹ “Entweder geht es darum, bereits vorliegende Übersetzungen philologisch auf Fehler oder Auslassungen im Text zu überprüfen, sie also zu revidieren, oder es besteht das Bedürfnis nach weitergehender stilistischer Bereinigung beziehungsweise nach der Anpassung eingedeutschter Vorlagen an zeitgenössische Lektüreerwartungen. Beide Zugänge sind berechtigt, die jeweils angewandten Verfahren unterscheiden sich allerdings fundamental. Während der philologische, vorab auf Korrektheit angelegte Zugang den Weg zurück zum fremdsprachigen Originaltext neu eröffnet und dessen inhaltliches Verständnis optimiert, führt der stilkritische Zugang in aller Regel über die Originalvorlage hinaus, nicht selten mit dem Anspruch, die Übersetzung als eigenständige *Nachdichtung* in der Zielsprache zu etablieren und dadurch, im Unterschied zum philologischen Übersetzer, auch einen literarischen Mehrwert zu schaffen.”

verificação; de algo feito seguindo uma amostra ou modelo (*nachkochen*, “cozinhar seguindo receita”); de continuação ou prorrogação de algo (*nachspielen*, “jogar tempo adicional”); de algo feito intensivamente (*nachforschen*, “pesquisar intensivamente”). No mesmo dicionário, *nachdichten*, em traduções para outros idiomas em geral designado como “adaptar literariamente”, é apresentado como “traduzir e adaptar livremente a partir de uma língua estrangeira” “aus einer Fremdsprache frei übersetzen und bearbeiten”].⁴²

Em português, “retradução” tem a vantagem de potencialmente carregar boa parte das acepções inerentes a *Nachübersetzung*, porém faz necessárias especificações sobre processos e resultados diferenciados. Por outro lado, “retradução” ao deixar transparecer aquelas complexas configurações que chamo aqui de “constelações” exige novos percursos especulativos.

Como após Bandeira estamos, no mínimo, diante de *retraduções*, é preciso tratar com mais atenção dessa problemática específica e ainda não suficientemente explorada. Em seu conjunto, as composições estudadas a seguir configuram uma relativamente longa sucessão de tradução/retraduções. Tendo em vista que não se trata de uma prática generalizada a menção à existência de traduções anteriores, para o que se deu com o referido poema de Hölderlin será preciso recuperar a dimensão de historicidade por intermédio do cotejo entre os sucessivos trabalhos.

Um instrumental eficiente para esse trabalho seriam as edições críticas, infelizmente raras em nossa tradição acadêmico-editorial quando se trata de publicações de poesia traduzida. Sobre tudo o que se passa com as edições (em muitos casos, meras *reimpressões* apresentadas como novas edições) de Manuel Bandeira, como veremos, dado o seu percurso tortuoso e acidentado, evidencia como seria bem-vinda uma empreitada de tal natureza.

1.3.6 Outros aportes teóricos recentes sobre (re)tradução de poesia

Ao mesmo tempo, parecem proveitosos outros aportes teóricos recentes que exploram de maneira mais aprofundada ou diferenciada as motivações subjacentes ao surgimento de retraduições. O acima

⁴² A página na internet informa ainda que a entrada foi incorporada no ano de 1991 ao volume de ortografia da série de dicionários Duden. Disponível em: <http://www.duden.de/rechtschreibung/nachdichten> . Acesso em 19 maio 2015.

mencionado Wolfgang Pöckl (2008), em seu artigo “Neuübersetzungen: Zwischen Zufall und Notwendigkeit” [“Retraduções: entre o acaso e a necessidade”, não traduzido para o português], estuda fatores determinantes para o lançamento de (re)traduções de obras canônicas traduzidas de língua estrangeira levando em consideração também aspectos editoriais. Sua posição questionadora da real “necessidade” das retraduções insere-o no debate aberto por Antoine Berman em 1990.

Para a investigação da dimensão da historicidade em retraduções, auxiliam-nos, entre outras, pesquisas recentes desenvolvidas por Álvaro Faleiros (2009, 2010, 2012) – em seu caso, ocupando-se de obras traduzidas do francês. Dele retomo a promissora “crítica da retradução poética” (esse é o título de sua tese de livre-docência). Em passagem de seu artigo homônimo que bem ilustra um dos caminhos do presente trabalho, lemos:

Ao adotar uma abordagem mais histórica e dialógica, a crítica da retradução poética se desvincula de uma atitude apaixonada e sincrônica. E não se trata tampouco de apenas considerar válidos diferentes projetos tradutórios e leituras do poema, como o faz Arrojo. A retradução, pensada desse modo, não opera um apagamento da tradução anterior, ao contrário, acrescenta outra camada interpretativa, adensando o tecido discursivo de uma determinada obra no sistema da língua-cultura receptora. (FALEIROS, 2009, p. 152)

Faleiros assume, nesse artigo, uma posição que me parece altamente produtiva para um avanço significativo nos Estudos da Tradução voltados à poesia. Em outro trabalho (2010), afirma:

Assim, por lidar com um universo discursivo já historicizado, a retradução encontra-se numa posição crítica privilegiada, que lhe permite e, em certo sentido, obriga a constituir-se em função de um diálogo temporalmente e retórico-formalmente marcado, no qual retraduzir não pressupõe apenas o original, mas também as retraduções existentes. (FALEIROS, 2010, p. 13)

Também oferecem contribuição teórica ao presente trabalho abordagens que buscam estabelecer critérios para o estudo da reconstrução da forma e observação de qualidade da tradução poética, notadamente as desenvolvidas por Paulo Henriques Britto (2006, 2009, 2010, etc.), dado o rigor que as orienta e a consistência como são praticadas. Um artigo como “A reconstrução da forma na tradução de poesia” (2010), bem como outros em que o também poeta e consagrado tradutor de obras de língua inglesa busca discutir diferentes enfoques dos Estudos da Tradução e apontar instigantes novos rumos para a pesquisa nessa interdisciplina, representam, em meu entender, uma contribuição original e indispensável para qualquer investigação séria sobre tradução (e retradução) de poesia.

Também se encontra importante reflexão em Mauri Furlan (2013) sobre a evolução dos modos de conceber tradução e retradução ao longo da história, incluindo uma relação entre posições teóricas de Antoine Berman e Henri Meschonnic.

No presente estudo, entendo “retradução” como passível de designar nova tradução de obra vertida anteriormente por outro tradutor ou não, podendo consistir numa nova tradução de determinada obra pelo próprio primeiro tradutor em seu idioma, por intermédio ou não de outras traduções, etc. Uma operação complexa, que abrange todo esse espectro polissêmico acima ou – mais uma vez recorrendo à metáfora emprestada da Astronomia – constelação de sentidos que só se permitem distinguir a cada análise em separado da composição traduzida e de sua relação com outras traduções de poesia e certas referências do universo poético próprio de cada poeta-tradutor.

Excurso: Traduzibilidade, retraduzibilidade

Se no início de seu fundamental prefácio-ensaio de 1923 “Die Aufgabe des Übersetzers” [“A tarefa do tradutor”] Walter Benjamin já colocava a “questão da traduzibilidade” de uma obra [“Frage nach der Übersetzbarkeit eines Werkes”] como apontando em duas direções ou suscitadoras de duas indagações – “encontrará tal obra alguma vez, em meio à totalidade de seus leitores, seu tradutor suficiente?”⁴³ e (segundo Benjamin, colocada a questão com mais propriedade) “ela, por sua

⁴³ “ob es unter der Gesamtheit seiner Leser je seinen zulänglichen Übersetzer finden werde?”

natureza, o permitirá e, por conseguinte, o exigirá?”⁴⁴ (BENJAMIN [1923]1991)–, creio ser possível ampliá-la para uma “questão da retraduzibilidade”.

1.4 Delimitar (re)tradutores, mapear constelações

Ressalvo a preocupação em não tratar das obras tradutórias de cada um dos poetas brasileiros estudados como complexo fechado e monolítico. No breve capítulo de *Die literarische Übersetzung* que dedica à “tradução como problema histórico-literário”, Jiří Levý afirma:

A maioria dos trabalhos que porventura se dediquem à investigação dos métodos de tradução esforçam-se em caracterizar toda a obra tradutória de um modo uniformizado. Eles ignoram que também o tradutor passa, em geral, por um desenvolvimento mais ou menos claro e que às vezes seu estilo, sua habilidade, sua estética tradutória e seus pontos de vista sobre a literatura traduzida terão se alterado. (LEVÝ, 1969, p. 168)⁴⁵

Como veremos, um dos poetas-tradutores aqui estudados, Marco Lucchesi, revisou a própria (re)tradução, o que configura uma dimensão a mais para a problemática que discuto, sob a observação de constelações poético-tradutórias.

Minha proposta parece em consonância com os pressupostos de Jiří Levý (1969), que postula em certo momento na referida obra:

⁴⁴ Ofereço tradução minha para esta passagem do texto de Walter Benjamin não por menosprezar a – altamente competente e, de resto, sempre recomendável – realizada por Susana Kampff Lages e incluída na antologia da PGET/UFSC, e sim para ajustar a citação à redação que desenvolvo neste ponto do estudo.

⁴⁵ “Die meisten Arbeiten, die sich überhaupt mit der Ermittlung der Übersetzungsmethoden befassen, bemühen sich, das ganze übersetzerische Werk eines Authors einheitlich zu charakterisieren. Sie übersehen, daß auch der Übersetzer in der Regel eine mehr oder minder klare Entwicklung durchgemacht hat und daß sich manchmal sein Stil, sein Geschick, seine übersetzerische Ästhetik und seine Ansichten über die übersetzte Literatur geändert haben.”

O estudo monográfico de uma obra traduzida certamente não se conclui com a análise da relação com o original. A especificidade da problemática relativa à tradução pode, afinal, também se tornar arriscada: é que a maioria dos trabalhos concentram-se até hoje em verificar a relação com o original deixando de observar o papel que a tradução desempenha como componente da literatura nacional. Uma complementação indispensável da compreensão histórico-literária da obra traduzida – na verdade, até mesmo o alvo para o qual a análise genética prepara, sendo esta afinal a base – consistirá em verificar que tipo de eco a tradução encontrou na vida cultural local e que lugar assumiu na série de transformações das obras (originais e traduzidas) da literatura em questão, enfim, que tarefa a tradução cumpriu na literatura e como também por meio dessa tarefa se condicionou até a escolha da obra e dos recursos tradutórios. (LEVÝ, 1969, p. 169)⁴⁶

⁴⁶ “Das monographische Studium eines übersetzten Werks ist freilich nicht mit der Analyse des Verhältnisses zur Vorlage abgeschlossen. Das Spezifische der Übersetzungsproblematik kann schließlich auch zur Gefahr werden: die meisten Arbeiten konzentrieren sich nämlich bisher darauf, das Verhältnis zur Vorlage festzustellen, und sie beachten nicht, welche Rolle die Übersetzung als Bestandteil der Nationalliteratur spielt. Eine unenbehrliche Ergänzung des literarhistorischen Verständnisses des übersetzten Werks – eigentlich sogar der Zielpunkt, auf den die genetische Analyse, die freilich die Grundlage bildet, vorbereitet – wird darin bestehen festzustellen, welches Echo die Übersetzung im heimischen Kulturleben fand und welchen Platz sie in der Entwicklungsreihe der (originalen und übersetzten) literarischen Werke der betreffenden Literatur einnahm, mit einem Wort, welche Aufgabe die Übersetzung in der Literatur erfüllte und wie auch durch diese Aufgabe schon die Wahl des Werks und der übersetzerischen Mittel bedingt wurde.” Esse parágrafo não consta da tradução para o inglês feita por Patrick Corness para a edição da Benjamins Publishing (2011). São várias as diferenças entre as versões alemã de Walter Schamschula (1969) – supervisionada pelo próprio Levý, que nela suprimiu ou acrescentou passagens inteiras de seu *Umění překladau* – e a inglesa, divergente, porém igualmente valiosa, uma vez que realizada direto do original tcheco.

Mesmo onde não chegou a desenvolvê-las em maior profundidade, o teórico tcheco soube intuir e prenunciar abordagens que dominariam as décadas seguintes dos Estudos da Tradução, chegando a nossos dias.

O presente trabalho situa-se precisamente no contexto de uma delas que continuamente ganha importância: a da tradução como *Kunstgattung* [gênero artístico] (conforme anuncia o subtítulo da obra principal de Levý) autônomo, tomando a abordagem das retraduições como objeto de estudo no amplo espaço interdisciplinar que abrange não só a Teoria Literária ou a Literatura Comparada como outros campos do conhecimento, com destaque para os chamados Estudos Descritivos da Tradução.

CAPÍTULO 2 FRIEDRICH HÖLDERLIN

2.1 Breves dados biográficos, *Schicksal*

Parece ocioso fornecer no presente estudo dados biográficos pormenorizados desse poeta alemão de resto tão celebrado entre interessados no cânone dos grandes autores da lírica mundial⁴⁷. Assim, apresento brevemente dados que podem nos servir de marcos de orientação na trajetória do criador do “Hyperions Schicksalslied”.

Convém ressaltar que, quando me refiro à obra de Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843), tenho sempre em mente um trabalho vasto, que inclui sua poesia, reflexões sobre filosofia e estética e suas iniciativas como tradutor.

Nascido em Lauffen am Neckar, na região da Suábia, sudoeste da Alemanha, ele compôs poesia em formas bastante variadas, em metro e ritmo convencional, mas também com destaque para o recurso aos ritmos livres, uma obra a que hoje se atribui de modo praticamente consensual elevada qualidade. Celebrizou-se também como tradutor de odes de Píndaro (que influenciariam as que ele próprio comporia) e ainda de duas peças de Sófocles, *Édipo* e *Antígona*, estas ridicularizadas em seu tempo inclusive pelos alemães – e de valor devidamente reconhecido apenas no início do século XX. Tais traduções ganhariam então foros de obra de gênio, passariam a referências incontornáveis para toda empreitada tradutória que se queira revolucionária. Daí ter servido justamente Friedrich Hölderlin de figura modelar de tradutor para o Walter Benjamin de “Die Aufgabe des Übersetzers” (1923).

Os biógrafos sublinham em geral os atribulados primeiros anos de vida do poeta, com a perda precoce do pai, em 1772, e, apenas sete anos depois, a do padrasto. Mais tarde, o jovem Johann Christian Friedrich seria encaminhado pela mãe para formação religiosa, primeiramente no colégio do convento de Denkendorf, vizinha de Nürtingen, para onde a família se mudara, posteriormente no Tübinger

⁴⁷ José Paulo Paes, abrindo a coletânea de poemas que traduziu daquele poeta, oferece-nos abrangente material nesse sentido, intitulado “O regresso dos deuses: uma introdução à poesia de Hölderlin” (1991, p. 11-54), onde delinea fatos biográficos capitais, ao mesmo tempo em que antecipa algumas linhas-mestras e chaves para o entendimento da lírica do autor do *Hyperion*.

Stift, antigo e tradicional seminário protestante no (então) ducado de Württemberg.

Em Tübingen e na companhia dos amigos Friedrich Wilhelm von Schelling e Georg Friedrich Hegel, teve papel de destaque no desenvolvimento de um sistema filosófico em oposição ao Idealismo fichteano.

Enfrentando dificuldades para garantir o próprio sustento, uma vez que recusara a carreira religiosa a que a mãe o destinara, foi ajudado pelo círculo de influentes amigos, como principalmente Schiller, que o indicou como preceptor em casas burguesas, ocupação profissional de baixo prestígio, porém, entre aqueles que haviam se preparado para uma carreira como juristas ou teólogos.

A mais marcante dessas atividades aconteceria junto à família do banqueiro Jakob Friedrich Gontard, em Frankfurt/Meno, entre 1796 e 1798. Logo nos primeiros meses, Hölderlin apaixona-se pela esposa do banqueiro, Susette, com quem passa a ter uma relação intensa e a quem representa em seu imaginário poético como Diotima, inspirada na personagem (não presente, apenas lembrada) no “Banquete” de Platão, a também chamada “estrangeira da Mantinea” com quem Sócrates teria mantido um diálogo sobre a natureza de Eros. A mesma Diotima é a amada do protagonista Hiperión do romance epistolar de Hölderlin. É também a quem o poeta dedica (inclusive no título) diversos poemas.

Após desentendimentos com a família Gontard, o poeta deixa a casa e passa a viver em Homburg (hoje Bad Homburg vor der Höhe), cidade que limita com Frankfurt, e os dois mantêm-se por mais algum tempo em contato.

O período exato da virada do século XVIII para o XIX – mais precisamente de 1798 a 1803 – é o da produção lírica mais intensa, incluindo a escrita dos dois volumes de *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* (o último ficando inacabado) e, como é consenso reconhecer, fase mais importante da criação de Friedrich Hölderlin.

Trata-se de um período em que atestadamente o poeta suábio e seu círculo de amigos intelectuais se entusiasmaram com os acontecimentos ligados à Revolução Francesa. Sobre ela, é conveniente mencionar o trabalho do (não incontestado, sobretudo por ter chegado a declarar que Hölderlin não sofria de nenhuma doença mental, que a mesma teria sido, antes, uma refinada simulação) germanista francês Pierre Bertaux —, autor de *Hölderlin und die Französische Revolution*. Ali escreve ele:

O tempo de Hölderlin foi o tempo da Revolução Francesa. Quando esta eclodiu, em 1789, ele tinha 19 anos de idade e se encontrava no início de sua carreira de poeta. Em 1804, ano da última obra publicada por ele mesmo, é o ano da fundação do império napoleônico. Portanto, antes de Hölderlin, o *ancien régime*; depois dele, o império de Napoleão, a Restauração, Metternich e tudo o que estivesse a eles relacionado. A fase de vida ativa de Hölderlin coincide, assim, exatamente com os grandes acontecimentos na França, que puseram fim ao Sacro Império Romano medieval e fundaram o mundo moderno. [...]

Esse tempo Hölderlin vivenciou com toda a intensidade. “É grande o processo de mudanças que nos cerca”, disse ele; e também: “Pode-se afirmar com bastante segurança que o mundo nunca teve um aspecto tão multicolor como tem agora.” [...] (BERTAUX, [1969]1977, p. 11)⁴⁸

E Bertaux ousa ainda mais em supor que

[A] obra toda de Hölderlin parece ser uma “permanente metáfora” da Revolução, um contínuo comentário sobre a problemática da Revolução e, no sentido mais específico, sobre o problema do homem (fosse ele poeta ou herói) em

⁴⁸ “Die Zeit Hölderlins, das war die Zeit der Französischen Revolution. Als sie 1789 ausbrach, war er 19 Jahre alt und stand am Anfang seiner dichterischen Laufbahn. 1804, das Jahr des letzten von ihm selbst veröffentlichten Werks, ist das Jahr der Gründung des Napoleonischen Kaiserreichs. Also, vor Hölderlin das *ancien régime*, nach ihm das Reich Napoleons, die Restauration und Metternich und alles, was damit zusammenhängt. Hölderlins aktive Lebensphase deckt sich demnach genau mit den großen Ereignissen in Frankreich, die dem mittelalterlichen Heiligen Römischen Reich ein Ende setzten und die moderne Welt gründeten. [...] Diese Zeit hat Hölderlin in voller Intensität erlebt. ‘Groß ist das werden umher’, sagte er, und auch: ‘Man kann wohl mit Gewißheit sagen, daß die Welt noch nie so bunt aussah, wie jetzt’.”

Bertaux não deixa de indicar as fontes para as citações desses trechos de cartas publicadas na *Sämtliche Werke / Stuttgarter Ausgabe* (org. Friedrich Beissner, Adolf Beck e Ute Oelmann), reunião das obras do poeta alemão, respectivamente nos vol. II, p. 88, e VI, p. 229.

tempos revolucionários[.] (BERTAUX, 1977, p. 11-12)⁴⁹

Adiante, no mesmo livro, Bertaux transcreve trecho de outra carta de Hölderlin, de momento que coincide com a escrita do romance *Hyperion*:

Eu amo as gerações dos próximos séculos. Pois essa é a minha mais positiva esperança, a fé que me sustenta fortemente e me faz agir, de que nossos netos serão melhores do que nós, a liberdade há de chegar um dia, e a virtude há de medrar melhor na luz sagrada e acalentadora da liberdade do que sob a zona gélida do despotismo. Vivemos um período em que tudo trabalha na direção de dias melhores. Esses gérmenes de esclarecimento, esses anseios e esforços silenciosos de indivíduos para a educação do gênero humano vão se expandir e fortalecer e render maravilhosos frutos. Veja, meu caro Karl! É a isso que meu coração se aferra agora. Essa é a sagrada meta dos meus desejos e de minha atividade, eu nesta nossa época despertar os gérmenes que irão amadurecer numa época futura. (BERTAUX, 1977, p. 62)⁵⁰

⁴⁹ “Hölderlins ganzes Werk scheint eine ‘durchgehende Metapher’ der Revolution zu sein, ein laufender Kommentar zur Problematik der Revolution, und im spezielleren Sinne zum Problem des Mannes (ob Dichter, ob Held) in revolutionärer Zeit”. *sic* o uso do vocábulo *Mann[es]* nesta passagem, em vez de *Mensch[en]*.

⁵⁰ “[...] Ich liebe das Geschlecht der kommenden Jahrhunderte. Denn dies ist meine seligste Hoffnung, der Glaube, der mich stark erhält und tätig, unsere Enkel werden besser sein, als wir, die Freiheit muß einmal kommen, und die Tugend wird besser gedeihen in der Freiheit heiligem erwärmenden Lichte, als unter der eiskalten Zone des Despotismus. Wir leben in einer Zeitperiode, wo alles hinarbeitet auf bessere Tage. Diese Keime von Aufklärung, diese stillen Wünsche und Bestrebungen Einzelner zur Bildung des Menschengeschlechts werden sich ausbreiten und verstärken, und herrliche Früchte tragen. Sieh! lieber Karl! dies ists, woran nun mein Herz hängt. Dies ist das heilige Ziel meiner Wünsche, und meiner Tätigkeit – dies, daß ich in unserm Zeitalter die Keime wecke, die in einem künftigen reifen werden.” Referência de Bertaux ao vol. VI, p. 92 et seq. na *Stuttgarter Ausgabe*.

São de período próximo a esse os poemas “Hälfte des Lebens” [“Metade da vida”] e “An die Parzen” [“Às parcas”] e o “Hyperions Schicksalslied”, entre inúmeros outros, como os grandes hinos da invariavelmente considerada sua melhor fase, exemplares canônicos de sua criação.

Outra obra de relevo dos últimos anos de produção intelectual de Friedrich Hölderlin foi a tragédia *Der Tod des Empedokles* [A morte de Empédocles⁵¹], escrita entre 1798 e 1800, porém deixada inacabada, focalizando o filósofo pré-socrático que, segundo a lenda, no século V a. C. teria se atirado no vulcão Etna.

O dado mais amplamente conhecido e determinante da vida e carreira do poeta, mencionado de modo inequívoco em quaisquer fontes, é o dos distúrbios psiquiátricos severos que se manifestariam, de forma intermitente à entrada dos anos 1800, até redundar em surtos mais graves e na internação do poeta em 1806 na clínica do dr. Johann Autenrieth, em Tübingen (MARTENS, 2000, p. 129). Variam os diagnósticos e denominações, que ao longo do tempo vão da hipocondria e da catatonia à esquizofrenia.

Após cerca de oito meses de tratamento na referida clínica, Hölderlin recebe alta em maio de 1807, com o diagnóstico de uma doença psiquiátrica incurável, porém sem riscos para o convívio social. O biógrafo Gunter Martens (2000, p. 129) registra que os médicos do referido hospital apontavam, em todo caso, uma expectativa de apenas poucos anos de vida para Hölderlin.

Sob essa marca, sob esse *Schicksal*, destino inexorável de que o poeta acaba se conscientizando e tendo de enfrentar numa espécie de corrida contra o tempo, produz sua obra mais pujante e, simultaneamente, mais complexa, por razões óbvias.

Hölderlin seria acolhido então pelo mestre marceneiro Ernst Zimmer, um entusiasmado leitor do romance *Hyperion*, em Tübingen, que cuidaria do indivíduo mergulhado no que biógrafos, críticos e estudiosos alemães de diferentes disciplinas definem com o tão expressivo termo *Umnachtung* – que designa a demência (na edição online do *Duden*, “geistige Verwirrung, Demenz” [“confusão mental”, “demência”]; no *Duden Universalwörterbuch* impresso, em vez de *Demenz*, encontramos *Wahnsinn*, traduzido correntemente como “loucura”). Trata-se, enfim, essa condição de um perder-se da mente ou

⁵¹ Há tradução brasileira, realizada por Marise Moassab Curioni, para a editora Iluminuras, de 2008.

do espírito num estado de trevas (ali está o radical *nacht-*, “noite”, antecedido pelo prefixo *um-*, com o sentido de “ao redor”). Precisamente um dos poetas-tradutores abordados no presente estudo, Marco Lucchesi, refere-se a certa altura a Trakl – um dos líricos de “linhagem hölderliniana” que elege para traduzir em *Poemas à noite* (o outro é Rilke), na “Nota do tradutor” com que abre o livro – como “poeta do intermédio, e decide habitar o meridiano do signo, o reino da imprecisão, da *immagine vaga*, na fonte de luz esmaecida, no ocaso e no anoitecer, que se confunde com a loucura *Umnachtung*, elidindo a fronteira entre as coisas”. (LUCCHESI, 1996, p. 8).

Na casa de Zimmer, mais especificamente no cômodo arredondado que a ele se reservou, projetado como um misto de água-furtada e torre – que passaria a ser conhecido como Hölderlinturm [torre de Hölderlin] –, encontra-se hoje parte da pequena casa-museu em Tübingen, junto ao rio Danúbio. Nesse lugar ele passaria as quase quatro décadas restantes da vida, compondo seus poemas irregularmente, mal conseguindo concluir qualquer trabalho e assinando com pseudônimos variados – Scardanelli, Ardinghello, entre outros –, reelaborações, criações fragmentárias, anotações dispersas cujo valor ainda hoje é objeto de controvérsia.

Há certas especulações que, a meu ver, exageraram na tomada de dados biográficos como fundamento para a análise e interpretação da obra do poeta. Só para se ter uma ideia da natureza de uma delas, é possível citar ninguém menos que Roman Jakobson, que com Grete Lübke-Grothues, realizou extenso estudo do poema “Die Aussicht” [traduzível como “A vista” ou “A perspectiva”]. A certa altura, aludem os dois estudiosos a um presumido gosto de Hölderlin por construções anagramáticas. No entender desses, seria plausível que o pseudônimo Scardanelli, usado pelo poeta nos últimos anos de vida, bem como muito antes a escolha do protagonista Hyperion para seu romance, recompusesse o próprio nome do poeta:

Se suprimirmos a primeira vogal e o que a antecede nos nomes Scardanelli e Hölderlin, teremos a sequência de oito letras de -rdanelli repetindo em ordem alterada todas as sete letras da sequência -lderlin:

1 2 3 4 5 6 7
- l d e r l i n

4 2 - 7 3 1 5 6
- r d a n e l l i⁵²

(JAKOBSON e GROTHUES, [1967]2007, p. 148)

Jakobson e Lübke-Grothues ressaltam o trabalho do psiquiatra Wilhelm Lange-Eichbaum, entre vários outros que teriam enfatizado que “Hiperion representa apenas uma máscara para o próprio Hölderlin e que ambos são basicamente idênticos um ao outro”⁵³ (2007, p. 149).

Seja como for, não se pode deixar de salientar que todo aquele que estude Friedrich Hölderlin acabará por se confrontar com a questão “gênio artístico *versus* loucura”. Um eloquente exemplo de investigações nesse sentido é o do psiquiatra e filósofo alemão Karl Jaspers (1883-1969), que no estudo *Strindberg und van Gogh* analisa os casos (as patologias) do escritor sueco e do pintor holandês comparando-os com os do místico sueco Immanuel Swedenborg e do autor do *Hyperion*.

Certo é que se encontram produções poéticas entre os séculos XIX e XX (sobretudo) formando uma “linhagem” de autores sob marcada influência da lírica de Hölderlin. Na verdade, agrupam-se esses também em torno de temas cruciais para a poesia da modernidade.

No rico texto de apresentação à coletânea de poemas de Hölderlin que traduziu, José Paulo Paes (1991, p. 12-13) cita Octavio Paz para falar do pioneirismo do poeta alemão no tratamento de tais temas. Esta a passagem do célebre ensaio de Paz em que, logo após abordar o romance epistolar de Hölderlin, sentencia:

O tema de *Hyperion* é duplo: o amor por Diotima e a fundação de uma comunidade de homens livres. Ambos os fatos são inseparáveis. O ponto de união entre o amor a Diotima e o amor à liberdade é a poesia. (PAZ, [1974]1993, p. 66)⁵⁴

⁵² “Wenn man in den Namen *Scardanelli* und *Hölderlin* den ersten Vokal und was vorangeht streicht, ergibt sich, daß die Acht-Buchstaben-Reihe *-rdanelli* alle sieben Buchstaben der Sequenz *-lderlin* in verstellter Ordnung wiederholt.”

⁵³ “[dass] *Hyperion* nur eine Maske für Hölderlin selber bedeutet und daß beide im Grunde miteinander identisch sind”.

⁵⁴ “El tema de *Hyperion* es doble: el amor por Diotima y la fundación de una comunidad de hombres libres. Ambos actos son inseparables. El punto de unión entre el amor a Diotima y el amor a la libertad es la poesía.”

Logo adiante, o poeta e crítico mexicano afirma:

Poesia e história, linguagem e sociedade, a poesia como ponto de intersecção entre o poder divino e a liberdade humana, o poeta como guardião da palavra que nos preserva do caos original: todas estas oposições antecipam os temas centrais da poesia moderna. (PAZ, 1993, p. 67)⁵⁵

2.2 Reverberações de Hölderlin sobre outras poéticas

Entre os poetas de língua alemã mais notoriamente tributários da lírica hölderliniana, é possível apontar pelo menos quatro: Stefan George (1868-1933), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Georg Trakl (1887-1914) e Paul Celan (1920-1970). Existem diferentes estudos acerca de tal influência sobre esses autores, podendo-se destacar *Von Morgen nach Abend: Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*, de Bernhard Böschstein (2006).

Um dos próprios retradutores do “Schicksalslied” aqui estudados, Marco Lucchesi, destaca, na “Nota do tradutor” que abre seu volume *Poemas à noite*, um conjunto de imagens-nexo entre o poeta alemão e dois desses nomes: “[...] na noite, na difusão misteriosa de sua luminosidade, nas fronteiras que suavemente se consomem, na face imprecisa das figuras, no segredo dos quintais e dos bosques. Cisnes de Hölderlin, Rilke e Trakl.” (LUCCHESI, [1990]1996, p. 8).

Stefan George desenvolve todo o poema “Hölderlin” em apologia ao autor do *Hiperión*. Na grafia e pontuação peculiares de George, com reticências de dois pontos e o idiossincrático “ponto elevado”, lemos, na terceira estrofe:

HÖLDERLIN

[...]

A natureza está agora ao som de armas desperta ·
E do alto do éter até abaixo nas profundezas

⁵⁵ “Poesía e historia, lenguaje y sociedad, la poesía como punto de intersección entre el poder divino y la libertad humana, el poeta como guardián de la palabra que nos preserva del caos original: todas estas oposiciones anticipan los temas centrales de la poesía moderna.”

Segundo lei fixa · como outrora · gerada por caos
sagrado ·
Sente-se renovado o entusiasmo ·
O que tudo cria novamente.

[...] Ele não precisava de nenhum sinal exterior: ajudava-lhe a face interna. Ele rasgava o céu como um raio e nos mostrava apavorantes antíteses como Hércules-Cristo: diante de suas mais amplas unificações e perspectivas, porém, vemo-nos ainda de cabeça velada e mãos cobertas ... [...] Por meio da ruptura e da concentração, ele é o rejuvenescedor da linguagem e renovador da alma .. com suas profecias evidentemente indecomponíveis, a pedra angular do mais imediato futuro alemão e o anunciador do Novo Deus.⁵⁶ (GEORGE, 1933, p. 67-73)

De Rilke, há um poema escrito em setembro de 1914 e dedicado ao autor do *Hyperion*, “An Hölderlin” [“Para Hölderlin”], cujos primeiros seis versos fazem ressoar precisamente os seis últimos do “Schicksalslied”:

Repouso, nem mesmo no mais conhecido dos
recantos
nos é concedido, das imagens completas
despenca o espírito repentinamente demais para
outras imagens por completar; lagos
só há no Eterno. Aqui, cair é o que há de
mais certo. Do sentimento bem experimentado

⁵⁶ “(...) Die natur ist jezt mit waffenklang erwacht · Und hoch vom äther bis zum abgrund nieder / Nach festem gesetze · wie einst · aus heiligem chaos gezeugt · / Fühlt neu die begeisterung sich · Die allerschaffende wieder.(...) Er bedurfte keines äusserlichen hinweises: ihm half das innere gesicht. Er riss wie ein blitz den himmel auf und zeigte uns erschütternde gegenbilder wie Herakles-Christos: vor seinen weitesten einigungen und ausblicken aber stehen wir noch verhüllten hauptes und verhüllter hände ... (...) Durch aufbrechung und zusammenballung ist er der verjünger der sprache und damit der verjünger der seele .. mit seinen eindeutig unzerlegbaren wahrsagungen der eckstein der nächsten deutschen zukunft und der rufer des Neuen Gottes.”

seguir arrojando-se para baixo rumo ao pressagiado⁵⁷ (RILKE, 1957, p. 93)

Sobre o poeta austríaco Georg Trakl, assim escreve Otto Maria Carpeaux:

Não é possível definir em termos sucintos a poesia de Trakl: confundem-se nela influências aparentemente incompatíveis, de Hölderlin e de Baudelaire, a paisagem urbana barroca de Salzburgo e a paisagem primitiva, rústica, dos arredores, um crasso naturalismo de camponês e a música mozartiana, sensibilidade inédita às cores e a mais rara harmonia do verso, rica vida onírica e herética revolta religiosa. (CARPEAUX, 1994, p. 225)

Em Celan, também é amplamente reconhecida a influência de Hölderlin. Apenas para ilustrar tal vínculo do poeta romeno de expressão alemã com o criador do “Hyperions Schicksalslied”, é possível citar os poemas “Andenken” [“Lembrança”] (homônimo de um composto pelo poeta, traduzido, no Brasil, por Manuel Bandeira, José Paulo Paes e Antonio Medina Rodrigues) e “Tübingen, Jänner” [“Tübingen, janeiro”]. Este último traz a particularidade de se encerrar com a repetição do termo forjado *Pallaksch*, com que Hölderlin, quando já mergulhado em sua psicopatologia severa, julgava responder “sim” e “não” simultaneamente a pergunta que lhe fizessem.

Essa influência da lírica hölderliniana, para além de produzir uma “linhagem”, segue produzindo reverberações. E chegou, por exemplo, a outro austríaco (além de Trakl): Günter Eich. Também ele dialoga em dado momento com a poesia do suábio, porém de maneira iconoclasta. Eich viveu os horrores da Segunda Guerra Mundial, lutando no conflito, depois caindo prisioneiro dos norte-americanos. A certa altura de sua obra, confrontou abertamente a tentativa de apropriação e canonização peculiar de Hölderlin pelos nacional-socialistas. No poema “Latrine” [“latrina”], publicado na revista *Der Ruf* logo após o final da guerra, fez rimar Hölderlin com “Urin” [“urina”].

⁵⁷ “Verweilung, auch am Vertrautesten nicht,/ ist uns gegeben; aus den erfüllten / Bildern stürzt der Geist zu plötzlich zu füllenden; Seen / sind erst im Ewigen. Hier ist Fallen / das Tüchtigste. Aus dem gekonnten Gefühl / überfallen hinab ins geahndete, weiter.”

Outros interessantes ecos da poesia de Hölderlin podem ser notados em obras de Elfriede Jelinek, que na prosa poética de seu romance *Lust*⁵⁸ também se debate com imagens da poética hölderliniana submetendo-a a sua escatologia em que tritura o que há de mais caro na “alta cultura” germanóфона como peça de um imenso maquinário de opressão e violência. Nele aparecem diluídos versos de “Metade da vida”, entre muitos outros poemas de Hölderlin, incluindo especificamente o “Canto do destino de Hiperión”, cujos (fragmentos de) versos de traduções variadas dos brasileiros Manuel Bandeira, Mário Faustino e José Paulo Paes, aproveitei na tradução que realizei do romance e o fiz constar numa “Nota preliminar do tradutor”.

Cabe mencionar a igualmente austríaca Friederike Mayröcker, que com o livro de poemas *Scardanelli* (2009), toma o pseudônimo mais célebre de Hölderlin numa altamente complexa colagem de fragmentos de versos e alusões mais ou menos explícitas ao poeta suábio.

A mesma potência influenciadora pode ser verificada ao longo do século XX nos trabalhos de poetas-tradutores estrangeiros como o espanhol Luis Cernuda (PUJANTE, 2004); o suíço Philippe Jaccottet (por sua vez influenciado por Pierre Klossowski, o célebre tradutor da *Eneida* de Virgílio a quem Berman dedica parte de suas reflexões em *La traduction et la lettre* (1985/1999), e tendo também ele traduzido Hölderlin e Rilke); o britânico David Constantine, o teuto-britânico Michael Hamburger – arrolado por Henri Meschonnic entre “as grandes traduções inglesas” (2010, p. LIX) –, entre outros, todos com publicação de poesia e tradutores de Hölderlin.

Sem me alongar em poéticas desenvolvidas em idiomas diversos, posso mencionar, no português lusitano, os nomes de Herberto Helder⁵⁹ e de Sophia de Mello Breyner Andresen (autora, inclusive, de um conhecido ensaio sobre o poeta alemão, “Hölderlin ou o lugar do poeta”) como criadores atestadamente influenciados pela obra de Friedrich Hölderlin.

No Brasil, além das traduções e retraduações de sua obra, do subsídio a estudos da faceta de tradutor do próprio Hölderlin (sem falar, evidentemente, no sem-número de estudos filosóficos que o abordam), verifica-se a referência e o vínculo à sua lírica mesmo na forma mais

⁵⁸ Publicado em 2013 sob o título *Desejo*, pela editora Tordesilhas, de São Paulo.

⁵⁹ Cf., a respeito dessa influência sobre o poeta português, a tese de doutorado de Tatiana Aparecida Picosque, intitulada “Árvore do ouro, árvore da carne: problematização da unidade na obra de Herberto Helder” (2012).

explícita de intitular poemas com seu nome. Só para enumerar alguns, além de “Com Hölderlin quase um canto”, de Moacyr Félix, a que aludi acima, encontra-se ainda no número 6 da revista *Cavalo Azul* (s/d) o poema “Hölderlin” de Henriqueta Lisboa e outro homônimo composto por Nelson Ascher (e dedicado por este a Antonio Medina Rodrigues, um dos poetas-tradutores aqui abordados) em *Algo de sol*, volume de poesia de 1996 – dois anos, portanto, após a publicação de *Canto do destino e outros cantos* por Medina Rodrigues.

2.3 O romance e o canto de Hiperión / Alguns dados adicionais

Se *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* [*Hipérion ou o eremita na Grécia*] (1797/1799) retoma a forma do romance epistolar – gênero que na Alemanha poucos anos antes alcançara estrondoso sucesso com *Die Leiden des jungen Werthers* [Os sofrimentos do jovem Werther], de Johann Wolfgang von Goethe –, também o “Hyperions Schicksalslied” que o integra dialoga, em certa medida, com outra obra do chamado “príncipe dos poetas alemães”, o qual, aliás, viria a desprezar Hölderlin.

Sobre tal desdém por parte de Goethe, relata minuciosamente um dos biógrafos do autor do *Hyperion*, Gunter Martens, inclusive reproduzindo trecho da carta de Goethe a Schiller que se encontra no vol. III da edição *Sämtliche Werke und Briefe*, de Munique (1992, p. 589), a cargo de Michael Knaupp:

Um efetivo interesse ele não encontrou da parte de Goethe, no final das contas. Algo que veio a se tornar evidente para ele pelo menos após uma visita ao tão venerado autor do “Wilhelm Meister” em Frankfurt, em agosto de 1797. Enquanto Hölderlin não mencionou em nenhum lugar esse repetido encontro, Goethe comentou numa carta a Schiller: “Ontem também estive aqui comigo Hölterlein; ele parece um tanto deprimido e fragilizado em sua saúde, mas é realmente digno de afeto e tem uma franqueza humilde, até amedrontada. Abordou diferentes assuntos de um modo que denunciava tua escola, de algumas ideias apropriou-se tão bem que até podia retomá-las com facilidade. Aconselhei-o principalmente a escrever pequenos poemas e eleger para cada um

deles um objeto humanamente interessante.”
(MARTENS, 2000, p. 64)⁶⁰

Não obstante, há no “Schicksalslied” ecos do teor do 4º ato, cena 5 do “Lied der Parzen” [“Canto das parcas”, versos 1726-1766] da *Ifigênia em Táuris*, que Goethe compusera anos antes, primeiramente em prosa (1779) e depois em verso (1786). Lê-se no referido trecho: “Teme os deuses o gênero humano / Eles conservam o domínio / Em mãos eternas... Estas, porém, estas permanecem / Em eternos banquetes / A mesas douradas / Elas deslizam e atravessam de montanhas / A montanhas...”⁶¹.

“Hyperions Schicksalslied” marca um momento decisivo para o narrador-protagonista do romance *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. É quando Hiperión, já desesperançoso da luta contra os turcos invasores da Grécia, em 1770, acaba de se despedir de seu amigo Alabanda e passa horas meditativas à espera do barco que o levará a Kalaureia⁶², no momento imediatamente anterior à chegada da última carta da amada Diotima (morta logo em seguida). Hiperión vai para a Alemanha, mas não consegue se adaptar ao país e, na definitiva volta à Grécia, decide terminar seus dias como um eremita em comunhão com a natureza.

José Paulo Paes, no texto de apresentação à seleção de poemas de Hölderlin que traduz, fornece-nos uma valiosa síntese do que se produz entre o romance epistolar e o conjunto da poesia holderliniana:

⁶⁰ “Ein tatsächliches Interesse fand er bei Goethe letztendlich nicht. Das mußte ihm spätestens nach einem Besuch bei dem so verehrten Autor des ‘Wilhelm Meister’ in Frankfurt im August 1797 aufgehen. Während Hölderlin an keiner Stelle dieses abermalige Treffen erwähnte, kommentierte Goethe in einem Brief an Schiller: ‘Gestern ist auch Hölderlein bey mir gewesen, er sieht etwas gedrückt und kränklich aus, aber er ist wirklich liebenswürdig und mit Bescheidenheit, ja mit Ängstlichkeit offen. Er ging auf verschiedene Materien, auf eine Weise ein, die Ihre Schule verrieth, manche Hauptideen hatte er sich recht gut zu eigen gemacht, so daß er manches auch wieder leicht aufnehmen konnte. Ich habe ihm besonders gerathen kleine Gedichte zu machen und sich zu jedem einem menschlich interessanten Gegenstand zu wählen.’”

⁶¹ “Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht / Sie halten die Herrschaft / In ewigen Händen... Sie aber, sie bleiben / In ewigen Festen / An goldenen Tischen./ Sie schreiten vom Berge / Zu Bergen hinüber...”, passagem de *Iphigenie auf Tauris*. In: *Goethes Werke*, Band 5. Hamburger Ausgabe, München: Beck, 1998, p. 54-55.

⁶² Ilha ao sul do golfo Sarônico, no mar Egeu.

O divino e o terrestre intermediados pela poesia; a nostalgia da Grécia como vislumbre de uma nova idade de ouro; a religião da beleza a fundamentar uma nova mitologia da razão; o entusiasmo restabelecendo a plenitude da alma na sua comunhão panteísta com a Natureza e seus deuses – estas idéias-força enunciadas na prosa de Hiperión à guisa de um programa de educação sentimental são as mesmas que irão imantar todo o campo simbólico da poesia em verso de Hölderlin, sobretudo no seu momento epifânico, a fase dos grandes hinos. (PAES, 1991, p. 28)

O “Canto do destino” sintetiza a desencantada visão de mundo a que Hiperión chega, no final de sua trajetória. Na leitura um tanto comum que toma Hiperión como um *alter ego* de Friedrich Hölderlin, Diótima é a representação deste para Susette Gontard, a mulher do banqueiro de Frankfurt de quem o poeta – contratado como preceptor do filho do casal – se tornaria amante.

A celebração do “Schicksalslied” atravessaria todo o século XIX, não apenas no campo da poesia; encontraria outra culminância na peça para coro misto e orquestra *Opus 54* com que Johannes Brahms (1833-1897) o musicou em 1871. A composição de Brahms, aliás, parece ter contribuído, ao lado das publicações de antologias da lírica de Hölderlin (iniciadas com o poeta ainda em vida, em 1826, por iniciativa de Ludwig Uhland e Gustav Schwab), para uma mais definida autonomização do poema como peça independente do romance epistolar.

Tão proeminente acabaria por se tornar o poema no conjunto obra de Friedrich Hölderlin que, conforme atesta Gunter Martens, foi com a estrofe final do “Schicksalslied” que o jornal *Allgemeine Zeitung* fechou a notícia da morte do poeta, ocorrida em 7 de junho de 1843.

2.4 “Hyperions Schicksalslied”, ritmos livres e algumas peculiaridades do sistema de versificação alemão

O “Hyperions Schicksalslied” está composto na forma que os tratadistas de versificação alemães designam *freie Rhythmen* [ritmos livres]. Passadas várias décadas de sua aparição, mas conservando seu valor de obra de referência fundamental, o manual de Wolfgang Kayser

Kleine Deutsche Versschule trata dos *freie Rhythmen* nos seguintes termos:

A era do Sturm und Drang, pretendendo criar a partir da excitação daquele momento que devia fazer o poema sair cambaleando, liberto, da alma criadora – para usar termos de Klopstock –, criou para si com os “ritmos livres” uma forma na qual, com a dissolução das amarras da rima, do comprimento invariável da linha, da observância ao preenchimento invariável do intervalo entre sílabas tônicas, também extinguiu a invariabilidade das estrofes. (KAYSER, 2002, p. 36)⁶³

Apesar da costumeira confusão com os “versos livres” entre estudiosos das línguas inglesa e francesa, nos estudos de lírica de língua alemã eles têm estatuto próprio. Sabine Doering, que assina o verbete “Freie Rhythmen” do *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, assim os define:

Ritmos livres são versos desprovidos de rima, sem comprometimento com uniformidade métrica ou ordenação estrófica fixa, que se relacionam com metros arcaicos ou arcaizantes (sobretudo os metros de > *odes*) e oferecem novas combinações de cada um dos pés do verso – muitas vezes mudando de um verso para o outro. Poemas em ritmos livres caracterizam-se por um estilo de hino. O fato de se orientarem por metros clássicos e o estilo elevado diferenciam os ritmos livres de > *Versos livres*. (REALLEXIKON, 1997: [vol. I] p. 629)⁶⁴

⁶³ “Die Sturm- und Drangzeit, die aus der Erregung des Augenblicks heraus schaffen wollte, der das Gedicht frei aus der schaffenden Seele taumeln sollte, um mit Klopstock zu sprechen, schuff sich mit den ‘Freien Rhythmen’ eine Form, in der mit den Fesseln des Reims, der gleichen Zeilenlänge, der Einhaltung der gleichen Füllung auch die der gleichen Strophen abgeschafft worden war.”

⁶⁴ “Freie Rhythmen sind reimlose Verse ohne einheitliche metrische Bildung und feste strophische Ordnung, die sich in freier Variation auf antike oder antikisierende Versmaße (vor allem > *Oden*-Maße) beziehen und einzelne Versfüße – oft von Vers zu Vers wechselnd – neu kombinieren. Die

Doering apresenta então um histórico do sintagma “ritmos livres”, ressaltando seu uso quase exclusivo no plural e o desenvolvimento análogo do francês *vers libre* e seu emprego na Alemanha a partir da segunda metade do século XIX, inicialmente sem diferenciação de significado em relação a “versos livres”.

Ocorre que, na tradição lírica alemã o conceito aparece invariavelmente vinculado a Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803). Se bem que tivesse sido este o responsável pela introdução de tais ritmos na poesia de seu país, Klopstock não utilizava nomeadamente o conceito “*freie Rhythmen*”, conforme assinala Doering. Chamava suas composições desse tipo “ditirambos” ou mesmo “odes com variação de metro a cada estrofe” (REALLEXIKON, 1997, p. 630). Já Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), segundo Doering, enfatizava a proximidade daqueles ritmos com a prosa e chegara a utilizar como sinônimos, designações alternativas para os termos “metro prosaico” e *quasimetrum*. Goethe, segundo a germanista, designara como “odes” seus primeiros poemas em ritmos livres, mais tarde passando a chamá-los de hinos e ditirambos.

Em seguida, Doering menciona Hölderlin, afirmando que o poeta suábio nomeava seus poemas em ritmos livres como *Gesänge* – “cantos”, portanto. Incorporado ao título, só encontramos um “*Gesang des Deutschen*” [“Canto do alemão”], aliás traduzido por José Paulo Paes.

A menção a Hölderlin como praticante de ritmos livres por meio de *Gesänge* me parece de especial importância, bem como seu entusiasmo manifesto pela poética de Klopstock e, com quem compartilhava o interesse pelas odes. Ambos traduziram poemas de Píndaro compostos nessa forma, sendo que o poeta grego por sua vez também fizera uso de ritmos livres (REALLEXIKON, 1997, p. 630).

Foi ainda recorrendo a tais ritmos que Goethe compôs o pindárico “*Wanderers Sturmlied*” (que não deve ser confundido com o poema “*Wandrer's Nachtlid*”, do mesmo poeta, traduzido por Mário Faustino sob o título “Noturno do viandante”).

O “*Schicksalslied*” integra-se, com efeito, ao conjunto de composições de Friedrich Hölderlin em que se encontram também as odes de feição pindárica e os célebres hinos “tardios”, isto é, escritos até o limiar da manifestação irreversível da doença psiquiátrica no poeta.

Na última seção de seu livro dedicado à tradução literária, Jiří Levý chega a abordar o “freier Vers” [verso livre] e, de início, parece não estabelecer diferenciação em relação aos “ritmos livres” da tradição alemã; somente algumas páginas mais tarde é que afirma:

A história da libertação do verso alemão – ou, mais precisamente, do verso inglês – é conhecida: as formas afrouxadas – os “ritmos livres” alemães, o verso romântico inglês – baseiam-se em algo mais do que a usual oscilação no número de sílabas não acentuadas entre os ictos. (LEVÝ, 1969, p. 275)⁶⁵

Rogério E. Chociay, em sua *Teoria do verso*, veio a postular precisamente (1979, p. 42-43): “quanto mais nos afastamos do metro, mais nos tornamos capazes de apreender o ritmo que flui em cada poema, indissolivelmente aliado à expressão”.

Em *Minima Moralia*, no aforismo de número 142, Theodor W. Adorno (1969) também desenvolve uma reflexão sobre ritmos livres (se bem que em alguns momentos fazendo-os coincidir com “versos livres”). A frase que a inicia é precisamente o verso que encerra o “Patmos” de Hölderlin, “Dem folgt der deutsche Gesang”:

142

*A ele obedece o canto alemão. ... O verso livre foi condenado por artistas como George, considerado uma forma anômala, um híbrido de discurso poético e prosa. Quanto a isso, eles são desmentidos por Goethe e pelos hinos tardios de Hölderlin. O olhar técnico destes aceita o verso livre do modo que ele se dá. Eles fazem-se de surdos à História, que cunha sua expressão. Somente à época de seu declínio é que os ritmos livres não são mais do que períodos embaralhados de prosa de tom elevado. Onde o verso livre se revela como forma de essência própria ele se destaca da estrofe poética, extrapolando a subjetividade. Ele volta o *pathos* do metro contra*

⁶⁵ “Die Geschichte der Befreiung des deutschen bzw. englischen Verses ist bekannt: die gelockerten Formen – die deutschen “freien Rhythmen”, der englische romantische Vers – beruhen auf mehr als der üblichen Schwankung der Zahl der unbetonten Silben zwischen den Ikten.”

o próprio anseio deste, rigorosa negação do que há de mais rigoroso, assim como a prosa musical que, emancipada da simetria do esquema em oito compassos, deve sua existência aos inexoráveis princípios construtivos que evoluíram para se tornar a articulação do tonalmente regular. Nos ritmos livres, tornam-se eloquentes os escombros das estrofes antigas artisticamente desprovidas de rimas. Como estranhos eles entram nas novas línguas, e por força de sua estranheza servem para expressar aquilo que não se esgota na comunicação. Mas irremediavelmente cedem à torrente das línguas nas quais estavam instalados. Frágeis apenas, em pleno reino da comunicação incapazes de dele se separar pelo próprio arbítrio, eles significam distância e estilização, ao mesmo tempo incógnitos e sem privilégios, até que numa poesia como aquela de Trakl as ondas do sonho quebram sobre os versos desamparados. Não por acaso a época dos ritmos livres foi a Revolução Francesa, a equiparação de igualdade e dignidade do Homem. Mas o proceder consciente de tais versos não é semelhante à lei a que a língua obedece em sua história inconsciente? Não será, afinal de contas, toda prosa trabalhada um sistema de ritmos livres, a tentativa de alinhar o encanto mágico do absoluto e a negação de sua aparência, um esforço do espírito em salvar o poder metafísico da expressão por força de sua própria secularização? Se fosse esse o caso, então incidiria um raio de luz sobre o fardo de Sísifo que cada escritor de prosa tomou para si desde que a desmitologização se converteu em destruição da própria linguagem. Uma tarefa linguística quixotesca tornou-se imperativa, porque todo período composto contribui para que se decida se a linguagem como tal, ambígua desde tempos imemoriais, sucumbirá ao funcionamento regular e à mentira consagrada que faz parte desse funcionamento, ou se ela se prepara para o texto sagrado, fazendo-se frágil contra o elemento sagrado do qual se nutre. A ascética vedação da

prosa contra o verso destina-se à invocação do canto. (ADORNO, 1969, p. 296)⁶⁶

Para as análises das diferentes traduções do “Schicksalslied” que desenvolvo, destaquei o modo de tratamento dos ritmos livres em cada

⁶⁶ “142 Dem folgt deutscher Gesang. – Den freien Vers haben Künstler wie George als Missform, als Zwitter von gebundener Rede und Prosa verworfen. Sie werden darin von Goethe und von Hölderlins späten Hymnen widerlegt. Ihr technischer Blick nimmt den freien Vers hin, wie er sich gibt. Sie machen sich taub gegen die Geschichte, die seinen Ausdruck prägt. Nur im Zeitalter ihres Verfalls sind die freien Rhythmen nichts als untereinander gesetzte Prosaperioden von gehobenem Ton. Wo der freie Vers als Form eigenen Wesens sich erweist, ist er aus der gebundenen Strophe hervorgegangen, über die Subjektivität hinausdrängt. Er wendet das Pathos des Metrions gegen dessen eigenen Anspruch, strenge Negation des Strengsten, so wie die musikalische Prosa, von der Symmetrie der Achttagigkeit emanzipiert, sich den unerbittlichen Konstruktionsprinzipien des tonal Regelmäßigen heranreift. In den freien Rhythmen werden die Trümmer der kunstvoll-reimlosen antiken Strophen beredt. Fremd ragen diese in die neuen Sprachen hinein und taugen kraft solcher Fremdheit zum Ausdruck dessen, was in Mitteilung sich nicht erschöpft. Aber unrettbar geben sie der Flut der Sprachen nach, in denen sie aufgerichtet waren. Brüchig nur, mitten im Reich der Kommunikation und durch keine Willkür von diesem zu scheiden, bedeuten sie Distanz und Stilisierung, inkognito gleichsam und privilegienlos, bis in solcher Lyrik wie der Trakls die Wellen des Traums über den hilflosen Versen zusammenschlagen. Nicht umsonst war die Epoche der freien Rhythmen die französische Revolution, der Einstand von Menschenwürde und -gleichheit. Aber ist nicht das bewußte Verfahren solcher Verse ähnlich dem Gesetz, welchem Sprache überhaupt in ihrer bewußtlosen Geschichte gehorcht? Ist nicht alle gearbeitete Prosa eigentlich ein System freier Rhythmen, der Versuch, den magischen Bann des Absoluten und die Negation seines Scheins zur Deckung zu bringen, eine Anstrengung des Geistes, die metaphysische Gewalt des Ausdrucks vermöge ihrer eigenen Säkularisierung zu erretten? Wäre dem so, dann fiel ein Strahl von Licht auf die Sisyphuslast, die jeder Prosaschriftsteller auf sich genommen hat, seitdem Entmythologisierung in die Zerstörung von Sprache selber übergegangen ist. Sprachliche Don Quixoterie ward zum Gebot, weil jedes Satzgefüge beiträgt zur Entscheidung darüber, ob die Sprache als solche, zweideutig von Urzeiten her, dem Betrieb verfällt und der geweihten Lüge, die zu diesem gehört, oder ob sie zum heiligen Text sich bereitet, indem sie sich spröde macht gegen das sakrale Element, aus dem sie lebt. Die asketische Abdichtung der Prosa gegen den Vers gilt der Beschwörung des Gesangs.”

um dos poetas-tradutores brasileiros considerando-os constituintes fundamentais do poema original alemão.

É preciso observar de antemão que o cotejo entre poesia escrita originariamente em alemão e (re)traduzida para o português brasileiro implica levar em conta importantes diferenças entre os sistemas de versificação nesses dois universos linguísticos, culturais e espaço-temporais.

Entre outras incongruências, destaco a do tratamento da rima e da quantidade silábica. Cavalcanti Proença começa a tratar das células métricas justamente afirmando que “a métrica latina baseada na quantidade silábica difere da portuguesa, que se funda na tonicidade” (1955, p. 15). Rogério Chociay observa sobre essas mesmas células:

Designam-se, também, por analogia à versificação greco-latina, como “pés”, termo que deve ser entendido com muito cuidado, dada a mudança da noção de quantidade, em que se baseava o sistema versificatório greco-latino, pela da intensidade, base do nosso. (CHOCIAY, 1979, p. 7)

A natureza peculiar da versificação alemã quanto à métrica é reconhecida por diferentes teóricos. Entre eles, é possível citar Johann Nikolaus Schneider, que, ao falar do princípios estruturadores do verso, retoma Jakobson:

Como nas línguas modernas a quantidade das sílabas aparece concretizada de maneira apenas incompleta, a rima silábica substituiria as faltantes relações de equivalência de sílabas longas e breves. Cada língua teria que transformar suas estruturas inerentes em princípio de seus versos. Assim, se para as línguas antigas a quantidade silábica era o princípio norteador do verso e a rima, por outro lado, dispensável, no francês a quantidade silábica falta por completo, razão pela qual nela a rima é indispensável, o alemão estaria em termos de estrutura linguística entre os dois modelos, daí serem possíveis nele os dois princípios, nenhum deles entretanto sendo indispensável”. (SCHNEIDER, 2004, p. 98)⁶⁷

⁶⁷ “Da in den modernen Sprachen die Quantität der Silben nur noch unvollkommen realisiert sei, ersetze der Silbenreim die fehlenden

Portanto, parece-me necessário explicitar aqui de antemão que tratarei do sistema versificatório alemão tendo em mente a coincidência apenas parcial com o nosso. Explorar exaustivamente, no tratamento dos poemas em alemão, tal peculiaridade de seu verso seria algo contraproducente, já que não encontraria correspondência completa na versificação brasileira.

Por outro lado, mesmo a análise do poema de partida em língua alemã não pode deixar de se desenvolver sem a perspectiva das peculiaridades da versificação em língua portuguesa brasileira – uma vez que feita com vistas a uma reescrita em nosso idioma. Limitar-me a pensar na metrificação alemã tal como fazem os tratadistas alemães corresponderia a pressupor que os poetas-tradutores brasileiros teriam se orientado exclusivamente por ela para produzir o poema em nosso idioma. Esta a razão para que nesse estudo fique em segundo plano, entre outros, o pormenor do padrão alemão de metrificação, do tipo acentual, diferente do nosso, silábico. Um tratadista alemão estudaria o verso “Ihr wandelt droben im Licht” antes sob a perspectiva de seus três ictos (*Hebungen*), em “wán...”, “dró...” e “Lí...”, do que a das sete sílabas poéticas⁶⁸. Com isso, acabaria sendo improvável que o mesmo estudioso tratasse de tal verso como uma redondilha maior.

Para a metrificação, utilizam-se na Alemanha diferentes sistemas de notação, com alguma preponderância do “importado” dos clássicos, baseado nos uso dos símbolos “-” (inspirado no diacrítico mácron, originariamente indicador de sílabas longas) para sílabas tônicas e “u”

Äquivalenzbeziehungen langer und kurzer Silben. Jede Sprache müsse die ihr inhärenten Strukturen zum Prinzip ihrer Verse machen. So sei für die antiken Sprachen die Silbenquantität tragendes Versprinzip, der Reim dagegen entbehrlich, im Französischen fehle die Silbenquantität völlig, deshalb sei hier der Reim unentbehrlich, das Deutsche stünde sprachstrukturell zwischen den beiden, deshalb seien hier, beide Prinzipien möglich, keines dagegen unentbehrlich.”

⁶⁸ Agradeço aqui as considerações feitas na sessão de defesa pelo Prof. Dr. Berthold Zilly, cuja leitura, baseada em registros de áudio do poema declamado, entende o primeiro verso como aberto por um espondeu (acento logo no pronome “Ihr”, seguido do regular na forma verbal “wandelt”). Na interpretação de Zilly, trata-se de um elemento estruturante fundamental da dualidade de planos do poema, o qual, segundo lhe parece, não foi observado pelos poetas-tradutores brasileiros, que teriam produzido não (re)traduções, mas adaptações livres do “Schicksalslied”. Tal leitura, divergente da que desenvolvo no presente estudo, aponta outro instigante caminho de análise e interpretação, que pode eventualmente ser explorado em trabalho futuro.

(inspirado no diacrítico bráquia, originariamente indicador de sílabas breves) para sílabas átonas. Outra notação utilizada pelos alemães é aquela que apenas aponta cada ictos com um acento agudo sobre a referida sílaba no verso. Também há quem empregue X e x para identificar, respectivamente, sílabas tônicas e átonas. Para o verso inicial do “Schicksalslied”, teríamos, portanto, entre outras possibilidades:

[Ihr wandelt droben im Licht]

- 1) u – u – u u – (p. ex.: Wolfgang Kayser)
 - 2) Ihr wándelt dróben im Lícht (tratadistas de obras do médio-alto alemão)
 - 3) x x́ x x́ x x́ (p. ex.: Christoph Höning)
- etc.

Apresentarei o poema de partida de Friedrich Hölderlin com a notação do tipo 1), que, além de mais familiar aos estudiosos alemães parece contemplar adequadamente as questões de métrica do “Schicksalslied”.

Quanto às (re)traduções, não há como ignorar que também há grande variedade de notações existentes para a poesia em língua portuguesa. Manoel Cavalcanti Proença (1955) e Rogério Chociay (1979) sinalizam sílabas átonas e tônicas com notação idêntica. Para o verso “Andais lá em cima na luz” (com que Antonio Cicero inicia sua retradução do “Schicksalslied”), sequência de três pés jâmbicos, teríamos: / / / . Já Manuel Said Ali ([1948]2006) emprega uma variante em que esses sublinhados e barras são substituídos por ~ e ´ respectivamente. Em manuais recentes, tanto Norma Goldstein (1985) quanto Antonio Candido ([1984]1989) indicam sílabas tônicas destacando-as com todas as letras em caixa-alta. Para o referido verso, a “notação” seria: “AnDAIS lá em CIma na LUZ”.

Com vistas a melhor dar conta de certos acentos secundários de relevo, opto pela notação que vem sendo adotada por diferentes estudiosos de (tradução de) poesia, entre eles Paulo Henriques Britto: - para sílabas átonas e / para sílabas tônicas, bem como \ para sílabas com acento secundário (desde que particularmente relevante para algum desdobramento da análise).

Outro problema que se apresenta no trabalho com o par de idiomas é que algumas designações correntes de figuras de efeito sonoro variam grandemente de um para o outro. Enquanto *Alliteration*, no alemão, se confunde com o verso do tipo *Stabreim* – também conhecido como “verso aliterativo”, fundamental para as produções literárias em

versos de línguas germânicas antigas – e designa a repetição da primeira (e tônica) sílaba de diferentes palavras no início de um verso, a “aliteração” que encontramos explorada em variados estudos de tradução poética tende a se referir mais estritamente à repetição de consoantes no interior de um mais versos, não importando a posição dentro dos vocábulos. E Massaud Moisés assim a define:

Consiste na repetição do mesmo som ou sílaba em duas palavras ou mais, dentro do mesmo verso ou estrofe. Via de regra, a recorrência dá-se entre fonemas ou sílabas iniciais, mas pode ocorrer no meio ou no fim dos vocábulos. Quando se processa entre as sílabas finais, tem-se o fenômeno do eco. A base da aliteração é sempre um fonema consonântico, mas não se exclui a hipótese de fonema vocálico (v. ASSONÂNCIA)”. (MOISÉS, 2004, p. 17)

Já quanto à *Assonanz* dos alemães, compreendida como *Halbreim* [literalmente, “meia-rima”], segundo Frey (1996), pode ser encontrada em duas diferentes combinações possíveis:

as vogais são iguais ou semelhantes, mas as consoantes seguintes não coincidem, como em *Rad e Tag*; ou as consoantes são iguais, porém as vogais não são exatamente as mesmas, e sim apenas se igualam umas às outras, como no [...] *JÄGERLIED* de Mörike, com *steigt e fleugt*. (FREY, 1996, p. 36, grifos do autor)

A “assonância” a que também alude Massaud Moisés na definição de verbete acima consiste numa “repetição de uma ou mais vogais no interior do verso [...] ou ainda no final do verso, constituindo a rima toante” (MOISÉS, 2004, p. 43). É com esse sentido, que desconsidera a posição das vogais reiteradas – não importando se em sílaba tônica ou acentuada –, que tomarei o termo “assonância” nas páginas a seguir.

Para a análise formal dos poemas traduzidos enfocados neste estudo, servem-me de subsídio contribuições recentes à pesquisa sobre tradução de poesia oferecidas por Paulo Henriques Britto, entre outros. O poeta, tradutor e pesquisador carioca enfatiza a necessidade do reconhecimento de características mais significativas do poema de

partida para a reconstrução da forma, observando a contribuição destas para o efeito estético total da composição e buscando, tanto quanto possível encontrar, para elas, correspondência na tradução.

Em geral, Britto propõe-se, em seus trabalhos, avaliar a qualidade de uma ou mais traduções de poesia. Não é propósito do presente estudo eleger, como ele, “a” melhor tradução – embora reconheça a pertinência de sua proposta de apoiar-se em “argumentos racionais e relativamente objetivos” (BRITTO, 2012, p. 120), para se chegar a alguma análise que ultrapasse a barreira do “tudo é uma questão de gosto” – à qual o poeta-tradutor e pesquisador reage, rechaçando o “tudo ou nada que assola o mundo dos estudos da tradução: ou bem a avaliação de traduções é algo tão preciso quanto uma análise química ou bem estamos no reino das opiniões fundadas apenas no gosto pessoal” (BRITTO, 2012, p. 121).

Aqui, transfiro o foco de uma “avaliação de qualidade” das (re)traduções para uma reflexão sobre como elas integram diferentes constelações poético-tradutórias e como podem ser (re)lidas sob a crítica da retradução.

2.4.1 A problemática “ritmos livres X versos livres”

Conforme mencionei acima, estritamente delimitada na tradição lírica em língua alemã, a noção de *ritmos livres* é muitas vezes mal compreendida fora do contexto de origem, sendo confundida com a (ou equiparada à) dos *versos livres*. Tomados sem maior rigor conceitual, os primeiros de fato costumam servir a reflexões variadas sobre poesia “liberta” (qualquer que seja o seu contexto, liberta em relação a amarras de naturezas as mais variadas).

Em *O ser e o tempo da poesia*, Alfredo Bosi trabalha com tais noções sem chegar a distingui-las estritamente. No capítulo “3. Frase: Música e silêncio”, “Excursão histórico: ritmo e metro”, o crítico apresenta a evolução do verso na poesia mundial, ressaltando os versos livres de Walt Whitman, as experiências de Valéry e Mallarmé, entre vários outros, assinalando a certa altura:

É instrutivo ler as cartas de Mallarmé aos jovens simbolistas que o rodeavam. Quando nelas se fala em ritmos livres, tem-se em pauta um modo singular, subjetivo, quase inefável de atingir essências. Fala-se em “mistérios”, em “magia”, em “mística”, em “encantamento”. (BOSI, 2010, p. 98-99)

No caso das traduções brasileiras, não se verifica – o que até é bastante compreensível, dado Klopstock ser largamente desconhecido em nosso país – um propósito deliberado de vinculação à tradição pós-klopstockeana, como o que em Hölderlin se manifesta no “Schicksalslied” pelos *freie Rhythmen*. Assim, com o cuidado de não confundir conceitos, observarei o comportamento de *versos brancos* e *polimétricos* – é possível adiantar que deles se trata – praticados por cada um desses poetas-tradutores e, nos casos em que tenham se aproximado de uma *prática de freie Rhythmen*, procurarei apontá-la. O de Manuel Bandeira, conforme se verá, constitui um interessante exemplo de recurso se não deliberado, pelo menos inspirado em métrica arcaica, com os chamados pés compostos de coriambos.

2.5 “Hyperions Schicksalslied” (1797): uma leitura do poema original alemão

Apresento a seguir o poema de Friedrich Hölderlin tomado como texto de partida, sobre o qual desenvolvo uma análise de aspectos formais e semânticos de maior relevo, como referência para as análises e interpretações de cada uma das (re)traduções.

Tal referência serve de subsídio para a análise de cada um dos trabalhos dos poetas-tradutores sob a perspectiva de como enfrentariam a seu modo tais traços de forma e sentido.

Abaixo, o poema com sua pauta acentual segundo a notação clássica (e usual na Alemanha). Marcada em cinza, a unidade rítmica mais recorrente. Em seguida, entre parênteses, indico a posição (numérica) dos acentos.

“Hyperions Schicksalslied”

	Ihr wandelt droben im Licht	u – u – u u –	(2-4-7)
	Auf weichem Boden, selige Genien!	u – u – u – u u – u	(2-4-6-9)
	Glänzende Götterlüfte	– u u – u – u	(1-4-6)
	Rühren euch leicht,	– u u –	(1-4)
5	Wie die Finger der Künstlerin	u u – u u – u u	(1-3-6)
	Heilige Saiten.	– u u – u	(1-4)

	Schicksallos, wie der schlafende	- u u - u - u u	(1-4-6)
	Säugling, atmen die Himmlischen;	- u - u u - u u	(1-3-6)
	Keusch bewahrt	- u -	(1-3)
10	In bescheidener Knospe,	u u - u u - u	(3-6)
	Blühet ewig	- u - u	(1-3)
	Ihnen der Geist,	- u u -	(1-4)
	Und die seligen Augen	- u - u u - u	(1-3-6)
	Blicken in stiller	- u u - u	(1-4)
15	Ewiger Klarheit.	- u u - u	(1-4)
	Doch uns ist gegeben,	- - u u - -	(2-5)
	Auf keiner Stätte zu ruhn,	u - u - u u -	(2-4-7)
	Es schwinden, es fallen	u - u u - u	(2-5)
	Die leidenden Menschen	u - u u - u	(2-5)
20	Blindlings von einer	- u u - u	(1-4)
	Stunde zur andern,	- u u - u	(1-4)
	Wie Wasser von Klippe	u - u u - u	(2-5)
	Zu Klippe geworfen,	u - u u - u	(2-5)
24	Jahr lang ins Ungewisse hinab.	- u u - u - u u -	(1-4) (2-5)

Chama a atenção, de imediato, certa recorrência do chamado “pé adoneu” (- u u - u ou, na notação mais recente brasileira, / - / -). Considerada a última sílaba átona, ele constitui o que Frey (1996, p. 80) designa como “melódica cadência adônica”⁶⁹, combinação de um dátilo mais um troqueu (cadência feminina).

Sobreposta a tal esquema métrico, podemos notar nos versos 2, 16, 18, 19, 22 e 23 (perfazendo um quarto do poema e concentrando-se na última estrofe), outra possível leitura, a da combinação de dois pés, acima indicada com o acréscimo da borda ao marcador cinza-claro, u- u u - u, ou seja, um par de anfibracos.

Seja como for, o que soa predominante é a célula métrica ou unidade rítmica realizada como - u u -. Neste caso, estamos diante de um coriambo (- u u -), metro composto de troqueu e jambo, eventualmente ampliado em uma sílaba fraca (u) no início e/ou final.

Entre os versos 7 e 8, um fenômeno digno de nota: verificamos três ocorrências de - u u - em dois versos. O cômputo do padrão no *enjambement* se justifica plenamente, dado que no alemão um sintagma composto por adjetivo + substantivo apresenta tonicidade sempre nesse último (indiquei com o contorno de bordas). É o caso preciso de

⁶⁹ “wohllautende adonische Kadenz”.

“schlafende Säugling”, que, tomado isoladamente, apresenta acento (prosódico) secundário na sílaba “schla-” e principal em “Säug-”, entremeados por duas sílabas átonas.

Destacando mais uma vez: são 19 ocorrências da unidade rítmica – u u – num poema de 24 versos. A se adotar essa leitura do ritmo do “Schicksalslied”, que, evidentemente, não é a única possível, teremos como segunda unidade rítmica mais frequente os pés anfíbracos (originariamente, uma sílaba longa entre duas breves ou, levando em conta nosso sistema de distribuição de sílabas, tônicas e átonas, uma sílaba tônica entre duas átonas), u – u, no entanto com apenas três ocorrências.

Se o coriambo não aparece no interior dos versos 8 e 9, é bem verdade que na passagem de um para o outro volta a ser “ouvido”.

Assim, de todo o poema, somente o verso 11 figura sem nenhuma ocorrência de coriambo.

Ocorre que estamos diante de um poema de Hölderlin o qual a tradição dos estudos literários alemães vincula à produção em ritmos livres, conforme já anotei anteriormente.

Neste caso, o coriambo se mostra ajustado a tal proposta. O recurso a tal metro revela o apreço de Hölderlin pelas inovações da poesia de Klopstock, que, para tanto, igualmente recorrera à forma arcaica dos coriambos ao compor suas odes.

Nota-se que, a despeito da forma em versos brancos e polimétricos, Hölderlin fez prevalecerem dois esquemas principais: 1-4 e 2-5. Eles resumem o “contrato métrico” do poema. Essa é a designação adotada por Britto (2009), que por sua vez informa haver sido proposta por John Hollander e que lhe parece

[...] particularmente feliz: é como um contrato entre poeta e leitor, assinalado tipicamente nos primeiros versos do poema, que como que põe para funcionar um metrônomo mental na cabeça do leitor. (BRITTO, 2009, p. 72)

Não é preciso muito esforço para notar o amplo predomínio do primeiro esquema (1-4) nas duas estrofes iniciais – quando o eu lírico trata de “gênios” e “seres celestiais” – e do segundo (2-5) na última estrofe. Nota-se, porém, que a partir da segunda metade dessa estrofe final produz-se uma espécie de “embate” entre os dois padrões:

verso 20: 1-4
 verso 21: 1-4
 verso 22: 2-5
 verso 23: 2-5
 verso 24: 1-4 / 2-5

Também optei por considerar uma cesura após “Jahr lang”, concluindo que o verso que encerra o poema coloca lado a lado (ou frente a frente), definitivamente, os dois padrões acentuais hegemônicos 1-4 e 2-5 e mais uma vez dupla ocorrência da unidade rítmica – u u –.

O acento final fica por conta de um “ab-”, acirramento do “incerto” (“Ungewisse”, núcleo de “ins Ungewisse hinab”). Conclusivo, esse “ab”, parte do prefixo verbal separável, indicador de movimento para baixo “hinab”, terminando por “emoldurar” o poema, que se iniciara com uma imagem “droben” – advérbio com o sentido de “lá acima”. O verso/embate final conjuga os dois padrões mais recorrentes (que aqui separamos com o símbolo |), resolvendo-se ou “dissolvendo-se” no 2-5. Curiosamente, a última culminância fônica do poema corresponde no plano semântico ao ponto mais baixo atingido pelos “homens sofreadores” em sua queda.

Outra leitura válida desse embate entre os padrões 1-4 e 2-5 é a de que integra um tecido rítmico-sonoro no qual se desenvolve o chamado “contraponto métrico”, tal como nos apresenta Paulo Henriques Britto (2009). Nesse seu trabalho, após modestamente ressaltar não ser pioneiro na associação do conceito musical ao estudo de poesia, o poeta, tradutor e teórico de Estudos da Tradução com ênfase no texto poético escreve:

O que talvez seja o prazer mais básico proporcionado pela leitura de poesia seria justamente esse contraste entre dois padrões métricos: no plano do fundo, um padrão mais rígido, uma espécie de metrônomo interiorizado; e, no plano da figura, um outro padrão, menos previsível, determinado pela distribuição de graus diversos de tonicidade entre as sílabas (além de muitos outros fatores fônicos, é bom lembrar) do texto real produzido pelo poeta. (BRITTO, 2009, p. 72)

Podemos notar ainda que o esquema u – u – u u – (notação “brasileira”: - / - / - - /) (2-4-7) se repete apenas uma vez, porém de maneira amplamente significativa, nos versos 1 e 17. Reflete-se na forma o conteúdo geral do poema, opondo as condições dos gênios celestiais e dos homens. À primeira vista, observados apenas os verbos aí contrastados, essa oposição parece bem manifesta: “wandelt” e “ruhn”. Enquanto o primeiro designa o movimento de perambular (ou andar sem destino definido), o segundo indica repouso. No entanto, lidos e confrontados os versos inteiros, a oposição torna-se quase efeito de uma ironia: enquanto os gênios perambulam (andam, portanto, sem destino, ainda que felizes) em meio às luzes divinas, os homens não encontram lugar para repousar (deslocam-se, portanto, sem rumo certo ... ao menos até esse momento do poema, ficando reservado para o último verso o incerto, abissal destino humano).

No plano fônico, a primeira estrofe do poema fornece-nos uma pauta de aliterações em que de imediato sobressai o jogo entre os quase anagramáticos termos “droben” e “Boden”, bem no centro do primeiro e segundo versos, respectivamente. Hölderlin realiza, assim, bem na abertura do poema, um notável artifício de identificação entre o plano do sublime, expresso em “droben”, que ao mesmo tempo dispõe de um (etéreo) chão ou solo (“Boden”) para se mover. Essas duas palavras aparecem antecedidas por termo iniciado com a fricativa sonora /v/ (“wandelt” no v. 1, “weichen”, no v. 2) e suavemente dispostas entre as laterais /l/ de “wandelt”, “Licht” e “selige”.

Entre os versos 2 e 3, notamos um acúmulo da oclusiva /g/, que de todo modo, sonora em todos os casos e entre novas consoantes laterais /l/ e /n/, não diminui a suavidade do espaço por onde vagam tais gênios celestiais. No quarto verso, repete-se a fricativa palatal /ç/ (de que não dispomos nos sistemas fonético-fonológicos português e brasileiro), em “euch” e “leicht”, já explorada nos versos 1 e 2, com “Licht” e “weichen”, respectivamente. Convém observar que “Licht” e “leicht”, de étimo comum, fechando os versos 1 e 4, produzem um peculiar momento de quase-rima no poema. Os versos 5 e 6 encerram a estrofe reexplorando o trabalho com as laterais (“Künstlerin”/“Heilige”) e da oclusiva /g/, onde “Heilige”, do último verso também faz ecoar o adjetivo “selige” do segundo – principalmente porque seguido justamente por “Seiten”, ou seja, termo iniciado pela sibilante sonora /z/.

Em praticamente metade da segunda estrofe chama a atenção a recorrência da sibilante pós-alveolar surda /ʃ/, com duas ocorrências no verso 7, em “Schicksallos” e “schlafende”; depois, com “Himmlischen” (v.8); e soando também nos versos 9 (“keusch”) e 10 (“bescheidener”).

Os versos 12 e 13 voltam a explorar a reiteração da oclusiva /g/, com “Geist”, “seligen” e “Augen”. Destes, nota-se a repetição do adjetivo “selig”, antes apresentado no sintagma “selige Genien”. Os dois versos finais da estrofe trazem a retomada de “ewig”, que pouco antes (v. 11) havia aparecido como advérbio e praticamente sintetizam o repertório de fonemas consonantais predominantes até aquele momento: /b/, /k/, /ʃ(t)/, /v/, /g/.

A última estrofe apresenta também no plano fônico novidade em relação às que a precedem. É o caso do fonema /x/, em “doch”, primeira palavra do segmento (v.16).

Os versos 16, 18, 20, 22 e 24 trazem a presença mais marcante da sibilante surda /s/, em “uns”, “es” (duas vezes), “blindlings”, “Wasser”, “Ungewisse”, respectivamente. O fonema aparecera apenas muito discretamente em “Künstlerin” (v. 5) e “schicksallos” (v.7). Agora, ele participa do movimento de precipitação (da humanidade, de destino “incerto”) identificado com a água. Assim, a associação do fonema parece, se bem que óbvia, inegavelmente dotada de forte expressividade.

Essas águas (e homens) que despencam parecem ter seu movimento acelerado pelas consoantes líquidas /l/, presentes em quase todos os versos da última estrofe (à exceção dos dois primeiros e do v. 21), com “fallen”, “leidenden”, “blindlings”, “Klippe” (duas vezes), “lang”.

Cumprе destacar que “blindlings” [“cegamente”, “às cegas”] pode bem ter sido um recurso para ampliar o efeito dessas líquidas, uma vez que, conforme atestam FLEISCHER e BARZ (2012, p. 368), advérbios terminados em *-lings* (encontráveis já no médio alto-alemão) são de produtividade insignificante e não trazem acréscimo semântico de maior relevo à forma sem esse sufixo:

O sufixo *-lings* (ainda no médio alto-alemão – *lingen*; Wilmanns 1899, 633f); associa-se a designações substantivais de partes do corpo e indica uma postura corporal (cf. Ronca 1975, 85): *ärsch-, bäuch-, füß-, rücklings*, ‘de costas’, além disso é encontrado em termos de linguagem especializada, como em *vorlings*, ‘para a frente, com a parte dianteira do corpo voltada para o aparelho de ginástica’ (GWDS). Associado a adjetivos, *-lings* serve para a marcação adverbial sem acréscimos semânticos mais evidentes (*blind-, jählings*); com radical verbal em *meuchlings*, temos a adverbialização da ação descrita pelo

verbo (*meucheln*, ‘assassinar traiçoeiramente’). Os modelos são improdutivos. (FLEISCHER e BARZ, 1998, p. 583)⁷⁰

A opção poderia, portanto, ter recaído simplesmente em “blind”, não fosse o interesse em prolongar o efeito das líquidas.

Ao mesmo tempo, a pauta de aliterações denota com grande clareza os percalços que também surgem em meio a esse movimento: representados no plano fônico nada menos que por insistentes consoantes oclusivas, como em “Stunde zur”, com /ft/ e /ts/ (v. 21) e sobretudo magistralmente no *enjambement* de “Klippe / Zu Klippe” do verso 22 para o 23, em que o obstáculo das pedras (ou fragas, rochedos, penhascos) é “desenhada” visual e sonoramente, com /kl/ e /p/ repetidos em meio a vogais muito fracas, dois termos que acabam funcionando como quase “só consonantais”. Os /v/ e /s/ prosseguem permeando os dois versos finais, “geworfen”, “ins”, Ungewisse”, para terem como obstáculo final o /p/ de “hinab” (“abaixo”), que traz a peculiaridade de ser pronunciado como uma bilabial surda, porém de baixa oclusividade – nesse caso, ideal como elemento que se segue a “Ungewisse” (o “incerto”), cuja sílaba tônica “Un-”, indicadora da negação, também figura como a mais forte de todo o verso.

Passando às assonâncias do “Schicksalslied”, os dois primeiros versos, conforme já comentei, trazem o quase anagrama de “droben” (v. 1) e “Boden”, onde as vogais aparecem invertidas. Com “selige Genien”, no segundo verso, temos praticamente uma repetição da sequência /e/ - /i/ - /ə/, apenas a semivogal intermediária articulada mais breve; assonância de importante valor semântico, uma vez que “identifica” substantivo e adjetivo: seria condição intrínseca dos “Genien” o serem “selig” [“felizes”, “bem-aventurados” ou “beatos”]⁷¹,

⁷⁰ “Das Suffix *-lings* (mhd. noch allgemein *-lingen*; Wilmanns 1899, 633f.) verbindet sich mit substantivischen Körperteilzeichnungen und gibt eine Körperhaltung an (vg. Ronca 1975, 85): *ärsch-*, *bäuch-*, *füß-*, *rücklings*, ‘auf dem, den Rücken’, dazu fachsprachl. *vorlings*, ‘vorwärts, mit der vorderen Seite des Körpers dem Turngerät zugewandt’ (GWDS). In Verbindung mit Adjektiven dient *-lings* der adverbialen Markierung ohne deutlichere semantische Zusätze (*blind-*, *jählings*); mit Verbstamm in *meuchlings* Adverbialisierung der Verbhandlung (*meucheln* ‘heimtückisch ermorden’). Die Modelle sind unproduktiv (Simmler 1998, 583).”

⁷¹ Parece conveniente indicar aqui que as primeiras acepções para o adjetivo *selig* no dicionário dos Grimm são justamente “*felix*, *beatus*” (GRIMM, < disponível em <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?bookref=16,514,60> >,

“salvos de todos os males da vida terrena”]. Ao predomínio de vogais fechadas dos dois versos iniciais – descrevendo o modo como pairam, vagam na luz os gênios bem-aventurados – seguem no verso 3, correspondendo aos três acentos, três vogais mais abertas (no caso, por apresentarem todas *Umlaut*, o trema, seguido de consoante dupla), apropriadas para falar do brilho dos ares divinos.

Com o verso 4, tem início uma sequência de emissões em torno da semivogal *i*. Temos: /y:/ /ɔj/ /aj/. Eles preparam uma série maior, que chega com o verso 6: /i:/ (duas vezes) em “wie die”, e /i/... /y/.../i/, em “Finger der Künstlerin”, onde, descontando os entremeados /a/ ou /εɐ/ (duas vezes) de “Finger der” e o /e/ em “Künstlerin”, retomam-se os estridentes (ou quase) sons do segundo verso. Assim, “Finger” do penúltimo verso ecoa o “selige” do segundo; “Saiten”, última palavra da primeira estrofe, rima com “weichen”, do verso 2. Entre eles, o adjetivo “heilige”, que tem a virtude de trazer tanto o /aj/ como a sequência /i(...g)ə/, resumindo todo o teor da primeira estrofe, que tematiza luz, leveza e bem-aventurança, beatitude ou felicidade.

Entre os versos 7 e 9, já na segunda estrofe, pode-se observar (ouvir) uma sequência de vogais e seu “espelho” em “schlafende Säugling” (v. 7) e “keusch bewahrt” (v. 9), ou seja, /a:/, /ə/, /ɔj/ e /ɔj/, /ə/, /a:/. Ressalta-se, assim, a identidade de condição do “lactente que dorme” com o seu “estar castamente conservado”.

Nessa segunda estrofe, ainda se pode perceber alguma semelhança vocálica entre os versos 13 e 15, que retomam dois adjetivos anteriormente utilizados e posicionam-nos precisamente em pés coriambos onde o segundo acento parte de um /a/:

Und die seligen Augen (v. 13)

o i: e: i ə aʊ

Ewiger Klarheit (v. 15)

e: i ɐ a: aj

Na estrofe final, dos versos 16 a 20, temos cinco repetições de /ə(n)/, respectivamente nas formas verbais “gegeben” (v. 16), “schwinden” e “fallen” (v. 18), no adjetivo “leidenden” (v. 19) e no

acesso em 29 maio 2015). Já o adjetivo *beātus* no Dicionário Latino-Português de Francisco Torrinha, vem com as acepções: “1. Feliz. 2. Rico (falando de pessoas ou cousas); abundante. 3. Que torna feliz. 4. Bem-aventurado; livre das misérias do mundo. [...]” (TORRINHA, 1984, p. 99)

substantivo “Menschen” (v. 20). O efeito rítmico é de aceleração do movimento vertiginoso descrito.

No último verso, também as assonâncias parecem reforçar a posição (não só espacial) central do prefixo *un-* de “Ungewisse”: a vogal /u/ fica no centro de uma sequência que começa em /a:/, passando por /l/ (têm pouca força os /ə/ que os entremeiam).

Após estas considerações sobre aspectos fônico-formais, passo a uma apreciação mais detida de traços semânticos do poema. Começando pelo título, parece-me imperioso refletir sobre a opção pelo termo *Lied*. A criação do personagem Hiperión não se vincula ao que pouco mais tarde se consagraria como *Lied* romântico, explorado musicalmente por compositores como Franz Schubert e Johannes Brahms, entre outros. Segundo nos informa o dicionário de Jacob e Wilhelm Grimm, logo no início de sua longa definição e exemplificação de verbete:

o conceito original de *Lied* deve ter sido o de dedilhado, toque de harpa, conforme atestam o gótico liuþareis (*Esdr.* 2, 41. *Neem.* 7, 1); traduz o grego ἄδων e o verbo liuþôn (*Rom.* 15, 9), em grego ψάλλειν. (GRIMM, disponível em < www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=lied >, acesso em 19 maio 2015, grifos dos autores)

Assim, a noção de *Lied* representa um primeiro problema dificilmente contornável para qualquer tradução, já que deve dar conta da noção de gênero poético escrito e musical... tocado. Se a publicação do poema isolado não permite observar essa problemática, o texto do romance atesta que se trata mesmo de tal designação dupla. Para introduzir a composição, Hiperión declara (2001, p. 622):

Eu queria me revigorar. Retomei os arpejos em meu alaúde, há tanto tempo deixados de lado, a fim de entoar para mim mesmo uma canção do destino que certa vez na juventude feliz e inocente Adamas me havia ditado.⁷² (HÖLDERLIN, [1797]2001, p. 622-623)

⁷² “Ich wollte mich stärken. Ich nahm mein längstvergessenes Lautenspiel hervor, um mir ein Schicksalslied zu singen, das ich einst in glücklicher unverständiger Jugend meinem Adamas nachgesprochen.”

Após apresentado o “Schicksalslied”, lemos: “So sang ich in die Saiten” (HÖLDERLIN, 2001, p. 623), traduzível aproximativamente como “Assim recitei para as cordas” ou “Assim recitei dedilhando as cordas de meu instrumento”. Também essa opção por “recitar”⁷³ como tradução para *singen*, correntemente entendido como “cantar”, se justifica mediante a consulta ao renomado dicionário dos irmãos Grimm, que nos fornece, entre outros esclarecimentos:

[...] a bela interpretação de E. Schröder confere ao vocábulo *singen* um sentido solene, misterioso; *singen* era um falar elevado, uma apresentação recitativa. O processo de mudanças no significado de *singen* está muitíssimo atrelado à história de nossa poesia e da arte do canto musical que pouco a pouco foi se libertando. No gótico, traduz-se com *siggwan* o grego *ψάλλειν* (Efésios 5, 19; Colossenses 3,16)⁷⁴ (GRIMM, disponível em < <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=singen> >, acesso em 19 maio 2015, grifos dos autores)

Entretanto, estamos tratando de uma versão do poema “em separado”, destacada do romance tal qual se deu já na edição de Uhland e Schwab de 1826. Segundo se lê em carta coligida no tomo VI das prestigiadas *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, organizadas por D. E. Sattler, enquanto passava a limpo sua composição “Der Wanderer”, provavelmente na segunda metade de setembro de 1797, Hölderlin fazia anotações para o futuro “Schicksalslied”. Sattler afirma que o poeta estaria agora, “[e]m contraste com o que se dera com ‘Da ich ein Knabe war...’ [outro poema de Hölderlin], mirando uma outra liberdade”.⁷⁵ (SATTLER, 2004, p. 18-19)

⁷³ No romance traduzido por Erlon José Paschoal, lemos uma bem construída frase, preservadora do ritmo jâmbico e rica em aliterações: “Assim cantei tocando as cordas.” (HÖLDERLIN, 2003, p. 150).

⁷⁴ “[...] die schöne deutung, die E. Schröder gegeben hat, verleiht dem worte *singen* einen feierlichen, geheimnisvollen sinn; das singen war ein gehobnes sprechen, recitativischer vortrag. die bedeutungsentwicklung von *singen* ist mit der geschichte unsrer poesie und der sich allmählich befreienden kunst der gesangsmusik auf das engste verknüpft. im gotischen wird mit *siggwan* *ψάλλειν* übersetzt (Eph. 5, 19. Col. 3, 16)”.

⁷⁵ “Im Gegensatz zu ‘Da ich ein Knabe war...’ hinausblickend in eine andere Freiheit.”

O estudioso transcreve em seguida quatro versos embrionários do “Schicksalslied” localizados nos referidos manuscritos:

Mühelose
Wandelt ewig freigegeben
Frei in stiller Selbstgewalt
Unter euch ein

Numa tradução aproximada, temos:

Sem esforço
Perambulais eternamente liberados
Libertos em sereno autodomínio
Entre vós um

Assim, vale sublinhar aqui o caráter “exclusivo” do poema, independente do romance ao qual é integrado, composição depois “autonomizada” nas sucessivas antologias da poesia de Hölderlin na Alemanha, e no exterior, em versões traduzidas. O “Schicksalslied” ganha, portanto, estatuto equivalente ao de outros poemas da mesma fase de Hölderlin.

Percebe-se de imediato no poema a divisão entre o plano celestial, dos “gênios felizes”, “ditosos”, “bem-aventurados”, identificados como figuras divinas, e o dos “homens sofredores”. As duas estrofes iniciais ocupam-se dos primeiros, tratados pelo eu lírico como *ih*r [“vocês” ou “vós”] – aliás, a primeira palavra do poema. A esses opõe-se o *uns* [“nos” ou “a nós”], pronome objeto indireto de “gegeben”, forma verbal esta que pode ser traduzida como “dado”, “concedido”, etc.), na última estrofe, que se abre com uma conjunção adversativa (“doch”, verso 16).

Metade das traduções aqui analisadas – as de Manuel Bandeira, Mário Faustino e Antonio Medina Rodrigues – introduzem uma nota adicional de lamento na abertura da última estrofe, na forma da interjeição “ai”, que não se apresenta textualmente no poema de partida. Parece oportuno ressaltar que a formulação do primeiro verso da última estrofe do “Schicksalslied” expressa, antes, uma *constatação* cabal, pelo eu lírico, da condição inexorável que o destino reserva aos mortais: “Doch uns ist gegeben”, “Mas/porém a nós está/é dado/ concedido/ reservado”.

É curioso notar que tais traduções parecem “prolongar”, assim – inconscientemente ou não –, o vínculo que se estabelece entre esse

“Schicksalslied” e “Hälfte des Lebens” [“Metade/meio da vida”], o qual, esse sim, emprega a interjeição “Weh” no verso que abre a segunda estrofe.

Opõem-se, portanto, as condições dos gênios celestiais e dos homens abaixo, o que se verifica, por exemplo no contraste entre as aliterações dos versos 1 e 2, com largo predomínio de consoantes sonoras e as bilabiais /m/ e /n/ de “droben im Licht / auf weichem Boden” de fato amaciando (adjetivo flexionado *weichem* designa algo “macio”, “mole”, etc.) no plano fônico o chão (*Boden*) etéreo do alto e iluminado (*droben im Licht*), e o percurso escarpado dos versos 22 e 23, em que “von Klippe / zu Klippe” reproduzem fonicamente por meio das consoantes oclusivas /k/ e /p/ então surdas os duros penhascos por onde decaem os homens em seu destino.

A propósito de destino, como integra o título do poema, Hiperión se torna o porta-voz de todo o gênero humano, contraposto aos deuses, que são “Schicksallos”, sem (ou desprovidos de) destino, como anuncia o verso 7.

Conforme observei acima, com base no étimo do termo, uma acepção que *Lied* incorpora no caso de Hiperión é a de “toque de instrumento musical”. Assim, a primeira estrofe também evidencia a identificação dos gênios celestiais com “dedos da artista” (“Finger der Künstlerin”, v. 5) que tocam com leveza (*leicht*, v. 4) “cordas sagradas” (“heilige Saiten”, v. 6).

Toda a primeira estrofe do texto de partida aparece situada no campo semântico-lexical marcado por luz e leveza. Aliás, estes termos em alemão, como também já notei, guardam uma considerável semelhança: “Licht” e “leicht” (o adjetivo, no caso), respectivamente. Ao primeiro, associa-se o adjetivo “glänzende” (“brilhantes”, “refulgentes”, etc.), particípio presente de verbo (como nesses em língua portuguesa, com as desinências *nt-* ou *nd-*). Ao segundo, o da leveza, vemos relacionados os termos “weich” do verso 2 (também sonoramente próximo de “leicht”) e mesmo o primeiro verbo do poema “wandelt”, que designa um “passar” ou “perambular”, mais solto e leve que outro nomeador de movimento.

Os dois versos com maior número de acentos no poema (quatro, no total, aqui marcados em **negrito sublinhado**) são o segundo e o último, mais uma marca da oposição de condições entre seres celestiais e os humanos:

Auf **weichem Boden**, **selige Genien!**

[...]

Jahr lang ins Ungewisse hinab.

(Outra oposição: o verso 2 termina na chamada cadência feminina; já o último se encerra numa masculina.)

Os mesmos campos semântico e lexical da primeira são retomados e ampliados na segunda, que culmina precisamente com o substantivo “Klarheit” (“clareza”, “claridade”, etc.), no verso 15. Ao universo da “leveza” parecem associar-se o adjetivo “schlafende” (“dormente”, “que dorme”) porque vinculado a “Säugling” (criança recém-nascida, lactente), entre os versos 6 e 7 e o fato de estarem os seres celestiais desprovidos de um destino (“schicksallos”, v. 7).

Parece importante notar ainda que nas duas primeiras estrofes predomina – com exceção das *Saiten* (“cordas”) do verso 6, objetos do *rühren* (“tocar”, “mover”, etc.) por *Götterlüfte* (“ares” ou “brisas”) divinais, “de deuses”) – a intransitividade. Esta se verifica, inclusive no verso 14, com o verbo “blicken”, que tem como sujeito os “selige Augen” (“olhos felizes, beatos bem-aventurados”).

O sintagma “selige[n] Augen” aparece em outro poema de Hölderlin, “Menons Klagen um Diotima” [“Lamentos de Mênon por Diotima”], de 1800, portanto composto em momento bem próximo ao do “Schicksalslied”. Também é encontrável na poesia de Friedrich Schlegel, com o poema “Bei der Wartburg”, de 1802:

Und beide vom Dufte bezaubert,
Im Schatten der Linde versunken;
Schauen in selige Augen,
Ruhem dem Frühling im Schoße.
(SCHLEGEL, [1802]1962, p. 169)⁷⁶

O verbo intransitivo “blicken”, entretanto, acompanha-se apenas do adjunto adverbial “in stiller Klarheit”. O dicionário *Duden Universalwörterbuch* (2001, p. 298) consigna essa acepção, não sem antes destacar a etimologia que relaciona o verbo a “glänzen”, “brilhar”. O étimo *plicchan* – do alto-alemão antigo – de *blicken* é apresentado no dicionário dos irmãos Grimm (disponível em < <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=blicken> >, acesso em 19 maio 2015) relacionado aos verbos latinos *fulgere* e *nitere*, ou seja,

⁷⁶ Em tradução livre: “E ambos, encantados pelo aroma, / Imersos na sombra da tília; / Encaram olhos ditosos, / Descansam no regaço da primavera.”

“fulgurar”, “brilhar”, “cintilar”. Voltando ao *Duden*, seu exemplo para *blicken* em sentido figurado é “Die Sonne blickt aus den Wolken (*wird sichtbar*)” [algo como “O sol se exhibe, fica visível por entre as nuvens”, que também poderia ser entendido como “O sol brilha espiando por entre as nuvens”]. As traduções brasileiras do poema, como veremos, tendem a tornar o verbo transitivo e fazer da “Klarheit” que se segue a ele seu objeto direto.

A terceira e última estrofe, de caráter adversativo ao expresso até então, contrapõe a condição dos “leidenden Menschen”, os “homens sofrendores” do verso 19. É necessário notar a condição desse eu lírico plural: além de sofrendores, são somente sujeitos da passiva. Conforme afirma o verso 16, “uns ist gegeben” (“a nós é dado / concedido / reservado / determinado”) o destino de que se tratará a seguir.

Três versos adiante, o eu lírico focaliza a pessoa gramatical plural dos “homens sofrendores”, expressa na desinência *-en* dos verbos “schwinden” [“desaparecem”, “perecem”, “minguam”, etc.] e “fallen” [“caem”]. Importante reparar, porém, que tal desinência serve tanto à primeira quanto à terceira pessoa do plural no alemão. Assim, tais homens que seguem sem poder de ação são o “nós” percebido pelo eu lírico em “uns ist gegeben” [“nos é dado, concedido, reservado”] e o “eles”, expresso pelos “leidenden Menschen”.

O verbo “schwinden” figura no dicionário dos Grimm como

ressonância de uma forma *svînan* do alto-alemão antigo, passando a *svînen* no alto-alemão médio, [com os sentidos de] ‘dizimar-se’, ‘minguar(-se)’, ‘emagrecer’ [ou ‘abater-se’], ‘desfalecer’ [...] do nórdico antigo *svîna* ou *svîa*, [com o sentido de] ‘diminuir’ [ou ‘ceder’, ‘abater-se’, etc.] (GRIMM, disponível em < <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=schwinden> >, acesso em 31 maio 2015, grifos dos autores)⁷⁷

No verso 18, os verbos “schwinden” e “fallen” são colocados espacialmente em destaque, antepostos mediante o emprego do pronome correlato e sujeito sintático “es” – ainda que – como um expediente a que se recorre com frequência na poesia alemã – aproveite uma

⁷⁷ “nachklang des ahd. *svînan*, mhd. *swînen*, dahin schwinden, abnehmen, abmagern, ohnmächtig werden [...] altnord. *svîna* neben *svîa* nachlassen”.

potencialidade do sistema ou um jogo de tensão em que ao mesmo tempo se antecipa o verbo e se enfatiza o sujeito.

A identificação do eu lírico com a humanidade sofredora – no poema expressa pelos “leidenden Menschen” e os verbos no plural, “schwinden” e “fallen”, apenas se depreende do fato de o poema terminar ali, na imagem do “incerto” [*Ungewisse*], para onde convergem o tempo que se estende indefinidamente, “Jahr lang” (lembramos que pode conter até mesmo a noção de “doravante”), e o espaço abissal “hinab”. Não parece casual que, contados os caracteres (letras) e espaços das palavras nesse último verso, o U maiúsculo de “Ungewisse” esteja situado bem no centro, atuando como força centrípeta. O foco, que primeiramente estivera sobre os “gênios celestiais”, chega aos homens com seu sofrimento e não retorna ao plano da bem-aventurança.

Além disso, quanto à escolha de Hölderlin pela locução adverbial *Jahr lang*, é conveniente observar que já à sua época constituía um arcaísmo, segundo atestam os Grimm, após destacar (na entrada *jahrlang*), diferenciando-se de *jahrelang*, advérbio igualmente contemplado em seu dicionário. Grafada sem o *e* de ligação, tal como no “Schicksalslied”, expressaria “doravante”, “ademais”, “futuramente” (GRIMM, disponível em < <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=jahrlang> >, acesso em 19 maio 2015)⁷⁸. Nenhum dos poetas-tradutores aqui estudados utilizou advérbio nessas acepções. Vale notar ainda que Hölderlin empregaria em dois outros poemas, “Andenken” (de que tratarei adiante) e “Der Archipelagus”, sempre a forma *jahrlang*, também não sendo despropositado cogitar que “Jahr lang” fosse apenas uma variante de grafia empregada circunstancialmente por ele no “Schicksalslied”.

O verso final, composto, portanto, com mestria, apresenta como acento principal o “Un-” de “Ungewisse”, adjetivo substantivado, expressando a condição inexorável do sujeito homem, de estar como que condenado a um destino que é só incerteza.

⁷⁸ “jahrlang, adv., verschieden von jahrelang oben sp. 2239, nur der alten sprache angehörig und an die bedeutung von jahr = zeit anknüpfend, hinfort, ferner, fernerhin”.

CAPÍTULO 3

DESTINOS E CONSTELAÇÕES: O “SCHICKSALS LIED” POR POETAS-TRADUTORES BRASILEIROS

3.1 O “Schicksalslied” no Brasil

No Brasil, o referido “Canto do destino de Hiperión” inclui-se entre os nove poemas de Hölderlin traduzidos no século XX por Manuel Bandeira. Sabe-se que, no caso desse poeta alemão, Bandeira trabalhara atendendo a pedido de Otto Maria Carpeaux, conforme confessa no *Itinerário de Pasárgada* ([1954]1984, p. 120-121).

De fato, os poemas de Friedrich Hölderlin que figuram nos *Poemas traduzidos* de 1945 não eram então inéditos: já haviam aparecido nas páginas do volume de ensaios *Origens e fins*, de 1943, especificamente em “A mensagem de Hölderlin”. É curiosa a forma como Carpeaux atribui a tradução ao poeta pernambucano, logo no início do ensaio, com características tipográficas que mais lembram uma epígrafe. Também é notável haver ali um décimo poema de Hölderlin, “A voz do povo”, que não figurará na coletânea de Bandeira de dois anos depois, nem em edições posteriores.

Escreve Carpeaux acerca do “Canto do destino de Hyperion” [*sic*]:

Esses versos demonstram a perfeita consciência [*sic* grafia Carpeaux em conformidade com as regras ortográficas vigentes à época] de Hoelderlin da sua situação isolada e “outra”, no meio da áurea abundância do mundo. Mas sobrevém uma dúvida gravíssima: se aquela abundância fôsse ilusão? se o poeta fôsse o supremo representante da dor humana, de todos os mortais, à qual os deuses ficaram insensíveis? O sentimento religioso dos antigos viu-se, do mesmo modo, entregue às trevas; e quando Hoelderlin descobriu essa face noturna da Antiguidade, totalmente desconhecida do classicismo otimista dos humanistas, mudou de repente o seu estilo e a sua forma. Abandonou os metros clássicos, consagrados pelo humanismo dos séculos; achou novos ritmos, para dizer a suprema verdade

humana, num dos maiores poemas humanos.
(CARPEAUX, 1943, p. 45)

Já na reunião de poesia traduzida de Mário Faustino o “Schicksalslied” é o único de Hölderlin com que se ocupa. O mesmo poema figura nas antologias inteiramente dedicadas a Hölderlin, com traduções assinadas por José Paulo Paes, Marco Lucchesi e Antonio Medina Rodrigues (neste último, aliás, ganha especial destaque, já que dá título ao volume: *Canto do destino e outros cantos*).

O “Schicksalslied” encontra-se, conforme já mencionei, também num suporte diferenciado, o eletrônico da internet, em página de Antonio Cicero.

É preciso apontar ainda aquelas presenças “diluídas” no romance *Hipérion* das traduções brasileiras por Márcia C. de Sá Cavalcante (1993; ainda sem o subtítulo “ou o eremita na Grécia”) e Erlon José Paschoal (2003). Ao chamar tais traduções de “diluídas” não estou emitindo juízo de valor, como enfatizei anteriormente, ao delimitar meu *corpus*, mas apenas considerando o fato de ambos não serem poetas e, desse modo, não terem manifestado um intento específico de “destacar” o poema do interior da prosa (no caso, poética) do romance e de publicá-lo depois separadamente.

Também é possível localizar “ocorrências” intertextuais do “Schicksalslied” como a que se verifica na paródia de Bertolt Brecht em *Santa Joana dos Matadouros*⁷⁹, de 1931 [consultei a tradução brasileira de 1996], embora não me interesse tratar aqui de aspectos mais detalhados de tal intertextualidade.

O próprio tradutor brasileiro da peça de Brecht, Roberto Schwarz, aponta a vinculação da linguagem da peça com a produção de Hölderlin. Assim pondera ele no “Estudo introdutório” do volume:

A *linguagem*, agressivamente artificial e heterogênea, força a promiscuidade de estilos verbais com repugnância recíproca. Ela é calcada, entre outros modelos, na realidade sangrenta e comercial dos matadouros; em momentos escolhidamente sublimes da lírica alemã (a dicção helenizante de Hölderlin e Goethe, o clima final do segundo Fausto, a interioridade exaltada do

⁷⁹ No Brasil, dispomos da famosa tradução por Roberto Schwarz, com edições pela Paz & Terra (São Paulo, 1996) e, mais recentemente, pela Cosac & Naify (São Paulo, 2001).

expressionismo); na terminologia da especulação financeira; na sobriedade trágica dos gregos; na retórica dos agitadores de porta de fábrica; na Bíblia de Lutero; na miséria operária. (SCHWARZ, 1996, p. 9-10)

Poucos parágrafos adiante, Schwarz torna a mencionar os poetas alemães: “Por serem assuntos ‘baixos’, a exploração de classe e a carne enlatada são tratadas na *Santa Joana* em linguagem nobre, emprestada de Hölderlin e Goethe.” São estes os referidos versos da peça traduzida pelo brasileiro que parodiam o “Schicksalslied” (aqui reproduzida a configuração espacial daqueles do pequeno volume publicado pela editora Paz & Terra, na pág. 163):

Isto porque os preços despencavam de cotação em cotação
 Como as águas precipitadas de penha em penha
 mer-
 gulham
 em busca do fundo do abismo.⁸⁰ (BRECHT, 1997, p. 163)

Todo um par de versos de Hölderlin é retomado por Brecht nessa passagem – a saber: “Wie Wasser von Klippe / zu Klippe geworfen”, que no autor da *Heilige Johanna* é grafado num único verso, sem o expressivo *enjambement*.

A tradução de Roberto Schwarz não “recupera” nenhuma anterior, o que tornaria a alusão e a paródia mais facilmente identificáveis. Sem reproduzir um verso inteiro antes traduzido, Schwarz de qualquer modo deixa um vestígio: o uso do termo “penha”, que lembra o “penhasco” de Bandeira, mais a imagem da água precipitando até o “fundo do abismo”. Desse modo, o tradutor e crítico acaba não só evitando uma daquelas “tendências deformadoras da letra do original” de que fala Berman (2012, p. 78-80), a da “destruição das redes significantes subjacentes”, como também preserva transparente a intertextualidade, fazendo ecoar algo da tradução brasileira mais consagrada, canônica, do poema. E, tenha sido intencional ou não a

⁸⁰ No original de Brecht ([1931]1955, p. 181): “Den Preisen nämlich / War es gegeben, von Notierung zu Notierung zu fallen / Wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen / Tief ins Unendliche hinab.”

quebra em “mer-gulham” nos últimos “versos”, certo é que se produziu um efeito de sobreposição da forma no sentido.

Enfim, como podemos ver, o “Schicksalslied” de Hölderlin perpassa uma rede de traduções brasileiras do poema como objeto autônomo, bem como de referências que o integram a novos universos de significação.

3.2 “Canto do destino”, primeira estrela? Nove poemas de Hölderlin por Manuel Bandeira

3.2.1 Bandeira e a constituição de um cânone

Em entrevista com Sérgio Buarque de Holanda no *Diário Nacional*, de São Paulo, em 24.1.1931, quis Bandeira saber do historiador paulista quais os poetas se mostravam mais influentes na Alemanha, de onde o historiador acabava de retornar. A resposta foi: “O poeta de mais influência sobre a geração nova é Hölderlin, toda a poesia atual deriva dele, é na Alemanha o que é Rimbaud na França, mais profundo que Rimbaud.”

Ao tratar da tradução realizada por Manuel Bandeira – dentre as selecionadas para o presente estudo – percebo ser necessário situar primeiro sua posição no universo de traduções que se configura com o “Schicksalslied” e deparo-me com uma primeira dificuldade: existe outra em língua portuguesa – no caso, na variante lusitana –, realizada em época muito próxima. O renomado tradutor português Paulo Quintela igualmente traduz o “Schicksalslied” em sua abrangente coletânea de traduções da poesia hölderliniana em 1945. Não é possível localizar com exatidão a precedência de uma publicação sobre a outra, sendo indicado também, de todo modo, assinalar que todos os poemas de Hölderlin traduzidos por Bandeira também o foram por Quintela.

CANÇÃO DO DESTINO DE HYPERION [trad. Paulo Quintela, 1944]

Andais lá cima na luz
Em chão macio, génios venturosos!
Ares divinos resplendentes
Vos tocam de leve,
Como os dedos da artista
Cordas sagradas.

Sem destino, como dormente
Menino, respiram os deuses;
Pudicamente guardado
Em casto botão
Eternamente
Lhes floresce o Espírito,
E os olhos felizes

Olham em serena
Claridade eterna.

Mas a nós foi-nos dado
Não repousar em parte alguma,
Desfalecem, caem
Os homens sofredores
Às cegas de uma
Hora pra a outra
Como água atirada
De rochedo em rochedo
Anos a fio para o Incerto.
(QUINTELA, 1997, p. 310)

A constatação de haver tomado contato com tradução(ões) para outros idiomas teria alguma relevância nesse contexto. Bandeira não fez menção a outras traduções do “Schicksalslied”. Entretanto, não podem passar despercebidas certas escolhas feitas pelo poeta-tradutor, como a relacionada a “bescheidene Knospe” (v. 10): “casto botão”. Idêntica à de Quintela, e não propriamente previsível – uma vez que “bescheiden” qualifica um substantivo antes como “modesto”, “humilde”, “despretensioso”, “discreto, etc. do que como “casto”, “pudico”, “puro” – nesse ponto, vemos estender-se, assim, o sentido de “keusch” do verso anterior (em sua tradução, “pudicamente”).

Auxilia-nos na compreensão desse dado de vocabulário o projeto lexicográfico de *corpora* de meios eletrônicos da Universidade de Leipzig (disponível em http://wortschatz.uni-leipzig.de/cgi-bin/wort_www?Wort=bescheiden&site=1&cs=1&x=62&y=1, acesso em 19 maio 2015), que, remetendo os chamados “Bedeutungsgruppen” [“grupos de significado”] de Franz Dornseiff, indica entre outros sinônimos *keusch*, que em português se traduz prioritariamente como “casto”.

Com a tradução (ou retradução) de Manuel Bandeira, estamos inequivocamente diante de um “universo discursivo já historicizado”, se levarmos em conta que o referido poema já havia produzido reverberações variadíssimas – fosse em traduções, fosse na forma de influências diversas na lírica de outros nomes consagrados da poesia mundial – até o momento da tradução por Bandeira, em meados dos anos 1940.

A concordar-se com o que postula Antoine Berman em seu artigo “La retraduction comme espace de la traduction” (1990), o trabalho de Bandeira sobre os poemas de Hölderlin constituiria o que o estudioso

francês chama de *grande traduction*. Berman enumera traços os quais, coexistindo, conferem a uma obra tal estatuto:

Ela é, antes de mais nada, um acontecimento na língua de chegada, tanto na escrita quanto na oral.

Ela se caracteriza por uma extrema sistematicidade, no mínimo igual àquela do original.

Ela é o lugar de um encontro entre a língua do original e aquela do tradutor.

Ela cria um laço intenso com o original, que faz frente ao impacto que aquele tem sobre a cultura receptora.

Ela constitui, para a atividade de tradução contemporânea ou ulterior, um precedente incontornável. (BERMAN, 1990, p. 3)⁸¹

Afirma Berman logo em seguida:

Essas traduções possuem ainda um traço em comum: são todas retraduições.

Se nem toda retraduição é uma grande tradução (!), toda grande tradução é uma retraduição.⁸²

Explicitando seu modo de conceber uma retraduição, Berman postula: “Basta que um texto de um autor já tenha sido traduzido para

⁸¹ “Celle-ci est d’abord un événement dans la langue d’arrivée, tant écrite qu’orale. / Elle se caractérise par une extrême systématité, au moins égale à celle de l’original. / Elle est le lieu d’une reencontre entre la langue de l’original et celle du traducteur. / Elle crée un lien intense avec l’original, qui se mesure à l’impact que celui-ci a sur la culture réceptrice. / Elle constitue pour l’activité de traduction contemporaine ou ultérieure un précédent incontournable.” Optei por utilizar barras nesta transcrição para indicar o espaço de uma linha em branco que Berman deixa entre tais “traços” em sua enumeração.

⁸² “Si toute retraduction n’est pas une grande traduction (!), toute grande traduction, ele, est une retraduction.”

que a tradução de outros textos desse autor entre no espaço da retradução.” (BERMAN, 1990, p. 3)⁸³

Como Berman pouco antes exemplificara com a tradução de Plutarco por Amyot, designando-a uma retradução por levar em consideração que o autor latino já fora traduzido para o francês apenas de modo parcial ou a partir do latim ou do italiano, poderíamos entender que no caso de Bandeira também se tratasse de uma “retradução”, na medida em que Hölderlin já fora vertido para diversas línguas antes do português brasileiro – e precisamente do tipo de retradução que se alça à condição de *grande traduction*. Parece claro que a passagem desse estatuto à condição de obra “canônica” – para além da possibilidade teórica – está ligada a um reconhecimento específico por círculos especializados que definem o que será ou não cânone.

A crítica à hipótese bermaniana nos estimula a refletir mais sobre tal estatuto assumido pela tradução de Bandeira, uma vez que à sua se seguiram várias outras, como mostra o presente estudo.

Tratando-se ou não de uma “grande tradução” no sentido de Berman – ou de quem quer que seja –, ela se encontra inserida numa série que não deve ser avaliada exclusivamente em termos de uma evolução ou involução. Tal proposta, que tem sua validade, não é, porém, a que desenvolvo aqui, e sim – reitero – a de um traçado de possíveis constelações poético-tradutórias visando a compreender iniciativas de retradução poética do “Schicksalslied” de Hölderlin.

O pormenor de Manuel Bandeira haver traduzido a pedido de Carpeaux (BANDEIRA, 1984, p. 120-121) distingue sua tradução das demais e estabelece uma situação singular: é a primeira em nosso país e integra o conjunto de traduções da poesia de Hölderlin que acaba por se tornar o mais consagrado no Brasil. Isso abre o horizonte investigativo para, por exemplo, a discussão de questões relacionadas à constituição de cânones.

Marlova Aseff (2012) lembra que Walter Benjamin “reforça a ideia de que não há texto considerado clássico ou canônico que não tenha sido alvo de retraduições” (ASEFF, 2012, p. 49). E completa essa afirmação em nota de rodapé objetando: “No entanto, é preciso lembrar que apenas o fato de ter sido alvo de retraduições não é por si só suficiente para a inclusão de determinada obra no cânone.” (ASEFF, 2012, p. 49)

A consagração e o reconhecimento generalizado da obra de Manuel Bandeira atinge não só sua produção própria de poesia, mas

⁸³ “Il suffit qu’un texte d’un auteur ait déjà été traduit pour que la traduction des autres textes de cet auteur entre dans l’espace de la retraduction.”

também a daquela por ele traduzida, desde bem cedo. E ele mesmo atribuiu destacado valor às suas traduções. A maior prova disso – e, no entanto, mal percebida pela crítica – talvez seja o fato de ter intitulado *Opus 10* o livro que publica em 1952: ele só é o décimo (de poesia inédita) de Bandeira à época se integrarmos *Poemas traduzidos* à contagem!

Para além do reconhecimento de Otto Maria Carpeaux – óbvio, dada a circunstância de, no caso de Hölderlin, ter ele encomendado a tradução –, deu-se o de outros nomes da cena literária e da crítica em nosso país baseados em julgamentos que não expunham os critérios para a aprovação e consagração. É o caso de Stefan Baciú, por exemplo, que ao comentar os *Poemas traduzidos* por Bandeira, a certa altura escreve:

Entre essas traduções, que poderiam constituir verdadeira antologia bandeiriana da poesia universal, queremos chamar a atenção, de modo especial, sobre os dois ciclos de conteúdo maior, poemas de autores tão diferentes como o alemão Hoelderlin e o espanhol Juan Ramón Jiménez. (BACIU, 1966, p. 87)

O modo de formular seu elogio é marcado por afirmações cuja pertinência não se permite apurar integralmente, como a de que

[T]odos os poemas de Hoelderlin, como aqueles de Juan Ramón Jiménez, saíram quase ‘ao correr do lápis’, mas vê-se, ouve-se que, antes de postos no papel devem ter flutuado por algum tempo no espírito do poeta. Tanto no grande poeta alemão, como no espanhol, existe uma série de pormenores técnicos e linguísticos dos mais difíceis. Muitas vezes de solução quase impossível, que Bandeira resolveu com segurança e precisão. (BACIU, 1966, p. 88)

Também da parte do seletivo Mário Faustino não falta algum reconhecimento dos méritos do trabalho de Bandeira tradutor, ainda que carecendo de detalhes mais precisos dos critérios para seu veredicto. No Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*⁸⁴, ele traça um balanço e chama “a atenção do leitor honesto para alguns aspectos da agonia em

⁸⁴ Doravante, *SDJB*.

que se debate a poesia” em nosso país (FAUSTINO, 2003, p. 469). Assim avalia ele a produção de Carlos Drummond de Andrade:

Trata-se, também, ao lado de Jorge de Lima, de um dos solitários habitantes do andar mais alto a que já chegou nossa expressão poética. [...] É quanto muito um *master*. Não é um ‘inventor’, não é um *impresario*. Nunca seria um Pound, nem mesmo um Eliot. (FAUSTINO, 2003, p. 470)

Depois, sobre João Cabral de Melo Neto, escreve: “é a outra das duas pessoas que melhor escrevem em verso no Brasil. [...] É, pelo menos no momento, mais ‘inventor’ que o sr. Drummond. Mas nada tem do *condottiere* poético de que necessitamos.” (FAUSTINO, 2003, p. 470-471)

A lista prossegue com Jorge de Lima, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes, Cassiano Ricardo, para culminar nos “concretos” Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar.

Mas o que sobressai é a exaltação de Bandeira tradutor por Faustino. Mais uma vez, Faustino segue em sua tônica de elogiar fazendo ressalvas – como quando manifesta repulsa a uma das escolhas de Bandeira, de traduzir Langston Hughes:

É o único poeta “brasileiro”. Isso não tem muita importância, pois no Ocidente os nacionalismos literários estão desaparecendo com a mesma rapidez com que em certas nações desapareceram os regionalismos [...] É um intelectual de grande classe. Competente. Honesto. Alguns grandes poemas, dentro de certas faixas. [...] Ama a poesia e não apenas a sua. Um de nossos melhores tradutores (salvo o mau gosto de certas escolhas: Langston Hughes (?), etc.). (FAUSTINO, 2003, p. 471-472)

Muito mais recentemente, é Alfredo Bosi quem ressalta o artista “capaz de compor em todos os ritmos e de traduzir com igual mestria Shakespeare e Hölderlin, Rilke e García Lorca” (BOSI, 1986, p. 409).

Em todos esses apreciadores, não se encontra um tratamento mais aprofundado da poesia traduzida por Bandeira, quanto a decisões e

procedimentos adotados, mediante o confronto com a de própria lavra, entre outras possibilidades de crítica.

A circunstância da “tradução por encomenda” por Bandeira no caso dos poemas de Hölderlin é comentada por José Paulo Paes em “Bandeira tradutor ou o esquizofrênico completo” (1990). O poeta, crítico e tradutor paulista destaca que tais poemas vertidos representam “a principal incursão tradutória de Bandeira no domínio da poesia alemã”. (PAES, 1990, p. 57)

De fato, a importância de tal empreitada evidencia-se não só em termos numéricos, mas também pela própria confissão de Bandeira entre parênteses em *Itinerário de Pasárgada* (também lembrada por José Paulo Paes) de que aquele trabalho teria representado para ele “uma das maiores batalhas que já pejei na minha vida de poeta”. (BANDEIRA, 1984, p. 121)

Na mesma passagem, lembra um equívoco cometido na primeira edição de seus poemas traduzidos, quando “provavelmente o linotipista” (“não acreditava que se pudesse misturar pêras e rosas”) teria adulterado o primeiro verso de “Metade da vida”, de Hölderlin, substituindo “pêras”, por “heras”. Informa ainda: “[e]rro que se repetiu na 2ª edição (Livraria do Globo) e de que até hoje não me consolei” (BANDEIRA, 1984, p. 120). Bandeira termina essa passagem assinalando que jamais escrevera “ou escreveria” tal “horrendo verso”.

O mesmo autobiográfico *Itinerário de Pasárgada* constitui importante e conhecida – sem bem que não tão extensa – fonte de expressão do poeta pernambucano sobre sua atividade tradutória. É ali que encontramos suas considerações sobre as “traduções para o moderno” realizadas sobre poema de Bocage (de verso inicial “Se é doce no recente, ameno estio”) ou outro de Castro Alves. Este último, aliás, merece notável comentário do “tradutor”:

A outra “tradução” era do “Adeus de Teresa”. Num comentário, de humour muito sofisticado, dava o meu poema “Teresa” como tradução “tão afastada do original, que a espíritos menos avisados pareceria criação”. (BANDEIRA, 1984, p. 93)

Além da alternância no uso do termo *tradução* com e sem aspas, chamam a atenção as palavras finais, “tão afastada [...]”, onde o poeta-tradutor denota um esforço de distanciar-se daquilo que é seu mesmo

comentário. As linhas acima parecem-me sublinhar o caráter algo lúdico que assume para Bandeira a experiência tradutória do tipo intralingual.

Logo em seguida, fala de seu “brincar falando cafejeste” ou “tradução pra caçanje⁸⁵” (denominação do próprio Bandeira) sobre versos de Joaquim Manuel de Macedo. Excerto eloquente desse trabalho do poeta-tradutor é o final do poema:

“[...]
As lágrimas são galas da mentira
E o juramento manto da perfídia.” (em Joaquim
Manuel de Macedo)

“É lágrima de cinema
É tapeação
Mentira
CAI FORA.” (em Manuel Bandeira)

E encontramos também no *Itinerário de Pasárgada* a muito citada passagem em que Bandeira revela algo de suas concepções de tradução – como quando cita Sérgio Milliet que lhe elogia o respeito a uma “equivalência” baseada “não na tradução exata das palavras, mas na expressão do mesmo sentimento”, comentário a que o poeta responde com: “Foi essa equivalência que sempre procurei em minhas traduções.” (BANDEIRA, 1984, p. 120).

Parece-me escusado formular hipóteses aqui quanto ao sentido que Milliet teria pretendido conferir à noção de “equivalência” (principalmente porque isso exigiria uma pesquisa que foge ao escopo do presente estudo). Certo é que não estaria nesse tempo ligada ao conceito homônimo – de inúmeros desdobramentos ao longo da história dos Estudos da Tradução, em diferentes escolas e abordagens.

3.2.2 *Poemas traduzidos*, editados... e seus percalços

Sob um conjunto de aspectos, a versão bandeiriana suscita uma discussão mais prolongada que a de qualquer outro poeta-tradutor aqui estudado. A começar pela necessidade de se passar em revista o

⁸⁵ O dicionário *Houaiss* informa se tratar de língua crioula de base portuguesa falada pelo povo de mesmo nome, oriundo de Caçanje, topônimo angolano. Mas ao mesmo tempo contém as acepções “3. p. ext. pej. Português errado, mal falado” e “6. p. ext. pej. Sem qualidade, errado”. (HOUAISS, 2001, p. 548)

histórico de edições das traduções de poesia por Bandeira para situar com mais exatidão o “Canto do destino” bandeiriano no conjunto de sua obra tradutória, especulando sobre a aura de “mais importante” tradutor de Hölderlin.

Merece consideração à parte o pormenor de o poema de Hölderlin traduzido por Bandeira ter enfrentado uma trajetória editorial de não poucos percalços. Figura inicialmente em *Poemas traduzidos*, de 1945, pela Revista Acadêmica (R.A. Editora), do Rio de Janeiro, edição que traz ilustrações do artista plástico Alberto da Veiga Guignard (1896-1962). O “Canto” aparece com os versos alinhados pela esquerda (portanto, sem a “escada” do texto de partida). Vantajosamente, o poema é apresentado completo em uma única página. São três estrofes, respectivamente com 6, 8 e 10 versos. A comparação com uma edição bem mais recente (20ª, da Nova Fronteira, 1993) mostra absoluta identidade entre ambas, exceto pela correção do patente erro tipográfico cometido em 1945 (“CANTO DO DESTINO HIPERION”, sem a preposição DE) e por um pequeno detalhe de grafia: “eles”, no lugar de “êles”, final do oitavo verso, posto em conformidade com a ortografia vigente.

Tais *Poemas traduzidos* editados em volume autônomo, de tiragem e circulação bastante limitadas, pelo poeta e tradutor pernambucano em 1945, exercem sobre o leitor que os toma em mãos um impacto diferente do que terão em sucessivas tiragens os “Poemas traduzidos” de Manuel Bandeira na forma de seção inserida no conjunto do texto das inúmeras edições (ou reimpressões) da *Estrela da vida inteira*.

A primeira edição dos *Poemas traduzidos* conta com elementos paratextuais dignos de nota, entre eles a chamada “Advertência” assinada por Bandeira. Primeiramente, na página 8, apenas a palavra, em maiúsculas e centralizada. Na página seguinte é que se lê o texto:

Não tinha eu a mínima intenção de recolher em livro as traduções que se vão ler. Isso porque, com exceção das que figuram nas minhas *Poesias Completas* e as de três ou quatro poemas de Juan Ramón Jiménez, não as fiz em virtude de nenhuma necessidade de expressão própria, mas tão somente por dever de ofício, como colaborador do *Pensamento da América*, o suplemento mensal da *Manhã*, ou para atender à solicitação de um amigo.

A ideia de as publicar em livro pertence a Murilo Miranda, que me tentou a vaidade acenando-me com uma edição ilustrada pelo grande Guignard. Cedi às suas instâncias, certo de que a arte do desenhista e o bom gosto do editor justificariam por si sós a publicação.

MANUEL BANDEIRA.

(BANDEIRA, 1945, p. 9) [preservada a ortografia da época]

A célebre alegação de “nenhuma necessidade de expressão própria”, acompanhada da declaração do “dever de ofício” aparecem nele formuladas, portanto, antes que o leitor saiba sequer que poemas traduzidos lerá (o “Índice” só aparece no final).

O poema “Canto do destino [de] Hiperion” está entre os únicos quatro do poeta suábio que recebem ilustração de Guignard. Sem propriamente reproduzir com fidelidade figurativa o conteúdo dos versos, a imagem é de silhuetas humanas distribuídas de modo mais ou menos equidistante por uma elevação em cujo cume se vislumbra uma aurora. Não é possível precisar se sobem ou descem. (cf. Anexos, Fig. 1)

A publicação seguinte – segunda edição – dos *Poemas traduzidos* ocorreria em 1948, então lançada por editora de maior renome (a Globo, de Porto Alegre, que em sua fase áurea veio a ter filiais no Rio de Janeiro e em São Paulo). A capa em duas cores traz o título “Poemas” na cor salmão, seguido de “traduzidos” em preto e logo abaixo “Manuel Bandeira” novamente em salmão: detalhe casual curioso, que identifica entre si no plano cromático-tipográfico tradutor e objeto de tradução. Também em preto aparecem, logo abaixo de uma vinheta bicolor com cavalo marinho preto em meio a linhas sinuosas, sobre fundo preto, uma relação de poetas traduzidos: “Ronsard – Rainer Maria Rilke – Goethe – Nicolás Guillen [*sic* sem o acento agudo no sobrenome oxítono] – Juana Inés de la Cruz – Garcia Lorca [*sic* sem o acento agudo no *i*] – São Francisco de Assis – Hoelderlin [*sic* grafia com *oe*, alternativa tipograficamente aceitável, entre os alemães, para *ö*] – Elizabeth Barrett Browning – Cristina [*sic*, em vez de *Christina*] Rossetti – e outros 30 poetas”. Ao pé da capa, nome da editora e locais da edição (cf. Anexos Fig. 2).

Em tal edição, o poema é apresentado com a correção no título, com o acréscimo da preposição “de”, em “de Hiperion”. No Índice, na página 8 do livro, o nome próprio lamentavelmente aparece grafado em minúscula. Corrigiram-se dois erros do sumário da edição anterior, com

a inclusão do título “Maduras estão”, que faltara, e com “Pôr *do* sol” no lugar de “Pôr *de* sol”. Persiste a diagramação com os versos todos alinhados à esquerda, mais uma vez prescindindo do escalonamento do “Schicksalslied”. Os poemas de Hölderlin são os mesmos e figuram em idêntica ordem à da primeira edição. O mesmo vale para os de Goethe e Heine. Essa segunda edição traz o acréscimo de três poetas de língua alemã, o praguense Rainer Maria Rilke, com “Torso arcaico de Apolo”, o vienense Stefan Zweig, de quem traduz “Vorgefühl” sob o título “Último poema de Stefan Zweig”, e o alemão Detlev von Liliencron, do qual oferece a tradução “Calefrio aquerôntico”.

A terceira edição dos *Poemas traduzidos* é publicada em 1956 pela Editora José Olympio como volume da chamada Coleção Rubáiyát.

As empreitadas tradutórias de poesia por Bandeira ainda seriam lançadas em volume exclusivo, também sob o título *Poemas traduzidos*, numa quarta edição da José Olympio, em 1974, com nova tiragem em 1976. De todo modo, a partir de 1966 eles estão incorporados à *Estrela da vida inteira*, lançamento daquele ano como homenagem aos oitenta anos então completados pelo poeta pernambucano. Importante notar que essa primeira edição da importante antologia de poesia própria e traduzida saiu com o aval do poeta e a seção “Cronologia” por ele redigida (em terceira pessoa).

A segunda edição de *Estrela da vida inteira* viria em 1970, sem alterações no conteúdo, consistiu, na verdade, numa reimpressão. A terceira e quarta edições saíram em 1973.

Dois anos antes, a mesma José Olympio publicara uma *Seleção em prosa e verso* de Manuel Bandeira, com “organização, estudos de notas de Emanuel de Moraes”. O “formato” era aquele adotado pela editora em coletâneas de diversos outros autores, como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Ariano Suassuna, Aurélio Buarque de Holanda, Augusto Frederico Schmidt, etc. A obra está dividida em cinco seções: “Vivências”, “Poética”, “Versos de circunstância”, “Poemas traduzidos” e “Estrela da vida inteira”.

A penúltima dessas, que efetivamente nos interessa aqui, nessa publicação contém apenas sete traduções de poemas, nenhum porém de Friedrich Hölderlin. Dessa *Seleção*, foi possível localizar reedições (ou, antes, reimpressões) que chegam ao ano de 2007. Com efeito, um círculo bastante numeroso de leitores de época mais recente não vêm a conhecer as traduções bandeirianas para composições do poeta suábio.

A primeira edição do conjunto da obra bandeiriana sob o título *Poesia completa e prosa*, pela Nova Aguilar, do Rio de Janeiro, saiu em

1958, sendo a segunda publicada em 1967. Ambas incluíam os “Poemas traduzidos”, entre outros. Já a terceira sairia sem tais “acrêscimos”⁸⁶.

Uma publicação mais recente ressaltando as traduções do conjunto da obra seria lançada em 2007 pela José Olympio, sob o título *Alguns poemas traduzidos*, desta vez com organização e apresentação do também poeta e tradutor Leonardo Fróes. Ali, se bem que se trate de um repertório reduzido do total de poesia traduzida por Bandeira, voltam a figurar todos os nove poemas de Hölderlin. O “Canto do destino” é, porém, “de Hiperion”, única ocorrência dessa acentuação entre todas as edições da tradução bandeiriana, que sempre trouxera oxítono – Hiperion – o nome do titã filho de Hélios e pai de Eros. O poema aparece fraturado entre as páginas 62 e 63, interrompido entre ambas no quarto verso da terceira estrofe, “Lá se vão levados”.

Quando se trata de volumes não exclusivamente voltados à produção tradutória – ou seja, antologias ou coletâneas que *incluem* a poesia traduzida por Bandeira, as incongruências persistem. Mais uma vez, podemos recorrer a elementos paratextuais para prová-lo. Tratemos da página de rosto e do modo como se faz (ou não) referência aos poemas traduzidos. Na 1ª edição da *Estrela da vida inteira* pela José Olympio, de 1966, lê-se logo abaixo do título “poesias reunidas”, o que se repetirá até a 4ª, de 1973. Portanto, as traduções surgem ali indiferenciadas, como parte integrante da criação do poeta em seu conjunto. Da 5ª edição (1974) em diante, muito embora siga na página de rosto a referência a tais “poesias reunidas”, elas já não incluem agora os poemas traduzidos, que desaparecem por completo da antologia. Só na 10ª edição, de 1983, é que finalmente se reintegram os “Poemas traduzidos”.

Além disso, variam os problemas de diagramação e disposição espacial do poema traduzido nas páginas. As edições subsequentes à inaugural de 1945, que soubera evitar desagregação de estrofes, passam a apresentá-la.

A *Estrela de vida inteira* de 1993, aqui utilizada como referência para o “Canto do destino de Hiperion”, no caso de “Lembrança” (tradução para o hino “Andenken”) pode ser qualificada como desastrosa: em vez das quatro estrofes de doze versos sucedidas da final com dez, conforme constava dos *Poemas traduzidos* de 1945, ela traz divisões abundantes. A uma estrofe de cinco versos, segue outra de sete.

⁸⁶ Esse o termo utilizado na informação que se encontra na p. 33 da *Estrela da vida inteira* editada pela Nova Fronteira em 1993 (à qual chama de 20ª edição), na 33ª “reimpressão”, de 2005 (segundo informa o colófon).

As “antigas” segunda e a terceira se mantiveram com seus doze. Em seguida, nova fratura: uma quadra, depois uma estrofe de oito versos. A última estrofe preservou os dez que Bandeira imprimira na edição de 1945.

Já a *Estrela da vida inteira* de 2009 pela Nova Fronteira apresenta um erro grave no “Canto do destino”. Ele figura ali em apenas duas estrofes! Fundem-se as duas primeiras e a terceira passa a valer como segunda estrofe e final. Cria-se, portanto, uma configuração diversa no poema, em desacordo com o original alemão e com a vontade do tradutor.

Importante observar ainda o alinhamento dos versos na página (ao menos da edição/reimpressão de 1993), todos pela esquerda – portanto, divergindo daquela que encontramos na edição da Insel Verlag, *treppenförmig*, ou seja, em cascata ou escalonados, cada verso se iniciando com um recuo maior para a direita em relação ao anterior. O tradutor para o inglês Michael Hamburger preservou essa disposição dos versos. Dos brasileiros, José Paulo Paes, Marco Lucchesi e Antonio Cicero tiveram o cuidado de mantê-la, como veremos.

Embora se possa descartar uma interpretação que associe tal disposição de versos à “queda no incerto” [das Fallen ins Ungewisse], já que Hölderlin compôs diversos outros com esse “desenho”, não se trata esse de um detalhe desimportante, se pensarmos no conceito de “visilegibilidade”, proposto por Mário Laranjeira (1993) como tradução para *visibilité*, forjado uma década antes por Jacques Anis (1983). Escreve Laranjeira:

Para o tradutor de poemas, a tradução começa pela transposição da visilegibilidade. Um soneto deve ser traduzido por um soneto, um poema em versos livres por um poema em versos livres e assim por diante. Caso contrário, estaríamos afastando-nos da tradução rumo à recriação livre, à simples intertextualidade. A nosso ver, a tradução tem compromisso com a visilegibilidade do original, compromisso que admite alguma flexibilidade, é claro, mas que o tradutor deve tentar preservar. Dentre as muitas marcas exteriores a serem mantidas na tradução, podemos listar a paginação, os caracteres tipográficos usados, a distribuição das linhas, a repartição ou não do poema em estrofes, a presença ou ausência da maiúscula no início dos versos ou no corpo do

texto, a presença ou ausência de pontuação, a cor ou as cores da impressão e do papel, o formato da página ou do volume que suporta o texto e mil outros elementos que, principalmente entre os poetas modernos, vêm sendo usados como integrantes das fontes materiais, externas, palpáveis da significância poética. O respeito a esses “elementos palpáveis do signo” poético por parte do tradutor me parece de grande importância. (LARANJEIRA, 1993, p. 103)

3.2.3 A tradução de Manuel Bandeira

Assim figura a tradução do “Canto do destino de Hiperion” na edição de 1993 –selecionada para o presente estudo não só pela abrangência da seleção de material, mas pela qualidade editorial geral, isenta de erros de publicações anteriores – da *Estrela da vida inteira* (realçadas com marcador cinza as modificações lexicais, discutidas adiante; à frente de cada verso, pauta acentual com sílabas átonas e tônicas segundo a notação “brasileira” recente, onde / indica tônicas, - átonas e \ sílabas com acento secundário, e alguns esclarecimentos adicionais sobre a escansão; o Ø indica supressão):

CANTO DO DESTINO DE HIPERION [trad. Manuel Bandeira]	Pauta acentual / posição dos acentos / observações
No mole chão andais	- / - / - / 2-4-6; diérese em “chão an-”
Do éter, gênios eleitos!	- / - / - - / - 2-4-7; diérese em “do é-”
Ø Ares divinos	/ - - / - 1-4
Roçam-vos leve	/ - - / - 1-4
5 Como dedos de artista	- - / - - / - 3-6
As cordas sagradas.	- / - - / - 2-5
Ø Como adormecidas	- - / - / - 3-5 [ou - \ - - / -, 2-5]
Criancinhas, eles	\ - / - / - (1)-3-5 [ou - / - / -, 2-4, sínér. “crian”]
Respiram. Floresce-lhes Ø	- / - - / - - 2-5
10 Resguardado o espírito	- - / - / - - 3-5
Em casto botão;	- / - - / 2-5
E os olhos felizes	- / - - / - 2-5
Contemplam em paz	- / - - / 2-5
A luz que não morre.	- / - - / - 2-5 (“não” como síl. átona)

15 Mas, ai! nosso destino	- / - - - / - 2-6 [ou 3-6, - / / - - / -]
É não descansar.	- / - - / 2-5
Miseros os homens	/ - - - / - 1-5
Lá se vão levados [*]	/ - / - / - 1-3-5
Ao longo dos anos	- / - - / - 2-5
20 De hora em hora como	/ - / - / - 1-3-5
Á água, de um penhasco	/ - - - / - 1-5
A outro impelida,	/ - - / - 1-4 [ou 1-5, diér. “-tro im-”]
Lá somem levados	- / - - / - 2-5
Ao desconhecido. Ø	- \ - - / - 2-5 [2ª síl., “des”, como ac. secundário]

O título do poema traduzido por Bandeira – como acontece em toda a seção de “Poemas traduzidos”, aliás – aparece grafado em versal negrito, impedindo uma distinção entre maiúsculas e minúsculas. (Não se trata esse de um pormenor sem importância, uma vez que uma eventual grafia “Destino” com inicial maiúscula, por exemplo, daria a esse substantivo um outro estatuto.)

O número total de versos do poema alemão, 24, foi preservado, coincidindo o da primeira estrofe, com seis; na tradução de Bandeira, porém, as duas últimas estrofes aparecem divididas em 8 + 10, diferentemente das duas 9 + 9 de Hölderlin. Essa peculiaridade reduz levemente a oposição semântica (prenunciada na forma original com duas estrofes de igual extensão, confrontadas). Desse modo, produz-se em Bandeira um leve “desequilíbrio” em favor da última, a que se refere à condição humana, então “prolongada” em sua trajetória rumo ao abismo (“incerto”, etc.).

Hölderlin utilizou-se de 83 palavras em seu poema; Bandeira chegou muito próximo de tal número, com exatas 81.

Em sua tradução do “Schicksalslied”, Bandeira trabalhou com versos polimétricos sem rimas externas. Pode-se aventar a hipótese de um contrato métrico em que após experimentação com medidas variadas, paulatinamente vai crescendo a presença dos pentassílabos. Esses metros, redondilhas menores, apresentam acentos na segunda e quinta sílabas (2-5). Apesar de recorrente, tal padrão não chega a contradizer por completo aquela confissão que Bandeira faz a certa altura do *Itinerário de Pasárgada*, quando afirma:

Um número fixo de sílabas com as suas pausas cria um certo movimento rítmico, mas não é forçoso ficar no mesmo metro para manter o

ritmo. Quando atentei nisso, senti-me verdadeiramente liberto da tirania métrica. (BANDEIRA, 1977, p. 46)

De todo modo, merece nota um procedimento em que Bandeira apela a características formais diversas das que apresenta o poema original alemão, porém sempre em consonância com o que pratica na poesia própria. Lembremos que nela tal procedimento se manifesta como índice da espécie de “saudade” do metro – não necessariamente de metros clássicos e raros, mas com eventual possibilidade de evocá-los – a que aludia pouco antes no *Itinerário* o poeta pernambucano:

Só em 1921, com “A estrada”, “Meninos carvoeiros”, “Noturno de Mosela”, etc. fui conseguindo libertar-me da força do hábito. Mas não sei se não ficou sempre uma como saudade a repontar aqui e ali. (BANDEIRA, 1984, p. 45)

Temos aí, portanto, um gesto que integra sua prática tradutória – programaticamente ou não – ao conjunto de sua criação poética. Além disso, a hábil manipulação de metros clássicos e modernos é observável no conjunto da poesia bandeiriana. E, quanto à traduzida, passagem do *Itinerário de Pasárgada* fornece-nos outro notável comentário:

É que na ginástica de tradução fui aprendendo que para traduzir poesia não se pode abrir mão do tesouro que são a sintaxe e o vocabulário dos clássicos portugueses. Especialmente quando se trata de tradução do inglês ou do alemão. A sintaxe dos clássicos, mais próxima da latina, é muito mais rica, mais ágil, mais matizada do que a moderna, sobretudo a moderna do Brasil. (BANDEIRA, 1984, p. 95-6)

Em seu ensaio “A experimentação poética de Bandeira em *Libertinagem* e *Estrela da manhã*”, Gilberto Mendonça Telles (1998, p. 136) traça um quadro que demonstra e resume o percurso desenvolvido pelo poeta, explicitando não só um “retorno” dos versos livres aos metrificadas a partir de *Estrela da manhã* (1936), confirmando-se em *Lira dos cinquent’anos* (1940), como um uso mais extenso justamente das redondilhas menores (1998, p. 134), que figuram, na obra de 1940, como segundo metro mais constante (9 poemas), atrás apenas das

redondilhas maiores (11 poemas), ainda que em igual número ao das composições em versos livres (9). É importante lembrar a proximidade de época de publicação entre a *Lira dos cinquent'anos* e os *Poemas traduzidos*, tendo sido os últimos lançados em 1945.

As redondilhas menores também aparecem em número significativo – um terço do total de versos – em outra tradução de Manuel Bandeira para poema de Hölderlin da coletânea de 1945: “Metade da vida”.

Também se pode afirmar que o padrão eleito insere-se de maneira privilegiada no universo das formas populares (lembremos que a redondilha menor conta justamente cinco sílabas) e... cantáveis.

O cotejo entre o “Schicksalslied” de Friedrich Hölderlin e o “Canto do destino de Hiperion” de Manuel Bandeira, revela, porém, a manutenção do predomínio de uma célula métrica fundamental no texto de partida, o pé coriambo, antecedido ou não por uma sílaba átona, como indico a seguir com marcador cinza: (-) / - - / (-). Ele corresponde ao que, no poema alemão, indiquei, com a notação clássica, como

Assim se distribui tal pé composto na tradução de Bandeira:

	No mole chão andais	- / - / - /
	Do éter, gênios eleitos!	- / - / - - / -
	Ares divinos	/ - - / -
	Roçam-vos leve	/ - - / -
5	Como dedos de artista	- - / - - / -
	As cordas sagradas.	- / - - / -
	Como adormecidas	\ - - - / -
	Criancinhas, eles	\ - / - / -
	Respiram. Floresce-lhes	- / - - / - -
10	Resguardado o espírito	- - / - / - -
	Em casto botão;	- / - - /
	E os olhos felizes	- / - - / -
	Contemplam em paz	- / - - /
	A luz que não morre.	- / - - / -
15	Mas, ai! nosso destino	- / - - - / -
	É não descansar	- / - - /
	Miseros os homens	/ - - - / -
	Lá se vão levados	/ - / - / -
	Ao longo dos anos	- / - - / -
20	De hora em hora como	/ - / - / -
	A água, de um penhasco	/ - - - / -

A outro impelida,	/ - - / -
Lá somem levados	- / - - / -
Ao desconhecido.	- / - - / -

Também é possível ler (ou ouvir) principalmente os versos com o metro - / - - / - [u] - u u - u], na notação “clássica” (v. 6, 12, 14, 19, 23, 24 e com acentuação no padrão hegemônico 2-5), realizando a chamada cadência adônica, considerando-os pares de anfibracos – o que em nada muda a percepção rítmica da célula com sílabas acentuadas nas extremidades entremeadas por duas átonas, reproduzindo o esquema do poeta alemão.

Na última estrofe, Bandeira chega a desenvolver um jogo em que alterna um ritmo com duas acentuadas enfeixando três átonas seguidas (v. 15 com / - - - / - e 17 e 21, com / - - - / -). A última configuração está prevista na forma estabelecida com o verso 7, “Como adormecidas” (/ - - - / -), metro então novidade, prenunciando a evolução posterior.

O vocabulário não se afasta muito do ademais característico do poeta pernambucano, por vezes mais próximo do registro coloquial, sem o intento de forçar uma sublimidade (ainda que de resto própria a um canto de teor hínico). Tal opção fica evidente no diminutivo “criancinhas” [para “Säuglinge”].

Nos dois primeiros versos, Bandeira substitui os adjuntos adverbiais de lugar associados em “im Licht/auf weichem Boden” (“na luz/em mole chão”, em tradução literal) por “no mole chão [...] do éter”, produzindo um hipérbato. Chama a atenção que acrescente tal figura de linguagem a esse poema, num procedimento diverso do adotado pelo poeta-tradutor pernambucano ao traduzir “Hälfte des Lebens”. Ali ele o evita; para a tradução da primeira estrofe,

Mit gelben Birnen hänget
 Und voll mit wilden Rosen
 Das Land in den See,
 [...] (HÖLDERLIN, 2001, p. 320),

desmembra-a em duas, preferindo num primeiro quarteto lançar mão de uma construção nominal:

Peras amarelas
 E rosas silvestres
 Da paisagem sobre a
 Lagoa. (BANDEIRA, 1993, p. 401)

“Éter” é o termo que Bandeira faz corresponder a “im Licht”, do poema de Hölderlin. Levando-se em conta que αἴθήρ, segundo o *Dicionário grego-português e português-grego*, de Isidro Pereira (1990, p. 16), traz como acepções “éter, região superior do ar, céu; região, clima; ar; céu, morada dos deuses; luz, brilho”, a escolha cria uma imagem mais complexa e intrigante, apelando a um registro mais elevado e não sem implicações semânticas importantes⁸⁷.

Para “selige Genien” (“gênios felizes/afortunados/venturosos/bem-aventurados/etc.”), oferece “gênios eleitos”. Convém notar que o adjetivo “selig” reaparecerá no poema, na segunda estrofe, então qualificando “Augen” (“olhos”), vertidos pelo poeta pernambucano como “olhos felizes”.

Nos quatro versos seguintes da primeira estrofe, não há grandes modificações no plano do vocabulário, exceto pela omissão de um adjetivo correspondente a “glänzende” (verso 3 em Hölderlin), qualificador de “Götterlüfte”, traduzido por Bandeira pelo sintagma “Ares divinos” (verso 3 na tradução). Ademais, deparamo-nos com um uso dos artigos que diverge do poema alemão. Enquanto no “Schicksalslied” se lê

Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.
[“Como **os** dedos **da** artista
Cordas sagradas.”],

na tradução de Bandeira temos:

Como dedos **de** artista
As cordas sagradas

Assistimos, portanto, a uma modificação completa no plano dos artigos: “dedos” deixam de ser definidos, passando ao plural indefinido, ocorrendo o inverso com “artista”, que perde, assim, inclusive a precisão do gênero, que em português só se percebe mediante o uso do artigo. No original alemão, lemos “Künstler**in**”, forma feminina de *Künstler*. Além

⁸⁷ Basta ver a observação que José Paulo Paes faz em seu texto de apresentação à coletânea de poemas de Hölderlin que traduz, de que o termo “tem a acepção de ‘céu’ em Homero, de ‘ar’ em Empédocles e de ‘o elemento divino da alma humana’ em Filóstrato”. (PAES, 1991, p. 29)

disso, “cordas sagradas” passam a ser definidas, enquanto no texto alemão “pairavam” sem definição.

O verso 7 apresenta uma omissão léxico-semântica de relevo. Desaparece o “Schicksallos” que o abre no poema alemão e numa tradução imediata corresponde a “sem destino” ou “desprovido(s) de destino”, entre outras possibilidades. Com a supressão do adjetivo-advérbio, rompe-se ainda um importantíssimo vínculo com o título do poema.

Nos dois versos iniciais da segunda estrofe, ainda se nota a modificação do singular “der schlafende / Säugling” para “adormecidas / criancinhas”. Cumpre salientar que *Säugling* designa em alemão o “bebê em fase de amamentação”, “lactente”, etc., sem nenhuma característica de diminutivo.

Mas o recurso aos diminutivos, apelo recorrente do discurso coloquial, é precisamente um traço da poesia bandeiriana – e encontrável também em outra tradução sua de poesia alemã, desta vez de Heinrich Heine (1797-1856), a que intitula “Um poema de Heine” (BANDEIRA, 1993, p. 358):

<p>DU SCHÖNES FISCHERMÄDCHEN [Heinrich Heine, 1823/4]</p> <p>Du schönes Fischermädchen, Treibe den Kahn ans Land; Komm zu mir und setz dich nieder, Wir kosen Hand in Hand.</p> <p>5 Leg an mein Herz dein Köpfchen, Und fürchte dich nicht zu sehr, Vertraust du dich doch sorglos Täglich dem wilden Meer.</p> <p>Mein Herz gleicht ganz dem Meere, 10 Hat Sturm und Ebb und Flut, Und manche schöne Perle In seiner Tiefe ruht.</p>	<p>UM POEMA DE HEINE [trad. Manuel Bandeira]</p> <p>Vem, linda peixeirinha, Trégua aos anzóis e aos remos, Senta-te aqui comigo, Mãos dadas conversemos.</p> <p>5 Inclina a tua cabecinha E não temas assim: Não te fias do oceano? Pois fia-te de mim.</p> <p>Minh'alma, como o oceano, 10 Tem tufões, correntezas, E muitas lindas pérolas Jazem nas profundezas.</p>
--	---

O poema de Heine exhibe características de *Volkliedstrophe*, estrofe típica da canção (folclórica) popular de que fala Kayser (2002, p. 40), com a alternância de cadências feminina e masculina, com rimas proporcionando uma fluidez de boa musicalidade; este, porém, não

apresenta o esquema de rimas estritamente do tipo *abab* a que também se refere o teórico, embora sempre do segundo com o quarto versos e renovadas de estrofe para estrofe.

A tradução indica ter conservado ligeiramente essas características, além de trazer para nós um certo sotaque lusitano, ou até a ressonância específica de um Fernando Pessoa (1986, p. 256) no heterônimo Ricardo Reis, na primeira estrofe de famosíssimo poema de 1914 integrado às suas odes, cuja primeira estrofe é:

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.
 Sossegadamente, fitemos o seu curso e
 aprendamos
 Que a vida passa, e não estamos de mãos
 enlaçadas.

(Enlacemos as mãos.)

Quanto ao emprego dos diminutivos modificadores do texto de partida (“peixeirinha” e “cabecinha”), vale ainda notar que o primeiro, tradução para “*Fischermädchen*”, muito embora morfo-etimologicamente apresentando o diminutivo de *Magd*, antiga denominação para “donzela”, não é em geral percebido como tal: “*Mädchen*” designa hoje uma “menina”, “garota”, “moça”, etc. e pode vir acompanhado de adjetivo “*kleines*”[“pequena”], de modo que “*kleines Mädchen*” não ofende a nenhum ouvido alemão como pleonasma, antes designando uma menina de bem pouca idade. Com isso se pretende dizer aqui que “peixeirinha” não é a tradução “obrigatória” para *Fischermädchen*, que poderia figurar como “menina pescadora” ou algo parecido. Mas Bandeira, com sua tradução, faz reavivar-se o trabalho com formas diminutivas do texto de partida, que já contém “*Köpfchen*” [“cabecinha”] no verso 5.

O poeta-tradutor maneja com grande liberdade as imagens centrais do poema e, no verso 2, por exemplo, em vez de uma previsível tradução “Conduz a barca à terra”, oferece a habilidosa frase nominal “Trégua aos anzóis e aos remos”. O verbo “*kosen*”, do verso 4, é substituído por “conversemos” – uma vez que “mãos dadas” já pode sugerir o “acariciar” expresso no alemão.

Evita ainda “coração” para traduzir “*Herz*” no quinto verso, aparentemente por razões semelhantes. Tampouco lhe importa que o mesmo vocábulo apareça no início do quarteto final: Bandeira modifica-o para “alma”. A ousadia equipara-se à de não oferecer tradução para “*Schicksallos*” na abertura da segunda estrofe do “Canto do destino...”.

radical, se levamos em conta que o termo “Schicksal” participa de nada menos que do título do poema.

Na mesma segunda estrofe do poema de Heine, também deixa de lado o advérbio “täglich” do último verso. E na última “resume” o grupo de substantivos unidos em eloquente polissíndeto “...Sturm und Ebb und Flut”, traduzíveis como “tempestade e vazante e inundação”, a um menos rigoroso, porém expressivo “... tufões, correntezas”. Acerca de traduzir tal poema, assim relata Mário de Andrade, em nota de *Amar, verbo intransitivo*:

[...] um Lied de Heine, que traduzi também metrificado, me dando por divertimento ver se conseguia incluir o assunto da canção em versos ainda menores e mais sintéticos que os alemães. Comunicando a tradução a Manuel Bandeira, ele não só me advertiu que esse mesmo Lied já fora traduzido por Gonçalves Dias e publicado, como me fez o favor de, por sua vez, traduzir a canção no mesmo ritmo de seis sílabas empregado por Heine. Embora modestamente só pretendesse essa maior identidade rítmica, não há dúvida que a tradução de Manuel Bandeira é a que mais se aproxima do original. (ANDRADE, [1927/1944]1992, p. 148)

Dispensamo-nos aqui da tarefa de discutir essa concepção andradiana do que “mais se aproxima do original”, mas é notável mais esta contribuição para a canonização das traduções de poesia de Bandeira, tendo em vista até que o poeta paulista apenas de passagem cita a versão de um igualmente canonizado – se não por suas traduções, pelo menos por sua poesia em geral – Gonçalves Dias, “Vem, ó bela gondoleira”⁸⁸.

Retornando à leitura da tradução de Bandeira para o “Schicksalslied”, merece destaque nova modificação no verso 8: em vez de “Himmlischen” (“celestiais”), com a opção por um mero pronome “eles”, referindo-se aos distantes “gênios” do início da primeira estrofe.

⁸⁸ O poema traduzido por Gonçalves Dias, na íntegra, é: “Vem, ó bela gondoleira! / Ferra a vela. – Junto a mim / Te assenta... Quero as mãos dadas, / E conversemos assim. // Pões no meu peito a cabeça, / Não tens de que reccar, / Que sem temor, cada dia, / Te fias do crespo mar! // Minha alma semelha o pego, / Tem maré, tormenta e onda; / Mas finas perlas encontra / Nos seus abismos a sonda.” (DIAS [1865]1950, p. 785)

No verso seguinte, é o advérbio “ewig” (“eterno”, “perene”) que desaparece na tradução bandeiriana. No poema original alemão, ele torna a aparecer, então flexionado como adjetivo em “Ewiger Klarheit” (“eterna claridade”), do verso 15, que o poeta-tradutor pernambucano aliás novamente evita, recorrendo à perífrase “que não morre”.

De resto, a única alteração léxico-semântica que Bandeira faz na segunda estrofe do poema é a que surge em “casto botão”, traduzindo “bescheidener Knospe”.

Modificações que trazem a marca de registro coloquial apreciado pelo poeta pernambucano podem ser identificadas ainda na adição da interjeição “ai!”, no 15º verso, e de uma expressão como “lá se vão”, no 18º. Com a primeira, elimina-se toda a condição predicativa de “uns ist gegeben” (algo como “a nós foi concedido” ou “a nós foi dado”), que se antepõe a toda a descrição do efetivo “destino” humano. Ao optar por “nosso destino / É não descansar”, Bandeira enfraquece tal condição do homem *submetido* a desígnios divinos.

Além disso, conforme já observei, ao recorrer à interjeição “ai!”, involuntariamente ou não, Bandeira articula o “Canto do destino” à tradução seguinte da poesia de Hölderlin no mesmo volume, “Metade da vida”, onde corresponde ao “Weh mir” que abre a segunda estrofe, em que o eu lírico se angustia com a chegada de um certo inverno.

Sublinhe-se uma modificação significativa na última estrofe no plano da pontuação. Apesar de recorrer ao ponto após “É não descansar” (v. 16), pausa mais forte que a vírgula do poema de Hölderlin, o poeta-tradutor pernambucano opta por uma construção que reduz drasticamente a repetição de vírgulas, usando apenas duas (contra cinco do poema de Hölderlin), o que torna mais vertiginosa a “queda” descrita para o eu lírico Hiperión.

A escolha de “miseros” para traduzir “leidenden” (“sofredores”, “que sofrem”) não constitui modificação de grande amplitude semântica, apenas suprime um traço de aspecto verbal iterativo no idioma de partida, em que o adjetivo é formado a partir de um particípio presente. A supressão da vírgula indicadora do aposto, por sua vez, provoca uma eloquente fusão dos referidos homens e sua condição.

O verso 18 do poema traduzido apresenta uma modificação de outra natureza (marcada, em minha exposição, com o asterisco sobre cinza, entre colchetes): o teor de “es schwinden, es fallen” (“desaparecem”, “caem”) é apenas prenunciado com a leve aliteração de “Lá se vão, levados”, que é retomada anafórica-redundantemente no penúltimo verso, “Lá somem, levados”.

Já o verso 19 antecipa, com o adjunto adverbial “Ao longo dos anos”, o que em “Schicksalslied” só aparecerá no último verso do poema: “Jahr lang...”.

Os quatro últimos versos da tradução de Bandeira não chegam a apresentar grandes modificações léxico-semânticas em relação ao poema de partida alemão, exceto pela não repetição de “Klippe” (“penhasco”) e pela opção em não marcar a direção do movimento de queda dos humanos. Na composição de Bandeira, torna-se desnecessário indicar pleonasticamente o “hinab” (“para baixo”, “abaixo”). Trata-se também de uma característica idiomática do português. Embora esse prefixo verbal não seja indispensável no alemão – e uma construção sem ele no “Schicksalslied” fosse gramaticalmente aceitável, ainda que com alguma perda semântica, a ênfase na alusão às “profundezas” –, seu uso (por vezes até pleonástico) é bastante comum. E, na composição de Hölderlin, inclusive por questões de ritmo, revela-se oportuno.

A modificação mais significativa efetuada por Bandeira no final do poema – e, após ele, pelas duas traduções seguintes, de Mário Faustino e Marco Lucchesi – é a tradução de “Ungewisse” como “desconhecido”. O adjetivo alemão corresponde a nossas noções de “incerto”, “dúbio” e até mesmo “precário”, conforme atestam diferentes dicionários bilíngues alemão-português⁸⁹. O *Langenscheidts Taschenwörterbuch der portugiesischen und deutschen Sprache* traduz *ungewiß* [grafia anterior à reforma ortográfica alemã de 2008] nos seguintes termos: “incerto; duvidoso; Lage [situação] precário; im Ungewissen na incerteza, na dúvida” (LANGENSCHIEDT, 1988, p. 1024). O *Michaelis dicionário alemão-português/português-alemão* registra os mesmos “incerto, duvidoso, precário”, sem porém restringir o último adjetivo a “situação” (MICHAELIS, 2002, p. 285). O sofrimento a que se refere Hiperíon ou o eu lírico do “Schicksalslied” está na incerteza e precariedade de sua condição ou do destino a que está atrelado.

⁸⁹ Vale também anotar aqui a consulta feita aos dicionários monolíngues alemães. No *Duden Universalwörterbuch* (2001, p. 1656), o verbete para *ungewiss* informa: “1. Discutível, não fixo; aberto [...] 2. Indecidido, ainda sem clareza adquirida [...] 3. [constituído, criado] de tal maneira que não permite reconhecer, perceber nada de definido; indefinível” [“1. fraglich, nicht feststehend; offen [...] 2. unentschieden, noch keine Klarheit gewonnen habend [...] 3. so [beschaffen], dass nichts Deutliches zu erkennen, wahrzunehmen ist; unbestimmbar”]. O *Wahrig Deutsches Wörterbuch* (1988, p. 1331) registra “não certo, incerto (ou inseguro), indefinido (ou indeterminado)” [“nicht gewiß, unsicher, unbestimmt”].

No plano fônico, o trabalho hábil com sequências aliterativas se manifesta já nos dois primeiros versos do poema traduzido,

No mole **chão andais** / Do éter, **gênios eleitos!**

n l ʃ n d s ʒ n s l t s

onde /l/, /n/ e /s/ se repetem em posições levemente variadas e a sibilante pós-alveolar surda /ʃ/ passa à sonora /ʒ/ e, inversamente, a linguodental sonora /d/ do verso 1 ressurge no seguinte como a surda /t/. Reflete-se assim no plano fônico a atmosfera de harmonia e leveza que se expressa no semântico.

E essa identidade de forma e conteúdo prossegue nos dois versos seguintes, com a repetição da bastante aliterativa sequência /s/, /v/, /s/, mais que oportuna para fazer o que expressa, em

Ares divinos

s v s

Roçam-vos leve

s v s v

No verso 6, a sequência de sons consonantais de “as cordas” é praticamente a mesma que a de “sagradas”. Apenas a oclusiva surda /k/ passa a sonora, /g/. Identificam-se, assim, ao limite máximo, até se confundirem, a substância (substantivo) e sua qualidade (adjetivo):

As cordas sagradas.

s k r d s ≈ s g r d s

Na segunda estrofe, podemos observar nos versos 9 e 10, com “respiram” e “espírito”, respectivamente, uma eficiente repetição da sequência de consonantes /s/, /p/, /t/ : o vocábulo latino *spiritus* tem, entre outras acepções, a de “sopro vital” e está ligado ao verbo *spirāre*, que resultou precisamente em nosso “respirar”.

Entre os versos 15 e 16 repete-se uma sequência de /n/, (/s/), /d/, /s/ em “Nosso destino” e “Não descansar”, respectivamente.

No verso 18, a aliteração é produzida em consoantes que já haviam sido exploradas no verso 4. Enquanto os gênios celestiais eram objetos de um “roçar leve” – ou seja, mantinham-se firmes em sua condição de superioridade – os homens sofredores “se vão levados”, inferiores e submissos à determinação do destino, o que aliás será reiterado (também no plano das aliterações) com o quase idêntico verso 23.

Passando ao plano das assonâncias, completando o esquema de aliterações já caracterizador de uma atmosfera de harmonia e leveza no verso 1, uma breve assonância entre as vogais nasais de “chão” e “andais”.

No verso seguinte, predomina o [e] em diferentes posições, do mais aberto /ɛ/ em “éter” ao bem fechado /ej/ de “eleitos”. Tem as mesmas vogais os termos “gênios” e “eleitos”, equiparados, assim, além do universo semântico, também no plano fônico.

Nos versos 7 e 8, notamos um predomínio de vogais mais fechadas, com uma sequência de tônicas em /i:/. À imagem das “adormecidas criancinhas” parece corresponder o plano fônico mais fechado.

Novo expressivo esquema de assonâncias é o que Bandeira produziu com os versos 12 e 13 em relação aos 15 e 16. Confrontam-se com praticamente a mesma sequência de duas vogais as duas condições opostas descritas – dos deuses e dos homens:

[...] **olhos felizes / Contemplam em paz** (v. 12 e 13)

ɔ u e i: ... ãw e: a:

[...] **nosso destino / É não descansar** (v. 15 e 16)

ɔ u e i: ... ãw e: a:

Do verso 17 ao final, vemos preponderar cada vez mais a vogal (final de sílaba) /u/, talvez como aproveitamento de seu local de articulação um tanto “fundo”, como o abismo que se descreve.

Parece apropriado mencionar aqui passagem de *Itinerário de Pasárgada* em que Bandeira relata como se deu o movimento dos versos metrificados para os livres em sua poesia e de como ambos acabaram, como instrumental valioso, tornando a se reencontrar:

O verso verdadeiramente livre foi para mim uma conquista difícil. O hábito do ritmo metrificado, da construção redonda foi-se-me corrigindo lentamente à força de que estranhos dessensibilizantes: traduções em prosa (as de Poe por Mallarmé), poemas *désavoués* pelos seus autores, como o famoso que Léon Deubel escreveu na Place du Carroussel às três horas de uma madrugada de 1900 (*Seigneur! Je suis sans pain, sans rêve et sans demeure,*), menus, receitas de cozinha, fórmulas de preparados para pele [...]

(BANDEIRA, 1984, p. 44, grifos e pontuação do autor)

Logo adiante, Bandeira dá exemplos de poemas que “acusam o sentimento da medida”. E sentencia: “Ora, no verso-livre autêntico o metro deve estar de tal modo esquecido que o alexandrino mais ortodoxo funcione dentro dele sem virtude de verso medido.” (1984, p. 45)

Conhecendo-se o grau de maturidade poética que Bandeira havia atingido ao tempo de seus *Poemas traduzidos* – ou mesmo antes de sua publicação, para nos lembrarmos que os de Hölderlin estavam prontos e entregues a Carpeaux já dois anos antes –, nada mais se poderia esperar que mestria absoluta na manipulação dessa “saudade”.

Daí minha conclusão de ser essa a resposta de Manuel Bandeira ao desafio colocado pelos ritmos livres de Hölderlin. O poeta tradutor pernambucano utiliza versos polimétricos – portanto, a meio caminho dos versos livres. Valida-se, assim, não só para a criação poética própria, mas também para a tradutória, segundo creio, aquela afirmação do estar “liberto da tirania métrica” a que aludi anteriormente, registrada no *Itinerário de Pasárgada*.

3.2.4 Precedentes de leitura sobre Bandeira tradutor

3.2.4.1 Jorge Wanderley

A tradução “Canto do destino de Hiperion” por Manuel Bandeira já foi objeto de cotejo com “Canção-do-destino de Hiperião”, a de Mário Faustino, na tese de Jorge Wanderley (1988), pela PUC/RJ. Poeta de aclamada qualidade, Wanderley investiga, nesse trabalho acadêmico, a “tradução do poema pelos poetas do modernismo” praticamente sem explorar aparato conceitual dos Estudos da Tradução, e sim sob uma perspectiva predominante da Teoria Literária.

Os Estudos da Tradução eram uma disciplina que naquele tempo ia estabelecendo sua autonomia – embora no Brasil, é preciso reconhecer, ainda fossem lentos os primeiros passos na trajetória de conquista de espaço acadêmico. Nas Referências Bibliográficas da tese de Wanderley, as obras específicas de Estudos da Tradução limitam-se a um artigo de Itamar Even-Zohar e outro de Gideon Toury, ambos publicados em 1981⁹⁰.

⁹⁰ Trata-se de: EVEN-ZOHAR, I. “Translation Theory Today”; e TOURY, G. “Translated Literature: System, Norm, Performance, towards a TT-oriented

O poeta, tradutor e professor universitário pernambucano radicado no Rio de Janeiro (faleceu em 1999) dedica um quarto do referido trabalho a considerações sobre os “Poemas traduzidos” por Bandeira. Cada uma das traduções merece uma análise geral um tanto sucinta, em que se misturam aspectos formais e semânticos, aliados a observações de ordem diversa.

Antes de tratar do “Schicksalslied” traduzido de Hölderlin, Wanderley ocupa-se do “Torso arcaico de Apolo”, de Rainer Maria Rilke. Lemos ali pouco mais de duas páginas voltadas àquele poema, redundando ainda numa digressão em que coteja brevemente as traduções de Mário Faustino (não incluído entre os poetas-tradutores selecionados para sua tese) e Manuel Bandeira, como também fará adiante ao abordar “Canto do destino de Hiperion” / “Canção-do-destino de Hiperião”. Algumas amostras do modo como Wanderley desenvolve suas considerações sobre o poema traduzido de Rilke:

Na primeira estrofe, Mário Faustino se encaminha para uma tradução mais apegada ao dicionário quando traduz “unverhortes” [*sic*]⁹¹ por inaudita. Se a correspondência é exata, a equivalência não é. Aqui, neste primeiro verso, Bandeira *explica* e *estende* o que o TO “queria dizer”. É prática como já vimos, freqüente, em suas traduções. O resultado que obtém é melhor que o de M[ário] F[austino]: a “cabeça, que falta”, diz tudo, enquanto a “cabeça inaudita” da seleção de Faustino resulta numa “situação de sentido” estranha em português, nisso de jazer entre “o de que jamais se ouviu falar” e o “desmesurado”, “desmedido”. (WANDERLEY, 1988, p. 88)

Além de recorrer a formulações um tanto vagas como “tradução mais apegada ao dicionário”, “seleção de Faustino” e “situação de sentido”, Jorge Wanderley faz um emprego descomprometido de conceitos (já à sua época) problematizados nos Estudos da Tradução, ao

approach to literary Translation”. Ambos foram publicados, conforme cita Wanderley, in *Poetics Today*, vol. II, n. 4, Summer/Autumn, 1981. O autor da tese não menciona cidade e editora em que se publicou a obra.

⁹¹ Wanderley se equivoca. Tal adjetivo inexistente no alemão; o termo correto no verso inicial do soneto de Rilke é “unerhört”. Nas citações de sua tese, preservo aqui grafia e pontuação originais.

menos no contexto internacional, como “correspondência” e “equivalência”. Na frase “Bandeira *explica e estende*”, o pesquisador até parece intuir uma das tendências deformadoras propostas por Antoine Berman, porém com “o que o TO ‘queria dizer’” não desenvolve problematização teórica. Além disso, o juízo “o resultado que obtém é melhor que o de MF” não é resultado de nenhuma operação de análise mais aprofundada, sob critérios claros e verificáveis.

Tais características repetem-se adiante, quando o autor da tese se volta ao poema de Hölderlin. Mais uma vez coteja as traduções de Bandeira e Faustino, então nos seguintes termos:

Ao comparar a primeira estrofe das duas traduções encontram-se marcas que diferenciam os dois tradutores. Faustino abre sua tradução com três decassílabos, o que não se encontra no original e que por certo representam o apego do jovem poeta a esse metro. Bandeira usa aqui hexassílabos iniciais e a irregularidade em que trabalha mais o aproxima do TO. Na estrofe bandeiriana, o “mole chão de éter” não é imagem muito feliz, não melhor que os “belos prados férteis” de Faustino, ainda que esta seja linguagem mais adequada ao romantismo de Holderlin [*sic*]. O “mole chão” de Bandeira não se oferece como alternativa tonificante para o verso. Ambas as estrofes resolvem a tradução. Nota-se na de Mário Faustino, maior solenidade, conferida pelos decassílabos, como também pelo tom, mais próximo de um romantismo de época do que o tom de M[anuel] B[andeira] aqui; na estrofe de Bandeira, ademais, não estão em igual quantidade palavras de dicção grandiloquente (“prados férteis”, “divinas brisas reluzentes”), que Faustino privilegia. É como se Bandeira mais tivesse ouvido o poema e sua música do que a “aura” holderliniana [*sic*], esta responsável pelo tom levemente solene e reverencial em Faustino. Bandeira, portanto, vai por caminhos mais simples, menos reverenciais. (WANDERLEY, 1988, p. 96)

Repetem-se, portanto, uma certa imprecisão conceitual e juízos não necessariamente embasados em referencial teórico explícito. Falar

em “linguagem mais adequada ao romantismo de Hölderlin” parece um tanto impróprio, dada a reconhecida (e generalizada) dificuldade de situar o poeta suábio numa das várias escolas literárias alemãs da passagem do séc. XVIII e XIX ou delimitar produções de um período em se desenvolviam na Alemanha simultaneamente o chamado *Sturm und Drang*, espécie de “pré-romantismo” alemão, da Weimarer Klassik e da Romantik.

Também não é possível compreender de modo inequívoco formulações de Wanderley como “alternativa tonificante para o verso”, “dicção grandiloqüente” ou “tom levemente solente e reverencial em Faustino”, ou ainda quando se refere a Bandeira com “caminhos mais simples, menos reverenciais”.

A estrofe seguinte do poema recebe o seguinte tratamento pelo autor da tese:

Na segunda estrofe Bandeira cede a “adormecidas criancinhas” a que o “tal dormente recém-nascido” de Faustino não oferece melhor alternativa. Fica a pieguice da primeira valendo pelo ar de velharia da segunda. O demais das traduções nesta estrofe se equivale, mas pode-se assinalar em Bandeira um momento de maior musicalidade nos três versos finais. Ademais, a solução “contempla em paz a luz que não morre” contorna a palavra “sempiterna” que Faustino emprega em sua versão. (WANDERLEY, 1988, p. 96)

Sentenças como “Fica a pieguice da primeira valendo pelo ar de velharia da segunda.” expressam antes uma liberdade de escrita em estilo bem pessoal, em pleno trabalho acadêmico, irreverente ao imperativo da objetividade científica. Ao apontar “maior musicalidade nos três versos finais” da tradução de Bandeira, deixa de lado a comprovação, por meio de uma análise formal minuciosa, possibilitando-lhe precisar o que entendia por musicalidade e/ou uma verificação de traços desta na poesia geral de Bandeira.

Para encerrar seu breve cotejo de ambas as traduções do “Schicksalslied”, comenta:

A terceira estrofe abre com dois versos em que Bandeira traduz brilhantemente a assertiva inicial (afirmativa) que Faustino (em frase interrogativa) usa sem a mesma naturalidade. O final do poema

se dá em equivalência, nas duas traduções. Aqui, parece andar, porém, algo melhor Mário Faustino ao grafar “Desconhecido” com maiúscula, conferindo mais solenidade, mais reverência e mais substância ao substantivo. (WANDERLEY, 1988, p. 97)

Uma última vez nessa passagem, vemos o uso da noção de “equivalência” sem a devida problematização teórica: não há referências a John Catford, Eugene Nida, Peter Newmark, apenas para citar três teóricos, nem aos desdobramentos do conceito sob a Escola da Manipulação e a Desconstrução – no caso destas últimas, compreensível tal falta de referências, dada a então ainda baixa absorção de tais contribuições teóricas pelos Estudos da Tradução brasileiros.

Quanto à preferência pelo desfecho oferecido por Mário Faustino e suas razões, também estas merecem alguma ressalva. É que o fato de Faustino ter grafado com maiúscula o adjetivo substantivado “Desconhecido” não denota inequívoca “solenidade”. Ficamos carecendo de uma explanação de Wanderley do que entendia ali por “solenidade”. Quanto a “reverência”, poderíamos questionar: “a quê?” ou “a quem?” O poeta, tradutor e professor autor da tese, de todo modo, afirma com muita perspicácia que a grafia maiúscula daria “mais substância ao substantivo”, é precisamente essa a marca distintiva no alemão para diferenciar substantivos de adjetivos. Tendo Mário Faustino recorrido a ela, pareceu-me muito mais ter – programaticamente ou não – dado um toque estrangeirizante à sua tradução, introduzindo o elemento excêntrico ao vernáculo como forma de ressaltar a alteridade no interior do poema, do que tencionado alguma atitude solene ou reverente em relação a algo ou alguém.

3.2.4.2 Ana Cristina Cesar

Não especificamente o “Canto do destino”, mas o conjunto dos *Poemas traduzidos* também foi objeto de ensaio por Ana Cristina Cesar (1952-1983), com “Bastidores da tradução” (1983). Nele, a poeta, crítica e tradutora carioca confronta a coletânea de Manuel Bandeira com *Verso reverso controverso*, de Augusto de Campos.

Como de resto se verifica em seus escritos sobre tradução, Ana C. Cesar não busca referencial teórico no que se constituía – ainda paulatinamente no Brasil – como *disciplina* dos Estudos da Tradução. Suas considerações são antes um não desinteressante mosaico de percepções baseadas em suas leituras e práticas de tradução e de crítica.

Integra, desse modo, uma larga tradição brasileira de estudos assentados sobre observação empírica.

A poeta e tradutora carioca começa seu ensaio colocando em relevo o fato de a antologia de Bandeira não ser bilíngue e apresentar os poemas traduzidos “sem os textos originais” (CESAR, 1999, p. 399). Afirma ela: “Estamos, na realidade, nos defrontando com um livro de poesias de Manuel Bandeira, cuja autoria é compartilhada com 57 poetas” (enumera em seguida... apenas 31 nomes!⁹²). Nesse sentido, a poeta e também tradutora alinha-se, portanto, a outros teóricos – e práticos – que dedicam especial ênfase ao caráter autoral-criativo da tradução.

Pouco adiante, comenta:

A antologia parece nos convidar a esquecer qualquer problema porventura existente nos textos originais ausentes, entregando-nos ao *plaisir de lire*. Como não existe uma unidade aparente (nenhuma voz predominante, nem tampouco um único autor), estamos, na realidade, lendo o próprio Bandeira. É sua habilidade profissional de poeta que dá unidade à coletânea, ou, mais precisamente, seu “nome”, como sinal de autoria – se preferirmos usar o enfoque de Foucault. (CESAR, 1999, p. 400)

Sobressai nessa passagem o modo como a poeta, tradutora e crítica concebe o “lendo o próprio Bandeira”, uma vez que é ela mesma quem aponta uma falta de “unidade aparente”, a ausência de “voz predominante”. Ao sublinhar a “habilidade pessoal de poeta” como único elemento unificador da coletânea, Ana C. Cesar demonstra estar não só exaltando a capacidade técnica de Bandeira, mas sua habilidade em articular o que é, em princípio, inarticulável. Não parece despropositado supor que são as produções de poesia própria e traduzida que, vistas em constelação, proporcionam certa impressão de unidade.

Também merece alguma consideração a ideia de que a ausência dos “textos originais” nos proporcionaria uma fruição mais livre,

⁹² Desses, vários com erros de grafia, como Gutierrez Nujera (em vez de Gutiérrez Nájera), Hein (em lugar de Heine), etc. Ana Cristina Cesar não chega a mencionar qual edição dos *Poemas traduzidos* esteve consultando; de todo modo, a julgar pelo elevado número de poetas estrangeiros citados, só pode se tratar de alguma a partir da segunda, de 1948.

“entregando-nos ao *plaisir de lire*”. Nesse caso, Cesar manifesta uma posição diferente da que comumente verificamos em estudiosos de literatura traduzida, em geral entusiastas das edições bilíngues e da possibilidade de obter, justamente por meio do cotejo de texto de partida e texto de chegada, ainda maior prazer de leitura.

Fica rapidamente evidente a contraposição que Ana C. Cesar faz entre Bandeira e Campos, com julgamento menos favorável ao poeta e tradutor pernambucano. A começar por:

Uma pessoa que esteja familiarizada com sua poesia logo identificará na coletânea os temas fundamentais do poeta, mas não sua condição específica de poeta modernista ou um enfoque modernista em relação a temas românticos. É possível apontar motivações típicas de Bandeira, que marcam infindavelmente sua presença na tradução. O que não aparece é a figura de Bandeira como poeta modernista. (CESAR, 1999, p. 400)

Em seguida, avalia brevemente a tradução do soneto XI (da reunião *Unrealities*) de E. E. Cummings, que, em seu entender,

muito curiosamente, foi “desmodernizado” por Manuel Bandeira e transformado num poema romântico, iniciando-se cada verso com letras maiúsculas, com a pontuação “corrigida”, os adjetivos suavizados e um vocabulário mais rebuscado, mais afinado com a tradição poética romântica. (CESAR, 1999, p. 400-401)

Estes são o soneto em inglês e a tradução de Bandeira (1993, p. 360) a que se refere a autora:

XI

[e. e. cummings, 1917]

- it may not always be so;and i say
 that if your lips,which i have loved,should touch
 another's,and your dear strong fingers clutch
 his heart,as mine in time not far away;
- 5 if on another's face your sweet hair lay
 in such a silence as i know,or such
 great writhing words as,uttering overmuch,
 stand helplessly before the spirit at bay;
- if this should be,i say if this should be—
- 10 you of my heart,send me a little word;
 that i may go to him,and take his hands,
 saying,Accept all happiness from me.
 Then shall i turn my face,and hear one bird
 sing terribly afar in the lost lands.⁹³

SONETO

[trad. Manuel Bandeira]

- Não será sempre assim... Quando não for,
 Quando teus lábios forem de outro; quando
 No rosto de outro o teu suspiro brando
 Soprar; quando em silêncio, ou no maior
- 5 Delírio de palavras desvairando,
 Ao teu peito o estreitares com fervor;
 Quando, um dia, em frieza e desamor
 Tua afeição por mim se for trocando:
- Se tal acontecer, fala-me. Irei
- 10 Procurá-lo, dizer-lhe num sorriso:
 “Goza a ventura de que já gozei.”

⁹³ Reproduzido de CUMMINGS, E. E. *Complete Poems 1904-1962*. New York, Liveright, 1991. p. 146. Preservadas a grafia em minúsculas (inclusive do nome do poeta, algo que se consagrou à sua revelia) e o uso idiossincrático cummingsiano da pontuação sem nenhum espaço entre cada sinal e o termo seguinte.

Depois, desviando os olhos de improviso,
 Longe, ah tão longe, um pássaro ouvirei
 Cantar no meu perdido paraíso.

Tem razão a comentadora quando se refere ao procedimento bandeiriano de “corrigir” a pontuação e ao uso das iniciais de verso em maiúsculas. O poeta tradutor brasileiro afastou marcas do poema original inglês que revelariam um tratamento mais “modernista”. A tradução resultou num soneto estritamente em decassílabos heroicos (a única exceção está no verso 11, “Goza a ventura de que já gozei”, sáfico), com o esquema rímico *abba baab cdc dcd*, parnasiano como, entre outros, o Bilac de “A um poeta”.

Porém, também não podemos afirmar que o soneto de Cummings seja o que se espera de uma obra modernista por excelência. Afinal, está composto em predominantes pentâmetros jâmbicos, o metro mais tradicional de toda a poesia em língua inglesa de todos os tempos. O esquema rímico é *abba abba cde cde*, sem nenhuma “renovação” modernista, portanto.

Além disso, a crítica de Cesar, posta em termos de uma oposição romântico *versus* modernista, não chega a se desenvolver como um trabalho conceitual mais extenso. Sua conclusão, expressa nas palavras “O tema do soneto é o mesmo, mas e. e. cummings e tudo quanto ele representa desaparecem inteiramente” (CESAR, 1999, p. 401), poderia suscitar algum questionamento. Não obstante modificações léxico-semânticas que a irritam, seria mesmo o poema de partida um Cummings com “tudo quanto ele representa”? E, em caso afirmativo, qual seria tal conjunto de características?

Ana Cristina Cesar também avalia as traduções de Bandeira para “Remember” e “Song”, de Christina Rossetti:

Creio que Manuel Bandeira traduziu ambas as poesias adequadamente, apresentando-as como fortes poemas de amor/morte, que não “traem” o espírito do original. Evidentemente, a experiência poética de Christina Rossetti (no seu aspecto não “moderno”) está mais próxima das opções de Manuel Bandeira como tradutor. (CESAR, 1999, p. 401)

Logo em seguida, levanta as seguintes questões:

O que poderia, porém, ter ditado tal discrepância entre poeta e tradutor? Talvez sua fixação em determinados temas? Ou uma relação particular como o ato da tradução, que pode ser considerado como um desafio técnico, no qual a subjetividade pode se expressar livremente, sem a obrigação de ser “moderna”? Talvez pudéssemos até mesmo fazer a seguinte indagação: não seria a modernidade, a esta altura, uma espécie de fardo para uma pessoa tão intensamente subjetivista como Manuel Bandeira? (CESAR, 1999, p. 401)

Após dedicar algumas linhas em menção às traduções por Bandeira de cinco poemas de Emily Dickinson, mais uma vez profere veredicto negativo: “O resultado é desconcertante e parece ser uma prática de tradução que absorve o texto original e se concentra na reconfiguração de um tema favorito.” (CESAR, 1999, p. 401)

Em seguida, Ana C. Cesar ocupa um número bem mais elevado de páginas para tratar do tradutor de poesia Augusto de Campos. A imprecisão conceitual prossegue, trata-se de uma crítica ainda baseada em intuições (o que parece compreensível, por se tratar de uma poeta e crítica ainda tão jovem):

Por outro lado, a antologia de versos traduzidos por Augusto de Campos indica imediatamente sua intenção: guiar o leitor. [...] Augusto de Campos faz muito mais do que uma simples glosa métrica e deseja indicar, com precisão, onde está oculto o tesouro. Isso ele indica no prefácio, afirmando que sua antologia tem função crítica semelhante ao paideuma de Pound [...] (CESAR, 1999, p. 401-402)

Cesar destaca o propósito político do projeto tradutório de Campos, de “opor-se ao *establishment* [literário] através da tradução e publicação de poetas que produziram poesia ‘revolucionária’” (1999, p. 403). Algumas páginas adiante, após um tratamento mais entusiasmado do autor de *Verso reverso controverso* (não menos superficial em termos de abordagem teórica se o tomarmos sob a perspectiva dos Estudos de Tradução mais recentes), ela reconhece a preferência por um tradutor e pelo outro poeta: “É bastante evidente que me ocupei mais de Augusto de Campos, como tradutor, do que de Manuel Bandeira, ao

contrário do que faria se estivesse falando de ambos como poetas.” (CESAR, 1999, p. 408)

Do confronto que estabelece conclui:

Em sua teoria e prática da tradução, Augusto de Campos parece rejeitar a questão do tema, a figuração, as sensações sentimentais [...] e as associações tiradas do texto (a não ser que o tema manifeste uma “reação” contra uma atitude de “dominação” [...]). Suas traduções agradam do ponto de vista técnico; porém a natureza dos poemas escolhidos (ou então os comentários críticos) nos leva a evitar o envolvimento com o texto, os sentimentos, a entrega – objetos obscuros provindos do desejo. (CESAR, 1999, p. 409)

O teor de crítica baseada sobretudo em intuições – e numa nada desprezível sensibilidade de poeta, é conveniente ressaltar – prossegue:

Manuel Bandeira, pelo contrário, se entrega a esse envolvimento, sem qualquer reticência, mesmo resultado não se revele tão arguto e habilidoso, na tradução. Suas traduções são de tal nível que permitem esse envolvimento e não nos apercebemos de qualquer imperfeição no poema. (CESAR, 1999, p. 409).

A contribuição de Ana C. Cesar para a crítica da tradução poética por Manuel Bandeira tem, portanto, alcance limitado, o que se explica, conforme já afirmei, por uma aparente imaturidade, àquele momento, da crítica e estudiosa de tradução. Mas permite-nos vislumbrar algo do panorama de então nessa área de estudos num dado momento, incipiente, mas instigando crescentemente as inteligências de poetas, tradutores e críticos.

3.2.4.3 Outros olhares sobre Bandeira tradutor

Numa breve contribuição a volume em homenagem ao centenário de nascimento de Bandeira, Júlio Castañon Guimarães sublinha a importância da tradução no conjunto da obra do poeta. Afirma ele:

Embora tenha desenvolvido como tradutor atividade tão intensa e importante, Manuel Bandeira não elaborou nenhuma reflexão sobre o assunto. Deixou apenas uma ou outra referência à questão em algumas crônicas e cartas. (GUIMARÃES, 1988, p. 366)

Reproduz, então, uma carta de 1946 do poeta-tradutor pernambucano a Alphonsus de Guimaraens Filho:

Mas aqui peço licença para lhe dar uma lição: sempre que você quiser traduzir um poema, faça um estudo preliminar no sentido de apurar o que é essencial nele e o que foi introduzido por exigência técnica, sobretudo de rima e métrica. Isto feito, se aparecerem dificuldades que digam respeito ao último elemento (o que não é essencial e pode ser alijado), resolva-as alijando o supérfluo, mesmo que seja bonito.⁹⁴ (GUIMARÃES, 1988, p. 366)

Castañon Guimarães classifica tal lição de Bandeira como “segredo de cozinha”. Indica que se busquem outras “pistas” para uma “concepção mais ampla da atividade de tradução”. E ressalva: “É certo que se pode depreender essa concepção a partir das próprias traduções, que revelam antes de tudo terem sido realizadas por um tradutor culto, por um mestre da arte poética e pela sensibilidade de um poeta.” (GUIMARÃES, 1988, p. 366)

Tem razão o pesquisador, sobretudo se lembrarmos que no âmbito da poesia sua primeira publicação só ocorre em 1945, precisamente com os *Poemas traduzidos* (que aqui me interessa em especial), momento em que Bandeira já atingira sua maturidade poética, segundo é consenso na historiografia literária brasileira, como no acima citado Mendonça Telles (1998).

Prossegue Castañon Guimarães:

Se, por um lado, o poeta não formulou pistas, é possível, por outro, perceber em sua própria obra poética alguns dados que apontem para a significação da tradução dentro do conjunto de seu

⁹⁴ Essa carta também aparece publicada em versão fac-similar na revista *Remate de Males*, n.4, 1984, p. 184 (Cf. Referências ao final deste estudo.)

trabalho criador. A simples enumeração desses dados já serve de indício. (GUIMARÃES, 1988, p. 366)

Ressalta em seguida (1988, p. 366-367) a presença da “Paráfrase de Ronsard” já no livro de estreia do poeta pernambucano, *A cinza das horas* (1917); as “traduções para o moderno” de Bandeira, anos depois; as traduções de três sonetos de Elizabeth Barrett Browning “de forma um tanto desconcertante”, em pleno *Libertinagem*, de 1930, “livro decisivamente modernista”; a opção um tanto inusitada pelo acima mencionado soneto de E. E. Cummings nos *Poemas traduzidos*; e, finalmente, o retorno do mesmo E. E. Cummings então em um dos poemas “à maneira de”, elegendo para traduzir uma composição elaborada “com as desconstruções gráficas típicas dos momentos mais radicais” do estadunidense.

Interessa-nos nesse breve artigo, em todo caso, o desfecho, onde o estudioso de Bandeira assinala que os traços apontados “parecem suficientes para flagrar o espaço mais amplo ocupado pela tradução dentro da produção bandeiriana”. Conclui ele:

A tradução se insinua pelas frestas da obra. Atividade quase sempre meio à margem, ou melhor, em segundo plano, que vive no fascínio por um original todo-poderoso, a tradução nem por isso deixa de às vezes assumir uma outra identidade, menos embaçada. Tal como nos momentos em que se impõe pelo nível (re)criativo alcançado, sem maiores sentimentos de culpa em relação ao original. É o caso de muitas das traduções de Manuel Bandeira, nas quais ele transformou textos de outros autores em textos que, como observou Mário de Andrade, fazem jus ao conjunto de sua própria obra. Mas a identidade da tradução pode se revelar também enquanto prática intertextual, como nos casos mencionados ao longo da obra poética de Bandeira. A tradução é aí elemento constitutivo do próprio original – e o fascínio se desconcerta ou se multiplica num jogo de espelhos. (GUIMARÃES, 1988, p. 367)

Guimarães convida a reflexões que se mantêm atuais. E seu “jogo de espelhos” coincide até certo ponto com o que aqui traçamos com a imagem das constelações.

3.2.5 “Canto do destino de Hiperion” e uma constelação bandeiriana

Da composição de uma constelação bandeiriana contemplada a partir do “Canto do destino de Hiperion” participam, evidentemente, os outros oito poemas do mesmo Hölderlin por ele traduzidos. Observarei mais detidamente apenas uma amostra de composições que mais tarde são retraduzidas por um ou mais poetas brasileiros e/ou proporcionam relação mais direta com a poesia própria de Bandeira.

Em “Pôr de sol” (BANDEIRA, 1993, p. 398), por exemplo, nota-se a mesma inobservância à disposição escalonada dos versos que ocorrera com o “Schicksalslied”.

Bandeira realiza uma ruptura radical em relação à divisão do conteúdo nas estrofes. Enquanto no texto alemão a primeira delas traz um período que só se completa por meio de um *enjambement*, o poeta-tradutor optou por “fechar” a primeira estrofe antecipando todo o verso 5 que no poema original de Hölderlin inicia a segunda quadra.

SONNENUNTERGANG
[Friedrich Hölderlin, 1798]

Wo bist du? Trunken dämmert die Seele mir
Von aller deiner Wonne; denn eben ists,
Dass ich gelauscht, wie, goldner Töne
Voll, der entzückende Sonnenjüngling

- 5 Sein Abendlied auf himmlischer Leier spielt’;
Es tönnten rings die Wälder und Hügel nach.
Doch fern ist er zu frommen Völkern,
Die ihn noch ehren, hinweggegangen.

PÔR DE SOL
[trad. Manuel Bandeira]

Onde estás? A alma anoitece-me bêbeda
De todas as tuas delícias; um momento
Escutei o sol, amorável adolescente,
Tirar da lira celeste as notas de ouro do seu canto da noite.

- 5 Ecoavam ao redor os bosques e as colinas;
Ele no entanto já ia longe, levando a luz

A gentes mais devotas
Que o honram ainda.

Bandeira modifica a disposição das estrofes; muda a pauta acentual, que em Hölderlin se realiza na forma de ode alcaica⁹⁵ (amplamente desconhecida na tradição versificatória brasileira, é importante ressaltar); e, além disso, altera a sintaxe.

Logo no primeiro verso já reordena os elementos da oração “trunken dämmert die Seele mir” (com o advérbio anteposto ao verbo, sujeito e pronome dativo, sintática e poeticamente corretos) em “A alma anoitece-me bêbeda” – quando também no idioma da tradução seria possível pelo menos antecipar adjetivo e verbo+pronome pessoal oblíquo.

Aos versos com invariáveis três ou quatro acentos de Hölderlin nesse poema a tradução de Bandeira opõe versos polimétricos, o que não impede, evidentemente, que mesmo no verso 4 – “Tirar da lira celeste as notas de ouro do seu canto da noite” –, o mais longo e extrapolador de qualquer esquema métrico, se observe um ritmo bem trabalhado.

Apesar de uma limitação, na tradução, do sentido expresso em “goldner Töne / Voll”, que simultaneamente podem se referir à coloração do sol nascente ou poente e à qualidade do som musical, tal verso é bem realizado em seu aspecto fônico e se permite ler como agradável sequência de pés anfíbracos (- / -), introduzidos pela anacruse de um jambo e com apenas uma sílaba átona (“do”) excedente ao esquema, mas promovendo o expressivo *rallentando* que antecede os dois anfíbracos finais. Não obstante a necessidade de considerar alguns hiatos, tal leitura parece plausível – e harmoniosa aos ouvidos. O esquema, segundo esta minha hipótese, resultaria em:

Tirar da lira celeste as notas de ouro do seu canto da noite
[- /] - / - - / - - / - [-] - / - - / -

⁹⁵ KAYSER ([1946]2002, p. 49) apresenta-nos o seguinte esquema para a estrofe de ode alcaica:

U-U-U-UU-U-
U-U-U-UU-U-
U-U-U- U-U
-UU-UU-U-U

Mais uma vez, portanto, Bandeira consegue – a exemplo do que logra com seu “Canto do destino de Hiperion” de predominantes redondilhas menores – imprimir um inventivo ritmo próprio à tradução de um poema com características formais bem marcadas e inseridas numa tradição diversa da nossa, mantendo sua força poética por recursos renovados.

Traduzir “*der entzückende Sonnenjüngling*” do quarto verso em alemão como “o sol, amorável adolescente” não chega a constituir uma modificação léxico-semântica. Somente traz à superfície do texto aquilo que na língua de partida permanece bem sutil. O dicionário dos Grimm traz uma entrada específica para *Sonnenjüngling*, ilustrada com o exemplo exclusivo desse verso do poeta suábio, onde nos informa se tratar de “o sol personificado, ou o deus-sol, no imaginário da Antiguidade pensado como um jovem”⁹⁶. Assim, um “deus-sol” bastaria para “*Sonnenjüngling*”. O adjetivo “amorável”, como tem entre suas acepções a de quem “suscita amor”, também se presta a traduzir o alemão “*entzückend*”.

Na tradução “As parcas” (BANDEIRA, 1993, p. 399), nota-se logo pelo título (na falta do acento indicador de crase) a ausência da preposição, mais que uma opção, uma contingência provocada pelo alemão “*AN die Parzen*” [grifo meu], portanto dedicado àquelas deusas mitológicas responsáveis pelo curso da vida do homem.

AN DIE PARZEN
[Friedrich Hölderlin, 1798]

Nur Einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!
Und einen Herbst zu reifem Gesange mir,
Daß williger mein Herz, vom süßen
Spiele gesättiget, dann mir sterbe.

- 5 Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht
Nicht ward, sie ruht auch drunten im Orkus nicht;
Doch ist mir einst das Heil’ge, das am
Herzen mir liegt, das Gedicht gelungen.

⁹⁶ “die personifizierte Sonne, oder der Sonnengott, nach antiker Vorstellung als Jüngling gedacht”. Disponível em http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GS31562#XGS31562. Acesso em 19 maio 2015.

Willkommen dann, o Stille der Schattenwelt!
 10 Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel
 Mich nicht hinab geleitet; Einmal
 Lebt ich, wie Götter, und mehr bedarfs nicht.

AS PARCAS

[trad. Manuel Bandeira]

Mais um verão, mais um outono, ó Parcas,
 Para amadurecimento do meu canto
 Peço me concedais. Então saciado
 Do doce jogo, o coração me morra.

5 Não sossegará no Orco a alma que em vida
 Não teve a sua parte de divino.
 Mas se em meu coração acontecesse
 O sagrado, o que importa, o poema, um dia:

Teu silêncio entrarei, mundo das sombras,
 10 Contente, ainda que as notas do meu canto
 Não me acompanhem, que uma vez ao menos
 Como os deuses vivi, nem mais desejo.

Bandeira constrói versos de acentuado equilíbrio, numa métrica que, praticadas algumas diéreses, tende a hendecassílabos do começo ao fim. Essa parece ser sua “resposta” ao esquema bem definido da ode alcaica eleita por Hölderlin para essa composição.

Uma modificação léxico-semântica de relevo efetuada por Bandeira em sua tradução desse poema é a que se refere à dupla ocorrência do substantivo *Spiel*: no verso 4 da primeira estrofe, “[vom süßen/] Spiele gesättigt, dann mir sterbe”, e no segundo da última quadra, como parte de substantivo composto, “Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel”. Assim verteu-os ele: “Do doce *jogo*, o coração me morra.” e “Contente, ainda que as notas do meu *canto*”, respectivamente. Interessante notar como deixou de lado o termo, nesse caso correspondente ao “toque” (execução musical) do *Spiel*, sobretudo em “Saitenspiel”, que designa precisamente o “toque de cordas”, dando lugar a uma retomada do termo “canto”, que no texto de partida aparecia com “Gesange” no segundo verso, mas não era repetido. Vale lembrar a proximidade semântica de *Gesang* e *Lied* – traduzidos ambos em

português como “canto”, prática vocal e composição ou gênero, respectivamente – sendo, no alemão, o último também originariamente designador de toque de instrumento, conforme vimos antes.

Temos, como no “Schicksalslied”, um eu lírico que ao mesmo tempo canta e alude ao toque de cordas – no caso daquele, como já se viu, as “Heilige Saiten”, “cordas sagradas” sob os “dedos da artista”.

Bandeira suprime as exclamações dos versos iniciais da primeira e terceira estrofes, respectivamente, “Nur Einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!” e “Willkommen dann, o Stille der Schattenwelt!”, que assim ficaram: “Mais um verão, mais um outono, ó Parcas,” e “Teu silêncio entrarei, mundo das sombras”. Quanto ao primeiro destes, cumpre observar que o “outono” é apenas antecipado do verso seguinte do poema original de Hölderlin. O termo “parcas” não aparece senão no título em alemão; a tradução bandeiriana modifica “ihr Gewaltigen!”, que traz etimológico-semanticamente as noções de “poderosas”, “fortes” e “imensas”.

Ao mesmo tempo, “As parcas” guarda uma proximidade temática com “Metade da vida”, por sua vez integrado à mesma constelação do “Schicksalslied”, na medida em que expressa um universo tensionado entre dualidades. Em “As parcas”, o eu lírico também anseia por uma verão de “amadurecimento” (ou um outono de colheita) – correspondente ao verão das “gelbe[n] Birnen” [“peras amarelas”] do “Hälfte des Lebens” posterior? Se o poema alemão “An die Parzen”, por ter sido composto no período entre 1796 e 1798, se encontra um tanto distante de “Hälfte des Lebens”, da fase entre 1800-1805, certo é que em Bandeira o intervalo é de apenas duas páginas ou três poemas: “Fantasia do crepúsculo”, “Outrora e hoje” e “Canto do destino de Hiperion”, todos eles compostos sob o mesmo ensejo da “encomenda” de Carpeaux.

Tradução de “Andenken”

Não poderiam faltar aqui algumas considerações sobre a composição de Hölderlin de maior extensão traduzida por Bandeira, “Lembrança” [“Andenken”]. Trata-se de um dos últimos hinos compostos pelo poeta alemão, está entre suas criações mais conhecidas, analisadas e interpretadas. Foi objeto do alentado, célebre estudo de Martin Heidegger, no ensaio “Über das Wesen der Dichtung” [“Sobre a essência da poesia”], que constitui um dos eixos principais de suas *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* [“Elucidações sobre a poesia de

Hölderlin”]. É nesse ensaio que Heidegger elege Hölderlin o poeta essencial, “poeta do poeta” [“Der Dichter des Dichters”].

Essa leitura de Heidegger seria mais tarde alvo da crítica, entre outros, de Hans-Georg Gadamer em “Dichten und Denken im Spiegel von Hölderlins ‘Andenken’ ” (1987).

Ainda parece oportuno recordar que Paul Celan compõe um “Andenken” próprio precisamente para dialogar com o de Hölderlin. E também que é esse hino do poeta suábio que Günter Eich cita, na última estrofe de seu iconoclasta poema “Latrine”, em que faz Hölderlin rimar com “Urin”, conforme já mencionei.

“Andenken” foi composto, segundo a edição organizada por Jochen Schmidt aqui consultada, no período entre 1803 e 1805, quando Hölderlin retornava de Bordéus, onde tivera sua última experiência como preceptor; pouco depois seria informado da morte de Susette Gontard, objeto de seu amor platônico dos tempos de Frankfurt. Pertence à fase final da produção do poeta suábio ainda não integralmente afetada pela deterioração de sua saúde mental.

O eu lírico evoca paisagens da região ao sudoeste da França; sua lembrança [*Andenken*] é, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre o ser poeta e o papel (fundador, para falarmos com Heidegger) da poesia sobre a formação de algo perdurável.

O poema articula-se à matéria do *Hiperíon*, conforme se explicita na referência a Bellarmin (verso 37), o amigo destinatário das cartas enviadas pelo protagonista no romance epistolar. Nessa passagem, o eu lírico encontra-se em condição de afastamento, eremitania.

<p>ANDENKEN [Friedrich Hölderlin, 1803/1805]</p> <p>Der Nordost wehet, Der liebste unter den Winden Mir, weil er feurigen Geist Und gute Fahrt verheißet den [Schiffern.</p> <p>5 Geh aber nun und größe Die schone Garonne, Und die Gärten von Bourdeaux Dort, wo am scharfen Ufer Hingehet der Steg und in den Strom</p> <p>10 Tief fällt der Bach, darüber aber Hinschauet ein edel Paar Von Eichen und Silberpappeln;</p>	<p>LEMBRANÇA* [trad. Manuel Bandeira]</p> <p>Sopra o nordeste, O mais grato dos ventos: Grato a mim porque  clido, e aos [marujos</p> <p>Porque promete fcil travessia.</p> <p>5 Eia, sada agora O formoso Garona E os jardins de Bordéus! L coleia na ngreme ribeira A vereda, e no rio</p> <p>10 Se despenha o regato; mas acima Olha o par generoso De lamos e carvalhos.</p>
--	---

<p>Noch denket das mir wohl und wie Die breiten Gipfel neiget 15 Der Ulmwald, über die Mühl', Im Hofe aber wächset ein [Feigenbaum. An Feiertagen gehn Die braunen Frauen daselbst Auf seidnen Boden, 20 Zur Märzzeit, Wenn gleich ist Nacht und Tag, Und über langsamen Stegen, Von goldenen Träumen schwer, Einwiegende Lüfte ziehen.</p> <p>25 Es reiche aber, Des dunkeln Lichtes voll, Mir einer den duftenden Becher, Damit ich ruhen möge; denn süß Wär' unter Schatten der Schlummer.</p> <p>30 Nicht ist es gut, Seellos von sterblichen Gedanken zu sein. Doch gut Ist ein Gespräch und zu sagen Des Herzens Meinung, zu hören viel</p> <p>35 Von Tagen der Lieb', Und Taten, welche geschehen.</p> <p>Wo aber sind die Freunde? [Bellarmin Mit dem Gefährten? Mancher Trägt Scheue, an die Quelle zu gehn; 40 Es beginnet nämlich der Reichtum Im Meere. Sie, Wie Maler, bringen zusammen Das Schöne der Erd' und [verschmähn Den geflügelten Krieg nicht, und 45 Zu wohnen einsam, jahrelang, unter Dem entlaubten Mast, wo nicht die [Nacht durchglänzen Die Feiertage der Stadt, Und Saitenspiel und eingeborener [Tanz nicht.</p> <p>Nun aber sind zu Indiern 50 Die Männer gegangen,</p>	<p>Ainda me lembro bem e como As largas copas curva 15 O olmedo sobre o moinho. No pátio há uma figueira. E nos dias feriados, Pisando o chão sedoso Passeiam mulheres morenas</p> <p>20 No mês de março Quando o dia é igual à noite E nos lentos caminhos De áureos sonhos pejados Sopram brisas embaladoras.</p> <p>25 Mas estenda-me alguém, Da escura luz repleto O aromado copo Para que eu possa descansar; pois doce Seria o sono à sombra.</p> <p>30 Também não fora bem Privar-se de mortais Pensamentos, que bom É conversar, dizer O que se sente, ouvir falar de amores,</p> <p>35 De coisas passadas.</p> <p>Porém que é dos amigos? Belarmino E o companheiro? Muitos Têm medo de ir à fonte. É que a riqueza principia</p> <p>40 No mar. Ora, eles Reúnem como pintores As belezas da terra e não desprezam A alada guerra não, Nem desdenham morar anos a fio</p> <p>45 Sob o mastro sem folhas, onde à [noite Não há as luminárias da cidade, Nem dança e música nativa.</p> <p>Mas hoje aos índios Foram-se os homens,</p> <p>50 Ali, na extremidade Das montanhas cobertas de vinhas Donde baixa o Dordonha, Acaba o rio no Garona Largo como o Oceano. Todavia</p>
--	---

<p>Dort an der luftigen Spitz' An Traubenbergen, wo herab Die Dordogne kommt, Und zusammen mit der prächtigen 55 Garonne meerbreit Ausgehet der Strom. Es nehmet aber Und gibt Gedächtnis die See, Und die Lieb' auch heftet fleißig die [Augen, Was bleibet aber, stiften die Dichter.</p>	<p>55 O mar toma e devolve a lembrança. O amor também demora o olhar [debalde. O que perdura, porém, fundam-no os [poetas.</p> <p>*Consultada aqui a edição de 1945, por ainda não trazer os erros nas quebras de estrofes verificados em publicações posteriores.</p>
---	--

Na tradução de Manuel Bandeira, sobressai inicialmente o número de versos das estrofes, divergente do de Hölderlin. Enquanto no poeta alemão temos quatro estrofes de doze versos e apenas a quinta com onze, em Bandeira encontramos as três primeiras com doze, a quarta com onze e a última com apenas dez. Esse pormenor tem, evidentemente, consequências sobre a interpretação do hino.

O poeta-tradutor pernambucano emprega 273 palavras, número bastante próximo dos 280 que compõem “Andenken”, repetindo a atenção já observada em relação o “Schicksalslied”. Os versos em alemão são polimétricos, com marcada presença da cadência adônica (u–uu–u), no interior da qual se ouve mais uma vez o recorrente pé coriambo (–uu–) que percebemos no “Schicksalslied” e na tradução bandeiriana. São exemplos: “Sopra o nordeste” (verso 1), “O mais grato dos ventos” (v. 2), “O formoso Garona” (v. 6), “E os jardins de Bordéus” (v. 7), “A vereda e no rio” (v. 9), “E nos lentos caminhos” (v. 22), “Pensamentos, que bom” (v. 32), “De coisas passadas” (v. 35), “Foram-se os homens” (v. 49), “Donde baixa o Dordonha” (v. 52).

Bandeira acentua a aliteração dos quarto e quinto versos da terceira estrofe – no poema de Hölderlin, “Damit ich ruhen möge; denn süß / Wär’ unter Schatten der Schlummer” –, traduzindo-os com palavras repletas de sibilantes

Para que eu possa descansar; pois doce
Seria o sono à sombra

Quanto às modificações léxico-semânticas em relação ao poema alemão, algumas de relevo podem ser logo percebidas: como no verso 3, onde, para “feurigen Geist”, lemos “cálido”, como atributo do vento Nordeste. Manifestamente, nesse hino de Hölderlin, “feurigen Geist”

[“espírito de fogo / ardente / abrasado”] é o que promete ao eu lírico o aludido vento. “Cálido” corresponde a “morno”, o que o distancia bastante da ideia expressa no alemão.

Para o verso 11, temos:

Hinschauet ein edel Paar (HÖLDERLIN)
Olha o par generoso (BANDEIRA)

Nesse ponto, a opção de Bandeira por “olha” lembra a oferecida para o (sinônimo de *hinschauen*) verbo *blicken* no “Canto do destino de Hiperion”, “contemplam”, também abdicando da intransitividade expressa no poema original alemão. O artigo usado com o par de árvores passa de indefinido a definido na tradução. Além disso, a escolha do adjetivo “generoso” afasta-se um pouco do campo semântico de *edel*, que inclui “nobre”, “refinado”, “soberbo”, “precioso”.

Nos versos 17 a 19 (dos dois textos), que já suscitaram interpretações bastante controversas, lemos, respectivamente:

An Feiertagen gehn
Die braunen Frauen
Auf seidnen Boden

E nos dias feriados,
Pisando o chão sedoso
Passeiam mulheres morenas

O elemento mais discreto, o artigo do penúltimo verso de Bandeira, ao tornar definido o “chão sedoso”, paradoxalmente impede o reconhecimento de qual seria esse espaço. Em ensaio dedicado a esse hino, Michael Franz dedica todo um parágrafo (1996, p. 200) a tal verso “Auf seidnen Boden”, interpretando-o como um tablado para dança em estabelecimento contíguo ao moinho [como era comum encontrar, no passado, em pequenas localidades na Europa]. Explica Franz que “[e]sse chão é liso e reluzentemente encerado, e por isso se assimila ao tecido da seda”⁹⁷. Para ele, os três versos descrevem a ida (verbo “gehen” com regência de acusativo) das mulheres a tal local para dançar, e não o seu passeio *por* ali.

⁹⁷ “Dieser Boden ist glatt und glänzend poliert, und daher gleicht er dem Seidenstoff.”

Na terceira estrofe, podem-se notar modificações mais profundas e identificar marcas do *ductus* poético bandeiriano, como parece ser o caso dos versos 30 a 35 da tradução (v. 30-36 em Hölderlin):

30 Nicht ist es gut,
 Seellos von sterblichen
 Gedanken zu sein. Doch gut
 Ist ein Gespräch und zu sagen
 Des Herzens Meinung, zu hören viel
 35 Von Tagen der Lieb',
 Und Taten, welche geschehen.

30 Também não fora bem
 Privar-se de mortais
 Pensamentos, que bom
 É conversar, dizer
 O que se sente, ouvir falar de amores,
 35 De coisas passadas.

São notáveis as substituições do predicativo “seellos”(v. 31) pela forma verbal “privar-se”, bem como a da locução nominal “Des Herzens Meinung” pela oração subordinada objetiva direta “O que se sente” (v. 34 nos dois poemas). No primeiro caso, o adjetivo designa “sem vida”, “inanimado”, entre outros. Já “des Herzens Meinung” poderia ser traduzido como “opinião”, “visão”, “ideia”, “pensamento” e até “atitude” no plano mais íntimo de um sujeito [*Herz*, o coração], semanticamente distantes de “o que se sente” da tradução.

Nos versos “... que bom / É conversar, dizer / o que se sente, ouvir falar de amores, / De coisas passadas”, o tom lembra muito mais o bandeiriano que conclui “Belo Belo”, em sua primeira versão, na *Lira dos cinqüent’anos*: “– Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples.” (BANDEIRA, 1993, p. 181).

Adiante, para os versos 41-48 do hino alemão, a tradução (versos 40-47) assim se apresenta:

[Im Meere.] Sie,
 Wie Maler, bringen zusammen
 Das Schöne der Erd' und verschmähn
 Den geflügelten Krieg nicht, und
 45 Zu wohnen einsam, jahrelang, unter
 Dem entlaubten Mast, wo nicht die Nacht durchglänzen

Die Feiertage der Stadt,
Und Saitenspiel und eingeborener Tanz nicht.
(HÖLDERLIN)

- 40 [No mar.] Ora, eles
Reúnem como pintores
As belezas da terra e não desprezam
A alada guerra não,
Nem desdenham morar anos a fio
45 Sob o mastro sem folhas, onde à noite
Não há as luminárias da cidade,
Nem dança e música nativa. (BANDEIRA)

Mais uma vez, é possível observar (ouvir) uma prosódia bem bandeiriana – em sua face mais nordestina – com elementos como a dupla negação (“... não desprezam / A alada guerra não”) dos versos 42 e 43 e o metro martelo agalopado (a que me referirei adiante em mais minúcias) repetindo-se insistente nos versos 42, 44 e 45 (“As belezas da terra e não desprezam”, “Nem desdenham morar anos a fio” e “Sob o mastro sem folhas, onde à noite”, respectivamente).

Tal prosódia se produz à custa de algumas modificações léxico-semânticas bastante profundas. É o caso do advérbio “einsam” [“só”, “solitário”] (v. 45 do poema alemão), suprimido; ou do substantivo “Feiertage” [“feriados”, “dias festivos”] (v. 47) compensado por uma metonímia discutível: “luminárias” (v. 46 da tradução). No último verso, “música” até pode ser considerada numa solução habilidosa, mas prescinde de algo da imagem de “Saitenspiel”, que, como vimos anteriormente, concerne à execução de instrumento musical de cordas.

Além disso, o adjetivo “eingeboren”, traduzido – não impropriamente – como “nativa”, tem o sentido de “local”, “do lugar”. “Nativo” não ofereceria grandes problemas, não fosse o fato de criar uma incômoda relação com os “índios” do verso seguinte.

Esse verso 47 do poema na tradução de Bandeira contém uma escolha à primeira vista compreensível como alteração léxico-semântica.

Nun aber sind zu Indiern
Die Männer gegangen (HÖLDERLIN)

Mas hoje aos índios
Foram-se os homens (BANDEIRA)

Com “aos índios”, Bandeira percucientemente preserva a polissemia contida no – graças ao *r* – antes gentílico que topônimo *Indiern* (sendo *Indier* forma alternativa para a usual *Inder*), podendo remeter aos índios e aos indianos⁹⁸.

Vale-se de uma sinonímia rara, só conhecida em registro erudito da língua portuguesa, atestada no dicionário vernacular *Houaiss*, com remissão de “índio” a “indiano” (HOUAISS, 2001, p. 1605).

A cuidadosa edição de Friedrich Beissner já fornecia informação de relevo para o emprego de “zu Indiern” por Hölderlin, após ter este ponderado sobre “nach Indien” (BEISSNER, 1951, p. 801). Escreve o organizador das obras completas do poeta que “para as Índias [...] também quisera ir o herói das navegações Colombo [...], quando partiu em viagem pelo oceano Atlântico no sentido oeste”. E acrescenta, interpretativamente, que “nesse ponto, tal destino é nomeado como signo da mais extrema distância” (BEISSNER, 1951, p. 806)⁹⁹.

O hino traduzido se encerra num par de versos de metro tradicional, o primeiro decassílabo, o segundo dodecassílabo. “O amor também demora o olhar de balde” (v. 56) representa uma tradução um tanto imprevista para “Und die Lieb’ auch heftet fleißig die Augen”, sobretudo pela escolha de “debalde” para o advérbio “fleißig” [“diligentemente”, “infatigavelmente”, etc.].

O último verso, suscitador de tanta exegese, “Was bleibet aber, stiften die Dichter”, que no alemão aparece bem marcado como dois bem equilibrados hemistíquios de dois acentos cada, preserva-se na tradução de Bandeira – se não com dois hemistíquios idênticos, certamente uma cesura na sétima sílaba dividindo um par de segmentos também de dois acentos – em:

O que perdura, porém, fundam-no os poetas.

⁹⁸ A distinção existe no alemão de hoje, com *Inder* e *Indianer*, respectivamente designando o indivíduo habitante ou proveniente da Índia e o do continente americano; contudo, segundo notam Bennholt-Thomsen e Guzzoni (2007, p. 110), tal diferenciação só começa a surgir a partir de 1800, portanto em momento recente demais para o poeta suábio.

⁹⁹ “Nach Indien [...] wollte auch der Seeheld Kolomb [...], als er westwärts über den Atlantischen Ozean fuhr. Hier wird dies Ziel als Zeichen der äußersten Feme genannt”.

Isso sem contar a sequência de vogais – /u/, /a/, /o/, /e/ (ou /ε/) – que o tradutor com mestria faz praticamente se repetir no centro do verso, a partir de “perdura”:

O que perdura, porém, fundam-no os poetas.

Bandeira consegue, assim, reproduzir o caráter sucinto e repleto de expressividade, com feições de máxima, próprio dessa frase de Hölderlin. A tradução, no seu todo, não deixa de levar em consideração a densidade semântica do poema original alemão, oferecendo, como vimos, ecos da poética bandeiriana.

Sem dúvida, o poema que compete com “Schicksalslied” em traduções para o português brasileiro, “Hälfte des Lebens” também estava entre aqueles solicitados por Carpeaux, conforme já mencionei anteriormente. Também me referi aos primeiros percalços de edição enfrentados por Bandeira, com a célebre troca de “peras” por “heras”, logo no início do poema, fato de que se queixa o poeta pernambucano em seu *Itinerário de Pasárgada*.

Verdade é que os equívocos editoriais seguiram acontecendo e, não obstante as tais “heras” deixarem de figurar a partir da terceira edição dos *Poemas traduzidos*, “Metade da vida” seguiu sofrendo modificações à revelia de Bandeira, como a divisão em quatro estrofes que se verifica, entre outras, na edição de *Estrela da vida inteira* da Nova Fronteira de 1993. O tradutor a havia composto inicialmente com três – já diferindo do texto alemão, dividido em dois heptetos. O acúmulo de divisão em estrofes fragiliza um elemento estrutural do poema de partida: a oposição entre um estado idílico de verão (peras maduras, rosas em flor sobre um lago, cisnes se banhando na água)¹⁰⁰ e

¹⁰⁰ Aqui, quanto à determinação das estações do ano, minha leitura diverge da de Carpeaux, o qual afirma que “Esse poema resume a vida de Hoelderlin e a sua arte também: o esplendor outonal no embate dos ritmos da primeira estrofe, e na segunda os monossílabos átonos, perdidos no fim dos versos como no frio invernal [...]” (CARPEAUX, 1943, 48), e coincide com a de Harald Weinrich, que defende que “[a] primavera e o outono ficam poupados, de modo que as duas estações de perfil mais destacado se confrontam sem mediação.” [„Der Frühling und der Herbst bleiben ausgespart, so daß die beiden profiliertesten unvermittelt aufeinandertreffen.“] (WEINRICH, [2004]2008, p. 40). O proeminente linguista e teórico da literatura ainda propõe que pensemos “como um tríptico” [“als ein Triptychon”] (2008, p. 41) o conjunto formado por “Hälfte des Lebens”, “Lebenslauf” e “An die Parzen”, o que coincide com a leitura aqui desenvolvida (que inter-relaciona o primeiro e o último).

outro de desolação hibernal (sem flores, sem raios de sol e suas sombras sobre a terra, com o obstáculo de muros frios e o detalhe lúgubre da proximidade de cata-ventos rangendo).

Assim ficou a conhecida – e canonizada – tradução de Manuel Bandeira (1993, p. 401):

<p>HÄLFTE DES LEBENS [Friedrich Hölderlin, 1802/1803]</p> <p>Mit gelben Birnen hänget Und voll mit wilden Rosen Das Land in den See, Ihr holden Schwäne, 5 Und trunken von Küssen Tunkt ihr das Haupt Ins heilignüchterne Wasser.</p> <p>Weh mir, wo nehm' ich, wenn Es Winter ist, die Blumen, und wo 10 Den Sonnenschein, Und Schatten der Erde? Die Mauern stehn Sprachlos und kalt, im Winde Klirren die Fahnen.</p>	<p>METADE DA VIDA [trad. Manuel Bandeira]</p> <p>Peras amarelas E rosas silvestres Da paisagem sobre a Lagoa.</p> <p>5 Ó cisnes graciosos, Bêbedos de beijos, Enfiando a cabeça Na água santa e sóbria!</p> <p>Ai de mim, aonde, se 10 É inverno agora, achar as Flores? e aonde</p> <p>O calor do sol E a sombra da terra? Os muros avultam 15 Mudos e frios; à fria nortada Rangem os cata-ventos.</p>
--	--

Em número de palavras, a tradução de Bandeira coincide com o poema de Hölderlin: – 58 em ambos –, ratificando a atenção para com esse dado que vimos também manifesta desde em relação ao “Schicksalslied”. O contrato métrico se estabelece basicamente com pentassílabos, à exceção dos versos 4, 10, 15 e 16 (considerando nos 5 e 7 sinéreses em “graciosos” e “enfiando”), metro que também se verificara na tradução do “Schicksalslied”. Esses poemas traduzidos ganham, assim, uma proximidade não só espacial, no interior do conjunto com os demais sete, mas também rítmica.

É certo que em “Hälfte des Lebens” a presença do metro pentassilábico é mais discreta, encerra o poema com um verso de ritmo mais complexo, onde é preciso se pronunciar um acento secundário na

silaba “ca-” de “cata-ventos”. Intencionalmente ou não, o fato é que com isso seu verso 16 ganha um elemento de incômodo que mimetiza o da imagem descrita.

Recurso também notável utilizado pelo poeta-tradutor é o que encontramos no tratamento dos verbos do original alemão. Bandeira cria, nesse caso, uma dinâmica que diverge da que se observa em “Hälfte des Lebens”, em que todos aparecem conjugados em sua forma finita: “hänget” (v. 1), “tunkt” (v. 6), “nehm” (v. 8), “stehn” (v. 12) e “klirren” (v. 14).

O brasileiro parte de uma oração nominal (quatro primeiros versos), uma espécie de idílio – que no grego εἰδύλλιον designava “poema breve” ou “pequena imagem”. É o momento da pujança do verão. Talvez para esse fim é que efetua uma mudança lexical ao traduzir “Land” [“terra”, “campo”, “país”, etc.] como “paisagem”. Os cisnes que figuram no verso 5 (v. 4 no poema alemão) participam da composição desse “quadro” de elementos de fertilidade e ao mesmo tempo denotadores da capacidade de expressão poética:

Apolo, deus da música, da poesia, e da adivinhação, nasceu em Delos [...] Cisnes sagrados fizeram, nesse dia, sete vezes a volta da ilha [...] O que levou Victor Magnien a dizer, na sua obra sobre os mistérios de Elêusis, que o cisne simboliza a força do poeta e da poesia (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1996, p. 258).

De todo modo, a evocação do cisne se realiza por um “eu lírico” que ainda não se faz explícito: nesse sentido, a opção de Bandeira pela forma nominal do gerúndio (com “enfianado”, v. 7) revela grande argúcia, uma vez que, segundo Evanildo Bechara, “[a]s formas nominais do verbo, com exceção do infinitivo, não definem as pessoas do discurso e, por isso, são ainda conhecidas por *formas finitas*” (BECHARA, 2001, p. 224, grifo do autor).

A composição de Bandeira, num movimento que parte de verbos em suas formas nominais (“enfianado”, gerúndio, no verso 7; e “achar”, infinitivo, no 10 e ainda elíptico, como que pairando num *enjambement* virtual entre os v. 11 e 12) só chega às duas únicas formas verbais finitas do poema em português, com “avultam” e “rangem”, respectivamente nos versos 14 e 16. O verbo “achar” (v. 10), se bem que ainda numa forma nominal, vem após o “Ai de mim”, que explicita o eu lírico.

É preciso discutir ainda a escolha de “santa e sóbria” no verso 8, centro do poema traduzido para “heilignüchterne” (v. 7, igualmente no exato meio de “Hälfte des Lebens”) configura uma dificuldade incontornada não só por brasileiros (como veremos), mas por diferentes tradutores para variados idiomas. O germanista Ulrich Knoop, que também remete a figura do cisne a um “estado poético”, nota que o primeiro elemento da composição *heilignüchtern* nada mais deve ser que um advérbio intensificador. Segundo ele, “como em outras dessas composições com ‘heilig’, aponta-se, no caso, menos o nexos com o religioso ou o numinoso do que, antes, uma ênfase, por exemplo no sentido de ‘arqui-’ ou ‘inteira, absolutamente’ ”¹⁰¹ (KNOOP, 2008, p. 55). Ao mesmo tempo, *nüchtern*, no entender de Knoop, que se apoia num sólido aparato etimológico-filológico, designaria uma qualidade de especial pureza e clareza da água (KNOOP, 2008, p. 56).

Iniciada a segunda estrofe (na edição de 1993 de “Metade da vida” traduzido por Bandeira, quarta estrofe!), passa a descrever-se um cenário de oposição ao da primeira. É a irrupção do inverno, a ameaça à bonança da natureza e à capacidade de expressão poética.

A angústia do eu lírico, expressa pela interrogativa, é acentuada na tradução, com um uma interrogação a mais. Bandeira também dá realce à oposição entre “o calor do sol” (v. 12, sua tradução para “Sonnenschein” do v. 10 alemão) e “a sombra da terra” (no verso seguinte de ambos os poemas). Em Hölderlin lemos “Schatten der Erde”, indefinidas plurais, mais vagas que a definida, única e aterrorizante sombra entificada que ameaça o idílio.

Os dois versos seguintes vêm dominados pela sombra do lúgubre /u/, acentual (ou quase, já que em “frios” ouvimos em grande parte do Brasil antes um /u/ que um /o/) em quatro ocorrências sucessivas:

Os muros avultam / Mudos e frius

O verso 15 traz duas notáveis peculiaridades da tradução de Bandeira: a repetição do adjetivo, “frios” / “fria”, e o acréscimo do vocábulo “nortada”, um tipo específico de vento. Para investigar as razões por trás de tais escolhas, é preciso conhecer os últimos versos do modo como figuravam nas primeiras edições dos *Poemas traduzidos*:

¹⁰¹ “bei anderen dieser Zusammensetzungen mit ‚heilig-‘ wird hier weniger der Zusammenhang mit Religiösem oder Numinosem angezeigt als vielmehr eine Verstärkung, etwa im Sinne von ‚erz-‘oder ‚gänzlich, ganz‘”.

[...]

Os muros avultam
Mudos e frios; ao vento
Tatalam bandeiras.

Uma das pistas para se entender a decisão pela modificação é dada pelo ensaio de Augusto Meyer – na verdade, uma carta do poeta e crítico gaúcho a Otto Maria Carpeaux – intitulado “Bilhete dos cataventos” e incluído na coletânea *A forma secreta*. Nele, apoiado em pareceres de diferentes germanistas e em traduções que considera acertadas, como a de Geneviève Bianquis (último verso: “Grincent les girouettes”), Meyer comenta o equívoco de interpretação que teria cometido Bandeira no último verso, ressaltando mais de uma vez ter ele próprio sido vítima do mesmo deslize. Começa o ensaio por dizer:

Saiba que eu mesmo, no tempo da poesia, escorreguei no mesmo êrro, traduzindo o verbo “Klirren die Fahnen”, êsse prosaico e irritante ranger de cataventos, como se fôsse “Tatalam as bandeiras” [*sic* com acréscimo do artigo]. Parece que ando bem acompanhado no escorregão, pois caíram comigo no lôgro Manuel Bandeira, Stephen Spender, muita gente boa. (MEYER, 1965, p. 174) [preservada a grafia corrente à época]

Na página seguinte, já em meio à exposição das razões que invalidariam tal interpretação e consequente tradução, escreve: “Triste realidade, dura desilusão para quem levou metade da vida a ver bandeiras atormentadas no fim do maravilhoso poema de Hoelderlin...” (MEYER, 1965, p. 175)

Seja como for, resultado ou não da leitura desse texto por Bandeira, fato é que na edição de 1956 dos *Poemas traduzidos* da José Olympio, integrante da Coleção Rubáiyát, já lemos o poema se encerrando com “Rangem os cata-ventos”.

Retornando à repetição do adjetivo (“frios; fria”) no penúltimo verso de “Metade da vida”, sua tradução para “Hälfte des Lebens”, de Hölderlin, diferindo do que se lê no poema de partida, verificamos o mesmo procedimento em “Anelo”, tradução de Manuel Bandeira “Selige Sehnsucht”, de Wolfgang von Goethe.

Ele suprime o movimento envolvente da sibilante sonora /z/ repetida três vezes no título em alemão e prosseguindo com mais duas

ocorrências no primeiro verso, para o intitular apenas “Anelo” (BANDEIRA, 1993, p. 349-350). Se até explora no primeiro verso um jogo de sibilantes, é importante observar que nesse caso são surdas.

O poeta pernambucano preserva a métrica, compondo sua tradução com o mesmo número de sílabas do original – sete –, mas desviando bastante do padrão de rimas *abab* do poema de Goethe, substituindo-o por um ritmo mais baseado na regularidade de uma rima (predominantemente rica, à exceção da última, entre “destino” e “peregrino”) apenas entre o segundo e quarto versos de cada estrofe.

<p>SELIGE SEHNSUCHT [Johann Wolfgang von Goethe, 1814]</p> <p>Sagt es niemand, nur den Weisen Weil die Menge gleich verhöhnet Das Lebend'ge will ich preisen Das nach Flammentod sich sehnet.</p> <p>5 In der Liebesnächte Kühlung Die dich zeugte, wo du zeugtest, Überfällt die fremde Fühlung Wenn die stille Kerze leuchtet.</p> <p>10 Nicht mehr bleibest du umfängen In der Finsternis Beschattung, Und dich reißet neu Verlangen Auf zu höherer Begattung.</p> <p>Keine Ferne macht dich schwierig, 15 Kommst geflogen und gebannt, Und zuletzt des Lichts begierig, Bist du Schmetterling verbrannt.</p> <p>Und so lang du das nicht hast Dieses: Stirb und werde! 20 Bist du nur trüber Gast Auf der dunklen Erde.</p>	<p>ANELO [trad. Manuel Bandeira]</p> <p>Só aos sábios o reveles, Pois o vulgo zomba logo: Quero louvar o vivente Que aspira à morte no fogo.</p> <p>5 Na noite – em que te geraram, Em que geraste – sentiste, Se calma a luz que alumiava, Um desconforto bem triste.</p> <p>10 Não sofres ficar nas trevas Onde a sombra se condensa. E te fascina o desejo De comunhão mais intensa.</p> <p>Não te detêm as distâncias! 15 Ó mariposa! e nas tardes, Ávida de luz e chama, Voas para a luz em que ardes.</p> <p>“Morre e transmuda-te”: enquanto Não cumpres esse destino, 20 És sobre a terra sombria, Qual sombrio peregrino.</p>
---	--

Descontada a identificação de notáveis modificações em relação ao texto de partida sobretudo na última estrofe, Bandeira mais uma vez não se inibe em acrescentar ali à sua tradução uma repetição de termos não observável no texto de partida: para os dois versos finais, “Bist du

nur trüber Gast / Auf der dunklen Erde.”, oferece-nos “És sobre a terra sombria, / Qual sombrio peregrino.”

Configura-se em Manuel Bandeira tradutor de poesia alemã uma considerável variedade de maneiras de recompor o texto de partida em sua versão traduzida, com alguma tendência a, reconstruindo uma relação com a medida, aproximar-se de certas formas da poesia de própria lavra. Bandeira soube responder aos ritmos livres acrescentando sua prosódia própria – caso do “Canto do destino” –, ou recorrendo a formas mais próximas do cancionero popular, como no poema da “peixeirinha”, bem como conservando a métrica para fornecer uma rítmica renovada, com pauta de rimas reelaborada (como em “Anelo”).

A tradução de “Vorgefühl”¹⁰², de Stefan Zweig, composto em novembro de 1941 (pouco antes, portanto, do suicídio do autor austríaco), Bandeira intitula “Último poema de Stefan Zweig” (BANDEIRA, 1993, p. 357) – desprezando o título alemão, que, no entanto, é o termo com que se inicia a segunda estrofe do próprio poema. Repete o que fizera em relação ao “Schicksallos” do verso 8 de “Hyperions Schicksalslied”, suprimindo-o e eliminando a reiteração do termo do título. Bandeira modifica todo o verso 5 deste poema de Zweig, vertendo “Vorgefühl des nahen Nachtsens” para “Presentimento da morte”.

<p>VORGEFÜHL [Stefan Zweig, 1941]</p> <p>Linder schwebt der Stunden Reigen Über schon ergrautem Haar, Denn erst an des Bechers Neigen Wird der Grund, der goldene, klar.</p> <p>5 Vorgefühl des nahen Nachtsens Es verstört nicht... es entschwert. Reine Lust des Weltbetrachtens Kennt nur, wer nicht mehr begehrt.</p> <p>Nicht mehr fragt, was er erreichte, 10 Nicht mehr fragt, was er gemißt, Unter dem Altern, nur der leichte Anfang seines Abschieds ist.</p>	<p>ÚLTIMO POEMA DE STEFAN ZWEIG [trad. Manuel Bandeira]</p> <p>Suave as horas bailam sobre O cabelo branco e raro. A áurea taça a borra cobre: Servida, eis o fundo, claro!</p> <p>5 Presentimento da morte Não turba, é alívio profundo. O gozo mais puro e forte Da contemplação do mundo</p> <p>Só o tem quem nada cobice, 10 Nem lamente o que não teve, Quem já o partir na velhice Sinta – um partir mais de leve.</p>
---	--

¹⁰² Não figura na edição de 1945. Acrescentado à 2ª, de 1948.

<p>Niemals glänzt der Ausblick freier, Als im Glast des Scheidelichts 15 Nie liebt man das Leben treuer Als im Schatten des Verzichts.</p>	<p>O olhar despede mais chama No instante da despedida. 15 E é na renúncia que se ama Mais intensamente a vida.</p>
---	--

Perde-se, na tradução, a alta poeticidade do metafórico verbo substantivado *Nachten*, que equivaleria a um “escurecer como noite” ou ainda com o sentido de “encanecer”, “ganhar cabelos brancos”, contido no mesmo verbo. Desaparece também a massa de aliterações e assonâncias da combinação “nahen Nachten”, que torna fônica e semanticamente *próxima* (significado do adjetivo alemão *nah*) a morte.

Também a anáfora dos versos 9 e 10 – “Nicht mehr fragt, was er” – o poeta-tradutor deixa de lado, pulverizando o “nicht mehr” nos variados elementos indicadores de negação “nada”, “nem” e “não”.

Uma das compensações de Bandeira a tais supressões talvez possa ser considerada a iniciativa de “enriquecer” rimas do texto de partida – o que, como vemos, vai se repetindo em sua obra de tradução de poesia –, enquanto trabalha engenhosamente com o ritmo e o sentido e inclusive preserva todos os heptassílabos de Zweig. Cumpre observar, porém, que rompe com a ampla predominância dos pés binários trocaicos (tempo forte – tempo fraco), que no poema alemão soam tão expressivos, talvez como o tiquetaque do relógio ou o coração pesado que presente a morte.

A despeito do referido descarte da anáfora “Nicht mehr fragt” dos versos 9 e 10 e da repetição de “Als im...” nos antepenúltimo e penúltimo versos, procedimento que lembra a dispensa da reiteração de “Schicksal-”, bem como de “ewig” e “seilig” do “Schicksalslied”, Bandeira não se inibe em acrescentar uma repetição – “despede” / “despedida” – que não observamos no poema original alemão, entre os versos 13 e 14:

Niemals glänzt der Ausblick freier,
Als im Glast des Scheidelichts

O olhar despede mais chama
No instante da despedida.

Ocorre que tal repetição, reservada ao plano fônico, habilmente desdobra uma polissemia em grau correspondente ao que se nota entre

os termos alemães (não diretamente traduzidos) presente no verbo “despedir”, que entre suas diferentes acepções inclui “dar adeus” e “expelir”.

A solução permite recuperar a repetição no plano fônico do /gl...t/ de “glänzi” e “Glast” [“brilho”, “esplendor”], termos etimologicamente aparentados, o que constitui um artifício admirável.

De Rainer Maria Rilke, o poeta pernambucano assina outra tradução de poesia alemã que acabaria por se celebrar e se tornar canônica, o “Torso arcaico de Apolo”, integrado aos *Poemas traduzidos* somente em 1948 – portanto, em sua segunda edição. A última frase, no verso final, “Força é mudares de vida”, consagrou a versão de Bandeira, alçando-a a principal referência e cânone de tal soneto em tradução brasileira. Após Bandeira, traduziram-no Mário Faustino, Karlos Rischbieter e Ivo Barroso.

“Archaïscher Torso Apolos”, no âmbito da linhagem hölderliniana, expressa o impacto da cultura clássica grega sobre o olhar e a sensibilidade do poeta moderno. Willi Bolle, autor de ensaio sobre esse soneto de Rilke, cita as interpretações de Theodor W. Adorno e Peter Szondi sobre Hegel e aponta uma “afinidade entre a poética de Rilke e a filosofia hegeliana da arte”, onde o filósofo contemporâneo de Rilke “expressa metaforicamente a exigência de que, na forma da arte clássica – realizada mais plenamente pela escultura – todas as partes do corpo deveriam transformar-se em olho, órgão através do qual a alma é vista”. (BOLLE, 1998, p. 46)

Traduzido, o soneto de Rilke, ao mesmo tempo em que tributário da lírica de Hölderlin, acaba por vincular-se às matrizes da formação da poética própria bandeiriana, onde a noção de “alumbramento” ocupa um papel decisivo. Davi Arrigucci Jr., em *Humildade, paixão e morte* (1990), acerca da obra de Bandeira, escreve sobre o momento inigualável do alumbramento proporcionado pela poesia, como vemos adiante.

Ora, é indiscutível o papel da luz como veículo para a vivência do poético no soneto de Rilke, lançada sobre o torso com seu impacto transformador e ineludível. Na observação deste, engendram-se indissociáveis “presenciar” (ou um mero “ver”) e “vivenciar” – em alemão, curiosamente, ambas acepções contidas num mesmo verbo, o *erleben*¹⁰³ – de um momento (e um objeto) singular do fenômeno

¹⁰³ Versões recentes (impressa e eletrônica) do dicionário *Duden* infelizmente não trazem remissão direta de *erleben* ao campo semântico de *sehen*. Mas tal sentido se comprova em consulta ao dos Grimm, que o atesta remetendo à

epifânico poético. Vale lembrar que o verbo “ver” – na forma do pretérito perfeito, 1ª pessoa do singular, “vi” – se repete nada menos que quinze vezes no poema “Alumbramento”, de 1913 (BANDEIRA, 1993, p. 99).

Assim aparece a tradução do soneto de Rainer Maria Rilke em Bandeira (1993, p. 361):

ARCHAÏSCHER TORSO APOLLOS

[Rainer Maria Rilke, 1908]

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

5 sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
10 unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.

TORSO ARCAICO DE APOLO

[trad. Manuel Bandeira]

Não sabemos como era a cabeça, que falta,
De pupilas amadurecidas, porém

passagem bíblica de Lamentações 2-16, que em latim aparece como “invenimus, vidimus” e em inglês é traduzida como “we live to see” (no alemão, segundo o mesmo dicionário, “Wir haben’s erlangt, wir haben’s gesehen”), bem como a ocorrências em autores como Lessing e Hebel onde o verbo *erleben* é empregado com o sentido de *sehen* [“ver”]. Esse sentido particular de *erleben* não é, porém, desusado e se encontra abonado nos dicionários bilíngues português-alemão e alemão-português *Langenscheidt* e *Michaelis* – o primeiro com “presenciar”; o segundo com “presenciar, ver”, entre outras acepções.

O torso arde ainda como um candelabro e tem,
Só que meio apagada, a luz do olhar, que salta

- 5 E brilha. Se não fosse assim, a curva rara
Do peito não deslumbraria, nem achar
Caminho poderia um sorriso e baixar
Da anca suave ao centro onde o sexo se alteara.

- Não fosse assim, seria essa estátua uma mera
10 Pedra, um desfigurado mármore, e nem já
Resplandecera mais como pele de fera.

Seus limites não transporia desmedida
Como uma estrela; pois ali ponto não há
Que não te mire. Força é mudares de vida.

Enquanto Rilke utiliza o esquema rímico *abba cddc eef gfg* (raro na sua poesia, repete-se integralmente no poema “Die Flamingos” [“Os flamingos”]), Bandeira opta por um *abba cddc efe gfg*, pouco divergindo do modelo alemão e, ao mesmo tempo, também ele experimentando um esquema inusual, irrepedido em sua poesia de própria lavra.

Ao contrato métrico em decassílabos heroicos de Rilke o poeta-tradutor responde com versos dodecassílabos de uma notável peculiaridade: salvo bem poucas exceções – v. 2, 6 e 12, o penúltimo apresentando uma tensão no “pois”, que de todo modo, abranda ou cadencia o ritmo ameaçado pelas duplas tonicidades a seguir, de “ali ponto não há” –, trata-se daquilo que Cavalcanti Proença designa como “junção de dois heroicos quebrados” (PROENÇA, 1955, p. 69), atentando, assim, para a substância rítmica desse soneto.

Por razões se não óbvias, ao menos compreensíveis, é maior em Manuel Bandeira a variedade de esquemas rítmicos trabalhados nos sonetos: ele o fez durante uma vida três décadas mais longa que a de Rainer Maria Rilke, em criações mais numerosas nessa forma poética do que viria a desenvolver o criador do “Archaischer Torso Apollos”.

São abundantes as modificações léxico-semânticas efetuadas nessa tradução, incluindo acréscimos e supressões, o que não compromete o resultado que tanto reconhecimento viria a alcançar, dada a força poética preservada.

Na primeira estrofe, “que falta” (v. 1) descola-se do campo semântico de “unerhört[es]”, e a própria forma verbal no “kannten” em geral se traduz por “conhecemos” (pretérito perfeito) ou “conhecíamos”.

O vocábulo “Augenäpfel” do segundo verso não designa imediatamente “pupilas”, mas “globos oculares”, significando o substantivo *Äpfel* em outros contextos “maçãs”, de modo que a tradução enfraquece a composição semântica de Rilke com o verbo “reiften” [“amadureciam”], conforme observa Willi Bolle: “O signo poético interpretando o signo escultural visa à camada primária dos processos biológicos (1998, p. 47). No verso 4, “meio apagada” e “luz do” representam acréscimos ao texto de partida, “in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt”; bem como “salta”, preparando o *enjambement* para a segunda estrofe e sem deturpar o sentido geral da imagem arrebatadora descrita, não tem a ver diretamente com o alemão “zurückgeschraubt”, este mais próximo de “reduzir” (“diminuir” ou “encolher”), segundo o dicionário *Duden* (2001, p. 1876), que exemplifica-o na associação com “reivindicações” ou “expectativas” [*Ansprüche* e *Erwartungen*, respectivamente].

As modificações seguem numerosas na segunda estrofe. No verso 5 bandeiriano, vemos o acréscimo de “rara”; no seguinte, com o verbo “deslumbraria”, apenas com alguma distância traduzindo “blenden”, cujo sentido é reconhecido em geral como de “cegar”, “ofuscar”. A imagem do “leisen Drehen” [“girar silencioso”] do verso 6 em alemão é alterada para “baixar”, no v. 7 da tradução e ao empregar “anca suave” para “Lenden”, substantivo não adjetivado e que corresponde à “região lombar”. No último verso dessa estrofe, nova modificação lexical, ainda que explorando o universo semântico descrito: “... o sexo se alteara” é uma habilidosa solução para o difícil “... die die Zeugung trug” [algo como “que portava a procriação”].

Quanto aos versos 9 e 10 do primeiro terceto, as intervenções léxico-semânticas sobre o poema de partida são ainda mais radicais, e de um “Stein” a construção de Bandeira desdobrará o léxico em “estátua”, “pedra” e “mármore” (procedimento censurado por Bolle, como conferiremos abaixo). Desse ponto em diante, as diferenças aparecem não mais no plano léxico-semântico, mas no sintático e no da pontuação. O último terceto de Bandeira é um período novo, com o acréscimo de um sujeito, “seus limites”. Os dois pontos do penúltimo verso de Rilke tornam-se ponto-e-vírgula na tradução.

Ainda sobre o ensaio de Bolle, apesar de iniciar ilustrando-o com a tradução de Bandeira (antecedendo o poema alemão), ele desenvolve sua análise e interpretação sem chegar a comentá-la com grande profundidade.

Afeito a hipóteses em torno de construções anagramáticas, o crítico escreve, acerca do início da que qualifica como “bela tradução” de Bandeira:

[...] o final do primeiro verso – “...que falta” – parece redundante (uma vez que o título já disse que se trata de torso) e ditado somente por uma preocupação com a rima. Mas talvez haja uma subliminar compensação anagramática – FALTA, fALTA – da informação de *unerhört*, “não ouvido, inaudito”. Ausência da fala? Impossibilidade de a estátua comunicar-se pelo rosto, por palavras. Mas o corpo fala, ininterruptamente. *Unerhört* também pode ser “desmesurado”, algo que os sentidos não têm condições de captar: o sublime de que falam Longino, Burke, Kant. (BOLLE, 1998, p. 47)

Aos versos 2 e 3 da tradução, “*darin die Augenäpfel reiften. Aber / sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber.*”, Bolle dedica quatro parágrafos, numa perspicaz análise que combina os planos fonológico, sintático, lexical e semântico. Incomoda-o uma questão a seu ver não devidamente tratada pelo tradutor pernambucano. Referindo-se ao “Kandelaber”, argumenta:

Bastante rebuscada, a imagem produz com o trivial *aber* (“porém”) um efeito de rima dos mais raros e que aguarda solução em português, uma vez que a tradução de Bandeira esquivou-se do problema, deslocando a palavra para o interior do verso. Ora, “candelabro” exige a colocação na extremidade do verso, também por razões semânticas, por supor uma estrutura de braços, um arcabouço quase-humano, vertebral. (BOLLE, 1998, p. 47-48)

Conferirei adiante os tratamentos dados a esse pormenor ao abordarmos outra retradução brasileira do “Torso”, por Mário Faustino. De todo modo, chama a atenção que o crítico entendesse àquela altura, em 1998, “aguardar solução” o problema com “Kandelaber”/“*aber*” mencionando apenas a tradução de Bandeira e, por conseguinte, desconsiderando as retraduições de Faustino, Barroso e Rischbieter.

O ensaio de Willi Bolle segue por quase duas páginas sem fazer referência à tradução de Bandeira. Somente então é que ela ressurgue, nos seguintes termos:

Nos dois versos, a tradução de Bandeira (“Não fosse assim, seria essa estátua uma mera / Pedra, um desfigurado mármore...”) afasta-se muito do original, sem que haja compensação poética. Explicativa demais, ela arrola três lexemas com um total de nove sílabas (estátua, pedra, mármore), diluindo completamente o impacto sugestivo do monossílabo lapidar (Stein). (BOLLE, 1998, p. 49)

E, apenas num dos parágrafos finais, quando afirma que, no soneto em alemão, “[o] caráter prosaico do último hemistíquio desafina o poema inteiro”, o crítico questiona “O que vem a fazer num soneto solene sobre uma bela escultura clássica este preceito pedagógico que parece trivial: ‘Você precisa mudar de vida?’” (BOLLE, 1998, p. 51) e aparentemente aprova, na “bela tradução de Manuel Bandeira” a construção “Força é mudares de vida.”

Não obstante a repercussão que veio a alcançar, tal frase final no “Torso arcaico de Apolo” bem poderia ser objeto de crítica, pois se Rilke precisamente produziu uma afirmação trivial, a tradução de Bandeira constrói outra que é tudo menos isso.

Afora “Torso arcaico de Apolo”, somente mais um poema de Rilke interessou a Bandeira, “Epitáfio” (BANDEIRA, 1993, p. 376), integrado aos *Poemas traduzidos* somente a partir da edição de 1956:

<p>[sem título] [Rainer Maria Rilke, 1922/1926]</p> <p>Rose, oh reiner Widerspruch, Lust Niemandes Schlaf zu sein unter soviel Lidern.</p>	<p>EPITÁFIO [trad. Manuel Bandeira]</p> <p>Rosa, ó pura contradição, volúpia De ser o sono de ninguém sob tantas Pálpebras.</p>
--	---

Bandeira intitula “Epitáfio” sua tradução para o fragmento legado por Rilke sem título; baseou-se no dado biográfico de terem sido esses os versos escolhidos para a lápide do poeta praguense. Tal atribuição de título representa um procedimento de forte intervenção de Bandeira, como a que identificamos nas traduções dos poemas de Heine e de Zweig.

No primeiro verso, temos “pura” para traduzir “rein[er]”, onde também vale o sentido de “mero/a”. A opção por “volúpia” (no poema

alemão, “Lust”) restringe e acentua um recorte semântico em que também caberia “desejo” e “vontade”. O tradutor consegue construir um eficiente esquema de assonâncias e aliterações, como entre “ó pura” e “volúpia”, em que se repetem três vogais, mais a bilabial surda, que resgatam bem as dos versos alemães – nesse caso, um exemplo de boa exploração de sonoridades é o que Rilke produziu com “[...] Widerspruch, Lust [...]” do primeiro verso e “Lidern”, no último, que praticamente funde assonâncias e aliterações daqueles termos (/i:/, /ə/, repetidas em “Wider...” e “Lidern”, o /u/ em “...spruch” e “Lust” e, por fim, o /l/ inicial de “Lust” e “Liedern”).

Desses dois poemas de Rainer Maria Rilke, o primeiro também seria retraduzido décadas mais tarde por Mário Faustino, o segundo por José Paulo Paes, como veremos, o que parece ratificar a hipótese do papel fundamental da linhagem hölderliniana – à qual vinculam o poeta de Praga, explicitada na tendência de certos poetas-tradutores a precisamente segui-la – para a constituição de uma constelação. É preciso lembrar que Rilke é integrado aos *Poemas traduzidos* de Bandeira já na sua segunda edição, de 1948, sem contar a inclusão do “Epitáfio” na seguinte, de 1956 (então por outra editora, a José Olympio).

Na 2ª edição dos *Poemas traduzidos*, Bandeira apresenta sua versão para “Acherontisches Frösteln” (1893), de Detlev von Liliencron, poemeto exaltado por Otto Maria Carpeaux como “o cume” da qualidade de sua produção lírica.

Sobre esse poeta alemão, o crítico destaca o ostracismo a que teria sido condenado:

Um *junker* prussiano, aristocrata orgulhoso, ex-oficial do exército, sonhando com suas experiências na guerra de 1870, fazendo versos exclusivamente sobre amores fugitivos de militares – tudo isso não podia inspirar muita simpatia. (CARPEAUX, 1994, p. 185-186)

E observa que isso teria ocorrido a despeito de sua “arte maior” e de ser “iné dita sua sensibilidade de impressionista”, simplicidade com a qual lograra “exprimir profundos sentimentos eróticos”.

Na tradução intitulada “Calefrio aquerôntico” (BANDEIRA, 1993, p. 367-368), além da opção por uma peça com fundo quase hölderliniano (com uma referência ao Aqueronte da Grécia antiga, o eu lírico encontra-se mais uma vez diante do momento em que deve passar

de um tempo de bonança para outro de frio, vazio, silêncio – lembrando “Metade da vida”), Bandeira trabalha com expedientes notáveis, entre eles o recurso a elementos outros para “compensar” o efeito das rimas completas, de escolhas de léxico raro (*Erntekranz*, *juchheiten*, *ängstet*) e outros componentes do poema de partida “modificados” na versão brasileira.

ACHERONTISCHES FRÖSTELN

[Detlev von Liliencron, 1893]

- Schon nascht der Star die rote Vogelbeere,
 Zum Erntekranze juchheiten die Geigen,
 Und warte nur, bald nimmt der Herbst die Schere
 Und schneidet sich die Blätter von den Zweigen,
 5 Dann ängstet in den Wäldern eine Leere,
 Durch kahle Äste wird ein Fluß sich zeigen,
 Der schläfrig an mein Ufer schickt die Fähre,
 Die mich hinüberholt ins kalte Schweigen.

CALEFRIO AQUERÔNICO

[trad. Manuel Bandeira]

- Já bica o estorninho a sorva vermelha –
 Jubilam violinos nas danças de agosto –
 Não tarda que o Outono empunhe a tesoura
 E corte uma a uma as folhas dos ramos.
 5 Então se fará no bosque um vazio,
 Um rio entre os troncos desnudos virá,
 Trazendo à ribeira onde estou o barco
 Que me há de levar ao frio silêncio.

A tradução de Bandeira opta por antecipar o elemento “raro” introduzindo-o já no título, cuja primeira palavra é um arcaico “calefrio”. Conforme explica *Houaiss* (2001, p. 568) apesar da datação posterior, tudo indica que teria surgido antes da forma que conhecemos, “calafrio”, após presumida assimilação da vogal *a*. O poeta chegou a utilizá-lo em outros dois momentos – igualmente em meio a um discurso em registro elevado –, respectivamente na primeira estrofe de “Pierrette” e na última do soneto “O súcubo”, composições apresentadas em sequência em *Carnaval* (1919):

O relento hiperestesia
 O ritmo tardo do meu sangue
 Sinto correr-me a espinha langue
 Um calefrio de histeria.
 (BANDEIRA, 1993, p. 91)

Sem paixão, sem pudor, sem escrúpulos – éreis
 Tão bela! e as vossas mãos, fontes de calefrio,
 Abrasavam no ardor das volúpias estéreis...
 (BANDEIRA, 1993, p. 92)

Voltando à composição de Liliencron, pode-se notar ali como Bandeira prescinde das rimas externas completas, que de todo modo no original alemão se resumem a duas – /ɛ:Rə/ e /ajgən/, respectivamente nos versos ímpares e pares – e... predominantemente pobres. As rimas passam à massa fônica interna, com assonâncias (estorninho/violino, tesoura/folha, vazio/rio/frio, etc.) e aliterações (entre/troncos).

Como já se verificou no “Schicksalslied”, no poema de Heinrich Heine, no soneto de Rilke, Bandeira não se inibe em fazer modificações lexicais, porém sempre atento ao arcabouço semântico. Assim, pode abrir mão do *Erntekranz* (espécie de grinalda decorativa para a festa em agradecimento à boa colheita) do verso 2 e recorrer a “danças de agosto”. Suprime o verbo “ängsten” do verso 5 (algo como “assustar”), conferindo um poder autocriador ao “vazio” com o “se fará”.

Notamos certos procedimentos recorrentes na tradução a partir de outros idiomas. Assim, é possível tecer alguns comentários sobre o que Bandeira realizou no plano formal e das escolhas lexicais com sua tradução de “El toro de la muerte”¹⁰⁴, de Rafael Alberti:

¹⁰⁴ O soneto “El toro de la muerte” existe em quatro “variações”, sempre sob o mesmo título e reunidas na célebre “Elegía” dedicada a Ignacio Sánchez Mejías, completando-se com o poema “Dos arenas”. Os versos de Bandeira – para a segunda edição dos *Poemas traduzidos*, de 1948 – são os da segunda variação de “El toro de la muerte” (ALBERTI, 1972, p. 441).

EL TORO DE LA MUERTE

[Rafael Alberti, 1934]

Negro toro, nostálgico de heridas,
 corneándole al agua sus paisajes,
 revisándole cartas y equipajes
 a los trenes que van a las corridas.

- 5 ¿Qué sueñas en tus cuernos, qué escondidas
 ansias les arrebolan los viajes,
 qué sistema de riegos y drenajes
 ensayan en la mar tus embestidas?

- Nostálgico de un hombre con espada,
 10 de sangre femoral y de gangrena,
 ni el mayoral ya puede detenerte.

Corre, toro, a la mar, embiste, nada,
 y a un torero de espuma, sal y arena,
 ya que intentas herir, dale la muerte.

O TOURO DA MORTE

[trad. Manuel Bandeira]

Negro touro saudoso de feridas,
 Chifrando-lhe à água azul suas paisagens
 E revisando cartas e equipagens
 Aos trens que partem rumo às corridas.

- 5 Que sonhas em teus cornos, que escondidas
 Ânrias lhes arrebolam as viagens,
 Que sistema de regos e drenagens
 No mar ensaiam tuas investidas?

- Nostálgico de um homem com espada,
 10 De sangue femoral, gangrena feia,
 Já ninguém há a deter-te o passo forte.

Corre, touro, ao oceano, investe, nada,
 E a um toureiro de espuma e sal e areia,
 Já que intentas ferir, fere e dá morte.

Do mesmo modo como deixa de lado a repetição dos adjetivos “selig” e “ewig” em sua tradução do “Schicksalslied”, Bandeira também não conserva a dupla ocorrência de “nostálgico” de “El toro de la muerte”. Com efeito, o “saudoso” do primeiro verso passa a “nostálgico” no verso 9 – aparentemente só com o fim de fixar sua tradução em rigorosos decassílabos heroicos. O mesmo intento métrico pode ter valido para o acréscimo do adjetivo “azul” no segundo verso.

Já na substituição de “ni el mayoral” por “ninguém” nota-se uma considerável perda semântica. A primeira acepção que encontramos no *Diccionario de la Lengua Española* da Real Academia é: “m. Pastor principal entre los que cuidan de los rebaños, especialmente de reses bravas.”¹⁰⁵ (REAL ACADEMIA, 1992, p. 1340). Deste modo, não parece ser adequado fazer corresponder a “el mayoral” um “ninguém”, e sim alguém com uma função muito especial no âmbito rural e relacionado ao tratamento dos touros.

Também parece necessário observar o plano semântico afetado por escolhas lexicais bastante discutíveis feitas por Bandeira. É o que se dá, por exemplo, no verso 3, com “equipagens”, para traduzir “equipajes”. O vocábulo existe em nosso idioma, até dicionarizado, mas reservado a um registro erudito ou bem mais elevado que o termo corriqueiro e usual com que falantes de espanhol se referem ao que conhecemos por “bagagens”. É o mesmo desvio de registro que se dá com “arrebolam”, no verso 6, segunda estrofe. No dicionário *Houaiss*, encontramos apenas no segundo homônimo homógrafo homófono a acepção aplicável ao sentido do poema (já que entre as do primeiro temos as noções de “dar forma de bola” ou “afiar algo num rebolo”):

²**arrebolar** *v.t.d.* dar coloração de arrebol a, avermelhar.
(HOUAISS, 2001, p. 298)

Adiante, para formar rima completa e rica entre “forte” (v. 11) e “morte” (v. 14), tem de fazê-lo à custa de mais um enxerto léxico-semântico, com “o passo forte”.

Bandeira, na verdade, não chega a traduzir o poema na íntegra. Em Alberti, ele apresenta uma forma mais complexa, que se inicia pelo soneto, seguido de, entre parênteses, hexassílabos e tetrassílabos

¹⁰⁵ “Pastor principal entre os que cuidam de rebanhos, especialmente de reses bravas.”

rimados, estes entremeados ainda por sequências de versos brancos e polimétricos.

O soneto de Alberti – única parte que interessou ao poeta-tradutor pernambucano – tem um contrato métrico com claro predomínio do chamado “martelo” (na tradição popular brasileira, comumente acrescido do adjetivo “agalopado”). Cavalcanti Proença nos ensina, sobre esse metro:

É o decassílabo da poesia popular. Poderia ser incluído entre os heroicos, pela cesura na 6ª. Não seria, entretanto, justo, pois esse tipo de verso tem outra tônica obrigatória na 3ª. O nome dado pelo povo a esse metro fica, em parte, compreensível: agalopado, porque apresenta dois tempos de galope 3+3, embora se alargue num segmento final de quatro sílabas. (PROENÇA, 1955, p. 88)

Nosso estudioso de versificação concentrara atenção em composições populares brasileiras como as orais dos repentes e as escritas de cordel. Assim, complementa:

Um vaqueiro só poderia defini-lo em termos de uma andadura de cavalo: dois tempos de galope (3+3) e dois de trote curto para esbarrar o animal (2+2). (CAVALCANTI PROENÇA, 1955, p. 88)

Não se tratava, evidentemente, de cavalos em Alberti, e sim de touros. De todo modo, porém, era clara a proposta rítmica em consonância com o plano semântico, e ali estão oito versos em martelo (toda a primeira e última estrofes, mais o verso 7, quase coincidindo com o centro do poema). Trata-se, mais uma vez, do procedimento que apontei acima, ao tratar do esquema métrico de Bandeira para seu “Canto do destino”, com aquele embate entre os padrões 1-4 e 2-5.

No conjunto de temas da poética autoral própria bandeiriana, o da morte figura particularmente ostensivo, explorado de diversas maneiras – é ele um dos eixos do mencionado estudo de Arrigucci Jr. (1990) e está relacionado de maneira direta ao próprio *vivenciar* da poesia, conforme já apontei antes. Escreve o crítico:

No sentimento trágico do inevitável – ineludível – , que condiciona a consciência irônica do sublime encarnado no baixo e traspassa a obra toda, se

abre espaço, porém, para o provisório sob a forma do momentâneo do instante de paixão que é o instante de alumbramento. No momento da paixão estão inscritas também a humildade e a morte; com elas, em sua longa vida provisória, o poeta viu repontar, alumbrado, o clarão da poesia. (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 275)

Ruy Espinheira Filho (2004) chega a desenvolver uma reflexão em que fala de Bandeira como dotado de três “naturezas”, representativas de “três enfrentamentos diferentes da Morte” [*sic* grafia maiúscula] (2004, p. 191): a primeira, manifesta em dinamismo, alegria, sensualidade dos primeiros anos de vida; a segunda, caracterizada pelo desencanto (ante a doença invencível), onde a vida “Não vale a pena e a dor de ser vivida” (“Soneto inglês nº 2”, de *Lira dos cinqüent’anos*); e a terceira natureza identificada numa postura de aceitação madura, “encontro que se repete, entre o poeta e a morte, e cada vez mais ele a encara sem rejeição, sequer estranhamento” (2004, p. 216).

Podemos estudar outra incursão de Bandeira em poesia de idioma diverso do alemão – do poeta nicaraguense Rubén Darío (1867-1916), expoente do Modernismo em língua espanhola, de quem traduziu o soneto (de 13 versos) “Lo fatal”, acrescentado à 2ª edição dos *Poemas traduzidos* sob o título “O fatal” (BANDEIRA, 1993, p. 383).

LO FATAL

[Rubén Darío, 1905]

A René Pérez

Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque esa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
5 ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

10 lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,

ÿ no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!...

O FATAL
[trad. Manuel Bandeira]

Ditoso o vegetal, que é apenas sensitivo,
Ou a pedra dura, esta ainda mais, porque não sente,
Pois não há dor maior que a dor de ser vivo,
Nem mais fundo pesar que o da vida consciente.
5 Ser, e não saber nada, e ser sem rumo certo,
E o medo de ter sido, e um futuro terror...
E a inquietação de imaginar a morte perto,
E sofrer pela vida e a sombra, no temor
Do que ignoramos e que apenas suspeitamos,
10 E a carne a seduzir com seus frescos racimos,
E o túmulo a esperar com seus fúnebres ramos...
E não saber para onde vamos,
Nem saber de onde vimos...

Nesse caso, chama a atenção um certo parentesco temático com o “Schicksalslied” de Hölderlin. Falta-nos, de todo modo, comprovação documental de alguma motivação do poeta-tradutor de associá-lo ao poema do alemão.

Fato é que ali, se por um lado está ausente a imagem dos gênios bem-aventurados, lamenta-se a condição dos seres (humanos) dotados de sensibilidade; “no saber nada” e “sin rumbo cierto” do verso 5 correspondem, de certa maneira, ao “Ungewisse” do verso final em alemão. Também o eu lírico no poema de Darío é expresso na primeira pessoa do plural.

“O túmulo a esperar” (v. 11) guarda similaridade com o destino inexorável dos homens “levados abaixo” no final do poema de Hölderlin traduzido, nesse soneto também ecoando em “E não saber para onde vamos”.

Com o uso de “apenas” no primeiro verso, Bandeira faz uma opção discutível, já que o vocábulo homógrafo espanhol, com acepção corrente de “dificilmente”, “quase não”, “a custo”, embora até conste de dicionários de português com o mesmo sentido, em nossa língua tem uso em registro diverso, próximo do erudito. Assim, o tradutor – deliberadamente ou não – “estrangeiriza” o poema de maneira arriscada,

ao transformar o sentido de “por pouco sensitiva” ou “quase não sensitiva” em algo que expressa praticamente o contrário, alçando a sensibilidade a característica primordial dos vegetais.

No plano métrico, nota-se uma uniformidade maior em Bandeira, com dodecassílabos ou alexandrinos portugueses do começo ao fim, só interrompidos pelo dístico final – na verdade, os dois hemistíquios separados em dois versos.

No poema de partida, os versos da primeira estrofe tendem à leitura como alexandrinos “espanhóis” ou “antigos”, rigorosos tetradecassílabos. Faleiros (2012) dedica toda uma seção de seu capítulo “Traduzir o metro” ao alexandrino português e, citando o estudioso Antonio Quilis, faz referência ao uso do modelo espanhol ou antigo na poesia de língua espanhola do século XIII ao XV, com ressurgimento no XIX com o romantismo e magistralmente utilizado entre poetas modernos.

Além da supressão da dedicatória (“A René Pérez”), a tradução de Bandeira também torna difícil reconhecer a forma do soneto, mais uma vez comprometendo até certo ponto a visibilidade do poema. Com isso, não só fica excluído o expressivo *enjambement* entre o final da segunda quadra e início do único terceto do poema de partida, como desaparece do horizonte do poema traduzido até um elemento estruturante e programático na poesia de Darío – se observarmos que no nicaraguense a forma e as transgressões a ela assumem importância destacada e que um de seus poemas mais conhecidos tem precisamente o título “Yo persigo una forma...”. Se entendemos que a incompletude do quase-soneto de Darío reflete a que se apresenta no dístico final, de todo modo ainda funcionando como uma “chave de ouro”, tal problematização não aparece em Bandeira.

A pontuação revela diferenças significativas, como a eliminação das exclamações do dístico final e a alternância entre vírgulas e reticências. Preservaram-se as anáforas e os elementos sintáticos de ligação.

As modificações léxico-semânticas de relevo se verificam logo a partir do primeiro verso, em que Bandeira traduziu “árbol” como “vegetal”, conseguindo ao mesmo tempo preservar substantivo e adjetivos masculinos que o sucedem, sobretudo pela dificuldade que causaria, se optasse por “árvore”, o adjetivo feminino “viva” para a rima completa com “sensitiva”, colocando em xeque o “ser vivo” do final do verso 3; e, além disso, acentuar a sexta sílaba do primeiro hemistíquio de seu alexandrino clássico 6+6.

Outra modificação importante é a que vemos praticada em todo o verso 7: “Y el espanto seguro de estar mañana muerto” aparece traduzido como “E a inquietação de imaginar a morte perto”.

Vale destacar sobretudo que a última estrofe, no poema de partida fraturada como a própria consciência do homem quanto a sua origem e destino, na tradução de Bandeira se ressalta apenas sutilmente pelo encurtamento dos versos.

O modo de traduzir que prescinde de reiterações do interior dos poemas, conforme verificado com os adjetivos-advérbios “selig” e “ewig” do “Schicksalslied” e o “nostálgico” de “El toro de la muerte”, se repete em outra língua de partida.

Em um dos dois (únicos) poemas que traduziu da britânica Christina Rossetti (1830-1894), “Remember” (ALLEN, 2011, p. 237), o poeta pernambucano estranhamente preservou o título em inglês (BANDEIRA, 1993, p. 406):

REMEMBER

[Christina Rossetti, 1849/1862]

Remember me when I am gone away,
Gone far away into the silent land;
When you can no more hold me by the hand,
Nor I half turn to go yet turning stay

5 Remember me when no more day by day
You tell me of our future that you plann'd
Only remember me; you understand
It will be late to counsel then or pray.

Yet if you should forget me for a while
10 And afterwards remember, do not grieve:
For if the darkness and corruption leave

A vestige of the thoughts that once I had,
Better by far you should forget and smile
Than that you should remember and be sad.

REMEMBER

[trad. Manuel Bandeira]

Recorda-te de mim quando eu embora
 For para o chão silente e desolado;
 Quando não tiver mais ao meu lado
 E sombra vá chorar por quem me chora.

- 5 Quando não mais puderes, hora a hora,
 Falar-me no futuro que hás sonhado,
 Ah de mim te recorda e do passado,
 Delícia do presente por agora.

- No entanto, se algum dia me olvidares
 10 E depois te lembrares novamente,
 Não chores: que se em meio aos meus pesares

Um resto houver do afeto que em mim viste,
 – Melhor é me esqueceres, mas contente,
 Que me lembrares e ficares triste.

O soneto de Rossetti apresenta, além do título, cinco ocorrências de “remember” (sem contar o título), duas na quadra inicial, depois uma em cada estrofe seguinte. Além disso, cumpre sublinhar que é elemento anafórico que abre as primeira e segunda quadras. Trata-se, portanto, de um componente estruturador do poema, do qual a tradução dificilmente pode prescindir. Pois assim o fez Bandeira, suprimindo tal “remember” (anáfora nos versos 1 e 5), além de oscilar, na tradução, entre “recordar” (v. 1. e 7) e “lembrar” (v. 10 e 14).

Por outro lado, o poeta-tradutor acrescentou o verbo “chorar”, inclusive reiterando-o, com ocorrências (duas vezes) no último verso da primeira quadra e no verso 11, ao final do primeiro terceto. Tal acréscimo foi apenas uma das diversas modificações de caráter léxico-semântico produzidas.

E, para o verbo “forget”, com uma repetição em Rossetti, o tratamento na tradução é outro: no verso 9, o poeta-tradutor brasileiro opta por “olvidares”, de registro erudito ou mais elevado que “esqueceres”.

No poema inglês o “desolado” do verso 2 de Bandeira figura como “far away”. “E sombra vã chorar por quem me chora”, verso 4,

aparece em Rossetti “Nor I half turn to go yet turning stay”. A construção da segunda quadra em português, com o jogo entre “futuro”, “passado” e “presente”, muito embora culminando no belo e bem bandeiriano verso “Delícia do presente por agora”, não é manifesto no poema de partida.

Igualmente modificados de maneira radical, “day by day” (v. 5), que passa a “hora a hora”. Já “em meio aos meus pesares”, que fecham o primeiro terceto da tradução, figuram no soneto de Rossetti como “darkness and corruption leave (/ A vestige of the thoughts that once I had)”.

O substantivo “thoughts” [“pensamentos”, “ideias”, etc.] do verso 12 é traduzido como “afeto”, numa modificação lexical de grande amplitude, uma vez que se afasta do campo semântico de “remember”, “forget”, “understand”.

No plano formal, Bandeira preservou o esquema de rimas *abba abba* das duas quadras, mas nos tercetos ofereceu-nos *cde ede* – levemente diferente dos *cdd ece* da poeta inglesa.

Enquanto o poema de partida apresenta um único *enjambement* especialmente destacado – do verso 11 para o 12, no intervalo entre os tercetos finais –, o traduzido traz o mesmo em igual posição, mas após já ter ostentado outro forte encavalgamento com “[...] embora / For [...]”, na passagem do primeiro para o segundo verso.

Ao metro predominante (cerca de 64% do soneto, presente em nove dos catorze versos) do tipo pentâmetro jâmbico, altamente usual na poesia inglesa de todas as épocas (BRITTO, 2010, p. 1), o poeta-tradutor brasileiro responde com uma engenhosa estrutura métrica com predomínio de decassílabos, sendo do tipo heroico iguais 64%(!), entremeados por alguns martelos agalopados e encerrando-se num sáfico.

Todas as rimas do “Remember” de Manuel Bandeira são ricas; no de Christina Rossetti, quase metade (em 6 versos) são pobres. O tradutor denota, portanto, uma prática que guarda alguma proximidade com o “enobrecimento”, uma das treze “tendências deformadoras” de que fala Antoine Berman (2012, p. 73-74). Trata-se de um procedimento diverso do que adotou em relação ao “Schicksalslied”, mas de todo modo não parece equivocados afirmar que esteja inserido no conjunto de operações ligadas à “saudade do metro”, a que já aludi atrás.

O tratamento formal dessa “saudade do metro”, por meio de procedimentos peculiares das traduções bandeirianas – como bem se verificou no “Canto do destino de Hiperion” – reaparece com “Epílogo” (1993, p. 378-9), a partir de “Epilogue”, poema de Charles Baudelaire.

A composição não figura nas duas primeiras edições dos poemas traduzidos (de 1945 e 1948). São cinco tercetos, em *terza rima*¹⁰⁶, apenas sem o costumeiro verso isolado (“chave de ouro”) final.

Ocorre que o poeta francês não só deixou de lado o verso isolado de encerramento como deixou de rimar o último verso da penúltima estrofe com o segundo da última (como pede o esquema da *terza rima*). Podemos nos perguntar se teria sido esta uma maneira deliberada de deixar seu poema inacabado e, precisamente, nos “plaisirs”... Como se esses “plaisirs” seguissem então pairando para além do final da composição, prontos para ressoar adiante.

Bandeira, em sua tradução, dispensa esse detalhe singular do poema de Baudelaire. E “prazeres” chega a rimar com “rosicleres”, descontado o fechamento da vogal. O poema traduzido ganha uma “uniformidade” maior no plano formal-rímico.

ÉPILOGUE

[Charles Baudelaire, 1868]

Le cœur content, je suis monté sur la montagne
D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur,
Hôpital, lupanars, purgatoire, enfer, baigne,

Où toute énormité fleurit comme une fleur.

5 Tu sais bien, ô Satan, patron de ma détresse,

¹⁰⁶ Massaud Moisés traça um histórico desse tipo de versos, que teriam sido empregados primeiramente por Dante na *Divina Comédia*, sobretudo explorando a simbologia associada ao três (Santíssima Trindade, Inferno-Purgatório-Paraíso, etc.), no século seguinte adotados por Boccaccio e Petrarca, mais tarde ganhando adeptos nas literaturas espanhola e inglesa, com Boscán e Chaucer, respectivamente. No séc. XIX, a *terza rima* foi utilizada por alguns românticos, como Byron, Shelley, Schlegel e Chamisso. Moisés aponta usos esporádicos até no século XX, por Auden, MacLeish e von Hoffmannsthal. Sobre a estrutura formal, explica: “A *terza rima* estrutura-se como uma série arbitrária de tercetos, estrofes de três versos, com rima entrecruzada, de modo que o primeiro verso rima com o terceiro, o segundo com o quarto e o sexto, o quinto com o sétimo e o nono, o oitavo com o décimo e o décimo segundo e assim por diante (*aba, bcb, cdc, ded*, etc.). Ao derradeiro terceto, acrescenta-se um verso, que rima com o verso intermediário da estrofe precedente (*xyx y*) e que pode permanecer isolado ou aglutinado ao terceto, formando um quarteto. Num caso ou noutro, funciona como um ‘fecho de ouro’.” (MOISÉS, 2004, p. 446-447)

Que je n'allais pas là pour répandre un vain pleur;

Mais, comme un vieux paillard d'une vieille maîtresse,
Je voulais m'enivrer de l'énorme catin
Dont le charme infernal me rajeunit sans cesse.

10 Que tu dormes encore dans les draps du matin,
Lourde, obscure, enrhumée, ou que tu te pavanés
Dans les voiles du soir passémentés d'or fin,

Je t'aime, ô capitale infâme ! Courtisanes
Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs

15 Que ne comprennent pas les vulgaires profanes.

EPÍLOGO

[trad. Manuel Bandeira]

De coração contente escalei a montanha,
De onde se vê – prisão, hospital, lupanar,
Inferno, purgatório – a cidade tamanha,

Em que o vício, como uma flor, floresce no ar.

5 Bem sabes, ó Satã, senhor de minha sina,
Que não vim ter aqui para lagrimejar.

Como o amásio senil de velha concubina,
Vim para me embriagar da meretriz enorme,
Cujo encanto infernal me remoça e fascina.

10 Quer quando em seus lençóis matinais ela dorme,
Rouca, obscura, pesada, ou quando em rosicleres,
E áureos brilhos venais pompeia multiforme,

Amo-a, a infame capital – Às vezes dais,
Ó prostitutas e facínoras, prazeres,

15 Que nunca há de entender o comum dos mortais.

No conjunto da poesia de Bandeira, a direção cada vez mais decidida do olhar para o cotidiano, com suas situações, personagens, objetos e cenas marcadas pela simplicidade, é acompanhada de um trabalho de exploração das formas as mais variadas (e, em alguns casos, complexas). Conforme escreve Arrigucci,

o ideal da poética de Bandeira é o de uma mescla estilística inovadora e moderna, uma vez que persegue uma elevada emoção poética através das palavras mais simples de todo dia. Para o poeta, o *alumbramento*, revelação simbólica da poesia, pode dar-se no chão do mais “humilde cotidiano”, de onde o poético pode ser *desentranhado*, à força da depuração e condensação da linguagem, na forma simples e natural do poema. (ARRIGUCCI, 1990, p. 15, grifos do autor)

Nesse processo, pode-se notar que o poeta não prescinde da vivência de uma certa religiosidade – ainda que difusa, inominada: Deus, deuses, a Poesia?

Um exemplo desse sentimento e trabalho poético a que se dedica Bandeira são as redondilhas maiores de rimas completas e predominantemente ricas em “Ubiquidade” (1993, p. 183), da *Lira dos cinquent’anos*, compostas em Petrópolis em 1943:

UBIQUIDADE

Estás em tudo que penso,
Estás em quanto imagino:
Estás no horizonte imenso,
Estás no grão pequenino.

Estás na ovelha que pasce,
Estás no rio que corre,
Estás em tudo que nasce,
Estás em tudo que morre.

Em tudo estás, nem repousas,
Ó ser tão mesmo e diverso!
(Eras no início das cousas,
Serás no fim do universo.)

Estás na alma e nos sentidos.
Estás no espírito, estás
Na letra, e, os tempos cumpridos,
No céu, no céu estarás.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Em artigo de 2012, em entrada do *blog* do IMS (Instituto Moreira Salles), a coordenadora de Literatura da instituição Elvia Bezerra nos dá conta da

Vale notar que o eu lírico ali não se dirige à trindade cristã – recorreria, nesse caso, ao “vós” –, e sim a uma entidade singular, o “tu”. Não obstante, a composição tem a feição de uma prece ou litania, e todo o seu sentido aponta para uma experiência que não difere da religiosidade.

No ensaio “Um poeta trágico”, de 1998, embora se refira principalmente ao que se desenvolve na poesia de *Libertinagem* e *Estrela da manhã*, Silviano Santiago destaca um reencontro de Mário de Andrade e Manuel Bandeira com as “artes do dionisíaco”. Escreve ele:

A vontade de vida não se expressa apenas por um *sim* ao que é agradável e prazeroso, mas se expressa por um duplo *sim*: *sim* também ao que é problemático e terrível. Essa dupla afirmação do homem diante da vida é o que todos aprendemos com os pré-socráticos e os trágicos gregos, é também o que está na base da crítica de Nietzsche a Sócrates e ao cristianismo, na base da crítica ao *não* dialético, e serve ainda e finalmente para solapar a moral do escravo que é a do ressentimento. A dupla afirmação da vida é Dionísio. (SANTIAGO, 1998, p. 24, grifos do autor)

A atenção à lírica de Hölderlin e uma linhagem que a ele se segue (Rilke, com seu “Torso arcaico”, por exemplo) ganha nova luz sob essa dimensão do dionisíaco na poesia de Bandeira. José Paulo Paes, citando Otto Maria Carpeaux, ressalta o vínculo de Friedrich Hölderlin não com o helenismo apolíneo, mas com a “Grécia exultantemente dionisíaca, a Grécia misteriosamente órfica” (PAES, 1991, p. 12).

As características e procedimentos da poesia própria e traduzida podem, portanto, ser apreciados sob determinadas perspectivas, configurações, constelações. Onde as modificações do Bandeira tradutor são mais radicais não se perde – pelo contrário, chega a expor-se mais enfaticamente – a dimensão do poeta com a produção de própria lavra. Se no “Canto do destino de Hiperion”, na “Metade da vida” ou em outro poema traduzido certos procedimentos adotados podem suscitar alguma

descoberta de um manuscrito de datação posterior (1943) à da publicação na *Lira dos cinquent’anos*, ocorrida em 1940. A versão – inédita – traz como título “Estás” e contém cinco estrofes a mais que aquela que conhecemos.

discussão, certo é que integram uma constelação bandeiriana que se deixa vislumbrar melhor no conjunto com outras traduções.

O resultado é bem-sucedido sobretudo porque reconhecido como integrante da grande produção poética de Bandeira, cânone e referência inevitáveis, eventualmente auxiliado pelo discutível – como vimos – estatuto de tradução primeira, estrela primeira. O “Canto do destino de Hiperion” de Bandeira, na visão de Berman, permanece identificado como tradução segunda, base para novas outras e segundas.

Além disso, considero plausível supor, apoiado inclusive pela observação de Ana Cristina Cesar de que a antologia de poemas traduzidos de Bandeira fazia com que o leitor se esquecesse de estar lendo uma tradução, que a empreitada desse poeta-tradutor pode ter convidado/desafiado novos leitores – e leitores-tradutores – a conhecer a obra de seus traduzidos, formando, por sua vez, novos exemplos daquilo que aqui designo “constelação”, nesse caso, entre poetas-tradutores.

A tradução do “Schicksalslied” por Manuel Bandeira alcança o estatuto de canônica não por se afirmar perante outras iniciativas anteriores, visto que se desconhece a existência destas no Brasil, e sim por razões mais ligadas à recepção positiva do poeta que na década de 1940 já via sua obra (poética própria) plenamente consagrada.

Os retradutores do “Canto do destino” não fazem menção explícita ao antecessor com sua provável primeira empreitada tradutória sobre o poema no país. Mais que “tradução original”, o “Canto do destino de Hiperion” de Manuel Bandeira orbita com latentes novos significados na cadeia de retraduições que se prolonga por décadas adiante.

3.3 Canto-experiência: Friedrich Hölderlin retraduzido por Mário Faustino

3.3.1 Situando Faustino, *Poesia completa/poesia traduzida*

Na produção acadêmica até hoje dedicada à obra de Mário Faustino, sua faceta de tradutor parece vir sendo a menos explorada. Diferentes fatores podem contribuir para isso. A única publicação reunindo amostragem substancial de poesia por ele traduzida – afora as efêmeras presenças em jornais de Belém do Pará e do Rio de Janeiro entre as décadas de 1950 e 1960 e em capítulo de *Poesia-experiência* (sob organização de Benedito Nunes) com ensaios seus incluindo algumas traduções – é póstuma, consta do volume *Poesia completa/Poesia traduzida*, também organizado por Nunes. Foi lançado em 1985 pela hoje não muito conhecida editora Max Limonad e acabou se tornando relativamente rara.

Tal coletânea tem o atrativo de, além de reunir as produções anunciadas no título, ainda trazer material iconográfico (fotos do poeta, fac-símiles de manuscritos e de uma página da seção de jornal sob sua direção no final dos anos 1950), bem como uma bibliografia de e sobre Mário Faustino. Infelizmente, os textos de partida em alemão aparecem salpicados de erros de grafia. (Não analisei os poemas originariamente escritos em outros idiomas.)

Porém, a despeito da competente organização de Benedito Nunes – apontando para um caminho que, explorado em maior extensão, poderia resultar numa muito bem-vinda “edição crítica” –, falta precisamente a boa parte da poesia traduzida por Faustino uma localização mais exata da fonte primeira, da publicação em que originalmente figurara.

Preenchendo, em parte, essa lacuna, na página 319 de *Poesia completa/Poesia traduzida*, tem início seção dedicada à “BIBLIOGRAFIA” levantada por Nunes, por sua vez apropriadamente subdividida em “1 – De Mário Faustino” e “2 – Sobre Mário Faustino”. Na primeira, temos como terceiro grupo de textos “1.3 *Traduções de poetas* – Jornais do Rio de Janeiro e Belém do Pará”. O grupo seguinte é “1.4 Artigos, notícias e comentários publicados no SDJB, excluídos os constantes dos livros indicados em 1.1”.

Nas duas páginas seguintes da referida Bibliografia, encontramos “1.4.3 *In É preciso conhecer:*” e “1.4.4 *In Clássicos vivos:*”, seguidos de uma lista de autores e respectivos poemas traduzidos por Faustino, mais

a data em que saíram no periódico. Rapidamente se verifica que nessas duas subseções está a fonte principal para o que Benedito Nunes reúne como *Poesia traduzida* (metade do título da referida coletânea da Max Limonad).

Há pouco mais de uma década, em 2003, a professora da Universidade de Campinas Maria Eugênia Boaventura esteve à frente de uma importante empreitada como organizadora de volumes para a editora Companhia das Letras reunindo a valiosa obra esparsa de Mário Faustino que antes circulara no *SDJB*, entre os anos de 1956 e 1959. O projeto previa a organização e publicação de quatro tomos – *De Anchieta aos concretos*, *Artesanatos de poesia*, *Roteiro poético* e *É preciso conhecer* –, dos quais até 2015 apenas os dois primeiros haviam sido lançados.

O que de fato me interessa aqui é o segundo, *Artesanatos de poesia*, de 2004. Nele, além do algo extravagante expediente da organizadora de “criar” títulos para cada um dos textos publicados por Mário Faustino na seção “Fontes e correntes da poesia contemporânea” do *SDJB*, Boaventura ainda acrescenta – acidentalmente? – ao volume o curioso subtítulo *Fontes e correntes da poesia **ocidental*** [negrito meu].

Em todo caso, a antologia de Boaventura traz, apesar desses pormenores idiossincráticos, material que nos auxilia a estudar Mário Faustino tradutor inserido em outra problemática, como veremos adiante.

Dos poetas-tradutores escolhidos para o presente estudo, certamente terá sido Mário Faustino quem, em virtude de ter tido a carreira abreviada pela morte precoce em acidente de avião no ano de 1962, menos pôde percorrer um processo de transformações mais claro e verificável em sua atividade tradutória. Não obstante, o estilo e atitude estética no trabalho tradutório não ficaram imunes à sua natureza criadora inquieta e experimentadora de jornalista, poeta e crítico. Além disso, Faustino atinge um alto grau de elaboração poética bem precocemente, o que produz reflexos sobre seu modo de conceber a tríade que lhe interessava, composta por tradução-crítica-criação.

Sob diferentes aspectos o fazer tradutório de Mario Faustino se permite estudar à luz da teoria de Antoine Berman do final dos anos 1990. O próprio teórico francês assinalava na introdução de *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo* ([1999]2012) pretender situar-se “inteiramente fora do quadro conceitual fornecido pela dupla teoria/prática, e substituir esta dupla pela da *experiência* e da *reflexão*” [grifos do autor]. Afirma ainda:

A tradução é uma experiência que pode se abrir e se (re)encontrar na reflexão. Mais precisamente: ela é originalmente (e enquanto experiência) reflexão. [...] Assim é a tradução: experiência. Experiência das obras e do ser-obra, das línguas e do ser-língua. (BERMAN, 2012, p. 23)

Ora, em Mário Faustino é possível identificar visão semelhante. Foi com “Poesia-experiência” que o poeta piauiense batizou a página no *SDJB* que dirigiu entre os anos de 1956 e 1958. Ali está sempre manifesta a proposta de trabalho baseada no trinômio criação-tradução-crítica, num processo dinâmico e indispensável, em seu entender, naquele momento sob aberta influência de Ezra Pound. A certa altura dos artigos dedicados ao poeta americano que Faustino publica na “Poesia-Experiência”, observa ele:

Que significa, todavia, para Ezra Pound, o termo *tradução*? Tradução, perífrase, variação em torno de, *poema extraído de, homenagem a*, pouco importa. Para Pound, tradução é criação; o tradutor cria a partir do poema original, assim como o poeta cria a partir de um complexo de percepções e experiências. (NUNES, [1976]1977, p. 169, grifos do autor)

No artigo “Um ano de Experiência em Poesia – “Poesia-Experiência: Relatório, Tomada de Posição, Autocrítica, Apologia, Estatística, Planejamento e Breve Apologia”, Faustino sentencia:

[P]elo menos no caso brasileiro, paralelamente aos esforços da vanguarda para superar a crise poética, é necessário um esforço de retaguarda no sentido de enriquecer nossa tradição de poesia – criticando, ensinando, discutindo, traduzindo... (*SDJB*, 2.9.1956)

Ou seja, a prática tradutória comparece como um dos expedientes para o “enriquecimento” de uma tradição literária.

Em Faustino, além disso, exhibe-se de modo privilegiado o “espaço moderno da literatura” tal como o descreve Berman (identificável, claro, também em outros escritores, como Proust), como lugar “no qual a ligação com a crítica e a tradução tornou-se

consubstancial ao ato de escrever” (2007, p. 23). Na introdução à coletânea *Poesia-experiência* sob sua organização, Benedito Nunes ressalta:

Devem-se a Mário Faustino, que quase sempre alcançou como tradutor o equivalente poético dos originais, num grau de transposição inventiva somente igualado no mesmo período pelo refinamento e pela mestria de tradutores como Augusto e Haroldo de Campos, excelentes versões de Guido Cavalcanti, Shakespeare, Antonin Artaud, Calderón, Hölderlin, Hernández, Dylon Thomas, Wallace Stevens, Hart Crane, Pound, Cummings, Hopkins, Rimbaud, Yeats, Mallarmé, Corbière, Laforgue, Rubén Darío, entre muitas outras, que publicou isoladamente ou no corpo da série *Fontes e Correntes da Poesia Contemporânea*, e que se destinavam imediatamente a aumentar o repertório disponível, para com isso favorecer o acesso da literatura brasileira a influências novas. (NUNES, 1977, p. 12)

Verificar até que ponto se sustenta tal “equivalente poético dos originais” exigiria uma empreitada que não cabe no escopo do presente trabalho. De todo modo, após o estudo da tradução de “Hyperions Schicksalslied”, mais algumas referências a traduções de outros poemas por Faustino, deve ser possível – o que é intento deste estudo – traçar algumas convergências entre seu fazer poético e sua prática tradutória.

Logo adiante, nessa mesma passagem da Introdução de *Poesia-experiência*, Benedito Nunes, salienta:

Em vez de episódio esporádico, de trabalho complementar anexo à Literatura, a tradução já era aqui a região intermediária entre o labor poético e a atividade crítica, que mostraria o funcionamento do texto, desnudando, ao recompô-lo num outro idioma, a operatória que lhe é inerente. Modo eficaz de mimese interna, e por conseguinte de aprendizagem ativa pela repetição, traduzir equivaleria assim a uma crítica que se perfaz acompanhando a prática da criação. (NUNES, 1977, p. 12)

Nesse ponto, o crítico paraense e amigo pessoal de Faustino retoma as noções de “mimese” e “repetição”, caras a toda teorização de literatura desde Aristóteles até Auerbach, pelo menos (e próximo à geração de Faustino), mas apenas para problematizar uma prática que envolveria como elementos indissolúveis criação, tradução e crítica. A página sob direção do poeta-tradutor no *SDJB* trazia como lema de seu projeto para com a poesia “repetir para aprender e criar para renovar”:

O repetir para aprender, mimese interna da Literatura, como apropriação seletiva de modelos, é o *make it new* poundiano, capaz de reatualizar as formas do passado em função das exigências do presente. Aspecto ativo da aprendizagem, firmado na constância de um laborioso artesanato, sério e severo – de que o “*craft or sullen art*” do conhecido verso de Dylan Thomas foi o paradigma – a *repetição*, acima do mero exercício de adestramento técnico, introduziria a continuidade entre o tradicional e o novo que *Poesia-Experiência* materialmente destacou, colocando lado a lado o clássico e o moderno, um Camões em confronto com Marianne Moore, um poema do século XIII em paralelo com as tentativas dos estreantes do Rio, de São Paulo e de Minas, do ano de 1956, a fim de obter a convergência estética de certos padrões criativos nos quais pudesse assentar suma renovação da linguagem poética. (NUNES, 1977, p. 9-10, grifos do autor)

3.3.2 A retradução de Mário Faustino

Figura em *Poesia completa/Poesia traduzida* (1985) o único poema de Friedrich Hölderlin traduzido por Mário Faustino. Originariamente, a tradução saía na edição de 21.10.1956 da página “Poesia-Experiência” do *SDJB*, sob a rubrica “Clássicos vivos”, no canto superior direito do periódico (cf. Anexos, Fig. 3). A “Canção-do-destino de Hiperião” aparece em sequência (vertical) ao alemão “Hyperions Schicksalslied” [grafia do século XVIII, sem o *c* anterior ao *k* e com os dois *aa*, preservada por Faustino]. Logo abaixo da tradução, em corpo de letra bastante menor e alinhada à esquerda na coluna, lemos:

NOTA: De Friedrich Hölderlin (1770-1843), o mais clássico e menos germânico dos românticos alemães, é o poema acima, típico do tom elevado e do nobre, melancólico ritmo do enlouquecido amante de Diotima. Ao lado de Goethe, Schiller, Novalis e Rilke, é o autor de “Der Archipelagus” justamente colocado na primeira fila dos grandes poetas da Alemanha. (SDJB, 1956, p. 11)

Percebemos a intenção “pedagógica” da empreitada de Faustino, apenas – devido à limitação de espaço, ao que tudo indica – não desenvolvendo o que entendia por “mais clássico e menos germânico dos românticos alemães”. Merece destaque a forma como funde poeta e “eu lírico”, identificado Hölderlin a Hiperión, a quem chama de “enlouquecido amante de Diotima”. No romance epistolar, não há menção a um possível enlouquecimento do narrador-protagonista (e, no “Canto”, refletido sobre um eu lírico).

Vale notar ainda com quais poetas Faustino compõe sua “primeira fila dos grandes poetas da Alemanha”, colocando Rainer Maria Rilke, de produção concentrada no século XX, ao lado de Goethe, Schiller e Novalis, os três com atuação contemporânea cerca de duzentos anos antes. De todo modo, a alusão ao poeta de Praga destaca mais uma vez a linhagem hölderliniana a que me referi aqui em outros momentos.

A seguir, o poema traduzido, com indicação das modificações léxico-semânticas marcadas em cinza, as de outra natureza apontadas com o asterisco entre colchetes, seguido de sua pauta acentual:

CANÇÃO-DO-DESTINO DE HIPERIÃO [trad. Mário Faustino]	Pauta acentual / posição dos acentos / observações
Afortunados gênios, [*] que pairais	- - - / - - - / - 4-6-10
Na luz acima, pelos prados férteis!	- / - / - - - / - - / - 2-4-8-10
Leves, divinas brisas reluzentes	/ - - / - / - - - / - 1-4-6-10
Vos acalentam	\ - - / - [ou - \ - / -] 1-4 ou 2-4
5 Como Ødedos de artista	\ - / - - / - 1-3-6
Sobre cordas sagradas.	\ - / - - / - 1-3-6
Despidos de destino, tal dormente	- / - - - / - / - / - 2-6-8-10
Recém-nascido, assim eles respiram,	- / - / - / - - - / - 2-4-6-10
Os celestiais: castamente aninhados	- \ - - / \ - / - - - / - 1-5-6-8-11

10	Em pétalas sensíveis Florescem para sempre seus espíritos E seus olhos benditos Contemplam sempiterna Clareza eterna.	- / - - - / - 2-6 - / - - - / - - - / - - 2-6-10 - - / - - / - 3-6 - / - - - / - 2-6 - - / - / - 3-5
15	Ai de nós! que recanto De repouso nos toca? Desgraçados humanos [*] Tombamos e murchamos Às cegas, de hora a hora	/ - / - - / - 1-3-6 - - / - - / - 3-6 - - / - - / - 3-6 - / - - - / - 2-6 - / - / - / - 2-4-6
20	Como de fraga em fraga A torrente se atira, Anos abaixo, rumo Do Desconhecido .	\ - - / - / - 1-4-6 - - / - - / - 3-6 / - - / - / - 1-4-6 - \ - - / - 2-5

Além da disposição gráfica na página, que mais uma vez prescinde dos versos escalonados, chama a atenção de imediato o título “canção-do-destino”, num substantivo composto por justaposição e com hifens.

O que poderia causar estranheza num primeiro momento na verdade se legitima sob outro ponto de vista. É que o substantivo composto “Schicksalslied” estaria próximo daquilo que a Linguística de *Corpus* classifica como uma *collocation*. Conforme assinalam Costa e Guerini sobre a precedência do poeta italiano Giacomo Leopardi aos linguistas do século seguinte,

o sempre arguto Leopardi já usava o termo *collocazione* no seu *Zibaldone di pensieri* (2001) e, em diversos fragmentos, discute o efeito da colocação de palavras no poema. O conceito parece talhado para ajudar a explicar a elusiva noção de poeticidade, assim como o idioleto de certos autores, sobretudo os inovadores. (GUERINI; COSTA, 2006, p. 2)

Numa designação bastante pertinente, falam em “colocação idiossincrática”. Parece-me, com “Schicksalslied”, estarmos próximos de uma idiossincrática “colocação hölderliniana”. Ao utilizarmos a ferramenta de buscas Google na internet¹⁰⁸, nada menos que a primeira

¹⁰⁸ Na opção de idioma google.de, disponível em https://www.google.de/?gws_rd=ssl#q=schicksalslied. Acesso em 29.4.2014.

centena de ocorrências refere-se à obra de Friedrich Hölderlin, seja o próprio poema, seja sua versão musicada por Brahms. Isto é, não se associa “Schicksalslied” a outro autor se não o alemão. Não há, em todo caso, nenhuma arbitrariedade excessiva ou “violência” no composto forjado por Faustino, a composição respeita as normas do sistema.

Desse modo, é possível inferir que o poeta-tradutor piauiense responde criativamente ao título do poema de partida recorrendo a uma renovada colocação idiossincrática, “canção-do-destino”. O uso dos hifens forja um substantivo composto extravagante: não se encontram semelhantes em dicionários de língua portuguesa, assim como não há nenhuma “canção-do-trabalho”, nem “canção-de-amor”.

Dado o caráter experimentador de Faustino, poderíamos adiantar um desenvolvimento de ideias e aventar aqui a hipótese de ter ele praticado logo nesse primeiro elemento do poema aquilo a que Antoine Berman chama, em capítulo exclusivo, de “tradução como manifestação”, referindo-se ao trabalho de Hölderlin como tradutor da *Antígona*:

[...] o ato de traduzir consiste em acentuar o princípio ou elemento que o original ocultou. [...] Esta acentuação, na medida em que *revela o ocultado* do original, é uma *manifestação*. E, dado que esta manifestação só pode se produzir transformando a obra em alguns dos seus traços, ela é uma *violência*. (BERMAN, [1999] 2012, p. 114-115, grifos do autor)

O termo não lexicalizado sublinha o caráter único da composição do personagem Hiperion. A opção por “canção”, em vez de “canto”, remete a um recorte semântico ligeiramente diverso: como uma forma, composição em versos destinada ao... canto (este: “ato ou efeito de cantar). Uma consulta ao dicionário *Houaiss* permite verificar que “canção” traz, entre suas primeiras acepções,

1 LIT MÚS na Idade Média, poesia lírica de estilo elevado e refinado ou satírica, cantada pelos trovadores **2** MÚS cada uma das diversas modalidades de composição musical para ser cantada, de caráter erudito ou popular **2.1** MÚS composição escrita para musicar trecho literário, esp. poemas, e destinada ao canto, com ou sem acompanhamento de instrumentos musicais **2.2**

MÚS composição de espírito popular destinada ao canto, freq. de caráter romântico ou sentimental, dividida em estrofes e às vezes terminando por um estribilho **3** LIT composição poética de grande elevação e qualidade literária superior [...] (HOUAISS, 2001, p. 593)

Para “canto”, o mesmo dicionário registra:

1 MÚS ato ou efeito de cantar; cantoria **2** MÚS melodia ou conjunto de melodias cantadas **3** conjunto de técnicas para aprimoramento da voz como instrumento musical [...] **6** POÉT poesia destinada à interpretação musical **7** VRS cada uma das partes de um poema longo [...] (HOUAISS, 2001, p. 604).

Uma chave mais esclarecedora dessa problemática é a que se encontra na incorporação – como estrangeirismo – de *Lied*, ainda naquele dicionário:

1 poema que se destina a ou que é suscetível de ser cantado **2** MÚS curta peça de música vocal, de caráter popular ou erudito, cantada sobre poema estrófico em língua germânica **3** *p. ext.* MÚS composição melodiosa; canção [...] (HOUAISS, 2001, p. 1755)

Por outro lado, a opção por Hiperião se distancia do grego original e acrescenta uma nota vernacular ao nome. Mário Faustino imprime sobre o título de sua tradução a própria essência de seu projeto crítico-poético-tradutório, em que desenvolvia seções de seu suplemento intitulando-as, por exemplo, “O melhor em português” e “Clássicos vivos” –tendo publicado nesta última, aliás, sua tradução do poema de Friedrich Hölderlin.

Faustino empregou 87 palavras em sua tradução, ante as 83 do poema original alemão, o que não chega a “inflacionar” sua “Canção-do-destino”, que tem um verso a menos – a terceira estrofe tem apenas oito, ante os nove no de Hölderlin. Fez 16 modificações lexicais em relação ao original alemão, o que já representa um número considerável, cerca de 20% do conjunto do poema de Hölderlin. É notável o número

de palavras-novidade¹⁰⁹ dessa retradução: 62 (ou mais de 71%) de tudo o que oferece em sua iniciativa (cf. Anexos, Fig. 7).

Os versos são predominantemente polimétricos. Não chega a ficar claramente proposto um contrato métrico, apenas sobressaindo o domínio crescente do hexassílabo de tipo heroico quebrado, presente em treze versos, ou seja, 56,5% ou mais da metade do total. Entre esses, por sua vez, sete versos – 5, 6, 12, 15, 16, 17 e 21 – apresentam o padrão (1-)-3-6, que domina, assim, 34,3% ou mais de 1/3 do poema.

A preponderância do heroico quebrado fica evidente se notarmos que na terceira estrofe ele só não se apresenta no verso final, onde a última palavra, “Desconhecido”, coincide precisamente com o padrão acentual 2-5, num pentassílabo ou redondilha menor (o metro preferido na tradução de Bandeira, como vimos) que não ocorrera até então no poema faustiniano. O segundo metro mais recorrente na tradução de Faustino é o decassílabo: são seis ocorrências no total (25% do poema).

Vale notar, na primeira estrofe, sobretudo um heroico (no caso, 1-4-6-10) de curiosa feição simbolista: “Leves, divinas brisas reluzentes” (v. 3).

Na estrofe seguinte, são três os decassílabos heroicos (número idêntico ao de hexassílabos ou heroicos quebrados): os versos 7, 8 e 11. Com esse equilíbrio entre decassílabos e hexassílabos, Faustino pode ter buscado refletir sobre o plano formal uma equiparação de atributos divinos (identificando-os aos heroicos completos) e humanos (aos heroicos quebrados) – afinal, apesar de se referir a seres celestiais, o eu lírico os equipara a um “Säugling” [como já vimos, o termo designa antes o “lactente”], traduzido por Faustino como “recém-nascido”. De todo modo, não é comum encontrarmos tal designação referindo-se a gênios celestiais.

Para tratarmos das modificações lexicais praticadas por Faustino, devemos observar inicialmente que, a título de exemplo, no verso 11, as desinências de plural marcadas são computadas como uma só, já que assim o exige a concordância.

Logo nos dois primeiros versos, cumpre examinar de perto a construção sintática: em vez de uma simples oração exclamativa – “Ihr

¹⁰⁹ Considerarei *palavras-novidade* aquelas que a cada nova retradução integralmente constituam solução divergente da(s) versão(ões) precedente(s), independentemente de sua classe gramatical. Assim, casos como o de “castamente” (verso 9 na retradução de Faustino), derivado por sufixação do adjetivo “casto” (verso 11 na tradução de Bandeira) não entra para tal cômputo. O mesmo vale para desinências verbais, flexões de grau, número e gênero, etc.

wandelt droben im Licht / Auf weichem Boden, selige Genien!” –, Faustino, produz um longo vocativo. Aqui assinalo como representativa da modificação a conjunção “que”. A opção por “pairais”, para traduzir “wandelt”, merece alguma consideração. O verbo alemão é definido pelo dicionário *Duden*, entre outras acepções (não referentes a verbo de movimento, mas no campo semântico de “transformação”, “mudança”), como “dirigir-se, andar, movimentar-se (ou deslocar-se), a passos comedidos, no mais das vezes sem destinação certa”¹¹⁰ (DUDEN, 2001, p. 1773). Já na língua de chegada, as duas primeiras acepções de “pairar” no dicionário *Hoauiss*, acrescidas de informação sobre a evolução do sentido do vocábulo, são:

1. *vt.i.int.* Sustentar-se no ar aparentando imobilidade; adejar, voar vagarosamente; estar sobre <o beija-flor pairou no ar> <os abutres pairavam, ameaçadores>
2. *int. fig.* Estar sobranceiro, dominar do alto <o espírito da morte pairava soturnamente> [...] segundo Nasc., de vocab. marítimo aplicado ‘a navio com velas estendidas e escotas soltas’, passou a ‘voar lentamente, planar’. (HOUAISS, 2001, p. 2105)

Além de explorar o virtual significado expresso na acepção 2., acima, acentuando a superioridade dos gênios celestes sobre os homens na terra, Faustino sobressai pela originalidade. Ele e Marco Lucchesi, conforme veremos, são os únicos a oferecerem opção ao “andais” predominante, com que todos os demais poetas traduzem “wandelt”.

Já no verso 2, com “pelos prados férteis”, Faustino efetua uma modificação que, na “sistemática da deformação” formulada por Antoine Berman, haveria de situá-lo no limiar do chamado “enobrecimento” – ou, mais especificamente se referindo à tradução de poesia, o que produz a “poetização”. Segundo o teórico, “[c]hega-se a traduções ‘mais belas’ (formalmente) que o original” (2012, p. 73).

Fica manifesta a interpretação do poeta-tradutor, que em “weichem Boden” lê (e vê) “prados férteis”. De fato, o solo, para se tornar fértil, precisa ser amanhado, ficar “mole”, e com isso a criação de Faustino redesenha o horizonte semântico que, ademais, logo em

¹¹⁰ “langsam, mit gemessenen Schritten, meist ohne einem Ziel zuzusteuern, gehen, sich fortbewegen”.

seguida, para “bescheidener Knospe”, figurará sinodoquicamente traduzido como “pétalas sensíveis”.

É muito eficiente o trabalho sobre efeitos aliterativos no jogo com duas seqüências de sons:

Afortunados gênios, que pairais

f r t

p r s

Na luz acima, pelos prados férteis!

p r s f r t

Logo na primeira estrofe, ainda se evidencia, além da rima interna completa entre “afortunados” (v.1) e “prados” (v.2), o verso 3, “Leves, divinas brisas reluzentes”, com o hábil manejo da fricativa sonora /v/, com as sibilantes surda e sonora /s/ e /z/, como que transportadas pela líquida /l/ de “leves” e “reluzentes” (que já vinha da “luz”, no verso anterior). Há ainda a assonância de “divinas” e “brisas”. As mesmas três consoantes prosseguem o jogo aliterativo no verso 4: “Vos acalentam”.

O verso 5 é traduzido exatamente como o fizera Manuel Bandeira. Faustino repete inclusive a modificação operada – de supressão do artigo definido “die”. De todo modo, essa é mesmo a tradução mais direta possível para aquele verso alemão. Encurtado em uma sílaba, o verso apresenta com mais força a espécie de *pizzicato* provocada pela seqüência de linguodentais /d/ e /t/: “... dedos de artista”. Também esse efeito não é mérito exclusivo de Faustino, mas potencialidade oferecida pela língua portuguesa, na tradução mais imediata pensável para “Finger der Künstlerin”, menos aproveitada apenas por Medina Rodrigues, que o traduz como “dedos de uma harpista”.

No último verso da primeira estrofe, Mário Faustino volta a fazer modificação, dessa vez aproveitando “cordas sagradas” (como fizeram todos os poetas-tradutores, exceto Medina Rodrigues), mas acrescentando a preposição “sobre”. Com ela, a sibilante surda /s/ aparece reforçada na seqüência que, conforme já vimos ao tratar da tradução de Bandeira, no português tem a felicidade de aproximar bastante, por meio da constituição fônica, “cordas” e “sagradas”, substância e qualidade.

A segunda estrofe se inicia com “despidos de destino”, uma construção de intensa aliteração e assonância, próxima das paronomásias tão abundantes e engenhosamente exploradas na poesia

própria de Faustino. O jogo entre /d/ e /t/ prossegue ainda com “tal dormente”. Este adjetivo, aliás, rima com “reluzentes”, do final do verso 3.

A partir do verso 8, ganha força a sibilante surda /s/, o que se verificará até o verso 12, numa representação bem realizada da leveza do sono de “recém-nascido” “celestiais”, que em “pétalas sensíveis”, enquanto “Florescem para sempre seus espíritos” (v. 11).

Nos versos 13 e 14, afora a rima completa – pobre, apoiada numa opção com modificação semântica ousada, uma vez que o primeiro adjetivo fica afastado da noção de “in stiller” [“em serena”] – entre “sempiterna” e “eterna”, podemos notar a aliteração entre /mp/ e /t/ de “contemplam” e “sempiterna”, como que espelhados, portanto uma proposta a um só tempo radical e inventiva. Também se pode observar como Faustino repete o verbo “contemplar”, utilizado por Bandeira para traduzir “blicken”.

A última estrofe inicia-se com uma modificação semântica considerável, provocada pela introdução de uma frase exclamativa e de oração interrogativa (retórica!) para traduzir os versos “Doch uns ist gegeben / Auf keiner Stätte zu ruhn”: “Ai de nós! que recanto / de repouso nos toca?” (v. 16).

Surge em primeiro plano o eu lírico na primeira pessoa do plural, porta-voz de toda a humanidade, como permanecerá pelo restante do poema, em que também se assume como sujeito identificado a “die leidenden Menschen” [“os homens sofredores/que sofrem”], a seguir mantido na primeira pessoa do plural, pelo que denota a conjugação dos verbos em “Tombamos e murchamos” (v. 18).

O poema traduzido ganha uma dramaticidade flagrantemente diversa do que a expressa em “Es schwinden, es fallen / Die leidenden Menschen” (v. 18-19). Para tanto, parece colaborar nessa estrofe final o jogo das bilabiais em “humanos” (v. 17) e “to**m**bamos e m**u**rchamos” (v. 18), sem contar a maioria dos sons vocálicos anasalados, fazendo incidir sobre o plano fônico o estado de atordoamento dos homens perante seu destino incerto. As aliterações dos dois versos seguintes são consequência da repetição de palavras – de resto, conforme o poema original alemão.

Por fim, o último verso, que se compõe de apenas duas palavras bem heterogêneas em sua extensão, o adjetivo “desconhecido”, produz um expressivo efeito aliterativo de /d/ e /s/ e /s/ e /d/.

No nível das assonâncias, Faustino também realizou trabalho notável. Além do equilíbrio entre as vogais nos dois primeiros versos, identificamos do verso 3 para o 4, acompanhando o esquema aliterativo bastante eficiente já mencionado, uma leve assonância em /e/, sílaba

tônica (mais a repetição das duas consoantes seguintes), entre as palavras finais, “reluzentes” e “acalentam”.

Na segunda estrofe, ouvimos ressoar pelos versos iniciais (v. 7 e 8) a semivogal central em “despidos”, “destino”, “nascido”, “respiram”. Para além da relativa estridência, impera o mencionado eco entre “despidos de destino” (que já do ponto de vista da correspondência lexical com o texto de partida, no advérbio “schicksallos”, parece questionável).

No verso 8, aliás, as assonâncias aparecem quase em forma circular, numa composição harmônica:

Recém-nascido, assim eles respiram
 e e → a i a i ← e i e ← i a

Do verso 8 ao 12 (com exceção do v. 9), prossegue o acento insistente no /i:/ de cada palavra final: “respiram”, “sensíveis”, “espíritos”, “benditos”, respectivamente. Produz-se, desse modo, uma identidade sonora que não se verifica no poema de partida. Nos dois versos finais da estrofe, temos a rima completa (e algo incômoda) de “sempiterna”/“eterna”.

Na última estrofe, o poeta-tradutor reexplora algumas sonoridades em forma de rimas incompletas como “recanto” (v. 15) e “humano” (v. 17) e, a partir dessa vogal /ã/ nasalizada, que conforme assinalamos acima, imprime sobre o plano fônico – nesse caso, com consequências sobre as vogais – o referido estado atordoado dos homens reféns de destino incerto: ela prossegue com duas ocorrências no verso 18, “tombamos e murchamos”.

Nos versos 19 e 20, com a duplicação de “hora a hora” e “fraga em fraga”, Faustino preserva o paralelismo lexical e fônico trabalhado por Hölderlin. Nos três versos finais, evita uma superexploração de assonâncias e retira o foco do trabalho das vogais.

Temos, portanto, em Mário Faustino, uma construção que maneja habilmente o jogo das rimas internas e outros efeitos sonoros que dão sustentação a um esquema polimétrico complexo.

Essa parece constituir a resposta faustiniana ao desafio de transpor os ritmos livres do poema alemão para o traduzido. Trata-se de uma solução coerente e em consonância com o que está na base dos *freie Rhythmen* alemães, conforme já vimos: uma manipulação de formas arcaico-clássicas que prescinde de uma rigidez no esquema das rimas e, orientando-se por metros clássicos (no caso de Faustino,

clássicos na tradição da versificação em língua portuguesa) e por um tom elevado, busca uma expressão rítmica livre.

3.3.3 “Canção-do-destino de Hiperião” e uma constelação faustiniana

Voltando-se a outro poeta da linhagem hölderliniana, Faustino retraduz, de Rainer Maria Rilke, o soneto “Archaïscher Torso Apollos”. Além desse, a única outra composição de Rilke traduzida por Faustino é “A grande noite” [“Die große Nacht”, de 1914], que não figura em *Poesia completa / Poesia traduzida*, tendo sido publicado apenas na edição de 1º de janeiro de 1949 da *Folha do Norte*, de Belém do Pará.

Conforme já mencionei, em sua tese de doutorado (1988) o poeta e crítico Jorge Wanderley coteja as traduções desse soneto por Bandeira e Faustino, manifestando uma clara preferência pela do primeiro: “Dos mais justamente celebrados da antologia [*Poemas traduzidos*], o poema ficaria cravado em muitas memórias entre leitores brasileiros.” (WANDERLEY, 1988, p. 84-5). Wanderley frisa o “resultado insuperável” do trabalho de Bandeira. Sobre os dois últimos versos, entende que “têm igual proximidade para com o original, mas toda a linguagem de Bandeira aqui parece alada, em comparação com esta de Faustino, laboriosa, pedestre. Um momento raro em Faustino, diga-se”. (WANDERLEY, 1988, p. 89)

Singularizado (ao menos em livro), o soneto se alça a um estatuto de exemplar ou, para usarmos termos faustinianos, de “amostra”. “Torso arcaico de Apolo” (FAUSTINO, 1985, p. 263) igualmente exhibe traços da poesia própria de e traduzida por Faustino, como uma despreocupação com a preservação estrita dos metros, um ritmo difuso, de poucas rimas externas e/ou completas.

O poeta piauiense pode ter tomado conhecimento da tradução de Bandeira por dois meios: seja pelos *Poemas traduzidos*, numa de suas três edições entre 1945 e 1956, seja pelo suplemento Arte-Literatura da *Folha do Norte*, de Belém do Pará, de 10 de novembro de 1946, que republicou a versão do pernambucano – hipótese bastante plausível, uma vez que Faustino também era assíduo colaborador desse periódico sob direção do intelectual e amigo Haroldo Maranhão.

ARCHAISCHER TORSO APOLLOS

[Rainer Maria Rilke, 1908]

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
 darin die Augenäpfel reiften. Aber
 sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
 in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

- 5 sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
 der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
 der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
 zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

- Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
 10 unter der Schultern durchsichtigem Sturz
 und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
 aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
 die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.

TORSO ARCAICO DE APOLO

[trad. de Mário Faustino]

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

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

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

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

No plano métrico, em lugar dos decassílabos do poema em alemão, Faustino produz um soneto com cerca de 2/3 de dodecassílabos com acentos em posições variáveis. O ritmo predominantemente jâmbico de “Archaischer Torso...” passa a um sistema bem mais complexo.

Prescindindo de elementos formais muito marcantes no poema alemão (esquema rímico, metro), o tradutor lança-se a uma composição com outras ênfases. Assim, não parece casual que os versos em que o dodecassílabo seja mais radicalmente “implodido”, projetando sobre o plano métrico-formal o do conteúdo, sejam:

De outro modo erguer-se-ia esta pedra breve e mutilada (v. 9)

[...]

E nem explodiria para além de todas as suas fronteiras (v. 13)

O primeiro verso do soneto está mais próximo do texto alemão, pela escolha do verbo “conhecemos” e do adjetivo “inaudita”, do que na tradução de Bandeira. Já no seguinte, “Augenäpfel” vem novamente vertido como o inusitado “pupilas” da opção bandeiriana.

O problema apontado por Bolle, a que já me referi, entre “aber” e “Kandelaber”, dos versos 2 e 3, permanece insolúvel, desta vez destituído inclusive da rima. A última palavra da primeira estrofe, o particípio “zurückgeschraubt”, ganha nova tentativa, com a engenhosa perífrase “sobre si mesmo voltado”, eliminando, porém, o advérbio “nur” [“somente”, “apenas”].

A segunda estrofe da tradução apresenta (v. 5) a repetição do verbo “brilha”. Diferentemente do procedimento de variar levemente um adjetivo retomado no texto de partida, “eterna”/“sempiterna” (versos 13 e 14), em “Canção do destino de Hiperião”, à custa de uma rima adicional, neste caso Faustino opta pela duplicação onde não havia (Rilke trabalhara como “glüht” – que corresponde a “arde” ou “queima” – e “glänzt”).

Os versos 6 e 7 contêm duas palavras-novidade em relação à tradução brasileira precedente, para “Bug” e “Lenden”: respectivamente, “mamilos” e “rins”. Ambas surpreendentes, elas merecem alguma consideração. É notável como – até no plano fônico – “mamilos” faz lembrar as “pupilas” da primeira estrofe, os dois termos designando partes faltantes da estátua observada com vocabulário faltante no poema alemão.

A carência de precisão da matéria concreta (torso de estátua) e dessas próprias escolhas de Rilke converte-se numa maior liberdade poética para o tradutor. Ao empregar “rins” (para “Lenden”), se Faustino num primeiro momento parece transcende o sentido corrente da palavra, uma pesquisa mais aprofundada acaba por nos revelar que o poeta piauiense pode ter deixado emergir um significado outro e mais remoto de *Lende* na língua alemã: uma forma do antigo alto-alemão, *lenti*, conforme registram os Grimm (disponível em < <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=lende> > acesso em 31 maio 2015)¹¹¹, que nomeia precisamente os rins. Segundo CHEVALIER e GHEERBRANT (1996, p. 780), “[...] Dionísio, o Areopagita, escreve que os rins são o emblema da poderosa fecundidade das inteligências celestes.”

A ideia de fecundidade será cara ao campo semântico instaurado com o verso seguinte, em que no soneto alemão encontramos “Zeugung” [“procriação”]. O final do verso 8 de Faustino é, estranhamente, “[...] donde o sexo pendia”. Ou seja, o primeiro e o segundo tradutores brasileiros do poema divergem de maneira radical ao interpretar o algo neutro “trug” [“portava”, “trazia”]: enquanto para aquele o membro se “alteava”, para este ele “pendia”...

No verso 9, iniciando a “chave de ouro” da fórmula petrarquiana de soneto, Faustino utiliza-se de um procedimento inverso ao que comentei acima, quando fizera coincidir no português “brilha”, dois diferentes verbos, “glüht” e “glänzt” (v. 3 e 5 tanto no alemão quanto na tradução). O advérbio “sonst”, que figurara no v. 5 como “do contrário”, ressurgiu agora como “de outro modo”. Conforme já havíamos visto, o tradutor fizera o mesmo com o adjetivo “selig[e]” do “Schicksalslied”, traduzido naquele poema primeiramente como “afortunados” (v. 1) e depois como “benditos” (v. 12).

Ainda nesse verso inicial do primeiro terceto, nota-se a inversão dos adjetivos predicativos “entstellt” e “kurz”, na forma de “breve e mutilada” postostos a “pedra”. Trata-se de uma solução de muita originalidade e força poética, apesar de “entstellt” ser antes traduzível como “desfigurado/a” do que como “mutilado/a”.

Quanto ao verbo no verso 11, “flimmerte” admitiria uma tradução semanticamente mais rigorosa com “tremeluziria” que por “treméria”, opção de Faustino que enfraquece o vínculo ao campo léxico-semântico

¹¹¹ Disponível em: http://woerterbuchnetz.de/cgibin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung &lemid=GL04703#XGL04703 . Acesso em 19 maio 2015.

em torno das imagens de luz. Etimologicamente, *flimmern* é uma formação iterativa (e com o sentido de “brilhar, cintilar ou faiscar de modo inquieto”) do verbo *flimmen*, do qual há registros já no séc. XVI, este por sua vez derivado de *flammen*, que tem o sentido de “arder em chamas”¹¹². (É verdade, de todo modo, que Bandeira também não dá conta do aspecto de intermitência contido em tal verbo, traduzindo-o como “resplandecera”).

Por fim, merece alguma consideração o último verso, “Que não te mire: precisas mudar de vida.”, em que Faustino repete o verbo “mirar” do primeiro tradutor brasileiro. Um pequeno, porém não desimportante detalhe, dado não ser a tradução mais imediatamente pensada por quem se depara com o “sieht” de Rilke.

A última oração, “precisas mudar de vida”, semanticamente mais direta e próxima de “du mußt dein Leben ändern” (sem o possessivo, contudo) do que a consagrada “Força é mudares de vida” bandeiriana, ao mesmo tempo recupera o aspecto “trivial” do preceito a que aludia Bolle, como vimos. A retradução de Faustino, nesse ponto, parece constituir aquele “lugar de um encontro entre a língua do original e aquela do tradutor”¹¹³ de que fala Berman ao, caracterizando o que seria a *grande traduction*, formular sua “hipótese da retradução” (1990, p. 3).

Seguindo a linhagem hölderliniana, além de Rilke, Faustino também traduziu, de Stefan George, “Templer” (“Templários”) e “De ‘Das Neue Reich’” [na verdade, referência a composição incluída no volume *Das neue Reich*], apresentado como “Do ‘Novo império’”, (cf. FAUSTINO, 2004, p. 149 – reprodução, na coletânea de Maria Eugênia Boaventura, da coluna sob a rubrica “Fontes e correntes da poesia contemporânea” de 5.5.1957 no *SDJB*), ambos não incluídos na coletânea *Poesia completa / Poesia traduzida* sob organização de Benedito Nunes.

Tais traduções se seguem a um ensaio que leva como título o número XVII, posição na série das “Fontes e correntes...”, mais o nome Stefan George todo em maiúsculas.

A disposição espacial de “Templários” varia da página do *SDJB* para a edição de Boaventura (2004). Na publicação original, mesmo o poema já aparecia composto em parágrafos justificados, provavelmente para se ajustar à largura-padrão de colunas estabelecida pelo jornal, com os versos comprometidos em sua visibilidade, além de ostentar erro

¹¹² Informações disponíveis em <http://www.dwds.de/?qu=flimmern>. Acesso em 19 maio 2015.

¹¹³ “le lieu d’un rencontre entre la langue de l’original et celle du traducteur”.

de grafia (“hachwuchs”, em vez de “nachwuchs”), de erro na transcrição do original alemão (como no termo “Bettlerrocke”, que em George era, na verdade, “Bettelrocke”, v. 18) e da desatenção à pontuação idiossincrática do poeta alemão, que incluía reticências com apenas dois pontos e um ponto que não era final, e sim o idiossincrático-georgeano *erhöhter Punkt* [“ponto elevado”].

A transcrição do poema traduzido no volume organizado por Boaventura (2004) não consegue sanar todas as deficiências da original do periódico. Se, por um lado, restitui os *Umlaute* (tremas) e corrige a grafia do termo no v. 18 para “Bettelrocke”, por outro segue desatentando para a pontuação georgeana. Pior que isso: substitui o ponto elevado ora por vírgula (exemplos: v. 2, 30 e duas vezes no v. 34), ora por ponto (v. 16). A reprodução da tradução de Faustino também aparece diferente daquela da página do *SDJB*, adaptada à largura da chamada “mancha” do livro da Companhia das Letras. Além disso, na penúltima estrofe inexplicavelmente elimina um polissíndeto: em vez de “E dominou-a e [...]”, apresenta “Dominou-a e desprezou suas leis [...]”.

Não analisarei aqui a íntegra dessa tradução de “Templer” por se tratar de uma forma que tende antes fortemente à prosa poética, com que não me ocupo neste estudo. Mas parece-me relevante explicitar um fragmento dessa empreitada de Faustino em suas duas “estrofes” finais que entendo carregar características deixam vislumbrar seu modo próprio de fazer poesia. Respeitando a diagramação e grafia do poema alemão transcrito e a hifenização faustiniana de “Templários” tal qual figuraram naquele *SDJB*, temos:

TEMPLER

[Stefan George, 1907]

[...]

Und wenn die grosse Naeherin im zorne
30 Nicht mehr sich mischend neigt amuntern borne
In einer weltnacht starr und muede pocht:
So kann nur einer der sie stets befocht

Und zwang und nie verfuhr nach ihrem rechte
Die hand ihr pressen packen ihre flechte
35 Dass sie ihr werk willfaehrig wieder treibt:
Den leib vergottet und den gott verleibt.

TEMPLÁRIOS

[trad. Mário Faustino]

[...]

Quando a grande Nutriz em sua cólera
nos abandona e extingue nossas fontes
ocultas, ei-la que bate, cansada e desvai-
rada, na noite dos espaços: então sòmen-
te aquêlê que, solitário, sempre lutou
contra ela,

Dominou-a e desprezou suas leis, sòmen-
te êle lhe pode atar os pulsos e agarrá-la
pelos cabelos, para obrigá-la, dócil, a con-
tinuar seu trabalho: fazer do corpo um
deus e dar a deus um corpo.

Escolhas como “cansada e desvairada”, para traduzir “starr und muede”; “noite dos espaços” para “weltnacht” e “desprezou suas leis” para “nie verfuhr nach ihrem rechte” evidenciam antes um trabalho aparentado com a da produção poética própria mediante a projeção de um ritmo e de um *ductus* faustiniano ao poema traduzido do que apenas oferecer amostras descomprometidas de poesia de George (sem o uso do termo “tradução” e limitadas pela diagramação do jornal). Por sua vez, a frase final “fazer do corpo um deus e dar a deus um corpo”¹¹⁴, preserva com habilidade inclusive no plano fônico o jogo de palavras do verso alemão – ainda que abdicando do fundamental artigo definido antes de “deus”. Essa atenção não constitui um pormenor óbvio; consultando a tradução do físico Eduardo de Campos Valadares para o mesmo poema, deparamo-nos com o verso final “A vida ser divina e o deus nascer”, que privilegia acima de tudo o esquema rímico (GEORGE, 2000, p. 107) e suprime o jogo de palavras.

O poema seguinte de Stefan George traduzido por Faustino – que, mais exatamente, fecha *Das Neue Reich*, última obra do poeta alemão – parece confirmar a hipótese de um empenho poético-tradutório digno de nota. A começar porque figura em sua plena visibilidade apesar da

¹¹⁴ No entanto, talvez a tradução tivesse sido ainda mais feliz, houvesse Faustino observado o artigo definido anteposto em “den gott” e optasse por “[...] ao deus um corpo”.

“camisa-de-força” da coluna de jornal, preservando a musicalidade dos quatro ictos originais e grande parte dos jambos georgeanos, entre outros importantes elementos, conforme veremos:

<p>[De <i>Das Neue Reich</i>]¹¹⁵ [Stefan George, 1928]</p> <p>Du schlank und rein wie eine flamme Du wie der morgen zart und licht Du bluehend reis vom edlen stamme Du wie ein quell geheim und schlicht</p> <p>5 Begleitest mich auf sonnigen matten Umschauerst mich im abendrauch Erleuchtest meinen weg im schatten Du kuehler wind du heisser hauch</p> <p>Du bist mein wunsch und mein gedanke 10 Ich atme dich mit jeder luft Ich schluerfe dich mit jedem tranke Ich kuesse dich mit jedem duft</p> <p>Du bluehend reis vom edlen stamme Du wie ein quell geheim und schlicht 15 Du schlank und rein wie eine flamme Du wie der morgen zart und licht.</p>	<p>[Do Novo Império]¹¹⁶ [trad. Mário Faustino]</p> <p>Tu fino e puro igual à flama Tu leve e claro igual à aurora Tu ramo em flor de galho ativo Tu como a fonte simples secreto</p> <p>5 Pelos prados brilhantes me acompanhas E me arrepias ao sôpro da tarde E me ilumina na rota escura Tu vento fresco tu sôpro cálido</p> <p>És meu desejo e meu pensamento 10 Eu te respiro em cada hausto Te saboreio a cada gole E beijo-te a cada perfume</p> <p>Tu ramo em flor de galho ativo Tu como a fonte simples secreto 15 Tu fino e puro igual à flama Tu leve claro igual à aurora.</p>
--	--

Como o faz em outras traduções (ex.: “Torso arcaico de Apolo”), Faustino despreocupadamente prescinde das rimas exteriores. O ritmo do poema original se configura no traduzido antes pelo cuidado com o número de acentos principais de cada verso e com recursos como a suspensão da pontuação até o ponto final ou pelas reiterações. Quanto a estas, à exceção dos versos 9, 11 e 12 – onde a ausência delas se compensa parcialmente pela conjunção duplicada nos versos 6 e 7 –, as anáforas do poema de George são mantidas na tradução. Preservam-se, assim, relevantes componentes semântico-formais do poema de partida.

¹¹⁵ Na referida página do *SDJB*, o original alemão é indicado com erro tipográfico, com a seguinte apresentação: **De “DAS NEUE RECH”**.

¹¹⁶ Apresentado no *SDJB* antecedido por parênteses (não fechados) e dois-pontos ao final: (**Do “Novo Império”**):.

No plano das escolhas vocabulares, Faustino aproveita apenas parcialmente o sentido de “schlank”, adjetivo que também pode designar um – humanamente – “esbelto”. Além disso, deixa de lado a imagem do “arroz vicejante” de “blühend reis”. Ao traduzir “edlen stamme” como “galho altivo”, muito embora crie uma metáfora que bem se integra ao plano semântico aberto com “ramo em flor”, torna mais difícil a identificação do sintagma com a ideia de “origem nobre”. Para os vocábulos [*Abend*]*rauch* e *Hauch* (v. 6 e 8 em George) emprega um mesmo “sôpro”, o que tende a empobrecer a cadeia léxico-semântica, que reúne não só esses dois vocábulos, mas ainda “Wind” (v. 8) e “Luft” (v. 10), respectivamente traduzidos por Faustino como “vento” e “hausto”.

Para o verso 11, “Ich schlürfe dich mit jedem Tranke”, a solução faustiniana mais uma vez denota grande destreza: “schlürfe” é vertido como “saboreio”. Como o verbo alemão tem ao mesmo tempo os sentidos de “sorver com ruído um líquido na boca” e de “beber algo lentamente e saboreando-o aos pequenos goles”,¹¹⁷ uma vez tendo elevado o registro de “Luft” [“ar”] para “hausto” no verso anterior (e mesmo antes, no primeiro verso, com “flama”, em lugar de “chama”), Faustino teve a liberdade de optar por rebaixar o registro de “Trank” [variante erudita para “Getränk”, “bebida”], conservando a percepção do prazer implícita no ato descrito.

Pela escolha do tema e seu tratamento, explorado léxico-semanticamente com múltiplas referências a dados de percepção sensorial – e com eventual marca do homoerotismo comum aos dois poetas –, essa composição de George não está distante de um poema de amor dos criados por Faustino, “O som desta paixão esgota a seiva”, incluído na seção “Últimos poemas” da *Poesia completa/Poesia traduzida* do autor piauiense sob organização de Benedito Nunes (FAUSTINO, 1985, p. 128):

O SOM DESTA PAIXÃO ESGOTA A SEIVA

Mário Faustino

O som desta paixão esgota a seiva
 Que ferve ao pé do torso; abole o gesto
 De amor que suscitava torre e gruta,
 Espada e chaga à luz do olhar blasfemo;
 5 O som desta paixão expulsa a cor

¹¹⁷ Atestados no *Duden online* em <http://www.duden.de/rechtschreibung/schluerfen>. Acesso em 19 maio 2015.

Dos lábios da alegria e corta o passo
 Ao gamo da aventura, que fugia;
 O som desta paixão desmente o verbo
 Mais santo e mais preciso e enxuga a lágrima
 10 Ao rosto suicida, anula o riso;
 O som desta paixão detém o sol,
 O som desta paixão apaga a lua.
 O som desta paixão acende o fogo
 Eterno que roubei, que te ilumina
 15 A face zombeteira e me arruina.

A despeito das inúmeras diferenças no plano formal e de imagens entre os dois poemas, é notável como o esquema do pronome de segunda pessoa do singular “du”, anáfora que emoldura o poema de amor reverencial de Stefan George, parece encontrar no de Faustino alguma correspondência com o sintagma “O som desta paixão...”, espécie de litania profana que domina quase metade (seis) dos quinze versos e que igualmente sobrepuja o eu lírico.

Em outras duas traduções de poemas em língua alemã, nada menos que as do célebre “Wandrer's Nachtlied”¹¹⁸ e do “Elfenlied”, de Johann Wolfgang von Goethe, lemos:

<p>WANDRERS NACHTLIED [Johann W. von Goethe, 1780/1815]¹¹⁹</p> <p>Ueber allen Gipfeln Ist Ruh In allen Wipfeln Spuerest du 5 Kaum einen Hauch; Die Voegelein schweigen im Walde. Warte nur, balde Ruhest du auch.</p>	<p>NOTURNO DO VIANDANTE [trad. Mário Faustino]</p> <p>Sobre os altos, de leve, Baixa o descanso, A paz. Sobre toda a folhagem 5 Mal se percebe o manso Sopro da aragem. No bosque as aves não cantam mais. Espera o fim da viagem: Breve 10 Também descansarás.</p>
--	---

¹¹⁸ Publicado no *SDJB* em 27.1.1957, segundo informa a Bibliografia organizada por Benedito Nunes em *Poesia completa/Poesia traduzida*.

¹¹⁹ Knobloch (2007, p. 99-100) atribui a esses anos, respectivamente, o surgimento e a publicação do célebre poema de Wolfgang von Goethe. Referências bibliográficas completas ao final, neste caso indicadas com KNOBLOCH, Hans-Jörg ; KOOPMANN, Helmut (org.).

Trata-se de mais um exemplo de como a inventividade de Mário Faustino lhe permite manipular a forma do poema de partida, alongando-o e tornando-o mais complexo, sem contudo deixar se perderem suas imagens, sua musicalidade, sua força poética.

Pode-se, num primeiro momento, objetar que Faustino “inflacionou” o poema, considerando-se que na partida era de 24 o total de palavras com Goethe e o poeta-tradutor acrescenta-lhe outras 13 – mais de 50% do texto! Ao esquema rímico da composição em alemão *ababcddc* opõe um notável *abcdbdcdac*, em que nenhuma rima se perde, e sim se espalha... como aragem.

Recorrendo à parcial repetição de fonemas de “sobre” (versos 1 e 4)/“sopro” (verso 6), o tradutor amplia a os efeitos sonoros (rima interna, assonância, aliteração) do poema, habilmente integrados ao conjunto em que lemos (ouvimos) a rima completa e rica “descanso” (v. 2) / “manso” (v. 5); a também completa, porém pobre, de “folhagem” (v. 4) / “aragem” (v. 6) / “viagem” (v. 8); as novamente engenhosas e ricas entre “paz” (v. 3) / “mais” (v. 7) / “descansarás” (v. 10). Isso sem contar rimas internas ou assonâncias mais diluídas entre “leve” (v. 1) e “breve” (v. 9); ou “altos, de leve” (v. 1) e “Mal se percebe” (v. 5), contendo não só claras assonâncias de /aw/ e /ε...i/ como também idêntica célula métrica composta de dáctilo + troqueu (/ - - / -).

Se no verso 2 – “Baixa o descanso” – traduz de maneira menos sucinta o “Ist Ruh” de Goethe, certo é que Faustino preservou o paralelismo oferecendo “descansarás” para “Ruhest” (verso final), além de aproveitar ao máximo as potencialidades sonoras inauguradas pelo substantivo, participante depois de dois esquemas rímicos.

Com esse “Noturno do viandante”, portanto, vemos o poeta-tradutor piauiense explorar virtualidades do poema de partida. Assim cria uma composição em que, modificados número de versos, sistema de rimas e contrato métrico – como já fizera com o “Schicksalslied” de Hölderlin –, “experimenta” irreverentemente seu estilo e destreza poética sobre criação do chamado “príncipe dos poetas [*Dichterfürst*] alemães”.

Logo abaixo, na mesma rubrica “Clássicos vivos” da página do *SDJB*, o poema de Goethe “Elfenlied” aparece traduzido como segue:

<p>ELFENLIED [Johann Wolfgang von Goethe, 1780]</p> <p>Um Mitternacht, wenn die Menschen [erst schlafen, Dann scheinete uns der Mond, Dann leuchtet uns der Stern; Wir wandeln und singen 5 Und tanzen erst gern.</p> <p>Um Mitternacht, wenn die Menschen [erst schlafen, Auf Wiesen an den Erlen, Wir suchen unsern Raum, Und wandeln und singen 10 Und tanzen einen Traum.</p>	<p>CANÇÃO DOS ELFOS [trad. Mário Faustino]</p> <p>À meia-noite, quando os homens [enfim dormem, Então nos fulge a lua, Então nos luze a estrela; Vagamos, enfim, cantamos, 5 Jubilosos dançamos.</p> <p>À meia-noite, quando os homens [enfim dormem, Pelas planícies, entre os salgueiros, Nosso espaço buscamos. Vagamos e cantamos E dançamos um sonho.</p>
---	--

Antes de abordá-lo, convém observar que, a exemplo do que se dera com o “Schicksalslied”, também esses “clássicos vivos” figuram seguidos de uma nota (desta vez não intitulada como tal):

As duas pequenas obras-primas que ora publicamos ao leitor que ainda desconhece o Goethe menor, o dos pequenos poemas líricos que, como êste e o celeberrimo “Mignon”, são conhecidos de cor por povos inteiros. Note-se, nas duas canções, a extrema sobriedade, rara em outros românticos, a capacidade de criar uma situação mágica e, no original, a riqueza dos ritmos. (SDJB, 21.1.1957, 2º caderno, 5ª página)

Destaque-se aí a modéstia do tradutor em imputar “riqueza dos ritmos” exclusivamente ao original alemão. Mantém-se, dessa maneira, coerente com a atitude de experimentador e apresentador do que considera a melhor lírica mundial. É possível verificar, também nessa “Canção dos Elfos”, a atenção de Faustino para com certos elementos do fundamentais do poema de partida que contribuem para a configuração de um ritmo correspondente na tradução e um conjunto que não destoa de sua poesia própria.

No que tange ao ritmo, a começar pelo número de acentos principais em cada verso, fez com que coincidissem quase na íntegra com os do “Elfenlied”. Reiteraões e boa parte das anáforas (versos 1 e

6 idênticos, “Então nos [...]” abrindo os v. 2 e 3) aparecem preservadas. Uma exceção é ter suprimido uma das conjunções [em Hölderlin, “und”, repetida três vezes] e enfraquecido levemente o polissíndeto dos dois últimos versos.

Desta vez, Faustino traduz o verbo *wandeln* como o semanticamente mais próximo “vagamos”, diferente do “pairais”, que vimos na retradução do “Schicksalslied”, eficiente naquele contexto. E novamente chama de “canção” o *Lied* do título.

Quanto às escolhas lexicais, apenas a tradução de *Erlen* como “salgueiros” (v. 7) merece algum reparo, já que o substantivo alemão designa gênero botânico da família das Betulaceae, onde se encontram, entre outras, a bétula e a avelaneira; a denominação empregada se refere a exemplar de outra família, das Salicaceae. De resto, poderíamos quando muito ressaltar que o advérbio *erst*, que figura reiterado nos versos alemães reiterados 1, 5 e 6, tem no segundo destes um sentido levemente diverso dos demais, intensificando os verbos “wandeln”, “singen” e “tanzen”. Faustino emprega três vezes o advérbio “enfim” (v. 1, 4 e 6). Esse pormenor não representa, de todo modo, prejuízo substancial de sentido na tradução.

Merece ainda consideração o eficiente trabalho de Faustino no plano fônico com os verbos “fulge” e “luze” (v. 2 e 3, respectivamente) que une, por meio da rima, o sentido sinonímico que também é presente no alemão, na *Assonanz* de “scheinet” e “leuchtet”.

“Purificação” (FAUSTINO, 1985, p. 257), a tradução para “Reinigung”, de Heinrich Heine, vem com as marcas do entusiasmo de Faustino pelas experimentações com os significantes (como a que demonstrara com “Canção-do-destino...”) em construções vocabulares excêntricas (“Marfundo” e “Marítimofantasma”, para “Meerestiefe” e “Seegespenst”, respectivamente, que no alemão são vocábulos lexicalizados), ou inusitadas (como “calma-corruptível”, que em todo caso traduz “stillverderbliche”, adjetivo que, pesquisado com a ferramenta de busca google.de, apresenta como único emprego – nas suas dezenas de ocorrências – esse no poema de Heine), em alguns momentos lembrando as de um Odorico Mendes ou de um Haroldo de Campos.

<p>REINIGUNG [Heinrich Heine, 1825-1826]</p> <p>Bleib du in deiner Meerestiefe, Wahnsinniger Traum, Der du einst so manche Nacht</p>	<p>PURIFICAÇÃO [trad. Mário Faustino]</p> <p>Em teu Marfundo fica, Alucinante Sonho, Tu que por tantas Noites,</p>
--	--

<p>Mein Herz mit falschem Glück [gequält hast,</p> <p>5 Und jetzt, als Seegespenst, Sogar am hellen Tag mich bedrohest – Bleib du dort unten, in Ewigkeit, Und ich werfe noch zu dir hinab All meine Schmerzen und Sünden,</p> <p>10 Und die Schellenkappe der Torheit, Die so lange mein Haupt umklingelt, Und die kalte, gleißende [Schlangenhaut</p> <p>Der Heuchelei, Die mir so lang die Seele umwunden,</p> <p>15 Die kranke Seele, Die gottverleugnende, [engelverleugnende, Unselige Seele - Hoiho! hoiho! Da kommt der Wind! Die Segel auf! Sie flattern und schwelln!</p> <p>20 Über die stillverderbliche Fläche Eilet das Schiff, Und es jauchzt die befreite Seele.</p>	<p>Meu Coração com falso Júbilo [feriste,</p> <p>5 E que agora, Marítimofantasma, Em plena luz do dia me persegues – Enquanto meus Tormentos Meus Pecados atiro-te, E o Barrete-de-Guizos da Loucura</p> <p>10 Que tine há tanto tempo em minha [Testa</p> <p>E a fria, brilhosa Pele-de-Serpente A Dissimulação Que enlaça há tanto tempo meu [Espírito,</p> <p>Enfermo Espírito,</p> <p>15 Deus-renegante, anjo-renegante, Infausto Espírito – Olá! Olá! Lá vem o Vento! Velas arriba! Pandas, flutuantes! Por sobre a calma-corruptível [Superfície</p> <p>20 Célere a Nau desliza, Rejubila-se o Espírito liberto.</p>
--	--

À primeira vista já se notam duas características marcantes desta tradução de Faustino: a decisão de marcar os substantivos em iniciais maiúsculas (apenas tendo descuidado de “luz” e “dia”, no verso 6; e de “tempo”, com duas ocorrências, nos versos 10 e 13), e a opção por um modo estrangeirizante visível que, extrapolando os vocábulos forjados e substantivos *alemãmente* grafados em maiúsculas, chega à explicitação dos compostos por justaposição (“Barrete-de-Guizos”, “Pele-de-Serpente”, etc.). Vale lembrar que o poeta e tradutor já explorara esse recurso no título “Canção-do-destino...”.

Faustino produz aí versos eloquentes (“Meu Coração com falso Júbilo feriste”), com hábeis modificações léxico-semânticas (“Velas arriba! Pandas, flutuantes!”, que acentuam um movimento de flutuação que vinha se exprimindo nas vogais nasais repetidas nos versos anteriores), com um trabalho eficiente no plano fônico (“Que tine há tanto tempo em minha Testa”), construção de belas imagens (“A Dissimulação / Que enlaça há tanto tempo meu Espírito”).

Algumas escolhas são algo discutíveis, como a de “Espírito” para traduzir “Seele” (comumente designa “alma”) ou os fracos “Olá! Olá!” para traduzir “Hoiho! Hoiho!”, interjeição de marujos. De todo modo, com os versos “Enfermo espírito” e “Infausto espírito”, consegue uma

hábil solução de repetição da posição dos acentos e até da consoante /f/ central para “Die kranke Seele” / “Unselige Seele” do poema de Heine, compensando a supressão do “Die” anafórico.

Faustino parece ter buscado – e encontrado – outras notáveis correspondências: é o caso da regularidade rítmica do verso 5: no poema de Heine, “Und jetzt als Seegespenst”, três acentos (indicados em negrito) ou uma sequência perfeita de três pés jâmbicos. O poeta-tradutor, com “E que agora, Marítimofantasma”, a despeito do substantivo “mais-que-esdrúxulo” (inclusive com acento inaceitável no sistema ortográfico do português) constrói igualmente um verso de três acentos. A sequência de pés também é perfeita, no caso três anapestos, levando-se em conta a leitura de “marítimo...” como um trissílabo “marit-mo”:

- - / - - / - - / (-)
E que agora, Marítimofantasma

O resultado geral é próximo do que Faustino atinge com a “Canção-do-destino de Hiperião”, com um equilíbrio entre soluções bem em conformidade com a poesia própria, afeita a jogos de significantes como os explorados pelos concretos, e outras que potencializam os sentidos do poema de partida.

O número total de versos é praticamente o mesmo; na tradução, Faustino compõe um a menos: 21. Ficam preservadas as características dos versos polimétricos, do ritmo, de imagens e sentido do poema de Heine, não havendo prejuízos irreparáveis de forma nem de conteúdo.

O fato de haver traduzido apenas um poema de cada um dos referidos autores alemães (exceção para Goethe) também parece singularizar o estatuto dessas suas (re)traduções. Elas passam a figurar como composições emblemáticas da obra dos respectivos criadores. Mais que isso: não são apresentadas como “amostras” anexas a artigos-ensaios, e sim como produção lírica basilar que dispensaria comentários.

O reconhecimento da importância da amizade é dado biográfico fundamental em Friedrich Hölderlin e recorrente em sua poesia, inclusive destacadamente no romance epistolar *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. Pierre Bertaux chega a afirmar que tal obra seria “o romance da amizade e de suas vicissitudes” [“der Roman der Freundschaft und ihrer Wechselfälle”] (BERTAUX, [1978]2000, p. 470). Sabemos também dos fortes laços de amizade de Mário Faustino com a geração de intelectuais de Belém do Pará, com Benedito Nunes,

Francisco Paulo Mendes, Haroldo Maranhão e Max Martins, amplamente atestado em sua biografia (CHAVES, 2004).

Daí, talvez, o interesse pelo soneto XXX de William Shakespeare, que, tematizando o valor de uma amizade consoladora, agrada a Faustino (fosse mediado por uma dimensão homoafetiva ou não), assim bem integrado ao universo hölderliniano e participando de uma constelação poético-tradutória onde certa percepção de *φιλία* merece espaço.

Na tradução que Mário Faustino nos oferece para o “Soneto XXX”, de William Shakespeare, podemos observar uma ruptura mais radical com o número de versos e sua distribuição espacial, componente da visibilidade e, nesse caso, forma diferenciada do bardo inglês (o chamado “soneto shakespeariano”).

A edição da *Poesia completa/Poesia traduzida* apresenta como título original (!) “Soneto XXX” (FAUSTINO, 1985, p. 238), em vez de “Sonnet XXX”, num aparente descuido tipográfico ou editorial. Mais que isso, ainda subdivide na cesura da quinta sílaba o quarto verso (“And with old woes new wail my dear time’s waste”), criando um quinto.

Assim figuram o poema de partida e sua tradução (1985, p. 239) por Faustino (preservei, neste caso, a disposição e o peso dos elementos constitutivos nas páginas na referida edição, além de indicar para o poema de partida, entre colchetes, o erro na grafia de *sonnet* do título e da quebra no quarto verso):

SONETT XXX

[William Shakespeare, 1598]

- When to the sessions of sweet silent thought
 I summon up remembrance of things past,
 I sigh the lack of many a thing I sought,
 And with old woes new
- 5 [wail my dear time's waste[:]
 Then can I drown an eye, unus'd to flow,
 For precious friends hid in death's dateless night
 And weep afresh love's long since cancell'd woe,
 And moan the expense of many a vanish'd sight:
- 10 Then can I grieve at grievances foregone.
 And heavily from woe to woe tell o'er
 The sad account of fore-bemoaned moan,
 Which I new pay as if not paid before.
 But if the while I think on thee, dear friend,
- 15 All losses are restor'd and sorrows end.

SONETO XXX

[Trad. Mário Faustino]

- Quando para as sessões do suave e mudo
 Pensamento convoco
 O recordar do que é passado, choro
 A falta do que tanto
- 5 Busquei, e com desgostos
 Velhos a nova mágoa vem roer
 Meu tempo bem-amado.
 Então posso afogar os olhos a
- 10 Fluir já desusados
 Em memória de amigos preciosos
 Ocultos nessa noite
 Sem prazo do que é morto
 E choro a dor do amor já cancelada
- 15 E lamento o gastar-se
 De muita visão já desvanecida.
- Então posso eu doer-me pelas dores
 Já passadas, e dura
 Mente de dor em dor vou repetindo
- 20 A conta lutuosa de lamentos
 Já dantes lamentados

Que pago uma vez mais
 Como se inda não fora mais que paga.

25 Mas se entretanto em ti, amigo, eu penso,
 Restauro-me da perda e vão-se as dores.

Vê-se o leitor diante de uma forma que em nada lembra o soneto shakespeareano, com seus três quartetos e um dístico, perfazendo quinze versos. Na apresentação por Faustino eles se tornaram 25, com a quebra do quarto em “new”. O “soneto” da tradução, ademais, parece fugir a qualquer classificação segundo tratados convencionais de versificação. Ele se apresenta como um exercício radical de repoetização do poema shakespeareano.

Para além de uma aglomeração de versos polimétricos e de um complexo sistema de rimas em sua maioria internas, sobressai o dístico de decassílabos heroicos completos (considerada uma diérese no penúltimo verso).

Com isso, a tradução recupera elemento importante do poema de partida, atentando para o papel que assume o dístico final rimado no soneto shakespeareano, o *rhyming couplet*, ressaltado pelo recuo para a direita.

Em Faustino, lá estão eles também destacados da massa que se fragmenta, surpreendente e conclusivamente, os versos “devolvidos” à sua condição de decassílabos irretocáveis. Cabe então a pergunta: teria sido mera coincidência o “restauro-me da perda” do último verso justamente a contrastar com aquilo que poderiam chamar de “perdas” formais?

Fato é que Faustino vinha entusiasmado com as experimentações que fazia Ezra Pound. Aponta nas composições de *Cantos* (1915-1962), entre outras:

A ausência de cantochão monótono, de falsos iâmbicos pentâmetros (em nosso caso, de falsas redondilhas maiores e menores, ridiculamente regulares, ou de decassílabos petrarco-camonianos macaqueados). (FAUSTINO, 2004, p. 474)

Assim, não parece despropositado supor que o poeta-tradutor quisesse descompor a regularidade estrófica desse soneto shakespeareano, inserindo-o, com o seu soneto disforme, justamente numa dimensão condicionada pela sua historicidade. É provável não

visse, afinal, mais sentido em (re)traduzir Shakespeare recorrendo à forma repetida por mais de quatro séculos.

Ainda mais radicais quanto à forma são as traduções de outros poemas por Faustino, incluindo o soneto shakespeariano apresentado logo em seguida, o de número XIX (mais uma vez com o título de partida idêntico ao de chegada, em português!). Nesse, em “Reis glorios” (*sic* sem o acento na tradução), do provençal Giraut de Bornelh; no soneto “Vita nuova I”, de Dante Alighieri; e em “As cinzas de Claude Colet”, de Etienne Jodelle, encontramos “estrofes” que não são mais que blocos de texto fechados das colunas de jornal (o que os processadores de texto hoje chamam de parágrafos “justificados”) numa prosa poética que prescinde dos versos a ponto de terminar linhas com hifens de separação silábica (cf. Anexos, Fig. 4).

À primeira vista, pode-se pensar em algum tipo de limitação imposta pela diagramação da página de jornal. Mas essa hipótese é logo descartada quando se constata a intencionalidade de uma renovação de projeto gráfico, “abrilhantada por ousada diagramação que esbanjava espaços em branco”, conforme bem observa Boaventura (2004, p. 17).

E o próprio Faustino sistematicamente explica sua dispensa do verso convencional nessas traduções. Para apresentar suas versões de composições de Emily Dickinson, escreve: “Abaixo, pequena seleção, no original e em tradução não-versificada” (FAUSTINO, 2004, p. 71).

Nessa tradução, preserva repetições de termos (“closed” e “close” do primeiro verso; no poema em português, “encerrou-se” e “encerramento”) e alguma rima (“encerramento”/“acontecimento”, de algum modo recuperando “see” e “me” dos versos 2 e 4). A “Imortalidade” segue sendo alçada à condição de uma entidade, com inicial maiúscula:

PARTING

[Emily Dickinson, ca. 1880]

My life closed twice before its close –
 It yet remains to see
 If Immortality unveil
 A third event to me

- 5 So huge, so hopeless to conceive,
 As these that twice befell
 Party is all we know of heaven,

And all we need of hell.

SEPARAÇÃO

[trad. Mário Faustino]

Duas vezes encerrou-se minha vida antes do encerramento; resta saber se a Imortalidade me revelará um terceiro acontecimento tão gigantesco, tão impossível de conceber-se, quanto esses que duas vezes sucederam. A separação é tudo o que

5 sabemos do céu, e tudo o que necessitamos do inferno.

À sua apresentação de “God’s Grandeur”, de Gerard Manley Hopkins, Faustino antepõe a seguinte formulação: “Tradução aproximada e prosaica desse poema intraduzível como todo Hopkins”. Segue a composição novamente não versificada, que prescinde da métrica, de rimas, assonâncias e aliterações. E acresce ao final de sua versão o seguinte parágrafo:

O leitor que lê inglês notará os momentos em que o desasado tradutor foi obrigado a desviar-se da tradução literal. A tradução poética é aqui particularmente impossível. Não há como transpor para outra língua esse complexo aliterativo-asonantal, essa recriação contínua de palavras que soam inteiramente novas, recém-nascidas num contexto de absoluta unidade e vivência interior. Procure o leitor ouvir esse poema corretamente declamado e conhecerá uma das razões pelas quais Hopkins é justamente aclamado um mestre da melopéia.

(FAUSTINO, 2004, p. 95)

Se certas rupturas formais ou um modo nada convencional de tratar o verso (como unidade mínima de disposição espacial componente de poema) podem irritar o leitor habitual de poesia, não podemos nos esquecer do interesse de Faustino por uma faceta específica de Stéphane Mallarmé:

O Mallarmé que pretendeu renovar a prosa poética (*Igitur*), a poesia-não-em-verso (*Igitur*) e

“Un coup de dés” – embora Mallarmé insistisse que este é em verso; apenas dispersado e a poesia espacialmente formulada (“Un coup de dés”). (FAUSTINO, 2004, p. 161)

Faustino alude textualmente a “Crise de vers”, do referido poeta e crítico francês. Mas parece certo que podemos extrair dali algum caminho convergente com seu modo de encarar o fazer poético (e tradutório). Auxiliam nessa reflexão as concepções de Marcos Siscar (2010). Conforme assinala, apontando para a tradução costumeira – que considera indevida – daquele texto de Mallarmé como “Crise *do* verso”,

a crise *de* verso não designa uma interrupção ou um colapso histórico do verso; antes, uma irritação *do* verso, dentro do verso, e a propósito dele. [...] É uma função fundamental do próprio verso que, num determinado momento, tem sua trajetória abalada por razões que envolveriam uma outra esfera da crise, esta histórica, também em questão para Mallarmé em outros textos de *Divagações*. (SISCAR, 2010, p. 107-108, grifos do autor)

Parece-me, portanto, lícito supor que Mário Faustino, entusiasmado com o trabalho poético-crítico de Mallarmé, acabasse por incorporar a seus versos (inclusive os traduzidos), essa crise.

Em todo caso, é a observação da maneira como ele apresenta suas muito variadas traduções em cada um dos artigos sob a rubrica “Fontes e correntes da poesia contemporânea” que nos fornece subsídios mais relevantes para uma reflexão sobre seu modo de conceber o fazer tradutório próprio e levantar hipóteses sobre a relação dessa postura com a de sua produção poética.

Nesses, Faustino sublinha com frequência seu intuito de “oferecer amostras”. É o caso, por exemplo, do que faz ao comentar a poesia de Stefan George, conforme vimos.

A apresentação da poesia estrangeira é feita de maneiras variadas. Predomina, conforme se afirmou acima, a fórmula sintética em que abre um parágrafo com “Amostra de...” É o caso de Thomas Hardy, A. E. Housman e Rudyard Kipling, respectivamente introduzidos com “Pequena amostra de Hardy” (2004, p. 121), “Amostras de Housman” (2004, p. 123) e “[...] extraímos estas amostras [...]” (2004, p. 128), respectivamente.

As “amostras (de)” se repetem com Corbière (2004, p. 132)¹²⁰; Robinson (151); Frost (155); Laforgue (188); Rubén Darío (199); Saint-Pol-Roux (204); Van Lerberghe (215); Masters (224), Claudel (231), Jarry (237); Marinetti (289); Apollinaire (320); Fargue (382); Salmon (395); Tzara (419, 430); Arp (446), Pound (521).

Tais amostras apresentam-se ora com, ora sem o poema na língua de partida. Faustino chega a alegar falta de espaço para uma ou outra omissão. É o que faz com “‘Cortège’, que apresentamos em português, sem o original, devido à sua extensão” (FAUSTINO, 2004, p. 329).

Importante notar o estatuto que assumem tais amostras, evidenciado no texto que dá início à série de artigos sobre Ezra Pound, que circulou no *SDJB* entre junho e agosto de 1958. A julgar pelos primeiros termos escolhidos, Faustino deixa transparecer um método de trabalho próximo ao do cientista natural: “Em nosso exame-amostragem dos principais movimentos de renovação da poesia contemporânea, resta examinar e amostrar o expressionismo alemão [...]” (FAUSTINO, 2004, p. 465). Seis páginas adiante, antes de introduzir o poema “Cino”, retoma o vocabulário inicial: “Na próxima semana, começaremos o exame-amostragem de cada uma das fases da poesia de Pound [...]” (2004, p. 471).

Outro modo de introduzir as criações de poetas que lhe interessam seguidas de sua proposta de tradução é pela utilização do termo “exemplos”. É o que se verifica com Marinetti (266, 282), Palazzeschi (269), Soffici (296), Apollinaire (332), Max Jacob (371), Fargue (379, 380, 382), Reverdy (387), Salmon (395), Tzara (425, 426), Pound (520).

Há ainda diversas apresentações de tradução por Faustino antecedidas pelo termo “fragmento(s)”: Cendrars (366), Satie (408), Huelsenbeck (410), Tzara (425, 426), Picabia (449), Cravan (453). Menos frequentes são introduções com a palavra “trecho”. E há também outras que não trazem nenhuma dessas palavras, como na notável “Fala o próprio Schwitters” (2004, p. 434) seguida da “explicação” do poeta dadaísta suíço para a escolha do termo “MERZ” em suas colagens.

Merece menção aqui o que o crítico Benedito Nunes escreve acerca da poesia própria da fase “final” de produção de Mário Faustino, o trabalho (integrante de um projeto) sobre fragmentos:

¹²⁰ Doravante, pelos próximos parágrafos desta enumeração de usos dos termos “amostra”, “exemplo” e “fragmento” por Mário Faustino, indico apenas a página, deixando subentendida a referência sempre à coletânea de Boaventura (2004).

Tratava-se de elaborar, enquanto vivesse, um único e longo poema tão só pela correlação mútua entre poemas curtos desse tipo, em número indefinido – “pequenos poemas líricos”, dizia, heterogêneos na forma e na temática, mas escritos em verso e com a autonomia das composições tradicionais. Em vez de partes que se adicionassem para formar-lhe o todo, essas composições breves eram “fragmentos” enquanto porções antecipatórias, exemplificativas, do único poema extenso, cuja idéia, contudo, também ideal norteando a experiência poética de que provinham, preexistia aos seus componentes, enquanto diretiva a eles comum. Únicos produtos finais, os “fragmentos”, intensificados pelos pontos de suspensão [...] [Nunes reproduzindo graficamente os tais pontos] antes do início e depois do final, constituíam, ao mesmo tempo, momentos de paradoxal “obra em progresso”, sempre incompleta quanto mais avançasse, e da experiência do poeta que intermediavam. O existencial e o poético se complementariam dentro de tal projeto. (NUNES, 1996, p. 175-176)

No texto de apresentação à *Poesia completa/Poesia traduzida* sob sua organização, Benedito Nunes igualmente põe em relevo os fragmentos – num total de doze, que Faustino não chegaria a publicar – que adquirem um estatuto especial no conjunto da breve obra poética do poeta-tradutor.

Ao escrever os “fragmentos”, Mário Faustino escrevia por dentro e acima deles o poema grande que acompanhava a sua própria vida, que corria juntamente com ela, “até que a morte nos separe, till death doth us part”. (NUNES, 1985, p. 42)

Ao mesmo tempo em que trabalhava no projeto integrador de tais fragmentos no “longo poema”, não parece inapropriado inferir que eles se relacionavam ao pressentimento de morte no poeta.

Assim escreve a biógrafa de Faustino, Lília Silvestre Chaves:

A poesia de Mário Faustino é fonte inesgotável de exemplos de antevisões da sua morte prematura. Os títulos principais do seu livro *O Homem e sua hora* e dos poemas nele publicados revelam-se premonitórios. Entre eles, o poema-prefácio de *O Homem e sua hora* [...] reúne, além dos presságios de morte, projetos de vida e obra, e anuncia os temas da poética faustiniana, inclusive a mais pungente alegria de viver e de transviver em busca de um Eros total. (CHAVES, 2004, p. 49) [*sic* grafia da autora para apenas primeiro substantivo de *O Homem e sua hora* com maiúscula]

Tal como acontece com Bandeira, como já vimos, o tema da morte é um dos *Leitmotive* na obra de Faustino:

Toda a obra de Mário Faustino consiste em se voltar para a morte, para esse fim que seria o seu princípio. A aceitação da morte como nascimento equivale à união dos contrários, o que torna o túmulo também um símbolo de origem, de semente, à espera de alguém que o viole: “o resto – / silêncio / sabereis quando nascer / o fruto cujo sêmen planto agora / na boca duma noite contraurora” [do poema “Mito”]. (CHAVES, 2004, p. 69)

Ainda tratando do modo como Faustino apresentava suas traduções, não pode passar despercebida a postura adotada para com Alfred Jarry (1873-1907): “Tentativa de tradução em prosa, auxílio ao leitor sem francês etc. etc. (em português não conseguimos reter os *double-sens*).” (FAUSTINO, 2004, p. 244)

Conforme já afirmei, não dispomos dos exatos critérios que teriam norteado Benedito Nunes para a sua seleção de *Poesia traduzida* em 1985. Ali o crítico reúne principalmente (segundo informa a própria Bibliografia por ele fornecida ao final do volume) poemas antes veiculados no *SDJB* sob as rubricas “É preciso conhecer” e “Clássicos vivos”, esta última sendo o local onde publicara sua tradução para o “Schicksalslied” de Hölderlin.

A mesma Bibliografia organizada por Nunes no livro da Max Limonad não nos permite localizar onde teriam saído primeiramente a “Balada em francês antigo” de François Villon (NUNES, 1985, p. 230-231); a tradução “Brilhante estrela” para “Bright star”, de John Keats;

ou “Torso arcaico de Apolo”, versão de Faustino para o soneto de Rainer Maria Rilke, apenas para citar três exemplos. A referida seção da antologia nos leva a presumir que estes teriam sido publicados anteriormente entre “1.3 Traduções de poetas – Jornais do Rio de Janeiro e Belém do Pará” (NUNES, 1985, p. 319). Mais uma vez estamos, portanto, a exemplo do que apontamos com relação a Manuel Bandeira, diante de uma obra de tradução de poesia que careceria de uma cuidadosa edição crítica.

Com o par de páginas formado pelo “Schicksalslied” e sua tradução, cumpre sublinhar que, no *SDJB*, não se tratara originariamente de oferecer “amostra” ou “exemplo” de um poeta em discussão. Exibida “destacada” na rubrica “Clássicos vivos”, apenas com a pequena “Nota” a que já aludi (de conteúdo diverso do que está aqui em questão), a tradução ganhava maior força e autonomia, dispensando quaisquer daquelas ponderações prévias denotadoras de modéstia – como a que faz ao apresentar uma de suas “amostras” de Alfred Jarry: “Tradução em prosa – simples roteiro, tentativo, para ajudar o leitor insuficiente em francês” (FAUSTINO, 2004, p. 242).

A alegação de “tentativa” não impede a exposição de versos bem construídos, como a de “ALBA”, de Ezra Pound. Apresentado o breve poema em inglês, segue a frase “TENTATIVA DE TRADUÇÃO” [*sic* tudo em maiúsculas]. (FAUSTINO, 1977, p. 156)

<p>ALBA [Ezra Pound, 1912]</p> <p>When the nightingale to his mate Sings day-long and night late My love and I keep state In bower, 5 In flower. 'Till the watchman on the tower Cry: “Up! Thou rascal, Rise I see the white 10 Light And the night Flies!</p>	<p>ALBA [trad. Mário Faustino]</p> <p>Enquanto o rouxinol à sua amante Gorjeia a noite inteira e dia entrante Com meu amor observo arfante Cada flor, 5 Cada odor, Até que o vigilante lá da torre Grite: “Levanta, patife, sus! Vê, já reluz 10 A luz Depressa, corre, Que a noite morre...”</p>
--	---

O cotejo entre os poemas de partida e de chegada evidencia o esforço do tradutor em preservar tanto quanto possível a disposição dos

versos, a insistência das rimas consoantes (“*mate*”-“*late*”-“*state*” tornam-se “amante”-“entrante”-“arfante”; depois, “*bower-flower*”, “flor”-“odor”; e ainda para “*rise*”-“*white*”-“*light*” oferece “sus”-“reluz”-“luz”), a marca arcaizante do pronome “*thou*”, compensada pela antiga interjeição “sus!”. Se inflaciona de leve os dois versos finais, é para suavizar a persistência da rima em “-uz”, criando uma nova, com “-orre” de “corre”/“morre”. O registro coloquial de “Till” (v. 6) é compensado pelo advérbio “lá”.

Ademais, merecem atenção o elemento anafórico – no inglês, “*in*”; na tradução “cada” (versos 4 e 5) –, de assonâncias (“grite” e “patife”) compensatórias talvez à não preservação do tão repetido ditongo em /aj/ do poema de partida (em 75% dos versos, só não ocorrendo nos versos 4, 5 e 6), etc.

A autocrítica de Faustino em relação aos poemas que traduzia para “Fontes e correntes...” podia carregar uma severidade ainda maior, indo bem além da modéstia. É o que se constata quando ele apresenta sua tradução para a homenagem a Vasco da Gama por Mallarmé, com o soneto “Au seul souci de voyager”. A versão de Faustino vem antecedida por “Cuja tradução-traição-linear, ‘prosaica’, estúpida – seria:” (FAUSTINO, 1977, p. 124). Ressalte-se o uso do termo “traição”, algo incomum em Faustino para se referir ao fazer tradutório.

Nessa tradução, aliás, mais uma vez apagando uma configuração de “versos em poema” e separando-os com travessões, Faustino explicita o caráter de exercício, experimentação, incluindo opções de solução entre parênteses com “ou...”, utilizando aspas para um adjetivo, etc.

Mário Faustino foi ainda um dos muitos brasileiros¹²¹ que (re)traduziram nas últimas sete décadas “L’infinito” (FAUSTINO, 1985, p. 255), de Giacomo Leopardi (1789-1837). A relação entre a obra de ambos vem sendo estudada nos últimos anos, tendo sido objeto de um colóquio em Tübingen, em 2009. Dele resultou uma reunião de artigos intitulada *Hölderlin und Leopardi*, de 2012, organizado por Sabine Döring e Sebastian Neumeister, que buscam levantar aspectos semelhantes no modo de pensar e de fazer poesia nos dois poetas situados entre as escolas do Classicismo e do Romantismo.

¹²¹ Segundo informa Roberto Mulinacci (2009), eram treze até a data de seu estudo.

A sinopse desse volume apresentada na página da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Livre de Berlim lembra o que Walter Benjamin escreveu em resenha sobre a tradução alemã dos *Pensieri*, lançada em 1928.

Vale reproduzir aqui passagem desse texto do autor de “Die Aufgabe des Übersetzers”:

Para familiarizar os alemães com esse escritor, tão igualmente esquivo como autor de hinos e quanto como de prosa, tem-se a todo momento recorrido à comparação com Hölderlin. De fato, ao associarem-se tais nomes fica evidente o que aparenta de modo profundo os dois poetas: a dolorosa integridade de seu viver e criar. Ela explode deles com dardos de luz, para refulgir em dobro na aura de abandono inata a ambos. Leopardi morreu em 1837, aos trinta e nove anos de idade, portanto num momento em que a mente de Hölderlin já há muito se extinguiu. Nenhum dos dois alcançou como criador a idade de homem adulto. Ambos estão entre aqueles em cujo estreito espaço vital a realização e o planejamento se encontram mais grandiosa e temerariamente embaralhados que nos outros. Nada mais óbvio que a vivência da juventude que neles tomou forma ter permanecido inacessível à saturada perspectiva histórica e artística do século XIX e tê-los motivado a insistentemente querer impor suas palavras-chave. (BENJAMIN, [1928]1991, p.933).¹²²

¹²² “Um den Deutschen diesen als Hymniker wie als Prosaisten gleich spröden Dichter nahezubringen, hat man immer wieder zu dem Vergleich mit Hölderlin gegriffen. In der Tat tritt in der Vereinigung dieser Namen zutage, was in beiden Dichtern sich tief verwandt ist: die schmerzhafteste Lauterkeit ihres Lebens und Schaffens. Sie brach mit Strahlenspeeren aus ihnen heraus, um in der ihnen anerschaffenen Aura der Verlassenheit doppelt zu flammen. Leopardi ist 1837 im Alter von neununddreißig Jahren gestorben, zu einer Zeit also, da Hölderlins Geist schon lange erloschen war. Keiner von beiden hat im Schaffen das Mannesalter erreicht. Sie zählen zu denen, in deren engerem Lebensraum Erfüllen und Planen großartiger und gefährlicher aufeinandergetürmt sind als sonst. Nichts selbstverständlicher als daß das Leben der Jugend, das in ihnen Gestalt gewann, der saturierten Geschichts- und Kunstbetrachtung des 19.

Vemos coincidir alguns dados do perfil biográfico-artístico dos dois poetas com o de Faustino, que também não chegaria à idade madura. A presença do poeta italiano, com isso, representa relevante contribuição para a constelação poético-tradutória desenvolvida pelo brasileiro, que, apenas dois meses após a fundamental baliza do “Schicksalslied” de Hölderlin, torna a manifestar-se com esse poema de Leopardi. Assim figurou “O infinito” na seção “Clássicos vivos” da página do *SDJB* de 23.12.1956):

L'INFINITO

[Giacomo Leopardi, 1826]

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.

- Ma sedento e mirando, interminati
5 spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e prof[on]dissima quiete
io nel pensier mi fingo: ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
10 infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Cos[ì] tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
15 e il naufragar m'è dolce in questo mare.

Jahrhunderts ganz unzugänglich geblieben und sie veranlaßt hat, hier. ganz besonders beharrlich mit ihren Schlagworten aufzutrumphen.”

O INFINITO

[trad. Mário Faustino]

- Eu sempre amei este deserto monte,
 Como esta sebe, que tamanha parte
 Do último horizonte oculta à vista.
 Sentado e contemplando intermináveis
- 5 Espaços além dela e sobre-humanos
 Silêncios, profundíssima quietude,
 No pensamento afundo-me: e por pouco
 Não se apavora o coração. A brisa
 Sussurra entre essas plantas e eu aquele
- 10 Infinito silêncio à voz do vento
 Vou comparando: e lembro-me do eterno,
 Das mortas estações, e da presente,
 Que é viva, e o rumor delas. E buscando
 A imensidão se afoga meu pensar
- 15 E naufragar é doce nesse mar.

Em seu trabalho sobre decassílabos, Faustino produz um notável embate entre heroicos e sáficos (que se encerra na reafirmação dos primeiros). Mais uma vez encontramos rima completa, consonante, nos dois versos finais desse poema traduzido em que, de resto, assonâncias e aliterações figuram difusas. O próprio poeta piauiense assinala, na observação que faz acompanhar sua versão “O infinito”, após chamá-lo de “um protótipo” da poesia leopardiana, com seu “sentimento trágico da vida, aspiração de identificação com o universo, expressão quase clássica, o verso branco que ele levou à perfeição em italiano”: “o tradutor não pôde resistir à tentação de terminar o poema à maneira inglesa, com uma parêntese rimada”¹²³.

A parêntese final rimada chega a ser recorrente na poesia própria de Faustino. Confira-se, dos primeiros anos,

“No trem, pelo deserto” (FAUSTINO, 1985, p. 193):
 “Se algo fértil enorme aqui brotasse
 Se liberto quem dorme se acordasse.”;

¹²³ No *SDJB* de 23.12.1956, 2º caderno, página 11. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=. Acesso em 24 jan. 2015.

“Trípode” (p. 198):

“Em mel
E fel...”;

“Elegia” (p. 208):

“tenta recompor a rosa assassinada
A luz do poema desaba desmaiada.”;

também na “Vigília”¹²⁴ (p. 147-148), de *O Homem e sua Hora*:

“Até que destas velas nasçam ramas
E pássaros apaguem luto e chamas.”;

e mesmo entre as últimas composições, como “Túnel, pedra, tonel” (p. 61):

“Lida, caixão e sorte,
vida, paixão e morte.”;

e “O som desta paixão esgota a seiva” (p. 128):

“Eterno que roubei, que te ilumina
A face zombeteira e me arruina.”

Em seu alentado artigo sobre as traduções de “L’infinito” para o português, Roberto Mulinacci (2009) dedica alguns parágrafos à tradução de Mário Faustino. Assim inicia ele:

[...] as versões contemporâneas de ‘L’Infinito’, as de Henriqueta Lisboa e de Mário Faustino, parecem pender decisivamente para o coração, desaguando em dois textos parecidos, inclusive nas inevitáveis diferenças que os separam. Dois textos nos quais, mais que em qualquer outro, o tradutor é colocado a serviço do poeta, o qual tende a plasmar o original à sua imagem e semelhança, sem preocupar-se muito com uma abstrata fidelidade à letra, isto é, sentida à guisa de um obstáculo a ser superado na concreta

¹²⁴ Não confundir com o poema homônimo incluído na antologia de poemas de Faustino (1985), organizada por Benedito Nunes, sob a rubrica “Últimos poemas”.

recriação da mensagem. (MULINACCI, 2009, p. 107-108)

Primeiro, é preciso reparar que o italiano se equivoca ligeiramente na datação das duas retraduições, o que se confirma no “Anexo” ao artigo, quando situa a versão de Mário Faustino em “ca. 1960”. (MULINACCI, 2009, p. 120). Na verdade, Faustino publicou-a no *SDJB* de 23 de dezembro de 1956 – portanto, retraduzindo o poema após os brasileiros Aloysio de Castro (em 1937) e Vinícius de Moraes (originariamente em 1944), mas meia década antes de Henriqueta Lisboa (em 1961).

Após alguns reparos mais severos à tradução de Lisboa, que em seu entender teria eliminado “quase todo o tecido conectivo da sintaxe leopordiana” e produzido uma “bizarra continuidade lógica, além de cronológica entre o (ausente) ver e as outras sensações de que se alimentam os pensamentos do Eu lírico” (MULINACCI, 2009, p. 108), reconhece na mineira “indícios de uma clara consciência poética”.

Logo depois, o italiano trata da retradução de Faustino. Condena uma suposta falta de rigor de Henriqueta Lisboa quanto a “valores semânticos fundamentais” e afirma que “no que diz respeito a isso, se poderia traduzir de forma melhor, assim como confirma indiretamente Mário Faustino, ainda que mantendo uma liberdade análoga em relação ao texto de partida”.

Mulinacci é, então, mais específico:

Uma liberdade, por exemplo, que faz com que se altere um dos pontos-chave da construção leopordiana, aquele *incipit* que é uma marca inconfundível do “L’Infinito” para muitas gerações de estudantes italianos, cujas reminiscências talvez vacilariam perante a arriscada distorção egoística do poeta brasileiro. Arriscada mais por causa de seu valor simbólico que pelos efeitos na forma e nos conteúdos, pois substituindo o dativo afetivo do pronome pela primeira pessoa do pretérito do verbo *amare* – conforme uma praxe retomada também por Álvaro A. Antunes – ou *ermo* por “deserto”, não mudam na substância nem o ritmo nem o significado do verso. (MULINACCI, 2009, p. 109)

Não é difícil concordar com Mulinacci quanto à modificação léxico-semântica operada pelo poeta-tradutor piauiense no primeiro verso de “L’infinito”, que, como vimos, assim ficou:

Sempre caro mi fu quest’ermo colle, [Leopardi]
 Eu sempre amei este deserto monte, [Faustino]

Já a afirmação seguinte parece excessiva, descontada, obviamente, a compreensão do vocabulário italiano pelo crítico, falante nativo desse idioma: “Fica por si evidente que ‘deserto monte’ não equivale na elegância a *ermo colle*, representando ao invés um indevido rebaixamento de tom [...]”.

Mulinacci prossegue condenando, sob a mesma argumentação, “igual e contrário, por sinal, ao ‘brisa’ situado abaixo, escolhido para acompanhar ‘vento’ em uma inoportuna *variatio* sinonímica, embora, apesar disso, a intenção da obra resulte salvaguardada” (2009, p. 109). Ocorre, entretanto, que Faustino pode ter justamente manipulado de maneira inteligente a posição do substantivo “vento”, depois nomeado na locução “voz do vento”, para enriquecer ainda mais as aliterações em /s/ e em /v/ – as melhores possíveis, aliás, e com alguma presença também nessa passagem do poema de Leopardi – que faz dominar sobre os versos 8-11:

Não se apavora o coração. A brisa
Sussurra entre essas plantas e eu aquele
 Infinito silêncio à voz do vento
Vou comparando: e lembro-me do eterno,

Mulinacci defende um uso mais amplo “correlações de frase – do tipo lexical e/ou sintático – [...] sobretudo no caso de línguas próximas como o italiano e o português, de forma que se tornem possíveis calques perfeitos respeitando plenamente a riqueza conotativa de cada termo” e lamenta que Faustino

não tenha perseguido com uma maior exatidão o caminho da versão interlinear, que, longe de ser a panaceia de todos os males, pareceu, em algumas circunstâncias específicas, sinceramente preferível, melhor do que alguns excessos interpretativos. Como, por exemplo, aqueles decorrentes de uma constante inobservância da pontuação originária,

cujos signos são deslocados um pouco impressionisticamente, prejudicando a lógica normal das relações de coordenação ou de subordinação que subentendem: assim, a oração celeberrima introduzida por dois gerúndios – privada, ainda uma vez, do *ma* inicial – torna-se, conforme um desgastado *dejá vu* [sic], uma experiência dos sentidos e não uma ficção do pensamento [...] (MULINACCI, 2009, p. 109-110)

Tal procedimento é comum não apenas em traduções, mas sobretudo em retraduições: evita-se o cognato como se a opção por ele denunciasse interferência da língua de partida e limitação no conhecimento de opções para a de chegada.

Em artigo disponibilizado em sua página na internet, Felix Philipp Ingold escreve, sobre iniciativas de retradução:

Quem retraduz [nachübersetzt] provoca a natural comparação com aquelas traduções anteriores que ele(a) considera carecerem de correção. De textos novamente traduzidos [neu übersetzte Texte] espera-se em geral que substituam versões mais antigas, porque esses seriam “melhores” do que aqueles – “mais exatos”, “mais fáceis de ler”, “mais poéticos”, “mais modernos”, “mais elegantes”, etc. Para o(a) retradutor(a), por sua vez expectativas como essa podem se tornar um fardo, em muitos casos elas o(a) impedem de incorporar soluções excelentes de seus antecessores, pois quem realiza nova tradução não gosta de ser chamado de retradutor e fará de tudo para colocar sua competência e superioridade à prova.¹²⁵

¹²⁵ “Wer nachübersetzt, provoziert naturgemäss den Vergleich mit jenen früheren Übersetzungen, die er für korrekturbedürftig hält. Von neu übersetzten Texten erwartet man gemeinhin, dass sie ältere Fassungen ersetzen, weil sie „besser“ sind als diese – ‘genauer’, ‘leichter lesbar’, ‘poetischer’, ‘moderner’, ‘eleganter’ u.ä.m. Für den Nachübersetzer wiederum können derartige Erwartungen zur Belastung werden, in vielen Fällen hindern sie ihn daran, exzellente Lösungen seiner Vorgänger zu übernehmen, denn wer neu übersetzt, lässt sich ungern als Nachübersetzer bezeichnen und wird alles dafür tun, seine Kompetenz und Überlegenheit unter Beweis zu stellen.” O texto só está disponível na página do autor na internet: <http://www.lyriktext.de/der-uebersetzerstreit/uebersetzen-als-daueraufgabe/>. Acesso em 25 maio 2015.

Ingold exemplifica tais situações com as “influentes transposições poéticas de Paul Celan” [“Paul Celans einflussreichen dichterischen Übertragungen”], bem como com sonetos de Shakespeare vertidos para o alemão que deixariam visíveis “como tradutores posteriores ficaram igualmente fazendo rodeios poéticos em torno de versões já existentes – apenas para evitar coincidências e mesmo que ao custo de ficar aquém de seus pioneiros”.¹²⁶

De todo modo, parece-me excessivo inferir que esse tenha sido o caso de Faustino. Parece-me antes que teria se utilizado da liberdade que se reservava para experimentar sobre composições canonizadas. É o próprio Mulinacci quem afirma adiante: “a partir de Faustino, o início do ‘L’infinito’ [*sic*, aqui o autor grafa o substantivo em minúscula] não constitui mais um tabu para o experimentalismo dos tradutores”.

O estudioso italiano acerta, em meu entender, em outro reparo sobre a pontuação empregada pelo retradutor: “a eliminação da vírgula, no final do verso 11, transborda na *liaison* gramatical entre ‘eterno’ e ‘mortas estações’, arrastando consigo o adjunto adnominal estranhamente no plural (‘delas’ em vez de ‘dela’)”. Mas a condenação da rima nos versos finais – “uma abusiva rima emparelhada” (MULINACCI, 2009, p. 110) – revela-se menos propositada, uma vez que pode ser mais plausivelmente relacionada ao experimentalismo de Faustino, que, como vemos, faz participar das traduções (e retraduições) de poesia características de sua criação poética própria.

A seleção de poemas traduzidos de Faustino por Nunes na coletânea de 1985 é relativamente pouco numerosa. O crítico e amigo pessoal do poeta não elucida os critérios norteadores para sua seleção, o que me leva a deduzir ter se baseado sobretudo em preferências pessoais e/ou sob a contingência de alguma limitação editorial de espaço.

De todo modo, Nunes já lançara, com *Poesia-experiência*, de 1977, uma antologia bem mais extensa da produção do poeta-tradutor. Estão ali reproduzidos textos das rubricas “Diálogos de oficina”, “Fontes e correntes da poesia contemporânea” e “Poesia brasileira”, incluindo a série de 1958 no *SDJB*, com artigos sobre Ezra Pound e numerosas traduções de Faustino para a poesia do autor de *Cantos*.

Na entrada dos anos 2000, a coletânea de Boaventura amplia um tanto mais o horizonte para o leitor interessado na produção tradutória

¹²⁶ “liesse sich zeigen, wie spätere Übersetzer um bereits vorliegende Fassungen gleichsam herumgedichtet haben – bloss um Übereinstimmungen zu vermeiden und selbst um den Preis, hinter ihren Wegbereitern zurückzubleiben”.

de Faustino, que sozinha preencheria um tomo exclusivo (só com os poemas, em apresentação bilíngue) de várias centenas de páginas.

Na constelação faustiniana em que se conjugam criação, crítica e tradução, o único volume que publicou em vida ganha especial relevo: *O Homem e sua Hora*. O longo poema homônimo, conforme salienta Benedito Nunes,

é toda uma poética, enuncia aqueles princípios relativos à linguagem e sua função [...] A poética aí definida aceita a tríade de Pound – fanopéia, logopéia e melopéia – e o próprio poema já nos dá, com o seu harmonioso balanço entre imagens, conceito e ritmo, uma experiência de integração desses três elementos básicos. Sua forma, a meio caminho do poético e do prosaico, é um *discurso* feito para ensinar e comover, no qual a música, o sentido e a sucessão mágica das imagens se entrelaçam. (NUNES, 1985, p. 26-27, grifo do autor)

Nunes entende que “o autor expõe nesse poema, em termos culturais e históricos, o conflito ético que aflige e tumultua o destino do homem”. E aponta a origem desse conflito

no antagonismo entre as duas concepções do mundo que convergiram na formação de sua cultura e da espiritualidade do Ocidente: de um lado, a herança pagã, órfica, conjugando o dionisíaco e o apolíneo, e, de outro, a herança cristã, hebraica, que principia com o temor de Deus, inspira a mortificação da carne e acena com a bem-aventurança. (1985, p. 27)

Ora, no “Schicksalslied” (e suas traduções) a dualidade manifesta do mundo percebido pelo eu lírico apenas traz invertidas as perspectivas, e o desfecho em Hölderlin se mostra sob a nota de uma inexorável incerteza colocada à humanidade sofredora. Não há lugar para a esperança. Em Faustino, com “O Homem e sua Hora” – título do poema principal homônimo do único livro que publica em vida, em 1955 –, os planos da dualidade se invertem, e o segundo é, em contrapartida, o da luz, da abertura, da liberdade, ao menos no plano do “verbo”. Benedito Nunes observa:

São os dois atalhos de que trata “O Homem e sua Hora”:

“ E é aqui
A cruz onde o caminho se divide
Em dois atalhos: um para o Mosaico
Tártaro espesso, o outro para o lúcido
Heleno Elísio, nosso reino livre
E nosso verbo, nossa dança e chama.”
(NUNES, 1985, p. 27)

Como para o Hiperíon de Hölderlin feito eu lírico no “Schicksalslied”, o Homem inomeado de Faustino tornado eu lírico em “O Homem e sua Hora”, as referências ao mundo da Antiguidade parecem constituir chaves para o entendimento do que lhe parece reservado como “destino”. Sabemos que a imagem do sujeito submetido a tal ação incontornável do destino – marca do herói trágico – pesa sobre o eu lírico recorrentemente na poesia própria e traduzida de Mário Faustino.

O poeta-tradutor deixa entrever (e entreouvir) ecos de versos de Friedrich Hölderlin também no famoso poema sem título considerado “fragmento” por Benedito Nunes (1996) no ensaio que a ele dedica e onde o intitula “Juventude”.

Nessa composição, temos, respectivamente como dois versos iniciais e dois finais:

Juventude –
a jusante a maré entrega tudo
[...]
e pelo mar completo – juventude –
a montante a maré apaga tudo

O hino “Andenken”, que Faustino muito provavelmente conheceu na tradução de Bandeira, “Lembrança”, à qual já aludi acima, apresenta em seu antepenúltimo verso:

“[...] Es nehmet aber / Und gibt Gedächtnis die
See” (Friedrich Hölderlin)
[“O mar toma e devolve a lembrança.”]

Não é possível apurar com precisão como Faustino pretendia articular de modo diferenciado as traduções à criação própria de poesia,

o que pode alimentar, entre outras, a hipótese de que os poemas de “Clássicos vivos” – não precedidos de comentários (“dispensando-os”?) – devessem ser aqueles os quais Faustino consideraria mais bem acabados, de inegável qualidade poética, diferentemente daqueles que oferecia como “amostras” (lembremo-nos, entre outras, da que ele apresentava como “tradução-traição-linear, ‘prosaica’, estúpida”).

A escolha do “Schicksalslied” como único poema de Friedrich Hölderlin a (re)traduzir merece relevo. Apresentada sem qualquer introdução na página do suplemento literário carioca, a tradução denota um provável valor emblemático atribuído por Mário Faustino.

Contemplado sob o prisma e a problemática da retradução, o trabalho do poeta-tradutor piauiense retoma pouco mais de uma dezena de termos da tradução de Manuel Bandeira. Convém salientar que um deles é precisamente o último, “Desconhecido”, opção discutível, conforme já se viu, para traduzir “Ungewisse”. A retradução, nesse caso, procede a alguma inovação, ao exercício criativo e experimentador sobre o material já existente, para ao final devolvê-lo à trajetória/tradição de retraduições iniciada. (Apenas antecipando o desenvolvimento deste estudo, veremos que a referida tradução do último substantivo do “Schicksalslied” continuará sendo como “desconhecido” na retradução seguinte, a de Marco Lucchesi, de 1987.)

Não se encontra em lugar nenhum alusão de Mário Faustino a um “envelhecimento” que julgasse observar na tradução de seu antecessor brasileiro. Portanto, sua iniciativa não teria se motivado por uma manifesta *necessidade* de retradução.

Por outro lado, não se pode imputar gratuidade à iniciativa de Faustino. Mais que mera “amostra” ou exemplo de poesia estrangeira merecedora de amplo conhecimento de poetas e leitores brasileiros da segunda metade do século XX, numa empreitada que se confunde com a “experiência” conforme a entende o poeta-tradutor piauiense, a tradução de “Hyperions Schicksalslied” (re)insere sua poesia a um só tempo na tradição lírica ocidental com seus grandes temas da modernidade, ligada a uma “linhagem hölderliniana”, e na da tradução poética brasileira, uma vez que a posição canônica da versão de Bandeira não pode (mais) ser ignorada. Retraduzir o “Schicksalslied” representava, com efeito, enfrentar dois cânones, o da lírica de Hölderlin e o da arte tradutória de Bandeira, numa operação altamente apreciada por Faustino, a da experimentação.

Uma vez que chegou a reconhecer a qualidade geral das traduções daquele poeta, traduzir precisamente um autor e poema “canonizado” pela recepção da crítica (e de certo público especializado)

reveste-se de novos significados. Além do “Schicksalslied”, Faustino retraduziu, como vimos, outros trabalhos de poetas igualmente influenciados por Hölderlin: Rainer Maria Rilke e Stefan George.

Contrariando a hipótese da retradução formulada por Berman, o poeta-(re)tradutor nesse caso, ao valorizar o experimental, não teria buscado corrigir *défaillances*, exibir uma proximidade maior do texto-fonte. É o que atesta um cotejo que doravante proponho para visualização com elementos gráficos, sempre a partir da tradução de Bandeira. Numa tentativa de favorecer a compreensão do processo desenvolvido na cadeia de tradução e retraduições, proponho uma representação gráfica do mesmo (cf. Anexos, Fig. 8 e 9). O poema traduzido pelo pernambucano, “inaugurador” da série de retraduições, é marcado em amarelo e aparece em meio a uma reverberação dos que o sucederiam indicada em tarjas com cores que selecionei para cada iniciativa retradutória; no caso de Faustino, o verde-claro.

O recurso gráfico tem o inconveniente de situar Bandeira inexoravelmente no centro desse universo. Mas isso é algo que só ocorre no momento de representação de sua própria tradução. Da primeira retradução em diante, torna-se vantajoso mostrar o percurso das diferentes iniciativas da série ou espectro.

A representação gráfica (cf. Anexos, Fig. 8) permite verificar um espantoso volume de palavras-novidade de Faustino, com participação de bem poucas do poeta-tradutor precedente em “Canção-do-destino de Hiperião”.

Tal elevado número de “inovações” não autoriza, no entanto, inferir que toda a “novidade” do retradutor se baseasse numa percepção de insuficiência ou falha do anterior a serem “corrigidas”. E fica bem evidente também que muitas modificações não põem necessariamente o poema retraduzido na trilha do texto de partida hölderliniano.

Descartadas – ou pelo menos minimizadas em seu peso – tais motivações, torna-se ainda mais plausível e justificado o traçado de constelações integrando obra poética traduzida e criação própria de poesia como chave para o entendimento desta empreitada.

3.4 “Vigilante desafio”? – Tradução e retradução de Marco Lucchesi¹²⁷

3.4.1 *Patmos e outros poemas de Hölderlin*: ensaio-poesia

A primeira tradução de Marco Lucchesi para “Hyperions Schicksalslied”, intitulada “Canto do destino de Hipérion”, surge após um intervalo de três décadas sem novas incursões sobre esse poema de Friedrich Hölderlin por poetas-tradutores brasileiros desde Mário Faustino. Faz parte do contexto de estreia de um jovem escritor, em 1987, com o opúsculo [refiro-me às dimensões físicas do volume] *Patmos e outros poemas de Hölderlin*, pelo Grupo Setembro, de Niterói.

A capa, de Luiz Alberto Lorena, traz o desenho apenas em traço de um homem nu sentado, em aparente estado de desolação (o desterro em Patmos?). Segura um pedaço de papel. A essa imagem sobrepõe-se a de outro indivíduo, igualmente despido, porém inacabado na parte superior da cabeça e das coxas para baixo, em movimento, como se caminhasse e olhasse para o horizonte. A mão direita tem o indicador apontado para cima, sugerindo que quisesse dizer ou mostrar algo. À direita dessa mão, a imagem de uma estrela que sobe com o rastro de uma espécie de raio. Ao fundo do quadro, a imagem um tanto idílica de um curso de água que termina numa espécie de ilha – Patmos? – com árvores baixas, encimada por uma lua crescente desproporcionalmente grande. (cf. Anexos, Fig. 5)

Cada um desses elementos pictóricos reaparece na abertura de “seções” da obra. A primeira é a estrela com o rastro-raio, abrindo uma parte intitulada “Itinerário da viagem”. Ele nada mais é que o sumário, apresentado na página 8, a seguinte. (cf. Anexos, Fig. 6)

A página 9 reapresenta o homem desolado, porém dessa vez com o braço direito e a perna esquerda “duplicados” e um número maior de papéis espalhados a seu lado, denotando uma espécie de movimento de quem tentara se levantar. A seu lado direito, fundindo-se no quadro, uma mulher inclina a cabeça em sua direção, num aparente gesto de consolo, como uma *Pietà*. Ao fundo, o curso d’água, com a ilha e suas árvores, mais o céu com a grande lua crescente. (cf. Anexos, Fig. 7)

Tratava-se essa de uma obra de estrutura peculiar, a um só tempo ensaio poético acompanhado de ilustrações e coletânea de poemas

¹²⁷ Em *Patmos e outros poemas de Hölderlin*, ainda assinava como Marco Americo Lucchesi. Em 1992, com *Faces da Utopia*, passa a assinar suas obras como Marco Lucchesi, sem o segundo prenome. E desde então assim figura seu nome, inclusive na página da Academia Brasileira de Letras, onde desde 2011 ocupa a cadeira de número 15.

traduzidos. Lucchesi não fazia (nem veio a fazer posteriormente) em nenhum momento referência direta às traduções brasileiras anteriores. A prefaciadora Dalma Braune Portugal do Nascimento falava de um “‘Canto do destino de Hiperion’ recriado pela lucidez dos inauguradores olhos de Marco” (LUCCHESI, 1987, p. 17).

É o próprio Marco Lucchesi quem comenta esse seu poema-ensaio-tradução com os seguintes termos:

O meu encontro com Hölderlin transmuta-se em vigilante desafio. De encantamento, paixão e aventura. Templo de uma dinâmica visceral [...] Encontro permanente. Da leitura de Nise da Silveira. De Artaud e Strindberg. Da Comédia. De Qorpo-Santo, solitário e universal. De Rilke. [...] Hölderlin, o sacerdote da Barca Solar, vem da obscura memória dos deuses e dos séculos. [...] O meu encontro sabe a terra e comunhão. (LUCCHESI, 1987, p. 27).

Além da alusão à linhagem lírica que chega a Rilke, chamam a atenção em tal texto de forte densidade poética e referências intertextuais das mais variadas a presença do “problema” da loucura, explorado pela psiquiatra Nise da Silveira, junguiana que se notabilizou estudando “imagens do subconsciente”; dos autores marcados pelos distúrbios psiquiátricos – Hölderlin, Artaud, Strindberg –; do que chama de “caleidoscópio de nossas buscas essenciais”.

São, na verdade, relativamente poucas as composições do poeta suábio traduzidas por Lucchesi nesse volume: nove – coincidência ou não, o mesmo número das vertidas por Bandeira. Ocupam uma seção central intitulada “Poemas de Friedrich Hölderlin”, da página 33 à 59, totalizando cerca de 30% do livro. Os poemas figuram de modo predominante alinhados ora num extremo inferior ou superior, à esquerda ou à direita da página. As únicas exceções são “Pôr-do-sol” e “Canto do destino de Hipérion” (p. 40 e 41, respectivamente, com os versos centralizados e no meio da página).¹²⁸ O “Canto do destino” está, vale lembrar ainda, bem no centro do livro de Lucchesi, o que lhe confere um estatuto ainda mais destacado.

Lucchesi – que adiante em *Patmos e outros poemas...* afirmará que “Kafka, Hölderlin e Rilke vivem radicalmente esta tensão [Cristo x

¹²⁸ Há duas estrofes de “Patmos” também com versos centralizados no meio das páginas 50 e 51, talvez denotando um pequeno “acidente” de diagramação.

Orfeu], pois são todos patmíadas” (1987, p. 75) – insere-se mais explicitamente na “linhagem hölderliniana” a que aludi em outras partes deste estudo com *Poemas* de Georg Trakl, livro publicado pela editora Numen em 1990, hoje raro e largamente esquecido (inclusive pela página da Academia Brasileira de Letras dedicada ao poeta-tradutor [acesso em maio de 2015]) e, mais tarde, com *Poemas à noite*, traduções suas de criações de Trakl e Rainer Maria Rilke, coletânea lançada em 1996 pela Topbooks.

O mesmo conjunto de poemas de Hölderlin de *Patmos...* (à exceção de “Primavera”, o último da coletânea) reaparece publicado no volume *Faces da Utopia*, de 1992, autoapresentado na folha de rosto como “Edição Trilíngue”, já que nele Lucchesi também oferece ao leitor grupos de poemas traduzidos do espanhol de [San] Juan de la Cruz (apenas o “Cântico espiritual”) e Francisco Quevedo (oito sonetos), além de um bom número de outros em alemão de Georg Trakl.

Em *Faces da Utopia*, há prefácios assinado por diferentes autores para quase todos os poetas explorados (exceto Quevedo). Sobre o “Cântico espiritual”, por exemplo, escreve o crítico e poeta potiguar José Lívio Dantas (1934-2002). Prefaciando a seção “Patmos e outros poemas de Hölderlin”, o romanista alemão Eberhart Müller Bochard (1928-2001). Para os poemas de Georg Trakl, o prefaciador é o poeta e jornalista Luis Antônio Pimentel (1912-2015).

Trata-se de um volume de poesia traduzida apresentada em edição espelhada bilíngue, não há quaisquer ilustrações, e a diagramação predominante passa a ser com os poemas alinhados à esquerda (a única exceção fica com o “Cântico espiritual” de João da Cruz – como é denominado na tradução –, centralizado nas páginas). Em seguida aos prefácios, encontra-se uma introdução assinada pelo próprio Lucchesi, sucedida dos poemas em divisão intitulada “Texto” e uma (mini)bibliografia. Como última seção do livro, há uma “Fortuna crítica”, trazendo frases de personalidades do *métier* da poesia referentes a cada conjunto de poemas e, finalmente, duas páginas “Sobre o autor” fazendo referência a resenhas publicadas sobre suas diferentes publicações de poesia traduzida.

Quanto ao percurso que vai de *Patmos...*, passando pelos *Poemas* de Georg Trakl, até os *Poemas à noite*, acrescendo às composições do poeta austríaco as de Rainer Maria Rilke, cabe notar o interesse crescente – enfeixado em algo como um projeto desenvolvido em intervalo de tempo um tanto breve – precisamente por poetas apontados como seguidores da linhagem hölderliniana, numa espécie de fechamento de ciclo. Corrobora essa hipótese o fato de Lucchesi

posteriormente não haver publicado traduções de outros poetas de língua alemã em tomo exclusivo.

No caso específico de Hölderlin, entre *Patmos...* e *Faces da Utopia*, além das modificações formais e semânticas variadas – de que tratarei com mais minúcia a seguir –, sobressai uma alteração na ordem das traduções oferecidas. O poema “Metade da vida” vem logo a seguir ao “Canto do destino de Hipérion”. Na edição de 1987, entre ambos figurava “Patmos”.

Outra perceptível modificação de uma edição para a outra é a supressão do poema “Primavera”¹²⁹ [“Der Frühling”], que encerrava a primeira publicação. De datação incerta (estimada entre 1825 e 1840¹³⁰) por organizadores alemães da obra de Hölderlin, ele pertence à fase da doença psiquiátrica irreversível do poeta, que o assina com pseudônimo, na fórmula “Mit Untertänigkeit Scardanelli” [traduzível aproximativamente como “Na condição de vosso súdito, Scardanelli”].

Abaixo, as duas versões (destacando com marcador cinza as modificações de uma para a outra) efetuadas pelo poeta-tradutor em seu “Canto do destino de Hipérion” (LUCCHESI, 1987, p. 41, e 1992, p. 99, respectivamente), caso único no universo de (re)traduções desse poema de Friedrich Hölderlin:

<p>CANTO DO DESTINO DE HIPÉRIÓN [Trad. Marco Américo Lucchesi, 1987]</p> <p>No chão mole vagais, acima, no éter, gênios celestes! Luminosos sopros divinos tocam-vos leve como dedos de artista as cordas sagradas.</p> <p>Errantes, como as adormecidas criancinhas, respiram os gênios. Floresce-lhes eterno o espírito, resguardado</p>	<p>CANTO DO DESTINO DE HIPÉRIÓN [Trad. Marco Lucchesi, 1992]</p> <p>No chão mole vagais, Ø no éter, gênios celestes! Luminosos sopros divinos tocam-vos leve como dedos de artista as cordas sagradas.</p> <p>Livres do Destino Ø Ø Ø Ø respiram os gênios. Floresce-lhes eterno o espírito, Øguardado</p>
--	--

¹²⁹ Curiosamente, o poeta-tradutor José Paulo Paes viria a integrar à seção “Poemas da loucura” de sua antologia uma outra versão de “Der Frühling”, a composta em 1843, último ano de vida do autor suábio.

¹³⁰ Segundo informa a edição da Insel Verlag, organizada por Jochen Schmidt.

<p>em casto botão. E seus olhos mansos contemplam silenciosos a claridade sem fim.</p> <p>Mas a nós não é dado descansar. Os homens sofrem o destino cego, de hora em hora, a vida inteira, como água atirada de uma rocha a outra, nafragando no desconhecido.</p>	<p>em casto botão, e os olhos suaves resplandecem na infinita claridade.</p> <p>Mas a nós não é dado descansar! Os homens sofrem o destino cego, de hora em hora, a vida inteira, como água atirada de uma rocha à outra, pelo desconhecido abaixo.</p>
---	---

Para reproduzir a pauta acentual de cada uma das versões, indico abaixo entre chaves a primeira, seguida da última:

	CANTO DO DESTINO DE HIPÉRION [trad. Marco {Americo} Lucchesi, {1987}/1992]	Posição dos acentos	Pauta acentual
5	<p>No chão mole vagais, {acima}, no éter, gênios celestes! Luminosos sopros divinos tocam-vos leve como dedos de artista as cordas sagradas.</p>	<p>(2)3-6 {2-4-6-9}1-3-6 3-5-8 1-4 (1)3-6 2-5</p>	<p>- \ / - / - / { - / - } / - \ / - - / - - - / - / - - / - / - - / - \ - / - - / - - / - - / -</p>
10	<p>{Errantes} Livros do Destino, {como as [adormecidas] {criancinhas,} respiram os gênios. Floresce-lhes eterno o espírito, {res} guardado em casto botão. {E seus olhos mansos} E os olhos suaves {contemplam silenciosos} resplandecem {a claridade sem fim.} na infinita claridade.</p>	<p>{2-4-(6)-9}1-5 {3-6-9} 2-5 2-6 {2-7}2-6 2-5 {2-(3)-5}2-5 {2-6}(1)-3 {(1)4-7} 3-7</p>	<p>{ - / - / - \ \ - - / - } / - - - / - { - - / - \ / - - / - } - / - - / - - / - - \ / - - / - - \ \ / - / - { - / - - / - } - / - - / - { - - / - - / } - - / - - - / -</p>
15	<p>Mas a nós não é dado descansar. Os homens sofrem o destino cego, de hora em hora, a vida inteira, como água atirada de uma rocha a outra,</p>	<p>3 1-(2)-3-5-7 2-4 3-5 1-3 2-4 2-5 3-5</p>	<p>- - / / :: \ / - \ - / - / - / - - - / - / - / - / - - / - / - - / - - / - - - / - :: / -</p>

{naufragando no desconhecido.} pelo [desconhecido abaixo.	{(1)-3-6-9} (3)-6-8	{\ - / - - \ - - / -} - - \ - - / - / -
--	------------------------	--

3.4.2 *Faces da Utopia*: Lucchesi retraduz Lucchesi?

Uma crítica da retradução não pode, evidentemente, desprezar o pormenor de “Lucchesi retraduzindo Lucchesi”, único entre os poetas-tradutores aqui estudados. Ao mesmo tempo em que percebe uma necessidade de mudança, o tradutor implicitamente reveste-o de uma nova historicidade e importância. O “Canto do destino de Hipérion” é agora uma tradução segunda sob duas perspectivas – a do próprio poeta-tradutor e a da sequência que se desenvolve desde Bandeira, passando por Faustino (e até, porventura, por José Paulo Paes).

Para comparação, abaixo as versões de 1987 e de 1992 com as modificações em relação ao “Schicksalslied” de Hölderlin (indicadas com marcador cinza):

CANTO DO DESTINO DE HIPÉRIÓN [Trad. Marco Américo Lucchesi, 1987]	CANTO DO DESTINO DE HIPÉRIÓN [Trad. Marco Lucchesi, 1992]
<p>No chão mole vagais, acima, no éter, gênios celestes! Luminosos sopros divinos tocam-vos leve</p> <p>5 como Ødedos de artista as cordas sagradas.</p> <p>Errantes, como as adormecidas criancinhas, respiram os gênios.</p> <p>10 Floresce-lhes eterno o espírito, resguardado em casto botão. E seus olhos mansos contemplam silenciosos a claridade sem fim.</p> <p>15 Mas a nós não é dado descansar Ø.</p> <p>Os homens sofrem o destino cego, Ø Ø de hora em hora, 20 a vida inteira, como água atirada</p>	<p>No chão mole vagais, Ø no éter, gênios celestes! Luminosos sopros divinos tocam-vos leve como Ødedos de artista as cordas sagradas.</p> <p>Livres do Destino Ø Ø Ø respiram os gênios. Floresce-lhes eterno o espírito, guardado em casto botão, e os olhos suaves resplandecem na infinita claridade.</p> <p>Mas a nós não é dado descansar! Os homens sofrem o destino cego, Ø Ø de hora em hora, a vida inteira, como água atirada</p>

de uma rocha a outra, naufragando no desconhecido.	de uma rocha à outra, pelo desconhecido abaixo.
---	--

Se havia mais abertamente deixado de levar em consideração, na edição de 1987, a diagramação do poema de partida e afetando a visibilidade da composição ao produzir um quase “cálice litúrgico” (cf. na exposição inicial dos poemas, página 12) com a disposição de seus versos, em 1992 eles se mostram alinhados à esquerda (cf. p. 14). São 23 no total, um a menos que no poema alemão.

É possível perceber primeiramente a redução no número total de palavras (75), que fica ainda mais baixo que o primeira versão (80) – esta com número já algo inferior às 83 do “Schicksalslied” alemão. A economia é indiretamente proporcional ao volume de palavras-novidade lucchesianas (no confronto já com duas traduções precedentes; cf. Anexos, Fig. 8 e 9): elas são 30, representando 40% de todo o seu trabalho sobre esse poema. É evidente que as possibilidades sinonímicas vão se reduzindo conforme aumenta o número de novas versões para uma composição, sobretudo se se tratar de uma reduzida extensão, como no “Schicksalslied”; mas, por outro lado, isso também pode servir de estímulo a investidas mais ousadas – que não obrigatoriamente se realizam – de recriação poética.

Chamava a atenção já na primeira versão o volume de “retomadas” de elementos da tradução de Bandeira, num total de 25, contando-se aqui apenas substantivos, adjetivos e verbos. As coincidências com aquela ganham mais relevo se considerarmos a repetição, na versão de 1992, de alguns sintagmas, como “chão mole” (apenas invertido em “mole chão”), do primeiro verso, ou das idênticos “adormecidas criancinhas” (v. 7-8, em repetição que inclui o *enjambement*) e do “casto botão” (no mesmo verso 11), além da palavra final, “desconhecido”.

O número de modificações lexicais, semânticas e de pontuação em relação ao poema original alemão chega a aumentar da primeira para a segunda versão, passando de 17 para 19.

Sobressai, de imediato a supressão de “acima”, do verso 2, elemento dêitico estruturante que “emoldura o poema”, já que relacionado com “abaixo”, do último verso.

Também traz uma ressonância da tradução de Manuel Bandeira a construção lucchesiana no verso 4, “tocam-vos leve”, mantida em 1992 [em Bandeira, “roçam-vos leve”], com mesmo número de sílabas, mesmas vogais e acentos, além da particularidade do uso do advérbio

prescindindo da preposição “de”. Nossa locução mais costumeira é “de leve” e, no caso de Lucchesi, o padrão rítmico 1-4 (refiro-me à posição dos acentos) não tem o papel estruturante que se percebe no primeiro tradutor brasileiro do “Schicksalslied”. Vale notar ainda que metade dos retradutores optaram por “de leve”: José Paulo Paes, Antonio Medina Rodrigues e Antonio Cicero.

No segundo verso, Lucchesi retoma – e mantém-no na segunda versão – o substantivo “éter”, utilizado inicialmente por Bandeira, desta vez adensando o tecido semântico com o adjetivo “celeste” ligado aos “gênios. Lucchesi é particularmente hábil na construção de uma sequência de /ε/, porque “éter” e “celeste” continuarão ressoando, na assonância com “leve”, dois versos depois, “completando” a imagem poética evocada.

Já com a substituição de “Errantes”, no início do verso 7 da primeira versão, para “Livres do Destino”, da segunda, temos uma modificação relevante. Como sabemos, o adjetivo português designa, entre outros, “sem destino”. Tal acepção de “destino” escolhida por Lucchesi, porém, não é a que corresponde ao alemão “Schicksal”, referindo-se, antes, a “meta”, “rumo”, “destinação”. Cabe notar que, embora lexicalizados sob uma única entrada, temos neles dois diferentes recortes semânticos. O explorado no poema de Hölderlin parece distante da noção de “errantes” – esta associada precisamente ao plano oposto ao dos “gênios” (que “vagam”, cf. v.1), o dos “homens”. Além disso, “errantes” não se ajusta a “adormecidas”, logo a seguir.

Por todas estas razões, mostra-se oportuna a modificação desse verso 7 na segunda versão, de 1992. Lucchesi reintegra, com isso, o elemento léxico-semântico submetido a tratamentos diversos nas retraduições. Somente Bandeira o havia omitido. Mário Faustino utilizara “Despidos de destino”. E José Paulo Paes, na antologia publicada um ano antes da (segunda) tradução de Lucchesi, empregara “A salvo do destino”.

Cabe observar ainda, nesse novo sintagma de Lucchesi de 1992, em forma de locução adverbial, que implica uma ligeira mudança de interpretação, e o substantivo “Destino” grafado em maiúscula, alçado a um nível de entidade e diferente do que ressurgiu na última estrofe, com “o destino cego”.

Já as bandeirianas “as adormecidas / criancinhas”, dos versos 7-8, são deixadas de lado, sem que o retradutor ofereça opção para “schlafende Säuglinge”.

No verso 8, Lucchesi traduz – nas duas versões – “Himmlische” como “gênios”, o que não representaria nenhum problema, se pensarmos

numa compensação (“permuta”) com os “celestes” de seu verso 2, que em Hölderlin eram “selige”. Ocorre que, com isso, o poeta-tradutor abdica de todas as ocorrências do adjetivo “selig” do poema alemão, porque, como veremos, também no verso 12 prefere modificá-lo para “mansos”. Parece essa uma intervenção de grandes proporções sobre o plano semântico, visto que a condição de “felizes”, “venturosos”, “bem-aventurados” ou “beatos” expressa com “selig” é reiterada e oposta à dos homens sofredores de que fala o poema na estrofe final.

A modificação efetuada no verso 12 se dá no adjetivo: de “mansos” para “suaves”. Nenhum traduz diretamente (assim como tampouco os “celestes” do verso 2) os sentidos usuais de *selig*, a que já aludi antes, na nota 70. Cumpre sublinhar ainda o fato de que até aquele momento (1992) a sucessão de retraduições já contava com Bandeira (que traduzira as duas ocorrências de *selig* respectivamente como “eleitos” e “felizes”), Faustino (“afortunados” e “benditos”) e ele próprio, Lucchesi, em 1987 (“celestes” e “mansos”). O poeta-tradutor prescinde de um importante componente semântico, que expressa o estado privilegiado em que, no entender do eu lírico, encontram-se os gênios celestiais.

Logo a seguir, no verso 13, “Contemplam silenciosos” dá lugar a “Resplandecem” na segunda versão. A retradução distancia-se semanticamente ainda mais do verbo *blicken* utilizado por Hölderlin – conforme observei antes, no poema com o significado mais próximo de “exibir-se”, “tornar-se visível” ou até mesmo “brilhar”.

No verso 16, mantida a ausência de indicação de lugar – ou “lugar-nenhum”, nenhures, o “keine Stätte” do poema de partida –, vemos surgir uma exclamação que não figura naquela posição no poema alemão. Com isso, Lucchesi promove um não desinteressante confronto entre os dois “estados”, do gênios celestes no alto (cf. a exclamação no v. 2) e dos homens sofredores no plano inferior.

O emprego do sintagma substantivo+adjetivo “destino cego” (v. 18) representa acréscimo do tradutor para o que no poema alemão aparecia como mero advérbio “blindlings” [“cegamente”, “às cegas”]. Aparentemente visa a compensar não só a não utilização do termo correspondente a *Schicksal* – “negado” com o sufixo *-los* – no início da estrofe precedente como o contorno semântico exigido por “blindlings” (advérbio que inicia o verso 20 no poema alemão, bem no centro da última estrofe). Mas a perda semântica persiste, pois no poema de partida “cego” é o modo de precipitar dos homens sofredores, e não seu destino. Ao eu lírico do “Schicksalslied” afigura-se “incerto” [*ungewiss*]

– e não “cego” [*blind*] – o destino. O elemento um tanto inusitado nesse momento da tradução, de todo modo, serve bem ao ritmo construído.

“A vida inteira” (v. 20) traduz com alguma liberdade “[jahr lang]” [“ao longo de anos” ou até “doravante”], sem constituir excessiva modificação léxico-semântica.

O verso 21 da tradução de Lucchesi transfere à água, símile do homem-joguete-do-destino, a condição de “atirada”.

Com “de hora em hora” e “de uma rocha a/à outra”, respectivamente versos 19 e 22 da tradução, Lucchesi elimina dois sucessivos, bastante eloquentes *enjambements* do poema de partida: “[...] von einer / Stunde zur andern” (v. 20-21 em Hölderlin) e “[...] von Klippe / zu Klippe [...]” (v. 22-23), acentuadores do movimento descendente aludido.

Como última modificação léxico-semântica digna de nota, a primeira versão trazia o verbo “naufragando” na abertura do verso final, aparentemente com o fim de dar conta do prefixo “hinab” do poema alemão, ali distante dos verbos a que dá precisão (“schwinden” e “fallen”, “desaparecer” e “cair”). Tal verbo é suprimido na versão de 1992. O verso final passa de “naufragando no desconhecido.” a “pelo desconhecido abaixo.” Ao mudar a preposição somada de artigo “no” por “pelo”, acrescenta um aspecto durativo à imagem. O acréscimo do advérbio “abaixo”, porém, talvez julgado necessário para compensar o verbo suprimido, deixa de aparecer como oposição ao do segundo verso, “acima”, desta vez excluído, o que outras (re)traduções chegaram a tratar como elemento estruturante (ou emoldurante).

No plano fônico, podemos notar de antemão uma predominância por versos com dois acentos principais, eventualmente com um ou dois secundários: eles são 16 do total (quase 70%, consideradas as duas versões) de 23 versos. O número surpreende, por tão próximo dos 15 do poema de Hölderlin (em posições algo diferentes). Somente Bandeira e Cícero apresentam esta característica.

É possível identificar (ouvir) nos três primeiros versos um jogo de aliterações entre /m/, /n/, /l/ e a sibilante pós-alveolar surda /ʃ/ ou a sonora /z/ bem apropriado para a descrição da condição etérea e apaziguada dos gênios celestiais. Os dois versos finais dessa primeira estrofe repetem os de Bandeira, aproveitando o mesmo efeito a que já me referi. Excluído o advérbio “acima” na versão de 1992, ainda assim está preservado o efeito.

Nos versos 12 e 13, percebia-se também uma certa identidade nas seqüências consonantais de “seus olhos mansos” e “silenciosos”, efeito que veio a se perder na versão de 1992.

A última estrofe apresenta um trabalho discretamente expressivo no plano das aliterações. Afora um jogo entre /m/ e /z/ nos versos 15 e 17, identificando “nós” e “homens”, temos ainda, de relevo, o jogo de palatais entre os versos 21 e 22, em que a água ainda (também na versão de 1992) “marulha” nos fonemas /tʃ/, /dʒ/ e /ʃ/ (“preparados”, aliás, já nos versos 18 e 19, quando se fala no “destino cego” dos homens).

Quanto às assonâncias, na primeira estrofe, é possível perceber, no verso 3, com exceção do /ɔ/ em “luminosos”, a exploração das vogais fechadas posteriores (e próximas entre si) /o:/, /ʊ/ e /u/, “Luminosos sopros divinos”, que se contrapõe à sequência de vogais abertas e anteriores /a/ e /ɛ/ do verso que o precede, em “acima, no éter, gênios celestes!”, o que parece completar o conjunto de características dos seres celestiais, a um só tempo ligados à claridade e a atributos menos palpáveis. A versão de 1992, no entanto, diminui esse efeito, na medida em que suprime o advérbio “acima”.

Na passagem do verso 7 para o 8, com “... adormecidas / criancinhas, respiram”, víamos (e sobretudo ouvíamos) uma repetição de vogais – /e:/, /i:/, /a/ e /ã/ – emaranhadas num jogo quase hipnótico, deixado de lado, como sabemos, na segunda versão.

Esses versos repletos de expressividade foram modificados na edição de 1992, passando a

**Livres do Destino,
respiram os gênios**

Neles, temos como sequências de vogais i: i ʊ e: i: ʊ / e: i: ãw ʊ e: ju, em que se destaca, de todo modo, uma repetição de /i:/, /e:/ e /ʊ/ também expressiva e atrelando sujeito e atributo.

O verso 17, “Os homens sofrem”, idêntico em 1987 e em 1992, “sobressai pela repetição entre o /ɔ/ e o /e:/ nasal, num eco que estende para o plano fônico a dimensão semântica que iguala sujeito e seu estado de sofrimento. Esse eco ainda pode ser ouvido parcialmente depois, com “De hora em hora”, representável como / dʒɔrɛ'pɔrɛ / .

De modo geral, as modificações efetuadas da primeira para a segunda versão do poema não trazem consequências dignas de nota quanto ao plano das assonâncias.

No mesmo *Faces da Utopia*, de 1992, encontramos “Brevidade” (LUCCHESI, 1992, p. 93), tradução da ode “Die Kürze”¹³¹. Podemos notar um trabalho cuidadoso com as sonoridades. Atestam-no, entre outros, o jogo entre “a ventura” (v. 5) e “ave noturna” (v. 7) e a rima e o paralelismo criados entre os termos finais de cada estrofe “teu cantar” / “Teu olhar”.

Lucchesi amplia, portanto, a importância das rimas, alterando, por assim dizer, o ritmo da tradução em relação ao poema de partida. Mais uma vez deixa de lado a disposição dos versos originalmente escalonados. Sua transcrição também não observa as maiúsculas iniciais de todos os versos no poema alemão.

DIE KÜRZE

[Friedrich Hölderlin, 1798]

„Warum bist du so kurz? Liebst du, wie vormals, denn nun nicht mehr den Gesang? fandst du als Jüngling, doch in den Tagen der Hoffnung, wenn du sangest, das Ende nie!“

- 5 Wie mein Glück, ist mein Lied. – Willst du im Abendrot froh dich baden? hinweg ists, und die Erde ist kalt, und der Vogel der Nacht schwirrt unbequem vor das Auge dir.

BREVIDADE

[trad. Marco Lucchesi, 1992]

Por que és tão breve? Pois já não amas como outrora o canto? Quando jovem, nos dias da esperança, jamais cessava o teu cantar!

- 5 A canção segue a ventura. Queres banhar-te alegre à tarde? O sol se foi, a terra é fria, e a ave noturna voa sinistra ao teu olhar.

¹³¹ Doravante, com os demais poemas de Hölderlin além do “Canto do destino de Hipérion”, considerarei sempre a tradução mais recente realizada por Lucchesi – a de 1992, portanto.

O poeta-tradutor deixa de lado um dado relevante do poema de Hölderlin: a primeira estrofe, no alemão, vem entre aspas, produzindo uma estrutura dialógica no conjunto.

Baseada numa intencionalidade ou não, a “Brevidade” do título acaba incidindo sobre a quantidade de palavras do poema traduzido: são 52 palavras de Lucchesi contra 62 do autor alemão – ou seja, a versão brasileira é cerca de 16% mais concisa, o que se percebe de imediato no “volume” do texto traduzido.

Um detalhe não desimportante também é ter transcrito a palavra *Erde* com o *-e* final, suprimido originariamente no poema alemão, supressão que trazia consequências para o plano fônico: em Hölderlin, uma aliteração de três /t/ seguidos e “**Erd**’ ist kalt” (verso 6).

Algumas modificações lexicais saltam à vista. No verso 5, por exemplo, Lucchesi emprega o verbo “segue”, que produz uma frase de ritmo menos fluido que o da comparação expressa em “Wie mein Glück, ist mein Lied”, esta representável, quanto a seus acentos primário e secundário e sílaba átona, como os perfeitamente simétricos \ - / \ - /. Traduzir “im Abendrot”, no mesmo verso, por “à tarde” no seguinte também resulta numa perda semântica. *Abendrot* é antes o momento da alvorada, arrebol, marcado pela coloração avermelhada do sol nascente ou poente.

Com “O sol se foi”, por outro lado, Lucchesi faz um acréscimo notável, já que o poema alemão não traz diretamente a palavra “Sonne”, [“sol”], e sim um vago “hinweg ists”, mais ou menos equivalente a “passou”, “se foi”. Ocorre que o vocábulo adicionado ao mesmo tempo compensa a perda do “Abendrot” – ou comparece como sinédoque – e restringe a interpretação do poema: o que “se foi” passa a ser “o sol”, e não o pronome indefinido “es” (contraído no “ists” do poema alemão), que na realidade pode abranger não só o arrebol, mas também o cantar sem fim e até a própria atitude do sujeito da primeira estrofe.

Outra modificação léxico-semântica de relevo é a efetuada por Lucchesi entre o penúltimo e o último verso. No poema de Hölderlin, temos que a ave “schwirrt/unbequem” (v. 7-8). Na tradução, lemos no verso final (portanto, eliminado o *enjambement*), “voa sinistra”. O verbo *schwirren*, segundo os dicionários alemães, e já atestado no dos Grimm¹³², nomeia onomatopaicamente o ciciar e o zumbir de insetos ou

¹³² Os dicionaristas indicam um percurso etimológico que, passando, entre outros, pelas formas latinas de *susurrus*, *susurrare*, chega até o sânscrito *sváрати*. Disponível em <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?bookref=>

aves, bem como sua agitação. “Voa sinistra” está, portanto, em lugar de algo como “zumbe agitada”.

Além disso, a opção pelo adjetivo “sinistra”, com a polissemia que este apresenta, abre para “unbequem”, sem contrariar-lhe o sentido, uma notável perspectiva (a que não falta a dimensão subjacente da morte).

3.4.3 “Canto do destino de Hipérion” e uma constelação lucchesiana

A poesia alemã traduzida fica, nos *Poemas reunidos* de 2000, relegada a uma posição discreta, mas ainda portadora de eloquente força lírica. De Hölderlin especificamente, o poeta tradutor selecionou apenas três poemas – “Diotima”, “Pôr-do-sol” e “Patmos (fragmento)” –, todos em conformidade com a segunda versão, de 1992, que saíra em *Faces da Utopia*. Da linhagem hölderliniana formada com Trakl e Rilke também restam nessa reunião somente poucas traduções: quatro do primeiro e três do segundo.

Chama a atenção não só a desaparecimento do “Canto do destino de Hipérion”, mas de todas as demais retraduições, à exceção de “Pôr do sol”, traduzido também por Bandeira e, mais tarde, por José Paulo Paes. “Diotima” e “Patmos” não haviam sido traduzidos por Bandeira nem Faustino, mas desde 1991 se conheciam também as versões de Paes para ambos. (Três anos depois, Antonio Medina Rodrigues igualmente incluiria esses dois poemas entre sua coletânea de traduzidos de Hölderlin.)

“Sonnenuntergang”, conforme afirmei acima, fora objeto de traduções de Manuel Bandeira (“Pôr do sol”) e José Paulo Paes (“Pôr-do-sol”)¹³³ até a edição de 1992 de Lucchesi (p. 97). Novamente, o poeta-tradutor desconsiderou a disposição escalonada dos versos e as iniciais maiúsculas.

SONNENUNTERGANG

[Friedrich Hölderlin, 1798]

Wo bist du? Trunken dämmert die Seele mir
 von aller deiner Wonne; denn eben ists,
 dass ich gelauscht, wie, goldner Töne
 voll, der entzückende Sonnenjüngling

- 5 sein Abendlied auf himmlischer Leier spielt’;
 es tönten rings die Wälder und Hügel nach.
 Doch fern ist er zu frommen Völkern,
 die ihn noch ehren, hinweggegangen.

PÔR-DO-SOL

[trad. Marco Lucchesi]

Onde estás? A alma anoitece-me bêbada
 de todas as tuas delícias; escutava
 o Sol adolescente e gracioso
 tirar da lira celeste as notas

- 5 douradas do seu canto noturno
 e ecoarem em torno os bosques e as colinas.
 Mas ele já está longe, onde as gentes
 mais devotas ainda o sabem honrar.

Desta vez, o número de palavras quase se repete, Lucchesi chegando a utilizar uma a mais que as 51 palavras do poema de Hölderlin. Mas a tradução suprime alguns elementos relevantes do texto de partida.

A começar pelo advérbio “eben” (v. 2), que marca um aspecto importante, a imediatez do momento de enlevo vivido e descrito pelo eu lírico – em português, teríamos algo como “neste exato instante”, “agora mesmo”. Outro advérbio deixado de lado é “voll”, no verso 4, com o sentido de “pleno”, referente às “notas douradas” tocadas no instrumento. Já o “mais” que inicia o último verso é um acréscimo (no original alemão, a forma está em grau normal, “fromm[en]”), o mesmo acontecendo com o verbo “sabem” na locução “sabem honrar”; no poema de Hölderlin temos somente o verbo “ehren” [“honram”, “veneram”, etc.].

O *enjambement* violento entre a primeira e segunda estrofes da tradução, “notas / douradas” não figura no poema de partida.

“Sonnenuntergang” exhibe-se com um contrato métrico bem definido: é uma ode alcaica, que tem nos primeiros versos de cada estrofe a seguinte pauta acentual:

u – u – u – u u – u –
 Wo bist du? Trunken dämmert die Seele mir (v. 1)
 u – u – u – u u – u –
 von aller deiner Wonne; denn eben ists, (v. 2)

[...]

u – u – u – u u – u –
 sein Abendlied auf himmlischer Leier spielt?; (v. 5)
 u – u – u – u u – u –
 es tönnten rings die Wälder und Hügel nach. (v. 6)

O par de versos iniciais de cada estrofe possui, assim, estritamente a mesma distribuição de sílabas tônicas e átonas. Segundo Jochen Vogt (2002/versão eletrônica, cf. referência abaixo), “diferentemente do que se dá nas odes sáfica¹³⁴ e asclepiadeia, na alcaica a estrofe consiste em quadras onde, com exceção do quarto verso, todos os outros começam em anacruse [sílabas átona inicial excedente ao metro básico do poema]. Os dois primeiros versos coincidem metricamente e são constituídos dos chamados hendecassílabos alcaicos: após dois pés jâmbicos e uma átona adicional segue uma cesura à qual se juntam um dátilo e um pé troqueu completo, bem como um incompleto (ou ‘cataléctico’). O terceiro verso é de quatro pés jâmbicos contínuos, com uma átona também chamada de hipercataléctica no final e é designado eneassílabo alcaico. Dois dátilos

¹³⁴ O esquema para a estrofe da ode sáfica, segundo apresenta KAYSER (2002, p. 51), é:

–U–U–UU–U–U
 –U–U–UU–U–U
 –U–U–UU–U–U
 –UU–U

e dois troqueus subsequentes constituem o quarto verso, chamado de decassílabo alcaico”¹³⁵.

Vejamos o que ocorre com os demais versos de cada estrofe desse poema de partida.

u – u – u – u – u
dass ich gelauscht wie goldner Töne (v. 3)
– u u – u u – u – u
voll, der entzückende Sonnenjüngling. (v. 4)
u – u – u – u – u
Doch fern ist er zu frommen Völkern, (v. 7)
– u u – u u – u – u
die ihn noch ehren, hinweggegangen. (v. 8)

A regularidade novamente se confirma, completando a estrutura da ode alcaica.

É possível supor que Marco Lucchesi, em sua tradução, tenha buscado uma identidade de metro entre as duas estrofes – cada uma com um decassílabo, seguido de um dodecassílabo e dois novos decassílabos –, sendo preciso, para tanto, aceitar também alguns recursos que tornam a leitura de seu poema um tanto artificial, a saber: uma diérese no verso 4, em “celeste as”, o adjetivo que abre o verso 5 lido como um hiato (“do-u-radas”) e uma contração no advérbio “ainda” do verso final, lido como “áin-da”, nesse caso teria o poeta descartado a opção por “inda”, prosódia tão comum na lírica em nosso idioma.

A tradução apaga o eco da fonte clássica que serviu a Hölderlin – é preciso admitir que tal esquema de ode não chegou a se estabelecer e

¹³⁵ “Bis auf den vierten Vers beginnen bei der alkäischen im Unterschied zur sapphischen wie asklepiadeischen Odenstrophe alle Verse auftaktig. Die beiden ersten Verse stimmen metrisch überein und bestehen aus den sogenannten alkäischen Elfsilblern: nach zwei jambischen Versfüßen und einer zusätzlichen Senkung folgt eine Zäsur, an die sich ein Daktylus und ein vollständiger sowie ein verkürzter, unvollständiger (=‘katalektischer‘) trochäischer Versfuß anschließen. Der dritte Vers ist durchgehend jambisch vierhebzig, mit einer auch hyperkatalektisch genannten überzähligen Senkung am Schluß, und wird als alkäischer Neunsilbler bezeichnet. Zwei Daktylen und zwei darauffolgende Trochäen bilden den vierten, alkäischen Zehnsilbler genannten Vers.” Edição online de VOGT, Jochen. *Einladung zur Literaturwissenschaft*. Disponível em <https://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/lyrik/alkodenstr.htm>. Acesso em 22 out. 2014.

criar tradição na história da lírica em português brasileiro – e oferece um novo padrão de regularidade classicizante.

Não se pode deixar de registrar o fenômeno que se dá com a “auto”-retradução de “Sonnenuntergang” por Lucchesi. De uma para a outra tradução, ele acabou incorporando muito mais soluções de Bandeira, o primeiro da série brasileira, inclusive o apagamento do outro sentido de “goldner Töne / Voll” a que já aludi, que também poderiam se referir à coloração do sol quando ainda pleno no céu. Comparemos as três versões – de Manuel Bandeira, seguida das duas de Marco Lucchesi – com sublinhados na mais recente do poeta-tradutor fluminense indicando coincidência com a tradução de Bandeira:

PÔR DE SOL

[trad. Manuel Bandeira, 1945]

Onde estás? A alma anoitece-me bêbeda
De todas as tuas delícias; um momento
Escutei o sol, amorável adolescente,
Tirar da lira celeste as notas de ouro do seu canto da noite.

- 5 Ecoavam ao redor os bosques e as colinas;
Ele no entanto já ia longe, levando a luz
A gentes mais devotas
Que o honram ainda.

PÔR-DO-SOL

[trad. Marco Lucchesi, 1987]

Onde estás? A alma anoitece-me ébria
de tuas delícias todas; escutava
o sol adolescente e gracioso
tirar da lira celeste as notas

- 5 douradas do seu canto noturno, e
ecoarem em torno os bosques e as colinas.
Mas ele já está longe,
Onde as gentes mais devotas ainda o sabem honrar.

PÔR-DO-SOL

[trad. Marco Lucchesi, 1992]

Onde estás? A alma anoitece-me bêbada
de todas as tuas delícias; escutava
o Sol adolescente e gracioso
tirar da lira celeste as notas

- 5 douradas do seu canto noturno
 e ecoarem em torno os bosques e as colinas.
 Mas ele já está longe, onde as gentes
mais devotas ainda o sabem honrar.

Percebemos que 2/3 das palavras da segunda versão de Lucchesi passam a coincidir com a tradução de Bandeira. Essa elevada cota de coincidência ocorre precisamente por meio de modificações onde ele antes havia “ensaiado” algumas alternativas próprias, como no primeiro verso o adjetivo “ébria”, sinônimo de “bêbada”/“bêbeda, e com o pronome “todas” posposto a “tuas delícias” no verso seguinte.

Além disso, é especialmente notável a preservação até mesmo do advérbio em “mais devotas”, que já constituía em Bandeira uma modificação em relação ao “frommen” em grau normal, não comparativo, do texto alemão.

Desse modo, a (auto)-retradução de Lucchesi passa a constituir um caso particular de reaproximação com a primeira versão da série, a mais inequivocamente posicionada no cânone da poesia traduzida de Hölderlin, o que põe em xeque a hipótese bermaniana da retradução como movimento progressivo-positivo em direção ao texto-fonte na língua de partida. Neste caso de reaproximação com Bandeira, estamos diante de um movimento rumo a um original “outro”, na mesma língua de chegada de Lucchesi.

Semelhante movimento na direção da primeira tradução da série (Bandeira) – neste caso, ainda mais radical, pois se trata daquela na edição de 1945, ainda com “Tatalam bandeiras” – verificamos em “Metade da vida”, igualmente modificado da primeira para a segunda versão de Lucchesi (1987, p. 57, e 1992, p. 101, respectivamente). Sublinhadas as coincidências com Bandeira, mais numerosas na versão de 1992, temos:

METADE DA VIDA

[trad. Manuel Bandeira, 1945]

Heras¹³⁶ amarelas
 E rosas silvestres
 Da paisagem sôbre a
 Lagoa.

- 5 Ó cisnes graciosos,
 Bêbedos de beijos,
 Enfiando a cabeça
 Na água santa e sóbria!

Ai de mim, aonde, se

- 10 É inverno agora, achar as
 Flores? e aonde
 O calor do sol
 E a sombra da terra?
 Os muros avultam
- 15 Mudos e frios; ao vento
 Tatalam bandeiras.

METADE DA VIDA

[trad. Marco Lucchesi, 1987]

As peras amarelas
 e as rosas silvestres
 à beira do lago.

- 5 Ó cisnes graciosos,
 ébrios de beijos,
 afundam a cabeça
 nas águas sagradas e límpidas.

Ai de mim! Onde irei colher, se
 for inverno, as flores, e onde

- 10 os raios de sol
 e as sombras da terra?
 Os muros quedam-se
 frios e mudos; e ao vento
 estalam as bandeiras.

METADE DA VIDA

[trad. Marco Lucchesi, 1992]

Peras amarelas
e rosas silvestres
 à beira do lago.

- 5 Cisnes graciosos,
bêbados de beijos,
 dobram a cabeça
 nas águas sacras e sóbrias.

Ai de mim! Aonde irei colher, se
 for inverno, as flores, e aonde

- 10 os raios de Sol
 e as sombras da Terra?
Os muros quedam-se
frios e mudos; ao vento
tatalam as bandeiras.

¹³⁶ Como se sabe, erro tipográfico. Leia-se “Peras”.

Da primeira para a segunda versão, há uma redução no número de palavras. Enquanto a de 1987 era ligeiramente mais prolixa que o poema alemão (60 palavras contra 58 de “Hälfte des Lebens”), na de 1992 Lucchesi converteu-a ao número exato da composição alemã.

Suprimindo os artigos dos dois primeiros versos, o poema ficou ainda mais próximo do “idílio” de Bandeira, apenas descartando a imagem de “Land” (que no poeta pernambucano fora designada por “paisagem”).

A versão de 1992 também omite a interjeição “ó” do verso 4, nesse ponto diferindo da tradução precedente. Mas as coincidências prosseguem: Lucchesi muda sua opção inicial “ébrios de beijos” por “bêbedos de beijos”, mais uma vez na direção da tradução de Bandeira (“bêbedos”).

O verso 6 da versão de 1992 igualmente traz modificação em relação à de 1987: de “afundam” para “dobram”. Nesse caso, a escolha se distancia bastante tanto daquela de Bandeira quanto, sobretudo, da que fizera Hölderlin, com o verbo “tunken” [“imersir”, “banhar”, “mergulhar”].

Em seguida, fechando a primeira estrofe, Lucchesi passa de “águas sagradas e límpidas” (1987) para “águas sacras e sóbrias” (1992). O poeta brasileiro está novamente diante do problema colocado pelo adjetivo *heilignüchtern[e]*, a que já fiz referência quando das considerações sobre a tradução de Bandeira. Na verdade, a concordarmos com o entender de Knoop (2008, p. 56), que parece muito bem fundado, com “límpidas” Lucchesi estivera em 1987 mais próximo do sentido provavelmente almejado por Hölderlin, ainda que o adjetivo “sagradas” já parecesse inadequado.

Semelhante exemplo de modificação indevida se verifica com os dois pronomes interrogativos “aonde”, nos versos 8 e 9, em que o tradutor torna a se aproximar da versão bandeiriana, mas fazendo a opção por uma desnecessária variante coloquial. A forma “aonde”, fundindo pronome interrogativo e preposição (“a”), pressupõe, segundo a norma padrão do vernáculo, o uso de verbos regidos por tal preposição, o que não é o caso do transitivo direto “colher”.

Sobressai ainda a grafia de “Sol” e “Terra”, que passam a ter iniciais maiúsculas na segunda versão de Lucchesi. Trata-se de um pormenor já entrevisto nas retraduações de “Brevidade” e “Pôr-do-sol” de 1992. E no mesmo *Faces da Utopia*, com o advento de “Livres do Destino” para traduzir “Schicksallos” (v. 7 no poema alemão e nessa tradução), que abre a segunda estrofe.

O verso 14, mantido da primeira para a segunda versão, contém uma novidade mais radical em relação à tradução de Bandeira, com o uso da forma verbal “quedam-se”. Esta representa uma opção ousada para o “stehen” do soneto de Hölderlin. Enquanto o verbo alemão significa “estar”, “estar de pé”, “estar parado”, “encontrar-se” (MICHAELIS, 2002, p. 262), o português “quedar-se” é encontrado no dicionário *Hoauiss*, por exemplo, com as acepções de “1. estar quedo, quieto; ficar [...] 2. deter-se, ficar ou demorar-se em algum lugar, parar [...]” (HOUAISS, 2001, p. 2351). Evidentemente o poeta-tradutor visava à primeira delas, sobretudo explorando o étimo, de “quieto”, que dessa forma faz ressaltar-se ainda mais o verso seguinte.

Com “frios e mudos” (tanto na versão de 1987 quanto na de 1992), Lucchesi faz uma inversão dos termos do poema alemão, “sprachlos und kalt”, talvez no intuito de evitar dois versos se iniciando com vocábulos quase idênticos, “muros” / “mudos”. O restante do verso 15 apresenta na segunda edição a supressão da conjunção “e”, o que o reaproxima de Bandeira e de Hölderlin.

Por fim, a impressionante modificação que se opera no verso 16 da primeira para a segunda edição, com “estalam” passando a “tatalam”, verbo raro escolhido pelo primeiro tradutor brasileiro e, como sabemos, já objeto de críticas bem fundadas como a de Augusto Meyer, completa o processo de reaproximação com a primeira tradução da série.

A linhagem (depois pensada em relação à constelação a que me refiro) que reúne nas iniciativas tradutórias Hölderlin, Rilke, Trakl, etc. é reconhecida pelo prefaciador da seção de *Faces da Utopia* em que Lucchesi se volta ao poeta suábio: “Hölderlin e Trakl: eis aqui um programa... e uma genealogia ilustre e promissora do tradutor – e poeta – Marco Lucchesi.” (MÜLLER-BOCHAT, 1992, p. 81) No entanto, conforme se detecta na antologia *Poemas reunidos*, de 2000, esses poetas passam a ocupar espaço bastante discreto.

Entre as traduções de Trakl realizadas por Lucchesi preservadas de *Faces da Utopia* para os *Poemas reunidos* – é preciso lembrar que o foram somente quatro do total de 21 que se liam no livro de 1992! –, encontramos “Die Ratten”, “As ratazanas”:

DIE RATTEN

[Georg Trakl, 1913]

In Hof scheint weiß der herbstliche Mond.

Vom Dachrand fallen phantastische Schatten.

Ein Schweigen in leeren Fenstern wohnt;
Da tauchen leise herauf die Ratten

- 5 Und huschen pfeifend hier und dort
Und ein gräulicher Dunsthauch wittert
Ihnen nach aus dem Abort,
Den geisterhaft der Mondschein durchzittert

- Und sie keifen vor Gier wie toll
10 Und erfüllen Haus und Scheunen,
Die von Korn und Früchten voll.
Eisige Winde im Dunkel greinen.¹³⁷

AS RATAZANAS

[trad. Marco Lucchesi, 1990/2000]¹³⁸

A lua resplandece no quintal.
Das telhas caem sombras soberanas.
Janelas de silêncio glacial;
Afloram quietamente as ratazanas

- 5 e céleres sibilam em surdina,
quando um horrível bafo se acentua
na boca semi-aberta da latrina,
onde cintila espectralmente a lua.

- E loucas vociferam de cobiça,
10 buscando em toda a casa os alimentos:
a fruta, o cereal e a hortalíça.
Nas trevas gemem gélicos os ventos.

¹³⁷ Corrigidas a pontuação, as iniciais de todos os versos passando a maiúsculas, a terminação do verbo no verso 4, que na transcrição de *Faces da Utopia* aparece como “tauche”. Utilizei-me, para tanto, da edição *Das dichterische Werk*, por sua vez baseada na histórico-crítica a cargo de Walther Killy e Hans Szklenar. O poema se encontra nas páginas 30-31 do livro. Cf. demais dados bibliográficos ao final deste estudo.

¹³⁸ A única modificação que o tradutor fez da edição de 1990 para a antologia de 2000 foi a passagem para minúscula da inicial em “lua” no primeiro verso, anteriormente divergindo inclusive da ocorrência seguinte, no final do verso 8, já em minúscula.

Nota-se de imediato que ao esquema polimétrico de Trakl o tradutor brasileiro responde com inusitados decassílabos heroicos. A exemplo do que já fizera com o “Schicksalslied”, suprimindo na última estrofe a localização “auf keiner Stätte”, também não se importa em deixar de fora o adjetivo “herbstliche” [“outonal”] do primeiro verso ou o “leeren” [“vazias”] do verso 3.

Algumas modificações léxico-semânticas são ainda mais radicais que aquelas verificadas no poema de Hölderlin. Entre elas, é possível assinalar: no verso 2, com o adjetivo “soberanas” para traduzir “phantastische” – aparentemente apenas com o intuito de facilitar a rima com “ratazanas”, a seguir. O sintagma “de silêncio glacial”, logo abaixo, modifica o sujeito “ein Schweigen” [“um calar-se”], cujo predicado em alemão é construído numa sintaxe não previsível, com o verbo no final da sentença sem exigência idiomática para tal (ex. orações subordinadas alemãs). A frase nominal de Lucchesi substitui a bela imagem configurada na frase verbal de “Ein Schweigen in leeren Fenstern wohnt” [traduzível livremente em algo como “Um calar-se em janelas vazias habita”]. As razões para tanto mais uma vez parecem estar ligadas à preocupação com métrica e rima.

No verso 5, “em surdina” traduz “hier und dort” [“aqui e acolá”, “cá e lá”, etc.]. Apesar da eficiente exploração da assonância em /i/ e da aliteração do /s/ de “sibilam em surdina”, não se pode deixar de notar um prejuízo semântico razoável. Ainda mais acentuado é o que ocorre logo em seguida, com “Und ein gräulicher Dunsthauch wittert / Ihnen nach aus dem Abort” (v. 6-7) [“E uma monstruosa exalação espreita-os da latrina” seria uma possível tradução], vertidos como “quando um horrível bafo se acentua / na boca semi-aberta da latrina”. Não obstante a boa construção métrica e rítmica, é notável como Lucchesi modifica o sentido do verbo *nachwittern* (para “acentuar-se”), além de acrescentar o adjetivo “semi-aberta” – grafado incorretamente; não se justifica o hífen pelas regras de ortografia do português, antes ou depois do Acordo Ortográfico – ao substantivo “latrina”. A imagem é eloquente, porém altera fundamentalmente o sentido dos versos do poema de partida.

O verso 9 aparece traduzido sem modificações léxico-semânticas, mas os dois seguintes tornam a apresentar intervenções radicais: “Und erfüllen Haus und Scheunen / Die von Korn und Früchten voll” figuram como “buscando em toda a casa os alimentos: / a fruta, o cereal e a hortaliça”. A harmoniosa – como harmoniosos são os elementos reunidos no “retrato” descrito, lembrando uma natureza-morta – sequência de decassílabos ou pentâmetros jâmbicos (indicados os acentos principais com acento agudo e os secundários com acento

graves, temos: bus – cán – doem – tó – daa – cá- saos – à – li – mén – tos / a – frú – tao – cè – re – ál – ea – hòr – ta – lí – ça) vem carregada de profundas alterações semânticas.

A começar pelo verbo “erfüllen”, cujo sentido aponta para “(pre)encher”, que foi estranhamente traduzido como o oposto (ou, no mínimo, designador de um estado anterior ao descrito) “buscando”. “Em toda a casa os alimentos” figura em lugar de “Haus und Scheunen”, que em português tende a resultar em “casa e celeiros”. A enumeração do verso 11, “a fruta, o cereal e a hortaliça”, agradavelmente sonora construção de Lucchesi aparece como tradução de “die von Korn und Früchten voll”. No texto alemão, trata-se de uma subordinada adjetiva restritiva com omissão do verbo, significando “que (estão) repletos de grãos e frutas”, complementando, portanto, informação para “Haus und Scheunen”. A tradução semântica deveria estar em torno de “E berram como loucas de avidez, (pre)enchendo (ou “invadindo”) a casa e celeiros, que (estão) repletos de grãos e frutas”. Lucchesi entende serem as sombras que buscam ávidas por alimentos, mas é patente que sua tradução prescinde da dimensão das mesmas como entidades fantásticas dotadas de um poder que se expande indefinidamente.

O último verso da tradução, sem modificações léxico-semânticas de maior importância, exhibe um trabalho de aliterações em /ʒ/, /v/ e /t/:

Nas treyas gemem gélidos os ventos. (v. 12)

Aparentemente, a composição do verso buscou responder ao final do poema de partida, que ali apresenta aliteração e assonância em:

Eisige Winde im Dunkel greinen. (v. 12)
/aj/ /d/ /d/ /aj/

Marco Lucchesi denota nessa tradução de “Die Ratten”, de Georg Trakl, práticas similares às observadas na do “Hyperions Schicksalslied”, de Friedrich Hölderlin: modificações léxico-semânticas ousadas, descompromisso com um possível contrato métrico do poema de partida aliado a um empenho em oferecer ritmo próprio.

Por outro lado, enquanto em “As ratazanas”, por razões que mal podemos adivinhar (um contraste irônico da forma sobre o conteúdo, talvez), optou pelos decassílabos heroicos, para o poema de Hölderlin compusera versos extremamente heteromórficos e polimétricos, desenvolvendo um ritmo de difícil, esquivada apreensão –

intencionalmente buscando, porventura, fixar na forma o caráter incontrolável do destino humano de que trata o poema.

Vejamos como traduziu um poema de Rilke do ano de 1914:

[poema sem título de Rainer Maria Rilke, 1914]¹³⁹

Hebend die Blicke vom Buch, von den nahen zählbaren Zeilen
in die vollendete Nacht hinaus:

O wie sich sternegemäß die gedrängten Gefühle verteilen,
so als bände man auf

5 einen Bauernstraße:

Jugend der leichten und neigendes Schwanken der schweren
und der zärtlichen zögernder Bug –.

Überall Lust zu Bezug und nirgends Begehren;
Welt zu viel und Erde genug.

RAINER MARIA RILKE¹⁴⁰

[trad. Marco Lucchesi]

Ao levantar os olhos do livro, das linhas próximas, e ao deixar de vê-las
para contemplar a noite perfeita:

Oh! os sentimentos pressionados se dispersam tais estrelas,
como a fita de um maço

5 de flores desfeita.

Juventude suave, e severa, árdua indecisão,
ardores e arqueamentos delicados –

Por toda a parte o desejo de corresponder e em parte alguma a ambição:
Terra suficiente, mundo demasiado.

As modificações operadas por Lucchesi nesse poema não são menos numerosas e importantes que as de outras traduções suas. Mais uma vez, podemos notar certos cuidados com o esquema rímico, embora

¹³⁹ In RILKE, *Gedichte an die Nacht*, p. 36.

¹⁴⁰ A tradução é apresentada assim: sem título, com o nome do poeta em versal/versaleta no topo esquerdo da página 205 de *Poemas reunidos*, de Marco Lucchesi.

fique evidente que na tradução nem todas as rimas sejam ricas – dado que se verifica na composição de Rilke.

Lucchesi expandiu o texto de chegada: a primeira estrofe traduzida ficou 20% maior que no texto alemão (36 x 30 palavras); a segunda é praticamente equivalente em número de palavras – apenas duas a mais que as 26 de Rilke. O acréscimo também não chama tanto a atenção por se tratar de palavras em sua maioria curtas, que não chegam a alterar substancialmente a disposição visual dos versos.

No plano léxico-semântico, percebemos que o tradutor brasileiro empregou mais palavras relacionadas à visão, com “olhos”, “vê-las”, “contemplar” (versos 1 e 2). O poema de partida é mais conciso, ostentando apenas no substantivo “Blicke” o movimento de “olhares” descrito por um único verbo, no modo nominal gerundivo, “Hebend” [“erguendo”], que admiravelmente pode designar até mesmo uma ação praticada pelos “gedrängten Gefühle” [“sentimentos”, “sensações”, “instados(as)” ou até “estimulados(as)”] do verso 3, possibilidade por pouco preservada na tradução, já que o “ao levantar” que inicia o poema pode ser lido como um ato do eu lírico. Tal movimento se completa com “in die vollendete Nacht hinaus” [“pela noite perfeita (ou completa) afora”]. O poema em português descarta essa noção expressa por “hinaus”, que tão bem se liga ao “dispersar-se” das estrelas e o “abrir-se” do ramalhete de flores do campo (“Blumenstrauß”, formando rima com “hinaus”!) dos versos seguintes.

Apesar da “inflação” de vocábulos na tradução da primeira estrofe, Lucchesi suprime o adjetivo “zählbaren” [“contáveis”], que qualifica “as linhas próximas” no poema de partida. Omite, com isso, a patente oposição linhas (contáveis, do livro) *versus* estrelas (incontáveis, como os sentimentos ou sensações “libertos” da leitura do livro).

A inclusão do termo “fita” (verso 4), por sua vez, revela uma grande engenhosidade por parte do poeta-tradutor, já que, com “desfeita” (v. 5), reproduz o sentido do verbo alemão “aufbinden”, conjugado no verso 4 do poema de partida, em “bände... auf”. Lucchesi consegue, ao mesmo tempo, criar uma certa identidade sonora com “fita” e “desfeita”, compensando aquela iminente perda da rima toante ao final da primeira estrofe em Rilke, com “...auf” e “...Blumentrauß”.

Ao final dessa primeira estrofe, um detalhe relevante deixou de ser observado pela tradução, a abertura de novos dois-pontos, que desdobram outra vez, amplificando, a perspectiva dos olhares, que, repentinamente, entregues a certas sensações, se expandem como estrelas, ou como ramalhetes abertos de flores.

A segunda estrofe apresenta um grau muito mais alto de complexidade poética. A razão é, primeiramente, uma inversão de termos na oração expressa nos versos 6 e 7, “Jugend der leichten und neigendes Schwanken der schweren / und der zärtlichen, zögender Bug”. Uma tradução livre e aproximada nos fornece: “Juventude de ombros leves, inclinando-os com seu oscilar, delicados e hesitantes.” O termo “Bug”, de difícil tradução para o português, uma delas no especializado vocabulário marítimo designando uma “proa de embarcação”, conforme vimos também presente em “Archaischer Torso Apollos”, do mesmo poeta praguense, refere-se à curvatura do peito do referido fragmento de estátua. Nomeando sobretudo a forma convexa da proa, ele tem como segunda acepção no dicionário *Duden* “parte do ombro”.

É notável que o significado relacionado a embarcação apareça, no poema, próximo do verbo “schwanken” [“oscilar”], num trabalho semântico que a tradução não chega a explorar. Recorrendo a três palavras com sílaba inicial “ár-” / “ar-”, Lucchesi denota ter se preocupado em recuperar as rimas interna e externas em “-ug” dos últimos três versos:

und der zärtlichen zögernder **Bug** – .
Überall Lust zu **Bezug** und nirgends Begehren;
Welt zu viel und Erde **genug**.

Traduziu, portanto – já iniciando a repetição da referida sílaba no verso 6 –, como segue:

[...] **á**rdua indecisão,
ardores e **ar**queamentos delicados –
Por toda a **par**te o desejo de corresponder e em **par**te alguma
[ambição:
Terra suficiente, mundo demasiado.

Note-se ainda certa aliteração em /d/ e /t/, talvez como resposta aos /b/ e /g/ do poema de partida.

A tradução dos dois primeiros versos da estrofe final embaralha alguns termos e o sentido da composição de Rilke. Ao adjetivar “juventude” com “suave”, distancia-se bastante do expresso no poema de partida.

De todo modo, a estrofe é bem construída, incluindo o verso final, onde o tradutor preferiu inverter a ordem dos termos (“Mundo

demasiado, terra suficiente” é que traduziria de maneira mais direta “Welt zu viel und Erde genug”), aparentemente para garantir a rima externa de “-ados” / “-ado” dos versos 7 e 9, ao mesmo tempo tornado mais elegante com o assíndeto original de Lucchesi.

Em tradução de poesia escrita em língua diversa do alemão, podemos verificar ainda certas recorrências de procedimentos como os vistos no par alemão-português. Tomemos como exemplo o soneto “A Roma sepultada em suas ruínas”, do espanhol Francisco de Quevedo (1580-1645). Dele, Lucchesi traduzira para *Faces da Utopia*, um total de oito sonetos. Para os *Poemas reunidos*, seleciona cinco, uma parcela considerável (62%), portanto.

A ROMA SEPULTADA EN SUS RUINAS

[Francisco de Quevedo, primeira metade do séc. XVII]¹⁴¹

Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!
y en Roma misma a Roma no la hallas:
cadáver son las que ostentó medallas,
y tumba de sí próprio el Aventino.

5 Yace donde reinaba el Palatino;
y limadas del tiempo las medallas,
más se muestran destrozo a las batallas
de las edades que blasón latino.

Sólo el Tibre quedó, cuya corriente,
10 si ciudad la regó, ya, sepultura,
la llora con funesto son doliente.

¡Oh, Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura,
huyó lo que era firme, y solamente
lo fugitivo permanece y dura.

¹⁴¹ Reproduzido do Centro Virtual Cervantes, em http://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/esp_roma/introduccion/textos_literarios08.htm . Acesso em 19 maio 2015.

A ROMA SEPULTADA EM SUAS RUÍNAS

[trad. Marco Lucchesi, 1992/2000]¹⁴²

Busca em Roma a Roma, peregrino!,
e em Roma vês apenas as mortalhas:
cadáver são as que ostentou medalhas
e tumba de si próprio o Aventino.

- 5 E jaz onde reinava o Palatino;
pelo tempo limadas, as medalhas
mais se mostram destroços às batalhas
dos tempos idos que brasão latino.

- 10 Só o Tibre ficou, cuja corrente
se a cidade regou, já, sepultura,
a chora com funesto som dolente.

Ó Roma!, em tua grandeza e formosura,
fugiu o que era firme, e tão-somente
o fugitivo permanece e dura.

Este soneto de Quevedo apresenta predomínio quase absoluto de hendecassílabos; a única exceção é o verso 2, decassílabo sáfico. Lucchesi aparentemente leu (e buscou desenvolver na tradução) um soneto com preponderância de decassílabos – considerada alguma diérese nos versos 1, 3, 4 e 13 e uma sinérese no pronome “tua” do 12.

Para preservar o esquema de rimas *abba abba cdc dcd*, recorreu a algumas soluções ousadas.

No verso inicial, “Buscas em Roma a Roma, peregrino!”, conservou a preposição *a* – necessária no *complemento directo preposicionado de persona* do espanhol e, no caso, conferindo um aspecto quase personificador à capital do império Romano – ao que tudo indica para evitar a duplicação algo cacofônica do nome (ainda que metricamente nada alterasse). Se o intuito era conferir um viés estrangeirizador, este não resiste a uma impressão de uso equivocado do vernáculo.

Em seguida, para garantir a rima interna em “no la **hallas**”, desmontou a metáfora em “vês apenas as mort**alhas**” (v. 2). Nesse caso,

¹⁴² Lucchesi não fez nenhuma alteração da primeira para a segunda versão. As traduções se encontram nas páginas 66-67 e 185 das respectivas obras.

a solução mostra-se particularmente feliz por integrar o campo léxico-semântico em torno de “morte” (com “cadáver”, “tumba”, “destroços”, “sepultura” e “funesto”, conforme se vê adiante).

De resto, descontando os cognatos preservados na tradução, há que se comentar poucas modificações. No verso 7, com “destroços” no plural, diferindo do poema em espanhol, parece se perder a identidade com a “ruína” monumental e singularizada do poema. Tal perda é compensada pela engenhosidade de “dos tempos idos”, no verso seguinte, com que traduz “de las edades”. A tradução ainda termina “auxiliada” pela reiteração de “fugiu” (v. 13) em “fugitivo” (v. 14), que no espanhol não figurava com correspondente intensidade, nos seus “huyó” e “fugitivo” (mesmos versos).

Nos *Poemas reunidos*, as traduções de Lucchesi encontram-se agrupadas na seção VISITAÇÕES, contendo 47 páginas (menos de 15% do total de páginas com poesia no volume). O vocábulo “visitação”, segundo informa o dicionário *Houaiss* (2001, p. 2871) atestado em língua portuguesa desde o século XIV, guarda, além da acepção de sinônimo de “visita”, a de “aparição”, “manifestação” (no contexto católico, referindo-se àquela de Maria, mãe de Jesus), do étimo latino *visitatio*. Ora, não parece despropositado inferir que a relação de Marco Lucchesi com outros luminares da lírica mundial consiste precisamente nesse movimento dialético de visitar e (aceitar) ser visitado pelas grandes forças que os norteiam.

Tais “Visitações” ocupam espacialmente o núcleo preciso dos *Poemas reunidos* (há cerca de 170 páginas antes e número bastante próximo – em torno de duzentas – após eles). Nesse centro ao redor do qual orbita a poesia própria de Lucchesi, nota-se a ausência, na apresentação de cada um dos poemas traduzidos, do seu correspondente na língua de partida. Se pode ter se devido a razões de limitação editorial, resta em todo caso a sensação de que se produz nesse lugar aquilo que tenho chamado de constelação, que conjuga obra poética própria e traduzida – e oferece novas possibilidades de estudo de poesia (re)traduzida.

Nessa antologia do ano 2000, como já afirmei, há menos poesia de Hölderlin, que divide espaço com uma amostra mais diversificada da lírica mundial de diferentes épocas, incluindo as primeiras incursões do poeta fluminense em composições do sufi persa Djálal ad-Din Rûmî; dos russos Afanási Fet, Vassíli Jukóvski, Vielimir Khliébnikov, Ievguêni Ievtuchenko, Fiódor Tiútchev e Boris Pasternak; ainda algo dos germanófonos Georg Trakl, Rainer Maria Rilke e Hans Magnus Enzensberger; bem como dos espanhóis Juan de la Cruz e Francisco de

Quevedo; também criações de dois italianos, um texto em prosa poética de Dino Campana e um poema de Sergio Solmi; e, além destes, do francês Claude Esteban, “O dia escrito recentemente” (LUCCHESI, 2000, p. 221-2).

<p>LE JOUR A PEINE ECRIT [Claude Esteban, 1967/1992]</p> <p>J'ai trop tardé. Je n'attends plus.</p> <p>Je cours dans le matin du monde.</p> <p>5 Tout m'appelle. Tout est prochain.</p> <p>Une herbe. Un insecte neuf.</p> <p>Comme un bourdonnement de signes 10 sous les feuilles.</p> <p>L'espace, devant moi. Infime, immense.</p> <p>Etre, non. Mais surgir.</p> <p>15 Savoir renaître.</p> <p>Pas même soi ni l'autre.</p> <p>Aucun Indivisé.</p> <p>20 Dans la corolle d'un soleil ou dans le cercle</p> <p>de cette fleur. Plus près du sol.</p> <p>Coquelicot, glaïeul 25 Peut-être.</p>	<p>DIA ESCRITO RECENTEMENTE [trad. Marco Lucchesi]</p> <p>Cheguei tarde. Já não espero.</p> <p>Corro pela manhã do mundo.</p> <p>5 Tudo me convoca. Tudo está próximo.</p> <p>Uma erva. um [<i>sic</i> minúscula] novo inseto.</p> <p>Como um sussurro de sinais 10 sob as folhas.</p> <p>O espaço, diante de mim. Ínfimo, imenso.</p> <p>Ser*, não. Mas brotar.</p> <p>15 Saber renascer.</p> <p>Nem o que se é, nem o outro.</p> <p>Ninguém. Indiviso.</p> <p>20 Na corola de um sol ou no círculo</p> <p>desta flor. Mais próxima do solo.</p> <p>Papoula, gladiólo 25 talvez.</p>
---	---

<p>Rien et le tout.</p> <p>Paraître. Reconnaître. Appartenir.</p>	<p>Nada e o todo.</p> <p>Parecer. Reconhecer. Pertencer.</p> <p>*Corrigido o erro tipográfico da edição dos <i>Poemas reunidos</i>, em que figura um “se”.</p>
---	--

O poema em francês e sua tradução apresentam correspondentes número de versos sempre agrupados em parênteses, à semelhança de outras criações da poesia própria de Lucchesi, sobretudo dos anos mais recentes, por sua brevidade, preponderando pares de versos diluídos sem qualquer pontuação no branco da página.

É o caso deste:

Não se move
e avança

não começa
e termina

está em toda
a parte mas não
está
em parte alguma

é visível e não
se mostra

seu remédio não
cura

seu fogo
não arde

em toda a sua
medida a desmedida
(LUCCHESI, 2003, p. 81)

O poema de Enzensberger escolhido para tradução nessa coletânea, “Die Visite”, (1995) não só dialoga irreverentemente com passagens da Bíblia referentes a anjos como também – parecendo contrapor a ele alguma jocosidade – retoma Rilke (lembramos a recorrência da figura do anjo na lírica do poeta praguense), de quem Lucchesi aliás traduzira um poema de verso inicial semelhante, “Hebend die Blicke vom Buch, von den nahen zählbaren Zeilen”, a que me referi antes:

Als ich aufsah von meinem leeren Blatt [„Die Visite“, de
Enzensberger]

Quando ergui meus olhos de minhas folhas vazias [“A visita”,
tradução (LUCCHESI, 2000, p. 224)]

O diálogo com a lírica hölderliniana, seja por meio da tradução de composições do poeta suábio, seja pelo recurso à linhagem de poetas de língua alemã que a ele se vinculam, torna-se, em *Poemas reunidos*, menos explícito.

À diminuição de envolvimento com a poesia de Hölderlin e de outros poetas de língua alemã corresponde em Lucchesi, o interesse cada vez maior por uma produção própria marcada pela experiência do Oriente (vide *Bizâncio*), uma poesia paulatinamente mais concisa, de versos curtos organizados em poemas repletos de dísticos e tercetos, mas também incluindo aqueles em uma única longa estrofe. Agora, é o branco que domina cada folha, os versos, em grande parte tendendo a um único acento independentemente do número de sílabas gramaticais, vêm com uma força precisa e eloquente.

É o caso de “Sombras do acaso”, primeiro poema em *Bizâncio*. Podemos considerá-lo dividido em seções, levando em conta sua diagramação. A primeira delas, que ocupa as páginas 112 e 113 dos *Poemas reunidos*; a segunda e a terceira coincidem com estrofes isoladas, nas páginas 114 e 115, respectivamente; uma quarta seção – ou estrofe, caso se prefira, evitando a diagramação que interpõe enormes espaços entre elas – ocupa menos da metade da página 116, variando o verso inicial “Cai a tarde...” para “Cai a noite...”. E assim prossegue o poema com as três páginas seguintes, cada uma exibindo uma seção, ou estrofe. A título de exemplo, a segunda seção ou estrofe com seus versos de acento único em posição harmoniosamente cambiante:

Das belezas
do ocaso
se apodera,
de sonho
e solidão
enquanto
haure
o singular
mistério
da distância
e seu aroma
de tristeza
e abandono,
de golfos
extremados,
enseadas
convulsas
ilhas
torturadas.
(LUCCHESI, 2000, p. 112-113)

O texto na contracapa de *Sphera*, de 2003, publicação imediatamente seguinte aos *Poemas reunidos* (2000), alude precisamente a essa característica que passa a sobressair na poesia de Lucchesi: “Textos que flutuam sobre o abismo da página.” Em seguida, reproduz fala do poeta e tradutor: “Cultivo a imprecisão. Amo o que lembra que o poema é múltiplo e plurideterminado.”

Tal fracionamento das massas de texto insere a poesia de Lucchesi nesse momento em outra importante dimensão, a dos fragmentos – relevantes, aliás, na poesia de Hölderlin, não importando se derivados de esforços programáticos ou se ligados à progressiva deterioração da saúde mental do poeta suábio.

Com *Poesie*, livro de tiragem limitada e raro, Lucchesi apresenta-nos poemas escritos ora em português, ora em italiano ou ainda eventualmente em língua persa. De todo modo, seguem presentes duas forças que movem sua obra (poética própria e de poesia traduzida) desde os primeiros anos: o contato com a poesia de Dante – com ela, o universo temático órfico – e a releitura de temas do cristianismo.

Em *De passione*, outra obra de tiragem muito reduzida (apenas cinquenta exemplares) lançada em 2000, encontramos um poema de Lucchesi que o aproxima da mundivisão hölderliniana de alguns momentos, muito embora na forma privilegiada acima mencionada:

Tudo em todos*εν πασι παντα θεός*

Senhor,
o plural
nos incumbe

é verdade...

mas
o plural

também
nos dilacera

na treva
espessa

de cujo
rosto
vário

ressurge
a dor
primeva...

para vós
Senhor

segue
inexausto

o universo
mundo

o pranto
de vossos filhos

e as horas frias
do falso
entendimento

deságuam
em vosso

mar...

tereis
tudo
em todos

sob
o signo
da redenção

tudo
em todos

nas
águas do tempo
nos mares do Amor

Acerca desse conjunto de poemas, escreve Constança Hertz:

Em ritmo ágil, os poemas delineiam a história do martírio de Cristo. Em *De passione*, temos uma narração em versos e poemas breves que formam uma unidade e possuem uma musicalidade sutil e sempre árida. Em versos de lirismo apurado, o sofrimento assume formas elaboradas, que seguem em direção ao Infinito, buscam o Sublime, em suas impossibilidades de permanência. No contato com a Luz, na proximidade do Verbo, por breves instantes, a existência adquire sentido, adquire uma direção. (HERTZ, 2000, p. 366-367)

Acerca do vínculo entre o fazer poético próprio e o tradutório, assim declara o poeta-tradutor em entrevista reproduzida no site da editora Record:

[Pergunta]

Sobre processos de escrita: o poeta, o prosador e o tradutor trabalham de forma muito distintas? E em que se aproximam e se parecem?

[Resposta de Marco Lucchesi]

Há uma continuidade descontínua. Preciso desse tripé. Uma coisa pode entrar dentro da outra de modo mais comunicativo. Traduzo menos hoje em

dia. Trabalho de Sísifo o da tradução, mas importante. Duro. Inatingível. Belo e necessário. A poesia me insere na diversidade dos gêneros literários, que hoje suportam muitas combinações ou misturas. Um dentro do outro.¹⁴³

Ao poeta-tradutor Marco Lucchesi o poema de Hölderlin aqui abordado parece ter servido apenas numa primeira fase, como autodesafio, sendo posteriormente deixado de lado na organização de sua antologia de obra poética própria + traduzida. De todo modo, integra a constelação lucchesiana sob diferentes vieses, como o interesse do poeta pela matéria órfica (cf., entre outros, o envolvimento prolongado com a obra de Dante), sua incursão em formas que exploram a expressividade do fragmento, uma identidade com o poeta suábio no que se refere ao fascínio pelo Oriente (em Lucchesi, sobretudo o Oriente Médio; em Hölderlin, a Grécia clássica), etc.

Em *Sphera* (2003), Lucchesi apresenta-nos um universo de poemas que se dispõem todos sem título sobre as páginas ímpares do volume, precedidos pelas pares em branco. Para Eduardo Portella, que prefacia a obra, sublinhando naquelas composições seu caráter de “materiais poéticos – materiais imateriais”, escreve:

No giro da esfera os temas se enlaçam livremente, sem qualquer subordinação lógico-temporal. Marco Lucchesi sabe operar, com rara perícia, a resistência à forma e ao formato, do mesmo modo que deixa evidente o seu apreço pela construção livre. [...] O poema sem fim, na medida em que nunca depende de uma estrutura formal conclusiva, é agenciador de quotas maiores de poesia. (PORTELLA, 2003, p. 12)

Ocorre que, mesmo (temporalmente) afastado das traduções da poesia de Hölderlin realizadas há quase três décadas, o poeta fluminense parece conservar “materiais poéticos” que ecoam algo daquele universo, incluída a “linhagem holderliniana”, como em:

Mas e se
o rebis não passa

¹⁴³ http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=1766&id_entrevista=292. Acesso em 19 maio 2015.

de um abismo
sem fundo

de um anjo
sem rosto

de um nada
sem Deus

como atingir
essa
ilusão errante?
(LUCCHESI, 2003, p. 87)

Está em jogo o verdadeiro sentido do *rebis* (de *res bina*, “coisa dupla”), figura simbólica, que, conforme explicam Chevalier e Gheerbrant, seria o modo como os alquimistas chamam “a primeira decocção do espírito mineral misturado com o corpo, porque ele é feito de duas coisas, a saber, o macho e a fêmea, isto é, o dissolvente e o corpo dissolúvel, mesmo que no fundo isso seja apenas uma mesma coisa e uma mesma matéria...”. Já para os filósofos, segundo os mesmos estudiosos, associado ao andrógino, “matéria que se basta a si mesma para colocar no mundo o filho régio mais perfeito que seu pai” e também “o ovo cósmico, cuja separação em duas partes corresponde à manifestação, por polarização, da Unidade primeira”. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1996, p. 771).

Ao mesmo tempo em que o poema é a formulação de uma questão fundamental quanto a que constituiria de fato o *rebis*, podemos nos questionar se as imagens do “abismo sem fundo” e do “anjo sem rosto” não carregam reminiscências do contato com Hölderlin, via Rilke e Trakl, sendo o “nada sem Deus” um traço nietzschiano contornando o quadro – condizentemente, uma vez que conhecemos o entusiasmo do filósofo pela obra do poeta suábio.

Para a publicação mais recente de poesia própria, de 2014, Marco Lucchesi elege como título o nome da musa da História: *Clio*. Este também nomeia a primeira parte das duas de que se compõe o volume; a segunda é *Insônia*. Numas “Notas” nas últimas páginas, Lucchesi explica que *Clio* foi escrito entre 2008 e 2009, concluído em Riad, e que consiste num “poema único, dividido em microrregiões. Deve ser lido sem interrupção.” (Lucchesi, 2014, p. 91)

A jornada, que em grande parte se guia por referências às navegações portuguesas, é precedida por um “Prólogo febril”, com sete

poemas. Num deles, “Vida”, não é difícil entreuoir o tom de uma voz marcada pela herança clássica que se assemelha à de Hölderlin:

Vida

Amanhecidas tentações
 prelúdios de treva e adesão ao corpo. Moldá-lo
 na luz de sua antiga juventude
 amada pelos deuses.
 (Lucchesi, 2014, p. 22)

Na obra reunida de Marco Lucchesi, de 2000, convém notar que o número reduzido de composições de Hölderlin que nela permanece não oblitera a visão de um conjunto que segue incluindo ainda fulgurações de Trakl e Rilke, de linhagem hölderliniana.

Quanto ao estatuto de sua empreitada como retradução, não podemos ignorar o fato de ter produzido duas versões, ampliando a sucessão de composições que inserem o “Hyperions Schicksalslied” num sempre fascinante conjunto de novas relações e reverberações.

Na representação gráfica da cadeia de (re)traduções (cf. Anexos, Fig. 8 e 9), nota-se de imediato como o poeta-tradutor fluminense retoma boa parte da composição de Bandeira, praticamente passando ao largo da retradução de Faustino. Sua novidade, com escolhas lexicais de elevado impacto no plano semântico (“errantes”, “mansos” “naufragando”, “a vida inteira”), denotam o esforço em imprimir marca própria na série retradutória.

Para não desprezar o pormenor de Lucchesi ter revisto (ou retraduzido!) sua tradução de 1987, apesar do exíguo intervalo de tempo entre esta e a então recém-editada coletânea de poemas traduzidos por José Paulo Paes, também não pode ser desprezada a nova empreitada na representação gráfica (cf. Anexos, Fig. 8 e 9).

Nela, notamos como Lucchesi substitui “errantes” por “livres do Destino” e “mansos” por “suaves” (que segue se movendo num campo semântico mais distante do de *selig[e]*); suprime o “naufragando” do último verso; acrescenta nesse, como última palavra do poema, aliás, o advérbio “abaixo”, coincidindo com Faustino.

O conjunto, porém, de elementos formais e semânticos prossegue não ratificando a “hipótese da retradução” de Berman (1990); não fornece subsídios inequívocos para que se afirme “estar mais próximo” do texto-fonte na língua de partida, e sim mais e mais voltado ao “original” brasileiro inaugurador da série de (re)traduções.

3.5 Hölderlin retraduzido por José Paulo Paes – ou “Sob o signo da ‘refração hermenêutica’”

Entre os poetas-tradutores selecionados para o presente estudo, José Paulo Paes destaca-se não só pela vasta produção em ambas as atividades, mas também pelas circunstâncias em que se deram, aliadas ainda a outras ocupações que desempenhou com brilhantismo, como a de editor ou de autor de obras para o público infanto-juvenil.

O número de línguas de partida é bastante elevado, incluindo idiomas que Paes, com marcada honestidade, declara não falar e só traduzir mediante o cotejo com traduções para outros idiomas e consultas a dicionários, como são os casos do alemão e do dinamarquês.

A tradução de “Hyperions Schicksalslied” e dos demais poemas de Hölderlin em coletânea sai publicada em 1991, com Paes em idade bem mais madura (aos 65 anos) que a dos poetas-tradutores que o precederam. Nesse momento, já havia se consagrado traduzindo tanto prosa quanto poesia com igual êxito.

Nos últimos anos de vida, Paes também desenvolveu atividade acadêmica, como professor convidado, tendo dirigido oficina de tradução de poesia no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, em 1987. Mais tarde, também atuaria na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

E, como resultado da atividade prática própria enriquecida por volta daqueles anos pela reflexão teórica acerca da tradução de poesia, produziu entre meados dos anos 1980 e o final da vida, em 1998, diversos ensaios.

Sob esse aspecto o poeta-tradutor paulista posiciona-se no universo de companheiros de ofício em condição diversa. Manuel Bandeira integrara a tradução de poesia à criação própria sem uma “ponte” teórica de maior extensão (são esparsas as suas notas sobre a atividade tradutória, encontráveis no *Itinerário de Pasárgada*). Mário Faustino explicitara mais abertamente sua concepção de tradução como integrante fundamental de uma tríade com criação e crítica. Marco Lucchesi não publicou obras *acerca* de tradução, embora, por declarações isoladas – como na entrevista citada –, pareça inegável a importância da conjugação do trabalho tradutório à criação própria.

Em Paes, o estudioso de poesia tem, talvez pela primeira vez (ou pelo menos de modo privilegiadamente concentrado), por intermédio de um prolífico tradutor e poeta, algum contato com referências importantes dos Estudos da Tradução na década de 1990.

3.5.1 Tradução da prática à teoria, a ponte de Paes

Em seus ensaios sobre tradução, há, algo esparsas, menções a Henri Meschonnic, George Steiner, Jean-René LADMIRAL, entre outros. O tratamento ainda não denota o rigor científico exigido pela disciplina acadêmica – o que é compreensível, uma vez que o vínculo de Paes com o ambiente universitário das Letras se dava preponderantemente baseado na *prática* de tradução –, como vemos sobretudo quando desenvolve uma crítica sobre Bandeira tradutor, mas representa uma importante contribuição nesse sentido.

Sua obra *Tradução: a ponte necessária*, de 1990 (reunindo textos publicados poucos anos antes em lugares diversos, além de material que utilizara como coordenador de oficina universitária de tradução de poesia), não obstante mover-se num terreno teórico-conceitual em algum descompasso com os Estudos da Tradução de então – o que mais uma vez não surpreende, já que correspondia, em certa medida, ao *state of art* dessa interdisciplina no Brasil da época –, segue como valiosa referência para quem estuda tradução poética em nosso país.

Ele próprio adverte o leitor dessa sua coletânea de ensaios sobre tradução que os produz

[n]ão como tradutólogo, que não o sou, mas como um profissional necessitado de refletir acerca do seu próprio ofício. Os textos reunidos no presente volume são, portanto, reflexões não-sistemáticas de um tradutor em torno da teoria e da prática da tradução. Reflexões que, desenvolvidas com base na leitura de obras básicas de tradutologia tanto quanto na experiência profissional do seu autor, almejam ser de alguma utilidade a quantos se interessem pelo assunto. Daí o tom pedestre da linguagem e a preocupação de não abusar dos tecnicismos. (PAES, 1990, p. 6)

Ocorre bastante próxima a tal reunião de ensaios a publicação dos *Poemas* de Friedrich Hölderlin, pela editora Companhia das Letras, no ano seguinte, 1991. O volume integra uma espécie de série que naquela década disponibilizava ao público leitor coletâneas sob o título *Poemas*, de capa padronizada (de um título a outro só mudando a cor do fundo), diagramadas em versão bilíngue espelhada: na página par, o poema de partida em idioma estrangeiro, em itálico; na ímpar, a tradução para o português brasileiro. Dessa série, encontram-se quatro volumes com

tradução de José Paulo Paes: um (em parceria com o poeta-tradutor carioca João Moura Jr.) com poemas de W. H. Auden (1986), outro de William Carlos Williams (1987), além daqueles com poesia de Friedrich Hölderlin (1991) e de Rainer Maria Rilke (1993)¹⁴⁴. Chama a atenção que os dois únicos títulos reunindo poesia de língua alemã traduzida por Paes constituam justamente Hölderlin e Rilke, de uma mesma “linhagem”, conforme já sublinhado.

Entre os 43 poemas que Paes (re)traduz, além de “Hyperions Schicksalslied”, contam-se cinco antes vertidos por Bandeira – um número significativo, correspondendo a dois terços do “conjunto” do poeta-tradutor pernambucano. Com relação a Lucchesi (de *Patmos e outros poemas de Hölderlin*, 1987, já que a edição “auto-retraduzida” só sairia em 1992 – portanto, após a publicação da coletânea de Paes), a coincidência abrange todos os poemas, incluindo “Infância” – no alemão, “Da ich ein Knabe war” –, de que Lucchesi traduzira apenas a primeira e terceira estrofes, suprimindo-o posteriormente de *Faces da Utopia*. Em Paes, ele aparece na íntegra, intitulado “Quando eu era menino”.

Um pormenor orto/tipográfico chama a atenção não só no volume dedicado a Hölderlin, mas também no do outro poeta de língua alemã: descartou-se por completo o uso do β – o chamado *Eszett* ou *scharfes s* [sibilante surda *s*] –, substituído por *ss*. É certo que ambas as grafias têm valor fonético idêntico, o de /s/. Mas seu emprego segue regras ortográficas baseadas na vogal que o antecede e, dentre os países germanófonos, apenas na Suíça o β é desusado, dando sempre lugar ao *ss*.

Notadamente rico em informações e de leitura sempre prazerosa – como de resto o são tantos outros ensaios do poeta-tradutor paulista –, o texto de apresentação de Paes à coletânea é intitulado “O regresso dos deuses – Uma introdução à poesia de Hölderlin”. Com dados biográficos apoiados sobre fontes respeitáveis, ele apresenta pormenores sobre a formação intelectual do poeta e a gênese das obras seminais que adiante são exibidas em tradução.

Para refletir sobre as motivações por trás de sua empreitada (re)tradutória, parece conveniente salientar a observação que faz sobre os critérios de escolha dos poemas para a coletânea: “A seleção deles foi feita pelo duplo critério do gosto pessoal do selecionador e da

¹⁴⁴ Na mesma coleção, assinados por outros tradutores, há Wallace Stevens (1987), Gerard Manley Hopkins (1989), Elizabeth Bishop (1990), Marianne Moore (1991), W. B. Yeats (1992) e Seamus Heaney (1998).

representatividade do material selecionado em relação ao *corpus* de onde provinha.” (PAES, 1991, p. 10)

O poeta-tradutor paulista não explicita o que entende por “representatividade”, deixando-nos supor alguma relação com a noção de cânone, ou certo aspecto desta. Merece novamente alguma consideração o fato de Paes nesse ponto não se referir a traduções brasileiras anteriores, o que, por outro lado, não significa supor que não as conhecesse ou que as menosprezasse.

“Hyperions Schicksalslied” fecha, na coletânea de Paes, a seção “Do ciclo de Diotima (1795-1798)”, com título “Canto de destino de ‘Hiperion’”, algo curioso, dadas as aspas apostas ao nome do protagonista do romance. Não é possível apurar as razões para tal. A forma paroxítona do nome, por outro lado, indica um rigor especial, inédito nas traduções do título do poema até então, apresentando a tônica em conformidade com o originário grego Ὑπερίων.

No artigo “Sobre a crítica de tradução”, da mencionada reunião de ensaios de 1990, José Paulo Paes escreve:

Ora, pode-se conceber a tradução de um poema como um homólogo do poema original, isto é, como uma outra “máquina de comover”, que seja ela também capaz de produzir, sobre os leitores da língua-alvo, efeitos semelhantes aos produzidos pelo poema original nos leitores da língua-fonte. Efeitos *semelhantes*, sublinhe-se, não *iguais*. (PAES, 1990, p. 115, grifos do autor)¹⁴⁵

3.5.2 Iluminadoras “notas liminares”

Assumidamente apoiada sobre traduções precedentes – ao menos aquelas para línguas estrangeiras neolatinas –, a empreitada de Paes aponta as características que permitiriam, seguindo a classificação de Jiří Levý, designá-la como algo próximo da “tradução compilada” (1969, p. 162), apenas sendo necessário ressaltar que no estúdio tcheco tal classificação figurava com um sentido antes despectivo.

¹⁴⁵ Convém salientar que a expressão “máquina de comover” fora mencionada pouco antes nesse ensaio, com uma nota de rodapé remetendo ao Mário de Andrade de *A escrava que não é Isaura*.

A postura do crítico e poeta-tradutor paulista, porém, aponta para outra dimensão. Abrindo seu volume *Friedrich Hölderlin – Poemas*, com seleção, tradução e introdução suas, reconhece ter se ajudado de antecessores, num valioso paratexto. Trata-se de sua – como veremos, costumeira – “Nota liminar”, onde lemos:

Parece ter-se institucionalizado em certa medida o costume de as traduções de poesia virem precedidas de um pedido de desculpas do tradutor. Embora não pretenda incorrer aqui nesse ritual de hipocrisia, não me posso furtar à confissão de serem rudimentares meus conhecimentos de alemão. Não o sei falar nem escrever, só o consigo ler à força de paciência e dicionários; no caso dos poemas de Hölderlin aqui traduzidos, pude contar com a ajuda das seguintes traduções francesas, espanhola e italiana para o entendimento dos passos mais difíceis do original alemão: *Poèmes (Gedichte)*, ed. bilíngüe, trad. e pref. de Geneviève Bianquis, Paris, Aubier-Montaigne, 1996; *Œuvres* (Hypérion, Empédocle, Poèmes, Essais, Lettres), vol. publ. sob a direção de Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1982; *Douze poèmes*, trad. e apres. de François Fédier, s.i.l., Orphée-La Différence, s. d.; *Obra completa en poesia*, ed. bilíngüe, trad. de Federico Gorbea, Barcelona, Ediciones 29, 1977, 2 vols.; *Poemas de la locura* (precedidos de algunos testimonios de sus contemporáneos sobre los “años oscuros” del poeta), ed. bilíngüe, trad. e notas de Txaro Santoro e José María Alvarez, Madri, Ed. Hiperion, 1985; *L’arcipelago e altre poesia de Friedrich Hölderlin*, ed. bilíngüe, introd. e versão de Alberto Guareschi, Parma, Guanda, 1965. (PAES, 1991, p. 9)

Paes adota, assim, uma postura corajosa e honesta, indicando-nos as fontes de onde se nutriu para produzir a *sua* tradução de Hölderlin. Assumidamente retradutor, conforme lemos na “Nota liminar” da coletânea, não menciona entre as fontes a tradução de Bandeira, nem de qualquer outro brasileiro – limita-se àquelas para outras línguas estrangeiras – que o teriam “ajudado”. Não é possível precisar – e, por conseguinte, menos ainda julgar – a razão da omissão.

Uma observação mais detida de outras “notas liminares” lança luz sobre a postura do poeta em relação a sua empreitada tradutória e permite levantar hipóteses sobre o modo como vincula a poesia traduzida à própria. Exatamente sob a rubrica “Nota liminar”, encontramos palavras iniciais de José Paulo Paes em outras coletâneas de poemas traduzidos (além dos *Poemas* de Friedrich Hölderlin de 1991 pela Companhia das Letras): no ano seguinte, na primeira edição de *Epigramas/Paladas de Alexandria* para a Nova Alexandria; em 1993, no volume de *Poemas* de Rainer Maria Rilke, novamente para a Companhia das Letras; na reunião *Quinze poemas dinamarqueses*, em 1997, para a editora Letras Contemporâneas.

3.5.3 A retradução de José Paulo Paes

Abaixo, o poema traduzido por Paes seguido da pauta acentual, posição dos acentos e observações. Marcadas em cinza, as modificações léxico-semânticas em relação ao poema alemão:

	CANTO DE DESTINO DE “HIPERÍON” [trad. José Paulo Paes]	Pauta acentual / posição dos acentos / observações
	Andais lá no alto, em meio à luz,	- / - / - / - / 2-4-6-8
	Sobre um chão macio, oh gênios venturosos!	\ - / - / - - - / - [1]3-5-6-10
	As brisas dos deuses, refulgentes,	- / - - / - \ - - / - 2-5-10
	Vos tocam de leve	- / - - / - 2-5
5	Como os dedos da artista	\ - / - - / - 2-5
	Cordas sagradas.	/ - - / - 1-4
	A salvo do destino, crianças	- / - - - / - - / - 2-6-9
	Dormindo, vivem os Celestes;	- / - / - - - / - 2-4-8
	Castamente resguardada	\ - / - \ - / - [1]3-[5]7)
10	Em modesto botão,	- - / - - / 3-6
	A alma deles floresce	/ - / - - / - 1-3-6
	Pela eternidade	/ - - - / - 1-5
	E, ditosos, seus olhos	- - / - - / - 3-6
	Contemplan a paz	- / - - / 2-5
15	Da eterna claridade.	- / - - - / - 2-6
	Mas a nós não é dado	- - / - / - 3-5; “nãoé”, átona)
	Repouso em parte alguma.	- / - / - / - 2-4-6
	Exaurem-se, sucumbem	- / - - - / - 2-6
	Os homens sofredores	- / - - - / - 2-6

20	Cegamente atirados, Ao longo dos anos, De uma a outra hora, o de Penhasco em penhasco, Até, lá embaixo, o Incerto.	\ - / - - / - - / - - / - / - / - / - - / - - / - - / - / - / -	[1] 3-6 2-5 1-3-5 (diér. “outra hora”) 2-5 2-4-6
----	--	---	--

Diferenciando-se dos demais poetas-tradutores brasileiros anteriores, Paes resgata o número de versos por estrofe conforme compusera Hölderlin, com o esquema 6+9+9. É também o primeiro brasileiro a atentar para a disposição escalonada dos versos. Acaba, porém, inflacionando um pouco seu texto (deixa-o 16% maior), ao utilizar 97 palavras ante as 83 de Hölderlin. São cinquenta palavras-novidade paesianas (cf. Anexos, Fig. 9), quase 50% de toda a sua empreitada. Notavelmente, trata-se de uma porcentagem maior que a observada no retradutor precedente, ainda que, segundo declara o próprio poeta-tradutor paulista, auxiliada pela leitura de versões do “Schicksalslied” para outros idiomas.

Os versos são mais uma vez polimétricos, o contrato métrico não fica claramente estabelecido. Convém, de todo modo observar, que a célula métrica mais recorrente é a do adoneu 2-5 (- / - - / -), presente em cinco versos (20,8% do poema). Assim, o trabalho sobre o plano acentual-métrico não impede a eclosão de algo próximo aos ritmos livres, onde, conforme vimos, (para usar termos de Adorno, do modo como entende os *freie Rhythmen*) vêm à tona os escombros de formas clássicas.

Demonstra Paes ter “ouvido” bem os acentos do poema alemão, notando o embate entre esquemas acentuais que se apresenta como 1-4 e 2-5, como já identifiquei antes. Diferentemente do poeta-tradutor pernambucano, que também percebera tais jogos rítmicos, ele opta por uma oposição que se realiza como 2-5 e 3-6 (e outras variações de hexassílabo, como os heroicos quebrados 2-6 e 2-4-6, além dos metros 3-6 e 1-3-6. Na medida em que abdica de rimas completas, a opção por esses metros tradicionais na lírica em nosso idioma, embaralhados num esquema polimétrico, mantém-no próximo da proposta dos ritmos livres do poeta suábio.

No título, diferencia-se com o uso da preposição “de” sem o artigo, criadora de uma espécie de *categoria* de canto, o “de destino”. É a única tradução brasileira com esta característica. Conforme já comentei acima, não se localiza justificativa para o uso de “Hiperion”

entre aspas, também não se caracterizando erro de composição gráfica, uma vez que se repete no Sumário e na página 89 da coletânea.

Salta à vista de imediato o relativamente baixo número de modificações léxico-semânticas em relação ao poema de partida alemão. Na primeira estrofe, por exemplo, pouco mais se pode apontar que dois artigos acrescidos: no verso 2, Paes usa “um chão macio”, para traduzir “weichem Boden”, sem artigo; no seguinte, escreve “as brisas” (em Hölderlin, temos um plural indefinido, igualmente sem artigo, “Glänzende Götterlüfte”).

Na segunda estrofe, merece menção a escolha de “A salvo do destino”, no verso inicial, para traduzir “Schicksallos”. O sufixo *-los* figura no dicionário alemão *Duden* nos seguintes termos: “expressa em formações com substantivos que algo não está disponível, que a pessoa ou coisa descrita não tem algo”¹⁴⁶ (DUDEN, 2001, p. 1029).

A retradução de Paes parece abrir com essa tradução do advérbio “schicksallos” um novo horizonte semântico, vislumbrável em pelo menos duas retraduições seguintes do poema, as de Lucchesi (da segunda versão, conforme já vimos) e de Medina Rodrigues, ambos trabalhando com “livres...”.

A segunda estrofe apresenta três modificações de relevo no plano léxico-semântico. A começar por “crianças”, no mesmo verso 7, sem o artigo definido do poema alemão e traduzindo de maneira pouco precisa os “Säuglinge” [“lactentes”, “crianças de peito”].

Em seguida, sobressai bastante a opção por substituir o verbo “respiram”, que em todas as empreitadas anteriores traduzira bem diretamente o “atmen” do poema de Hölderlin, empregando desta vez um “vivem” (v. 8). Trata-se de uma escolha ousada, mas que fragiliza o jogo imagético-semântico dos lactentes seres celestiais respirando em absoluta serenidade.

Além disso, a segunda estrofe traz o verbo “contemplam”, para “blicken” – a que já aludi acima, o qual no poema alemão em questão indica possuir antes o sentido de um “exibir-se” ou “ficar visível”, intransitivo.

Ocorre que Paes emprega o verbo “contemplar” com regência transitiva direta, modificando também o plano sintático dos versos finais da segunda estrofe. Para ele, os “olhos em paz” não “se exibem/ficam visíveis, etc. em eterna claridade”, e sim “Contemplam a paz / Da eterna claridade” (v. 14-15).

¹⁴⁶ “drückt in Bildungen mit Substantiven aus, dass etw. nicht vorhanden ist, dass die beschriebene Person oder Sache etw. nicht hat”.

Nos dois primeiros versos da última estrofe, “Mas a nós não é dado / Repouso em parte alguma”, Paes retoma a modificação iniciada por Lucchesi, com a negação para o (destino) que é concedido ou reservado aos mortais humanos, e não a *determinação* de que algo (um lugar de repouso) lhes será privado, conforme vimos ao tratar do trabalho do poeta-tradutor fluminense.

As únicas modificações lexicais restantes são as expressas no verso 18, “Exaurem-se, sucumbem”, traduzindo “Es schwinden, es fallen”, e a supressão da comparação “wie Wasser” [“como água”], indicada acima com \emptyset . No primeiro caso, o poeta-tradutor paulista – diferentemente de Bandeira e Lucchesi (nas duas versões), que os deixaram de lado; e de Faustino, que optou por “Tombamos e murchamos” (v. 18), recorre a dois verbos inéditos na série de retraduições ao português brasileiro, ambos reexplorando habilmente o espectro semântico dos dois verbos.

Quanto à exclusão da comparação, o poeta-tradutor eliminou não só um elemento do plano léxico-semântico, mas também do fônico – conforme já assinalai, “Wasser von Klippe” (v. 22) e “Jahr lang ins Ungewisse” ostentam não só semelhanças na pauta de assonâncias como a importante aliteração da sibilante /s/, que parece acelerar no nível sonoro a marca da queda descrita no do sentido.

Também cabe notar um uso mais explícito – e também coerente – dos dêiticos (cf. primeiro e último versos, com “lá”, sendo o primeiro um tanto inusual, em lugar de “aí”), atenção que não se encontra em todas as retraduições.

Passando ao plano fônico da tradução de Paes, na primeira estrofe percebem-se as aliterações entre o encontro consonantal /br/ “anafórico”, por assim dizer, nos versos 2 e 3, em meio a um grande número de sibilantes, sobretudo /s/. O efeito é o da etérea suavidade descrita, sobrepondo forma sobre conteúdo.

Fenômeno semelhante se observa nos versos 7 e 8, desta vez, com o jogo entre /s/ e /v/ intercalados pela linguodentais (sonoras) /d/ numa cadência bem construída.

Nova repetição de fonemas pode ser ouvida nos versos 10 e 11, como

Em **modesto** botão

/m/ /d/

A **alma** deles floresce

/m/ /d/ ,

a ecoar aquela já ouvida no verso 5 (“Como os **dedos** da artista”). A musicalidade fica acentuada, portanto, nesse hábil jogo com suaves bilabiais e linguodentais imprimindo-se sobre o “plano divino” de que fala a passagem.

De resto, outras aliterações mais marcantes no poema encontram-se dos versos 20 a 24, baseadas na recorrência de combinações linguodental+palatoalveolar, em “Cegamente **a**tirados”, /tʃ/; “De uma a outra hora, de”, /dz/; e na palatal /ɲ/ repetida no verso 23. Elas parecem sublinhar no plano fônico a aspereza do destino reservado aos humanos. O *enjambement* – o mais radical entre os poetas-tradutores brasileiros para essa passagem e mais acentuado também que no próprio poema de partida, com a preposição “de” pendurada ao final do verso 22 –, além de reproduzir graficamente a “queda” do penhasco para o verso abaixo, enfatiza ainda mais a repetição de palavras (e de asperezas) de “Penhasco em penhasco”.

A tradução de Paes ostenta uma quantidade considerável de rimas externas incompletas, como entre “refulgentes” / “leve” / “Celestes” / “floresce” nos versos 3, 4, 8 e 11, respectivamente, enfeixando os campos semânticos associados ao plano dos gênios celestiais. Ainda a eles vinculados, temos as completas “sagradas” / “resguardadas”, dos versos 6 e 9; e “eternidade” / “claridade” dos versos 12 e 15.

No verso 13, adjetivo e substantivos se identificam pelo liame da rima interna:

E, **ditos**os, seus **olhos**
/ɔ/ /o/ /ɔ/ /o/

Também não podem passar despercebidas as vogais /a...o/ de “dado” / “atirados” / “penhasco”, fechando os versos 16, 20 e 23 da estrofe final, no plano dos homens sofredores.

3.5.4 “Canto de destino de ‘Hiperión’ ” e uma constelação paesiana

Apreciada a tradução de Paes para o “Schicksalslied” – quase meio século após a de Manuel Bandeira e antecedida ainda pelas de Mário Faustino e Marco Lucchesi, como vimos – e considerada a peculiaridade de incluir então mais numerosa amostra de poemas de Hölderlin, mostra-se conveniente retomar, para cotejo, alguns dos antes vertidos e já mencionados neste estudo.

Início por “Às parcas”, que justamente precede, no volume de Paes, o “Canto do destino...” Diferentemente do que fizera Bandeira, o poeta-tradutor paulista começa por atentar à disposição escalonada dos versos. Abaixo, a ode de Hölderlin seguida de sua tradução tal como se apresentam na coletânea da Companhia das Letras.

AN DIE PARZEN

[Friedrich Hölderlin, 1798]

Nur Einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!
 Und einen Herbst zu reifem Gesange mir,
 Dass williger mein Herz, vom süßen
 Spiele gesättiget, dann mir sterbe.

- 5 Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht
 Nicht ward, sie ruht auch drunten im Orkus nicht;
 Doch ist mir einst das Heilge, das am
 Herzen mir liegt, das Gedicht,¹⁴⁷ gelungen,

Willkommen dann, o Stille der Schattenwelt!

- 10 Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel
 Mich nicht hinab geleitet; Einmal
 Lebt ich, wie Götter, und mehr bedarfs nicht.

ÀS PARCAS

[Trad. José Paulo Paes]

Dai-me só um verão, Potestades, só mais
 Um outono onde o canto meu amadureça,
 Que de bom grado, o coração já farto
 Do suave jogo, morrerei então.

- 5 A alma que em vida nunca desfrutou dos seus
 Direitos divinais, nem no Orco acha repouso;
 Mas, se eu lograr o que, sagrado, tenho
 Dentro do coração, a Poesia,

Serás bem-vinda então, paz do mundo das sombras!

- 10 Contente ficarei, mesmo que a minha lira
 Não leve comigo; uma vez, ao menos,
 Vivi como os deuses: é quanto basta.

¹⁴⁷ Nem a edição que utilizei para o presente estudo (org. Jochen Schmidt), nem dos *Gedichte* von Friedrich Hölderlin, de 1826, pela Cotta'sche Buchhandlung, de Stuttgart/Tübingen, por iniciativa de Uhland e Schwab, trazem esta vírgula; que, no entanto, pode ser encontrada em algumas outras.

Evidenciam-se de imediato as diferenças de uma para a outra tradução. O verbo com que abre o poema, “Dai”, perde parte do sentido expresso por “gönnt”, mais bem aproveitado por Bandeira com “concedais”, transferido para o verso 3.

A escolha do termo “jogo” para traduzir “Spiele”, coincidente entre Bandeira e Paes, recoloca o problema de sentido da primeira (re)tradução, conforme já observei anteriormente.

Ao final da segunda estrofe, Paes traduz “das Gedicht” (v. 8) por “a Poesia” (*sic* com inicial maiúscula, como que tornada entidade), comumente utilizado em alemão para designar “o poema”. A escolha suprime, de certo modo, a ideia de que o eu lírico estaria se referindo ao próprio poema em desenvolvimento, além da ida ao “mundo das sombras” logo após logrado o que lhe é mais caro (o que “leva no coração”), a realização em forma de poema, que equivale a uma vez viver com os deuses, mas que se segue a uma (resignadamente aceita) nova condição, de incomunicabilidade.

Trata-se essa de uma dimensão metapoética que creio ver reexplorada anos mais tarde¹⁴⁸ em “Hälfte des Lebens” [“Meio/metade da vida”]. A imagem do “Silêncio/paz do mundo de sombras” (v. 9) [“Stille der Schattenwelt”] que aqui é percebida pelo eu lírico placidamente – porque seguida à realização bem-sucedida do poema – por lá aparecerá expressa como ameaça pelos “muros” [“Mauern”], que, “mudos e frios” [“Sprachlos und kalt”] impedem o apanhar das “sombras da terra” [“Schatten der Erde”]. Note-se, ademais, a recorrência do paralelismo poético ideado por Hölderlin para mudez e sombra.

Mais uma vez, a exemplo do que fizera com a tradução do “Schicksalslied”, reinserindo o termo “destino” no verso 7, Paes reintegra “Gewaltigen” à tradução, com “Potestades”, deixada de fora no poema de Bandeira. No final da primeira estrofe, faz uma espécie de modificação “corretiva” em relação à tradução do pernambucano: no sujeito da última frase da primeira estrofe, “mir sterbe”, que ressurgue como “morrerei” (em vez de “o coração me morra”).

O esforço de Paes em manter-se próximo do léxico e sentido do poema de partida – que não chega a se comprometer com a “poesia” do verso 4 acima apontada – prossegue nos versos 5 e 6, com “... nunca

¹⁴⁸ Como vimos, a edição a cargo de Jochen Schmidt estima entre 1802/1803 a data de composição de “Hälfte des Lebens”.

desfrutou dos seus / Direitos divinais ...”, que busca traduzir mais de perto “... im Leben ihr göttlich Recht / Nicht ward”.

Mais radical é o que se dá entre os versos 10 e 11, em “... wenn auch mein Saitenspiel / mich nicht hinabgeleitet...”, traduzido como “... mesmo que a minha lira / não leve comigo”. A frase em alemão teria como tradução mais imediata para o português algo como “embora o meu dedilhar não me acompanhe para baixo”.

A definição do instrumento musical “lira” denota argúcia. Na tradução de Paes, inverte-se, entretanto, a relação do eu lírico com seu objeto; esse sujeito ganha o arbítrio de descer ao Orco – o que, no poema de partida, aparece expresso de maneira exatamente contrária, com ele passando a objeto submetido à contingência da execução de seu instrumento.

É importante destacar o eficiente trabalho com as sonoridades do texto traduzido, com todas as suas harmoniosas assonâncias e aliterações, bem ouvidas no poema de Hölderlin. Assim, toda a primeira estrofe apresenta a alternância das linguodentais /t/ e /d/ (aqui marcadas em cinza) e sobretudo no verso 3, “Que de bom grado, o coração já farto”, percebe-se a sequência repetida de vogal nasal, /a/ e /ɔ/ (assinalada com negrito sublinhado):

Dai-me só um verão, Potestades, só mais
Um outono onde o canto meu amadureça,
Que de **bom grado, o coração já **farto**
Do suave jogo, **morrerei enfão.****

Com isso, recupera parte da engenhosa estrutura fônica da primeira estrofe de “An die Parzen”, com predomínio das aliterações em /g/ e das assonâncias com a vogal aberta /ɛ/ e o ditongo /aj/:

Nur **E**inen Sommer gönnt, ihr **G**ewaltigen!
Und **e**inen **H**erbst zu **r**eifem **G**esange mir,
Dass williger **m**ein **H**erz, vom süßen
Spiele **g**esättiget, dann mir **s**terbe.

Novamente, portanto, a (re)tradução de Paes apresenta inegáveis qualidades técnico-formais, compensando de algum modo modificações mais discutíveis do plano semântico.

Como faria Marco Lucchesi em *Faces da Utopia*, lançado um ano depois da coletânea de Paes, este poeta-tradutor paulista também ocupou-se da ode asclepiadeia¹⁴⁹ “Die Kürze”.

BREVIDADE

[trad. José Paulo Paes, 1991]

“Por que és tão breve? já não amas, como outrora,
 Mais o canto? Tu que entoavas, quando jovem,
 Nos dias da esperança,
 Cânticos sem fim?”

- 5 Minha canção iguala a minha sorte. – Queres
 Banhar-te no poente? foi-se! e a terra é fria;
 Molesto, voa o pássaro
 Da noite à tua frente.

DIE KÜRZE

[Friedrich Hölderlin, 1798]

,Warum bist du so kurz? liebst du, wie vormals, denn
 Nun nicht mehr den Gesang? fandst du als Jüngling, doch
 In den Tagen der Hoffnung,
 Wenn du sangest, das Ende nie!‘

- 5 Wie mein Glück, ist mein Lied. – Willst du im Abendrot
 Froh dich baden? hinweg ists, und die Erd’ ist kalt,
 Und der Vogel der Nacht schwirrt
 Unbequem vor das Auge dir.¹⁵⁰

Paes não deixa se perder, em sua (re)tradução, o aspecto dialógico do interior desse poema epigramático de Hölderlin, nem a

¹⁴⁹ Apresentada por KAYSER (2002, p. 50) com o seguinte esquema de estrofe:

–U–UU– –UU–U–

–U–UU– –UU–U–

–U–UU–U

–U–UU–U–

¹⁵⁰ Parecem-me conveniente notar que em Hölderlin a primeira estrofe aparece entre aspas e em todo o poema cada novo verso se inicia com maiúscula.

disposição escalonada dos versos em sua versão alemã, características que faltavam em Lucchesi, mesmo na primeira versão, de 1987, que o poeta-tradutor paulista pode ter conhecido.

Mais uma vez responde à forma clássica do poema de partida com uma composição em que a dois alexandrinos tendem a seguir sempre dois heroicos quebrados – a única exceção é o verso 4, um pentassílabo.

O número de palavras empregadas é o mesmo de Lucchesi, 52, repetindo-lhe a concisão, aliás de caráter essencial e em consonância com o prenunciado no título. Os termos com mais de duas sílabas – que em Hölderlin constroem a brevidade como um mosaico de monossílabos somente em dois momentos abandonados, com Abendrot (v. 5) e “unbequem” (v. 8) – aparecem com quase igual abundância nos dois poetas-tradutores: Lucchesi emprega, em ambas as versões (1987 e 1992) sete palavras com mais de duas sílabas; Paes utiliza oito.

A primeira estrofe traz como modificação lexical mais evidente o acréscimo do substantivo “cânticos” (v. 4), objeto de “entoava” (v. 3), qualificados como “sem fim”. Na composição de Hölderlin, lemos “... fandst du... / ... / Wenn du sangest, das Ende nie!”, correspondente a algo como “não encontravas, quando cantavas, nunca o fim”. A solução paesiana é notável, sobretudo porque recupera no plano do significante, com “canto” (v. 2)/“cântico” (v. 4) o que aparece expresso no alemão “Gesang” (v. 2)/“sangest” (v. 4). Paes modifica radicalmente a entoação da frase, ao substituir o que no poema de partida alemão era uma oração exclamativa por uma segunda interrogativa. Esta, em todo caso, assume uma feição de pergunta retórica, talvez como resultado de um esforço do tradutor em preservar o teor da partícula *doch* (v. 2) do original de Hölderlin.

Também ao traduzir o advérbio “nie” [“nunca”], que encerra a primeira estrofe, como “sem fim” e, numa inversão de termos, iniciado a seguinte com “Minha...”, reproduz – deliberadamente ou não – a assonância em /i:/ que se verifica no alemão, com “nie” e “wie”, fazendo repetir-se, no português, dois *i*, se bem que nasalizados (com “**fim**” e “**minha**”). Pode se tratar daquilo que ele mesmo, em seu ensaio “Sobre a tradução de poesia”, chama de “acaso tradutório”, enriquecedor “de uma conotação inesperada”, no verso “The breathing in unison”, traduzido por Lara Fernanda Teles como “A respiração em uníssono”, que segundo Paes “ganha em alusividade porque o segundo dos componentes morfológicos de ‘uníssono’, etimologicamente designativo de ‘som’, também remete paronomasicamente, em português, a ‘sono’” (PAES, 1990, p. 41). Fato é que a “chave” de tais paronomásias

supostamente enriquecedoras abriria muitas de nossas interpretações para suas traduções, haja vista sobretudo sua grande presença na produção poética própria de Paes.

Com “Minha canção iguala a minha sorte” (v. 5), novamente se perde na tradução parte da concisão, elegância e ritmo expressos na frase “Wie mein Glück, ist mein Lied”, tal como verificado em Lucchesi. O uso do travessão representa um escrúpulo no mínimo desnecessário, já que o utilizado por Hölderlin tem, em língua alemã, a função de suspender o ritmo mais ou menos como o que se dá com nossas reticências.

Já com a supressão do advérbio “froh” que inicia o verso 6 e faz reverberar o /o:/ de “Abendrot” [“arrebol”] do anterior, o tradutor impede que o efeito se reproduza no texto brasileiro. A opção por “foi-se!” para traduzir “hinweg ists”, no verso 7, chama a atenção por parecer estabelecer paronomásia com o substantivo “foice”, símbolo óbvio da morte, e ao mesmo tempo figurar desprovida do sujeito.

Nos versos finais, repete o verbo “voar” de Lucchesi, que cobre apenas parte do sentido do onomatopaico “schwirren” alemão denotador de um “esvoaçar com zumbido”. Ajuda-se, então, Paes do advérbio “unbequem”, traduzindo-o como “molesto” (v. 7). A solução, bastante distinta da “sinistra” de Lucchesi, acaba abrindo um espectro semântico um tanto maior que o expresso pelo termo alemão. Tal adjetivo do português vai do sentido de “incômodo” (tradução bastante comum para “unbequem”) ao de “insalubre”, esse já não diretamente evocado pelo alemão, porém adequado à imagem criada no texto de Paes.

Em suma, mais uma vez, a exemplo do que se deu com o “Canto de destino de ‘Hiperion’”, o poema traduzido exhibe preponderância de opções por termos que no plano semântico não se afastam muito daquele do poema de partida.

Integrando-se à série já representada antes por Manuel Bandeira e Marco Lucchesi, também José Paulo Paes retraduziu “Sonnenuntergang” – como “Pôr-do-sol”. Assim ficou sua versão:

SONNENUNTERGANG
[Friedrich Hölderlin, 1798]

Wo bist du? Trunken dämmert die Seele mir
Von aller deiner Wonne; denn eben ists,
Dass ich gelauscht, wie, goldner Töne
Voll, der entzückende Sonnenjüngling

5 Sein Abendlied auf himmlischer Leier spielt’;
 Es tönten rings die Wälder und Hügel nach.
 Doch fern ist er zu frommen Völkern,
 Die ihn noch ehren, hinweggegangen.

PÔR-DO-SOL

[trad. José Paulo Paes]

Onde estás? minha alma em ebriez despona
 A todos os teus encantos; eis que ouvi
 Como, em sons dourados, sedutor,
 O adolescente solar tangia

5 Seu canto da tarde na lira celeste;
 Em torno o repetiam montes e bosques.
 Mas ele foi para longe, a povos
 Piedosos que ainda o veneram.

Percebe-se logo como ela se diferencia fortemente das precedentes, que, conforme já expus, guardam acentuadas semelhanças entre si, as quais Lucchesi até aumentou, quando de sua (auto-)retradução de 1992. Mais uma vez, Paes atenta para a disposição escalonada dos versos escritos por Hölderlin.

Ao esquema da ode alcaica responde com versos polimétricos, alternando principalmente decassílabos e hendecassílabos. Fica preservado o *enjambement* da passagem entre as estrofes.

As primeiras modificações em relação às traduções anteriores aparecem numerosas no verso inicial: no nível sintático, com o adjetivo possessivo “minha” em lugar de um pronome oblíquo para dar conta do “mir” alemão; no plano lexical, com a locução adverbial “em ebriez”, num registro mais elevado que o de “trunken”. O dicionário dos irmãos Grimm nos informa que

[t]runken é até o século XVIII a expressão adjetival comum para o estado de embriaguez provocado pelo consumo de bebidas espirituosas (e também pelo de nicotina). Dali em diante, a palavra com tal significado passa a pertencer principalmente à linguagem poética, ou, diferentemente, da linguagem administrativa,

enquanto desde meados do século XVIII é a forma *betrunken* que invade amplas camadas da linguagem coloquial.¹⁵¹

Ou seja, José Paulo Paes, assim como o “primeiro Lucchesi”, tentam marcar um nível ainda mais alto de linguagem que o “bêbeda” de Manuel Bandeira. Se nos lembrarmos que o advérbio “trunken” também comparece a outro poema fundamental de Friedrich Hölderlin, “Hälfte des Lebens” [“Meio/Metade da vida”], traduzido pelos três, podemos conferir qual foi o tratamento dado ali: Bandeira “coerentemente” empregou “bêbedos”, Lucchesi também sustenta “bêbado” nos dois poemas da segunda coletânea (a de 1992). Apesar da preferência pelo registro mais elevado de “em ebriez”, Paes não se importa em utilizar “bêbados” para traduzir “trunken” em “Meio da vida”:

[...]
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser
[...] (HÖLDERLIN)

[...]
Ó cisnes graciosos,
Bêbedos de beijos,
Enfiando a cabeça
Na água santa e sóbria!
[...] (BANDEIRA, [1945]1993, p. 401)

[...]
Ó cisnes graciosos,
ébrios de beijos,
afundam a cabeça

¹⁵¹ “trunken ist bis ins 18. jh. allgemeiner adjektivischer ausdruck für den rauschzustand nach dem genusz geistiger getränke (auch von nikotin). von da an gehört das wort in dieser bedeutung der gehobenen, besonders der poetischen sprache, andererseits aber auch der verwaltungssprache an, während seit der mitte des 18. jhs. in den breiten schichten der umgangssprache betrunken in diesen bedeutungsbereich einrückt [...]” Disponível em http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GT13590#XGT13590. Acesso em 19 maio 2015.

nas águas sagradas e límpidas.
[...] (LUCCHESI, 1987, p. 57)

[...]
Cisnes graciosos,
bêbados de beijos,
dobram a cabeça
nas águas sacras e sóbrias.
[...] (LUCCHESI, 1992, p. 101)

[...]
E vós, meigos cisnes
Bêbados de beijos,
Meteis a cabeça
Nas águas sóbrio-sacras.
[...] (PAES, 1991, p. 127)

Além disso, o verbo no final do primeiro verso de “Pôr-do-sol”, “desponta”, é interpretação bastante livre do “dämmert” da ode de Hölderlin. No verso seguinte, por outro lado, Paes emprega “encantos” para traduzir “Wonne”, e o faz adequadamente, ainda realçando a sequência aliterativa com as linguodentais /t/ e /d/ que já se iniciara no primeiro verso e que também se ouve no poema alemão. Ressalve-se apenas que a opção por “... desponta / a...” reinterpreta radical e temerariamente o “dämmert”, produzindo um predicado inusitado. Para compararmos:

Wo bist du? Trunken dämmert die Seele mir
Von aller deiner Wonne; denn eben ist [...] (Hölderlin)

Onde estás? minha alma em e**briez desponta
A todos os teus encantos; eis que ouvi [...] (Paes)**

O “eis que” representa outra novidade na série de (re)traduções brasileira. Para traduzir o “eben” alemão – advérbio com o sentido de “há pouco”, entre outros –, Bandeira recorreu a “um momento”. Lucchesi preferiu omiti-lo. A solução de Paes é eficiente.

O verso 3 do poema alemão repete o descarte (a que já me referi, quando tratei de Bandeira e de Lucchesi) de um sentido a mais para “goldner Töne / Voll”, o de “pleno de tons dourados”, que simultaneamente poderia se referir aos raios do sol ainda pleno e aos sons (ou “notas”, outra aceção para o substantivo alemão *Ton*)

musicais encorpados (o adjetivo *voll* nessa acepção). O adjetivo *golden* igualmente comporta conotação associada ao universo musical, atestado desde o dicionário dos Grimm: “Especificamente em Klopstock e após ele [...] como epíteto para tudo o que é seletto, magnificamente belo, apreciado sobretudo no Romantismo; em especial no âmbito das artes poéticas e musicais”¹⁵².

No verso seguinte, vemos o adjetivo “entzückend[e]”, que se modifica a cada retradução: “amorável” (Bandeira), “gracioso” (Lucchesi, mantido na segunda versão) e finalmente “sedutor” em Paes. É certo que o incomum sintagma “adolescente solar” para traduzir “Sonnenjüngling” enfraquece a imagem desse substantivo; por outro lado, com “sedutor” mais uma vez o poeta-tradutor paulista faz uma escolha notável, na medida em que recupera do adjetivo gerundivo alemão *entzückend*, ao lado do sentido de “encantador” (contemplado pelos sinônimos das traduções anteriores), o do movimento arrebatador “extasiante” – o grego *ἔκστασις* designa uma experiência em que o indivíduo se sente arrebatado para fora de si mesmo.

Ainda sobre o referido adjetivo, o plano morfológico é argutamente observado pelo retradutor, que com “sedutor” – afora a acepção mais conhecida, relacionada ao autor de um delito (da sedução) – explicita o elemento indicador de “separação”, “desvio”: está presente nos prefixos grego *ἔκσ-* (e latino *ex-*), alemão *ent-* e mesmo no (neo)latino *se-*, conforme atesta o dicionário *Houaiss*. Lemos ali, na entrada para o prefixo *se-* que ele por sua vez provém “do indo-europeu **se*-, **swe-*-, **swo-*-, **sewe-*-, **sewo-*-, pron. refl. us. para indicar ‘o que é próprio de um indivíduo ou grupo’, donde ‘o que é posto à parte, desviado, separado’” (HOUAISS, 2001, p. 2529).

No verso 5, Paes oferece novidade com “canto da tarde”, para “Abendlied”. Tal escolha provoca uma certa imprecisão, já que *Abend* é o período caracterizado pelo crepúsculo que antecede a noite (portanto, o específico *fim* da tarde), além disso desconsiderando o pormenor de ser *Abendlied* lexicalizado como designação para um gênero literário e presente em diferentes fontes, como no dicionário dos Grimm.

Outra retradução de José Paulo Paes que merece considerações mais pormenorizadas aqui, afora as já tecidas acima, é a de “Hälfte des Lebens”, realizada após as empreitadas de Manuel Bandeira e de Marco Lucchesi (este com duas versões, conforme vimos). Paes é o primeiro a

¹⁵² <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GG21705#XGG21705>. Acesso em 3.1.2015.

intitular o poema “Meio da vida”, que assim figura na coletânea da Companhia das Letras (PAES, 1991, p. 126-7):

HÄLFTE DES LEBENS [Friedrich Hölderlin, 1802/1803]	MEIO DA VIDA [trad. José Paulo Paes]
Mit gelben Birnen hänget Und voll mit wilden Rosen Das Land in den See, Ihr holden Schwäne, 5 Und trunken von Küssen Tunkt ihr das Haupt Ins heilignüchterne Wasser.	Com pêras amarelas E mil rosas silvestres Pende a terra para o lago, E vós, meigos cisnes 5 Bêbados de beijos, Meteis a cabeça Nas águas sóbrio-sacras!
Weh mir, wo neh[m'] ich, wenn Es Winter ist, die Blumen, und wo 10 Den Sonnenschein, Und Schatten der Erde? Die Mauern steh Sprachlos und kalt, im Winde Klirren die Fahnen.	Ai de mim: onde achar, Se inverno, as flores, onde 10 O brilho do sol E as sombras da terra? Erguem-se os muros Mudos, frios: tatalam As bandeiras ao vento.

Diferencia-se esta retradução das demais da série a começar pelo título: como “Meio da vida”, é o único na trajetória das traduções brasileiras de “Hälfte des Lebens”. Se representa um sinônimo de “metade”, fato é que “meio” vem carregado de uma maior polissemia. Uma consulta ao dicionário vernacular *Hoauiss* nos permite constatar a existência de não menos que o quádruplo de acepções para “meio” que para “metade”.

No estudo já mencionado de Knoop (2008), as especulações em torno de *Hälfte* ocupam posição de destaque. Lembra ele, corroborando parecer de outro germanista, Wolfgang Binder, que o termo não admite interpretar-se o poema como apresentação de duas situações opostas como “metades” – nesse caso, seria necessário que se chamasse “Hälften des Lebens”, com o substantivo no plural. Citando a entrada de *Hälfte* no dicionário dos irmãos Grimm, Knoop sugere que se atente para uma acepção segundo a qual ele designaria o “ponto limítrofe de uma meia parte, o centro [ou meio]” (KNOOP, 2008, p. 47). Ora, de modo involuntário ou não, Paes recoloca esse importante problema em sua retradução.

Mais uma vez o poeta-tradutor paulista reproduz o número de versos do poema original alemão e utiliza praticamente a mesma quantidade de palavras (56 de Paes ante 58 de Hölderlin). O número de acentos dos versos, com alguma alternância entre dois e três, apresenta maior coincidência com Hölderlin do que se observa em Bandeira e Lucchesi.

A busca de maior proximidade com o texto-fonte alemão figura mais clara. Já no primeiro verso se percebe o esforço, ilustrado na abertura com a preposição “com”, rejeitada nas duas primeiras traduções. O acréscimo do numeral “mil” no verso 2, porém, é mais discutível; denota, talvez, uma intenção sua de, num escrupulo até exagerado, garantir uma harmonia acentual do verso construindo dois idênticos anapestos.

Completando a oração de um modo que descarta o hipérbato original alemão, Paes utiliza no terceiro verso o verbo “pende”, pela primeira vez na série de (re)traduções abdicando da frase nominal. Em lugar de “lagoa”, que se repetira nas traduções anteriores, aparece o substantivo “lago”.

O adjetivo “meigos”, semanticamente afastado do alemão *hold*, no verso 4, também representa novidade; tanto Bandeira quanto Lucchesi (nas duas versões) haviam optado por “graciosos”. A opção de Paes pode ter se orientado por um desejo de manter o verso enxuto, ao mesmo tempo trabalhando minuciosamente aliteraões e assonâncias com palavras próximas, como “meigos” (v. 4), “beijos” (v. 5) e “meteis” (v. 6), “lago” (v. 3), “águas” e “sacras” (v. 7).

Nos versos 5 e 6, além do verbo inédito, “meteis”, tradução não inadequada para “tunkt”, vemos Paes mais próximo de Lucchesi do que de Bandeira, com “águas”, no plural, bem como pela escolha dos adjetivos no composto forjado “sóbrio-sacras”, que novamente, como vimos, não resolve o “problema” de *heilignüchtern*. A primeira estrofe também se encerra com uma novidade no plano da pontuação, a exclamação, que, convém dizer, tende a excessiva.

O segundo hepteto apresenta-se com nova modificação na pontuação, com os dois-pontos após “Ai de mim”, em lugar da simples vírgula original, apropriada a um ritmo mais fluente. O mesmo curiosamente se repete no penúltimo verso, nesse caso criando uma relação inusitada entre “[...] os muros / Mudos, frios [...]” e “As bandeiras ao vento”.

De resto, merece menção o desaparecimento do “eu” pronome reto (ou como desinência verbal) na retradução, diluído no infinitivo de “onde achar” (v. 8), retomando a formulação que já fizera Bandeira.

O sintagma “sombras da terra” (v. 11) segue acrescido de artigo, como ocorrera com Bandeira (definido, singular) e Lucchesi (definido, plural), diferentemente do que se lê no poema alemão. A escolha de “Erguem-se” busca, enfim, uma maior proximidade semântica com “stehen” que o “avultam” e o “quedam-se” anteriores.

Por fim, nos dois versos finais, Paes junta-se a Lucchesi no “retorno” à primeira tradução da série. Descontados o assíndeto e os dois-pontos, antecipado o verbo “tatalam”, estamos diante de um quase-tributo ao “inaugurador” trabalho do poeta pernambucano, a despeito da crítica que aquele já enfrentara com a escolha de tal verbo.

Retradução de “Andenken”

José Paulo Paes retraduziu também o célebre “Andenken”, hino da fase tardia de produção de Hölderlin (composto bem próximo do agravamento definitivo da doença psiquiátrica), que integrara os *Poemas traduzidos* de Manuel Bandeira já na edição de 1945.

ANDENKEN [Friedrich Hölderlin, 1803/1805]	LEMBRANÇA [trad. José Paulo Paes]
Der Nordost wehet, Der liebste unter den Winden Mir, weil er feurigen Geist Und gute Fahrt verheißet den Schiffern.	Sopra o vento nordeste, Meu vento preferido, Porque promete aos navegantes Boa viagem e espírito ardente.
5 Geh aber nun und grüße Die schöne Garonne, Und die Gärten von Bourdeaux Dort, wo am scharfen Ufer Hingehet der Steg und in den Strom	5 Agora vai porém, Vai saudar o belo Garona E os jardins de Bordéus Onde, ao longo da riba abrupta, Corre o caminho e o riacho
10 Tief fällt der Bach, darüber aber Hinschaut ein edel Paar Von Eichen und Silberpappeln;	10 Tomba fundo no rio vigiado Do alto por um nobre par De carvalhos e álamos brancos.
Noch denkt das mir wohl und wie Die breiten Gipfel neiget	Lembro-me ainda bem de como [inclina
15 Der Ulmwald, über die Mühl', Im Hofe aber wächst ein Feigenbaum. An Feiertagen gehn Die braunen Frauen daselbst Auf seidnen Boden,	15 Suas largas copas sobre o moinho; No pátio cresce uma figueira De lá se vão, em dias de festa, Pisando um chão de seda, Pelos tempos de março
20 Zur Märzzenzeit,	

Wenn gleich ist Nacht und Tag,
Und über langsamen Stegen,
Von goldenen Träumen schwer,
Einwiegende Lüfte ziehen.

- 25 Es reiche aber,
Des dunkeln Lichtes voll,
Mir einer den duftenden Becher,
Damit ich ruhen möge; denn süß
Wär' unter Schatten der Schlummer.
- 30 Nicht ist es gut,
Seellos von sterblichen
Gedanken zu sein. Doch gut
Ist ein Gespräch und zu sagen
Des Herzens Meinung, zu hören viel
- 35 Von Tagen der Lieb',
Und Taten, welche geschehen.

Wo aber sind die Freunde? Bellarmin
Mit dem Gefährten? Mancher
Trägt Scheue, an die Quelle zu gehn;

- 40 Es beginnet nämlich der Reichtum
Im Meere. Sie,
Wie Maler, bringen zusammen
Das Schöne der Erd' und verschmähn
Den geflügelten Krieg nicht, und
- 45 Zu wohnen einsam, jahrelang, unter
Dem entlaubten Mast, wo nicht die
[Nacht durchglänzen
Die Feiertage der Stadt,
Und Saitenspiel und eingeborener
[Tanz nicht.

Nun aber sind zu Indiern

- 50 Die Männer gegangen,
Dort an der luftigen Spitz'
An Traubenbergen, wo herab
Die Dordogne kommt,
Und zusammen mit der prächtigen
- 55 Garonne meerbreit
Ausgeht der Strom. Es nehmet aber
Und gibt Gedächtnis die See,
Und die Lieb' auch heftet fleißig die
[Augen,
Was bleibet aber, stiften die Dichter.

- 20 Passeiam mulheres morenas
Quando dia e noite igualam-se
E as brisas embalam
Preguiçosas veredas
Repletas de sonhos dourados.

- 25 Que me passem, porém,
Cheia de luz sombria,
Uma das taças perfumosas
Com que eu possa repousar; seria
Doce adormecer sob as sombras.
- 30 Pois é bom
Estar sem alma, sem
Pensamentos mortais. Bom é
Deixar que o coração
Fale e converse, ouvir
- 35 Histórias de amor
E feitos passados.

Mas onde estão os amigos?

[Bellarmino

- Com o companheiro? Muitos
Têm pudor de ir até a fonte.
- 40 Pois a riqueza começa
No mar. Como
Pintores, eles recolhem
As belezas da terra sem
Desdenhar a guerra alada nem
- 45 A solidão, anos a fio, sob
O mastro sem folhas onde não
[transluzem
Na noite as festas da cidade,
Com harpas e danças.

Mas agora, rumo à Índia,

- 50 Eis que os homens partiram.
Lá, no promontório ventoso,
Junto ao monte das vinhas, onde
Desce o Dordona,
E se une ao esplêndido Garona,
55 Ganhando largura de mar, o mar
Que dá memória e a tira, assim
Como o amor detém os olhos
[diligentes.
O que fica, porém, é o que os
[poetas fundam.

A retradução de Paes reitera de imediato sua tendência a conservar, tanto quanto possível, o número de versos do poema de partida, como já fizera com o “Canto de destino de ‘Hiperion’”. No caso deste “Lembrança”, apenas a última estrofe conta dez, em vez de onze versos, não comprometendo o leve “desvio” da composição hölderliniana (que tem a última estrofe com onze, diferentemente das demais, com doze versos).

Paes retoma 107 das 273 palavras (cerca de 38%) da “Lembrança” de Bandeira, o que à primeira vista pode parecer um volume considerável. Repete dois versos inteiros, 7 e 20 (em Bandeira, v. 19), “E os jardins de Bordéus [com exclamação na primeira tradução]” e “Passeiam mulheres morenas”, respectivamente, sendo a primeira repetição mais inevitável que a segunda.

Como fizera com o “Schicksalslied”, “Brevidade” e “Meio da vida”, porém, Paes reaproxima sua retradução do poema de partida no que tange ao número de palavras (280 em Hölderlin), utilizando-se de 278, ou seja, apenas duas a menos. Não se trata este de um pormenor irrelevante, se notarmos que muitas das modificações são espécies de “preenchimentos de lacunas” ou eventuais “correções” da tradução anterior.

São amostras do primeiro procedimento: no verso 12, o mais preciso “álamos brancos” (para “Silberpappeln”); no v. 45, “a solidão”, não nomeada por Bandeira, para compensar o advérbio “einsam”; no v. 51, com o adjetivo “ventoso”, para traduzir “luftigen”, porém como atributo de um discutível “promontório”. “Spitz”, no poema, se refere mais inequivocamente ao topo dos vinhedos. E Paes pretende aparentemente também “preencher lacuna” de tradução anterior ao apor o adjetivo “esplêndido” ao rio Garona – para o “prächtigen” deixado de lado pelo poeta-tradutor pernambucano.

Já com “preguiçosas veredas”, no verso 23, denota uma provável insatisfação com os “lentos caminhos” de Bandeira, para “langsamen Stegen”. Tanto na língua alemã quanto na portuguesa, *langsam* e “lento”, respectivamente, admitem a sinonímia de “preguiçoso”, entre outros (no alemão, *träge*, entre outras possibilidades). Mas pouco antes Paes parece ter buscado uma proximidade léxico-semântica maior com o texto de partida, no verso 16, com “cresce”, para “wächst”, contra “há [uma figueira]” por Bandeira.

Inequivoca parece a intenção de corrigir a opção por “diligentes”, no penúltimo verso, para traduzir “fleißig”, curiosamente entendida por Bandeira como “debalde”. Mas, conforme já aponte, há um deslize

nesse ponto, ao interpretar o termo alemão como adjetivo quando, na realidade, era um advérbio de modo para o verbo “heftet”...

Retornando às considerações sobre as modificações léxico-semânticas dessa retradução de “Andenken”, elas são, em relação ao poema original alemão, substancialmente menos numerosas e, conseqüentemente, contrastam com as opções do primeiro tradutor brasileiro, Manuel Bandeira.

Vale notar, de início, que ambos o traduziram sob o mesmo título, “Lembrança”, que não dá conta de uma quantidade substancial de implicações do alemão. É que “Andenken” pode ser entendido tanto como verbo quanto como substantivo.

Além disso, Heidegger, entre outros estudiosos do hino sob o viés da filosofia, põe em relevo o aspecto morfológico do termo, que traz junto ao radical *denk-*, de “pensar”, o sufixo *an-*, que, coincide com a preposição que comumente acompanha o verbo *denken*. Assim, na conferência “Was heißt Denken?”, proferida por Heidegger em 1952 e publicada em 1954, essa complexidade aparece expressa, por exemplo, na passagem que o tradutor brasileiro, Gilvan Fogel, para *Andenken* propõe “como “o pensar da lembrança”.¹⁵³ (HEIDEGGER, [1954]2012, p. 118)

Com “espírito ardente” (v. 4), ao mesmo tempo substitui o “cálido” (v. 3) da tradução de Bandeira (então atributo do vento nordeste) e complementa-a com “espírito” (aquilo que o vento nordeste fornece). É preciso sublinhar também que “cálido” designa, segundo *Houaiss*, algo “1 que tem temperatura alta, que tem calor; quente 2 *fig.* Que irradia calor, entusiasmo, ardor; ardente, feroso” (HOUAISS, 2001, p. 575), enquanto o dicionário na mesma entrada remete à sinonímia de “morno”.

Para a forma verbal “hinschauet” do verso 11 alemão, a opção de Paes foi o particípio “vigiado” [pelo par de árvores mencionado em seguida], no verso 10 da tradução, numa alteração considerável de sentido.

Mais radical e discutível é a que realiza com os versos 30-32:

¹⁵³ Na referida passagem, lê-se: “Memória é a concentração do pensar da lembrança [...]” [“Gedächtnis ist die Versammlung des Andenkens”, na pág. 7 da edição de 1954 pela Max Niemeyer, de Tübingen]. A edição da coletânea *Ensaio e conferências* (cf. Referências no final) inclui um “Glossário da tradução / alemão-português e português-alemão” em que traz, nas duas direções do par linguístico, para o verbo (sem a acepção substantivada deste) *andenken* a noção de “pensar da lembrança”.

30 Nicht ist es gut,
 Seellos von sterblichen
 Gedanken zu sein. [...]

30 Pois é bom
 Estar sem alma, sem
 Pensamentos mortais.

Não é possível entender a razão para ter substituído uma negação, “Nicht ist es gut”, por uma afirmação enfatizada pela conjunção explicativa, “Pois é bom”.

A passagem entre os versos 32 e 36 do poema alemão recebe uma tradução um pouco menos idiossincrática que a de Bandeira (“[...] que bom / É conversar, dizer / O que se sente, ouvir falar de amores, / De coisas passadas”). Assim figura na de Paes:

[...] Doch gut
 Ist ein Gespräch und zu sagen
 Des Herzens Meinung, zu hören viel
 35 Von Tagen der Lieb',
 Und Taten, welche geschehen.

[...] Bom é
 Deixar que o coração
 Fale e converse, ouvir
 35 Histórias de amor
 E feitos passados.

Adiante, próximo do final do hino, a solução do poeta-tradutor paulista para “[gut] ist ein Gespräch und zu sagen / Des Herzens Meinung” (v. 33-34) denota certa distância em relação à construção e sentido alemães, permitindo questionar de que se trataria o “falar e conversar”. Se do sentido e da elegância do texto alemão nessa passagem se perde algo, nos dois versos seguintes Paes oferece uma compensação no plano fônico, com dois harmoniosos pentassílabos de acentos em igual posição.

Para o último verso da penúltima estrofe, “Und Saitenspiel und eingeborener Tanz [...]” (v. 48), temos um extremamente sucinto “Com harpas e danças”. A tradução baseia-se numa interpretação metonímica de “Saitenspiel” [execução de instrumento de cordas] e reduz

“eingeborener Tanz” a um desadjetivado “danças”. A perda semântica permanece na retradução, que, porém, se descomplica do adjetivo “nativas” bandeiriano.

Esse verso 48 promove, enfim, uma modificação bastante radical em relação ao original alemão, uma vez que prescinde da expressiva repetição da conjunção e do advérbio de negação “nicht” ao final (encerrando verso e estrofe). Contornada a dificuldade de tradução para o adjetivo “eingeboren” [“nativo”, “local”], o substantivo “Saitenspiel” novamente é objeto de uma tradução bastante livre, como já ocorrera na retradução de Paes “Às parcas”, onde, conforme vimos, figura como “lira”. “Com harpas e danças” a descrição acaba assumindo uma certa vagueza. Além disso, a opção pelas “harpas” parece um tanto discutível; certamente haveria instrumentos menos sofisticados para se tocar no ambiente simples adjacente ao moinho.

Adiante, Paes elimina a polissemia expressa em “zu Indiern”, do verso 49, com “à Índia”. Com isso, se por um lado não repete o problema de Bandeira com o termo “nativas” naquele verso anterior, por outro exclui a dimensão dos “índios” tal como se designam os das Américas, nas achadas Índias ocidentais de Colombo.

Não se pode deixar de notar ainda a grafia indevida de “Dordona”, no verso 53, para traduzir o topônimo Dordogne, que em português se conhece como Dordonha. Ou o adjetivo “diligentes” do penúltimo verso, tradução correta de *fleißig*, mas não na construção em questão: ali se trata de advérbio e modifica *heften* [“deter”, “prender”]. Portanto, é o amor que, “diligentemente”, detém (ou “prende”) os olhos.

O último e lapidar verso de “Andenken” é retraduzido por Paes com duas modificações em relação à versão de Bandeira: a substituição do verbo “perdura” pelo sinônimo “fica” [no alemão de Hölderlin, “bleibet”] e, na sintaxe da última oração, com o acréscimo de “é o que” e o verbo posposto ao sujeito: “O que fica, porém, é o que os poetas fundam.”

À primeira vista, a mudança em relação à tradução brasileira precedente pode parecer pouco substancial, mas é inegável que o verso de Bandeira – “O que perdura, porém, fundam-no os poetas” – nesse caso é poeticamente mais contundente. Ele conserva os quatro ictos do composto por Hölderlin “Was bleibet aber, stiften die Dichter”, além de assonâncias e aliterações (/d/ e /t/) entre “perdura” e “fundam”, depois com “poetas”, e, com isso, preservando a força fônica-semântica do original alemão, que por sua vez também apresentava aliterações (dos /b/ e /t/), bem como as assonâncias de /t/ e /ə/ (ou seu bastante próximo /e/) entre “stiften” e “Dichter”.

A despeito do privilégio dado ao plano semântico do hino, é preciso levar em consideração outros procedimentos mais salientes no âmbito formal da retradução. Novamente, a exemplo do que praticara em relação ao “Schicksalslied”, Paes utiliza-se de versos polimétricos.

É possível observar uma ocorrência crescente do metro octossílabo. Ele ganha participação cada vez maior de estrofe a estrofe, a ponto de, na última, dominar quase a metade dos versos (quatro dos dez). Said Ali (1999, p. 78), que, conforme se sabe, adota o chamado padrão grave de contagem silábica em versificação, chama esse tipo de verso (o qual, portanto, entende como sendo de nove sílabas) de “pariá [sic] de nossas formas poéticas”. Segundo ele,

Fazendo abstração do seu emprego na poesia cortesã da Idade Média, poesia calcada em moldes provençais, sabemos que, até meados do século findo, e ainda depois, os poetas de Portugal e do Brasil geralmente não o consideraram digno de ser contemplado em suas composições. As tentativas de um ou dois escritores para vulgarizá-lo não encontraram imitadores. Modernamente, empenham-se os poetas em cultivar com carinho o alexandrino dos franceses, a par do octossílabo e do hendecassílabo; mas ninguém morre de amores pelo verso de nove sílabas.” (ALI [1948]1999, p. 78)

Não é diferente na poesia própria de Paes. São muito raros os versos octossílabos em suas composições. Com recorrer a tal metro, o tradutor-poeta parece ter buscado justamente acrescentar um elemento metro-rítmico esquivo ao hino de Hölderlin de interpretação tão refratária.

Um dos raros exemplos em que o poeta-tradutor paulista recorreu ao octossílabo foi no epigrama “Colombófobo”, em que rompe o equilíbrio dos hexassílabos precisamente com o “acidente” no adjetivo final e as oito sílabas desse verso derradeiro:

COLOMBÓFOBO
o ovo (não óbvio) de pé
na mesa doutoral

sua lição: o oval
perfeito muito mais

que um equilíbrio falso

como as índias acidentais
(PAES, [1988]2008, p. 349)¹⁵⁴

Observada a larga presença dos hexassílabos na poesia de Paes, fica mais significativa e eloquente a opção pelo metro final.

Dos poetas-tradutores de Hölderlin aqui estudados, José Paulo Paes foi o único a ocupar-se dos dísticos compostos pelo poeta suábio. O interesse por tal forma explicita mais um nexos entre sua poesia e a daquele, mediada por contribuições da herança clássica grega.

Quanto à configuração formal, os dísticos de Hölderlin seguem o modelo clássico de um verso hexâmetro dactílico seguido de outro do tipo pentâmetro¹⁵⁵ dactílico. Trata-se dos chamados dísticos elegíacos.

São quatro os dísticos de Hölderlin traduzidos por Paes e encontram-se na seção “Da fase da maturidade (1798-1800)” da coletânea de 1991: “Bom conselho”, “Falsa popularidade”, “Advocatus diaboli” e “Poesia descritiva”. Alguns comentários sobre o primeiro:

GUTER RAT

[Friedrich Hölderlin, 1797]

Hast du Verstand und ein Herz, so zeige nur eines von beiden;
Beides verdammen sie dir, zeigest du beides zugleich.

BOM CONSELHO

[trad. José Paulo Paes]

Se tens razão e coração, mostra somente um deles,
Por ambos te condenariam se os mostrasse juntos.

¹⁵⁴ Integrou originariamente a reunião de poemas *A poesia está morta mas juro que não fui eu*, do ano indicado entre colchetes.

¹⁵⁵ Convém ponderar que este é designado pentâmetro a despeito de contar com seis acentos. A razão para tanto é estar composto de dois hemistíquios iguais, com 2,5 pés + 2,5 pés: dois dactílicos e um troqueu cataléctico (ou seja, incompleto, sem a sílaba átona) + dois dactílicos e um troqueu cataléctico, representáveis como –UU –UU –(U) || –UU –UU –(U). O modelo alemão de dístico mantém os seis acentos, mas permitindo a substituição dos dactílicos por troqueus, uma vez que seu sistema não se baseia na quantidade silábica tal qual o dos antigos. Nesse caso, podemos encontrar os chamados *deutsche Distichen* com o seguinte esquema:

–U(U) –U(U) –U(U) –U(U) –UU –U

–U(U) –U(U) – || –UU –UU –

A tradução de Paes não permite reconhecer vestígio de nenhuma forma clássica fixa. A tripla ocorrência do pronome indefinido “beid-” [“ambos/as” ou “os dois/as duas”], variando apenas a flexão condicionada pelo caso gramatical dativo plural, no primeiro verso, parece ter desagradado o poeta-tradutor, que recorre a “deles” (v. 1), “ambos” e “juntos”. A solução denota, portanto, uma espécie de compensação de elegância comprometida no dístico alemão. Ocorre que na composição de Hölderlin eles se encontram imbricados num jogo de assonâncias e aliterações. Das primeiras, a mais marcante é o ditongo /aj/, indicado abaixo em negrito:

Hast du Verstand und **ein** Herz, so **zeige** nur **eines** von **beiden**;
 /aj/ /aj/ /aj/ /aj/
Beides verdammen sie dir, **zeig**test du **beides** **zugleich**.
 /aj/ /aj/ /aj/ /aj/

Quanto às aliterações, o esquema é habilidosamente articulado sobretudo pelo jogo entre /d/, /f/, /ts/ e /g/:

Hast **du** Verstand und ein Herz, so **zeige** nur **eines** von **beiden**;
 /d/ /f/ /ts/ /ts//g/ /f/ /d/
Beides verdammen sie **dir**, **zeig**test **du** **beides** **zugleich**.
 /d/ /f/ /d/ /d/ /ts/ /d/ /d/ /ts//g/

A tradução de Paes, no plano fônico, se não apresenta uma exploração clara e extensiva de recursos aliterativos e de assonância do poema de Hölderlin; por outro lado, ao traduzir *Verstand* e *Herz*, respectivamente, por “razão” e “coração” realiza uma interessante duplicação não apenas do sufixo como de uma porção maior da palavra (descontada a diferença nas sibilantes – uma sonora, a outra surda), criando uma tensão semântica em que a “razão” é quase parte de “coração”. Exemplo ou não do “acaso tradutório” de que fala o próprio Paes (e ao qual já aludi antes), fato é que tal escolha não era tão inevitável: *Verstand* também pode ser traduzida por nossos vocábulos “intelecto”, “juízo” e “senso”.

As composições de dois versos, não propriamente com o metro do dístico antigo ou do elegíaco, aparecem com certa recorrência na poesia própria de José Paulo Paes.

Em *Meia palavra*, livro de 1973, encontramos por exemplo:

LÁPIDE PARA UM POETA OFICIAL

O mestre enfim torceu
o pescoço à eloquência
(PAES, [1973]2008, p. 191)

Tais parselhas servem, entretanto, no mais das vezes, a um trabalho que explora certo humor irreverente. É o que se vê, entre outros, em

FALSO DIÁLOGO ENTRE PESSOA E CAEIRO

– a chuva me deixa triste...
– a mim me deixa molhado (PAES, 2008, p. 213)

E vários anos depois o poeta seguia produzindo tais dísticos carregados de humor, principalmente mesclando elementos de provérbios a alguma referência menos popular (no título, por exemplo). Em *A poesia está morta mas juro que não fui eu*, de 1988, lemos, entre outros:

MÉNAGE À TROIS

casa de ferreira
espeto de paulo (PAES, [1988]2008, p. 301)

CAMBRONNIANA

a bom entendedor
meia palavra bos- (PAES, 2008, p. 312)

Para exaltar as qualidades de Paes, o crítico Wilson Martins, destaca(e resgata)-o de um conjunto mais amplo de concretistas (“apenas pelas exterioridades tipográficas que ele se aproxima dos concretistas, bastando assinalar que é precisamente o ‘sentido’ o que prepondera nos seus poemas, o que lhes forma a verdadeira substância”). Isto logo após anotar:

[...] o concretismo efetuou um nítido regresso, dissimulando, assim, sob as aparências de uma posição revolucionária, uma orientação claramente reacionária. Seja como for, os

concretistas que se salvam para a poesia são os que se salvam pela poesia, ortodoxos ou heréticos, são os que aceitaram os encantamentos da palavra poética, como Theon Spanudis [...], ou a natureza significativa da palavra, como José Paulo Paes [...] a poesia de José Paulo Paes é rica de conteúdo intelectual e não se aparenta com o poema-piada dos primeiros modernistas senão pelos aspectos mais exteriores e menos essenciais.(MARTINS, 1991, p. 84)

É sob essa chave que podemos repensar a classificação de um dístico como

ÁLIBI

se os poetas não cantassem
o que teriam os filósofos a explicar?
(PAES, 2008, p. 311)

Nesse caso, a despeito do tom sarcástico, de modo involuntário talvez, Paes se mostra mais abertamente vinculado à poesia e situação de Hölderlin na lírica ocidental, o qual teve sua recepção tão marcada pelas leituras de Friedrich Nietzsche e sobretudo de Martin Heidegger – a filosofia debruçada sobre aquela obra do suábio como emblema de fundação do Ser pela palavra poética.

Com a atenção destacada dada por Paes aos epigramas, temos mais um ponto de conexão de sua poesia com a de Hölderlin. Esse elemento de ligação entre a lírica própria e a traduzida também se deixa observar pela crescente produção de Paes em torno do epigrama ao longo de sua carreira.

Observa Arrigucci Jr., buscando a articulação da poesia de Paes com essa forma cultivada na Roma antiga, onde no primeiro século da Era Cristã figura Marco Valério Marcial (40–102 ou 104 d.C.) como seu principal expoente:

Fica evidente que a poesia de José Paulo Paes tem também uma dimensão pública parecida à do epigrama antigo e se inscreve sempre, com distância e objetividade, como uma notação épica da realidade cravada no momento: palavra sobre a História. Essa épica em registro mínimo é um dos maiores encantos de sua obra, pois confere ao

epigrama o vivo interesse de um testemunho sobre o presente. (ARRIGUCCI, [1996]2008, p. 25)

Numa publicação de 1992 – portanto, apenas um ano após saírem os *Poemas* de Friedrich Hölderlin –, a qual acabou caindo em relativo e imerecido ostracismo¹⁵⁶, não obstante ter chegado a ganhar 2ª edição, *Paladas de Alexandria – Epigramas*, outra coletânea bilíngue espelhada traduzida por José Paulo Paes, desta vez a partir do grego bizantino do séc. IV d.C., vem novamente precedida da sua usual “Nota liminar”.

Escreve ele: “Fui ao texto grego do epigrama para tentar vertê-lo em português e isso acabou levando-me a outros epigramas do mesmo autor nos quais me concentrei, por gosto e por afinidade de espírito.” (PAES, [1992]1993, p. 7) Parece válido afirmar que a eleição de tal forma, para além da motivação do “gosto” e da “afinidade de espírito” explicita um projeto que conjuga tradução e criação poética própria num processo de enriquecimento mútuo. E não nos esqueçamos da atenção relativamente grande dada por ele aos dísticos e odes breves de Hölderlin.

Continua Paes, nessa mesma “Nota liminar”:

Todos os poemas para aqui trazidos em tradução foram vertidos diretamente do grego, se bem eu tivesse como ponto de referência permanente a tradução em prosa inglesa de W. R. Paton [...] Recorri também subsidiariamente às traduções em verso de Barnstone [...] e de Tony Harrison [...] Estas últimas não são traduções em sentido estrito, mas brilhantes paráfrases que buscam naturalizar, dentro da tradição rimada do *limerick* inglês, os poemas sem rima de Paladas, mesmo que para tanto tenha o parafraseador de mudar radicalmente padrões estróficos e métricos e de recorrer com frequência a habilidosos anacronismos. (PAES, 1993, p. 7-8)

Mais uma vez valorizando a contribuição de outras traduções (para línguas estrangeiras), ele demonstra atenção a pormenorizadas questões formais. E explica a proposta própria:

¹⁵⁶ Faltou menção a esta até mesmo na abrangente tese de doutorado de Aseff (2012) a que já me referi antes.

Mais prudente, mesmo porque infinitamente menos seguro dos meus conhecimentos, preferi me ater o quanto possível à letra e ao sentido do original grego. Dentro do âmbito do nosso verso acentual, procurei aproximações para os metros quantitativos de Paladas, mas confiado antes na intuição do ouvido que numa contagem rigorosa. Procurei também aproximações em nossa língua para certas simetrias, consonâncias e jogos paronomásticos que me pareceram particularmente relevantes. (PAES, 1993, p. 8)

O mesmo volume dedicado a Paladas de Alexandria inclui, como as coletâneas de poesia traduzida para a Companhia das Letras (*Poemas* de William Carlos Williams, de Auden, de Hölderlin, de Rilke anteriormente mencionados), o alentado e costumeiro texto de apresentação de Paes, desta vez ocupando aproximadamente metade do volume de 88 páginas.

É nessa seção que, além de traçar o percurso de transformações por que passaria o epigrama ao longo dos séculos, desde as funções primordiais de inscrição sepulcral ou votiva na Alta Antiguidade grega até uma subdivisão em muito variados tipos, do amoroso ao satírico, passando pelo aritmético, entre muitos outros, compilados por Meléagros de Gádara no século II a. C. na *Antologia Palatina*, Paes comenta algumas dessas composições de Paladas (algumas infelizmente não apresentadas em tradução nesse volume).

Em um ou outro momento, é possível localizar exemplificação dos procedimentos de tradutor como o acima citado da busca de “aproximações em nossa língua para certas simetrias, consonâncias e jogos paronomásticos”, como na passagem em que afirma: “Paladas felizmente usou com parcimônia os jogos trocadilhoscos, que tornam uma tradução poética dos poucos epigramas onde figuram empreitada difícil, quando não impossível.” (PAES, 1993, p. 29) Fala do classificado como “XI: 317”, onde “em apenas quatro versos ocorrem cinco trocadilhos, numa superfetação que trai o influxo amiúde danoso da retórica sobre a epigramística”. Infelizmente, Paes não enfrenta a empreitada dessa tradução específica, que fica ausente da coletânea.

De todo modo, não falta um exemplo de seu modo criterioso de lidar com os desafios impostos pelos epigramas de Paladas. Conta-nos o poeta-tradutor:

Já em XI: 381 o mesmo recurso é usado com discreta eficácia e através da paronomásia entre *thálamos* (câmara nupcial) e *thánatos* (morte), o poeta ressalta com irônica graça a sua misoginia; em português teríamos

Toda mulher desperta cólera, salvo em dois bons
[momentos:
um quando na cama, outro quando na campa.
(PAES, 1993, p. 29)

Quanto à forma ode – como sabemos, bastante explorada por Hölderlin e não desprezada em algumas das traduções brasileiras –, é como nomeia José Paulo Paes várias de suas composições desde o segundo livro que publicou, *Cúmplices* (1951), com a “Ode pacífica”. Na fase mais madura, lança em 1992 precisamente o título *Prosas seguidas de Odes mínimas*, considerado por Davi Arrigucci Jr. “o livro de poesia mais importante que [Paes] escreveu”, que, segundo este, exemplifica o procedimento paesiano “de ver o grande no mínimo de minimalizar nos limites reduzidos do poema, feito só com palavras essenciais, o todo incluído num golpe de vista momentâneo”. (ARRIGUCCI JR., 2008, p. 35)

Paes parece conservar nessas, do primordial grego ὕδῆ, pouco mais que a noção de “canto”: talvez aproveitando-se de sua “progressiva metamorfose no encaço da completa liberação formal (com verso e estrofação livres, somente pelo tema e pelo *tonus* elevado se precebe que se trata de ode)” (MOISÉS, 2004, p. 329). É, com efeito, o que se observa na maioria de suas *Odes mínimas*, sobretudo em “À minha perna esquerda”.

O poeta-tradutor paulista apresenta em alguns momentos afinidades com as odes praticadas por Horácio (séc. I a.C.). Passam elas, na descrição de Massaud Moisés, a exibir características diferentes das de Píndaro, seguindo antes os passos de Safo e Alceu: “a composição despoja-se do caráter musical e cênico, tornando-se objeto de leitura individual. Quanto aos temas, colhe-os na experiência pessoal, biográfica ou íntima, vazando-os em estâncias regulares [...]” (MOISÉS, 2004, p. 328).

É notável como as odes do livro de 1992, em número total de treze, sem abdicar de uma ou outra nota de humor típica paesiana, sustentam um tom que habilmente tende ao sublime. Basta vermos o que se dá com “À tinta de escrever” (PAES, 2008, p. 399):

Ao teu azul fidalgo mortifica
 registrar a notícia, escrever
 o bilhete, assinar a promissória
 esses filhos do momento. Sonhas

- 5 mais duradouro o pergaminho
 onde pudesses, arte longa em vida breve
 inscrever, vitríolo o epigrama, lágrima
 a elegia, bronze a epopéia.

- Mas já que o duradouro de hoje nem
 10 espera a tinta do jornal secar,
 firma, azul, a tua promissória
 ao minuto e adeus que agora é tudo História.

O esquema polimétrico não impede vislumbrarmos um contrato métrico estabelecido sobre predominância de decassílabos (nos versos 1, 2, 3, 7, 9, 10, 11, levadas em conta algumas diéreses de boa sonoridade), sendo destes os três primeiros e o último do tipo heroico.

Paes explicita a fonte clássica de onde se serve, o aforismo de Sêneca “*Ars longa, uita breuis*” integrado ao verso 6, dodecassílabo bem construído, com suas assonâncias /õ/ e /ε/ e a cadenciada distribuição das linguodentais:

onde pudesses, arte longa em vida breve (v. 6)
 /õ/ /dʒ/ /d/ε/ /tʃ/ /õ/ /d/ /ε/

Nos seguintes, com as correlações estabelecidas para cada uma de três formas clássicas, vemos, além de uma construção sintética própria da língua que as gerou, a escolha do vocábulo “vitríolo” – certamente referindo-se ao vitríolo-azul ou pedra-lípes – designação do sulfato de cobre. A ele atribuem os alquimistas importância destacada. Segundo CHEVALIER e GHEERBRANT, da designação *vitriol* deriva um acrônimo, V.I.T.R.I.O.L., “fórmula célebre entre os alquimistas e que condensava a sua doutrina: *Visita interiorem terrae rectificando invenies operae lapidem* [...] Desce às entranhas da terra, distilando [*sic*] encontrarás a pedra da obra.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1996, p. 962-963)

A irreverência do verso final – que com “adeus que agora é tudo História” suspende o estilo sublime (numa espécie de antecipação, descartado talvez apenas nos versos 9-10) e, com isso, mimetiza precisamente o efeito da História que solapa e revela efêmero o que

parecera sólido e perene –, produz-se por meio do ritmo fluente de uma seqüência de pés jâmbicos (descontadas a anacruse de “ao” e a sílaba átona final):

ao minuto e adeus que agora é tudo História. (v. 12)

[-] - / - / - / - / - / [-]

Assim, José Paulo Paes articula habilmente formas e temas da tradição clássica para imprimir a marca de sua poesia, o que também se faz notar em sua produção tradutória, como podemos verificar.

3.5.2. “Canto de destino de ‘Hiperión’” e uma constelação paesiana

De maneira análoga a Marco Lucchesi – que se integra a uma linhagem hölderliniana adicionando à sua constelação poético-tradutória a poesia de Georg Trakl –, José Paulo Paes produz de outro poeta da mesma linhagem, Rainer Maria Rilke, outra coletânea de tradução de poesia para a mesma “série” da Companhia das Letras a que já aludi antes. Encontramos ali um número significativo de poemas, 48, apenas cinco a mais que os de Friedrich Hölderlin. Esses *Poemas* de Rilke saem publicados em 1993 – portanto, apenas dois anos após a coletânea dos traduzidos do poeta suábio.

Entre eles estão aquele “Rose, o reiner Widerspruch, Lust / niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern”, o qual Bandeira chamara de “Epitáfio” (1993, p. 376), que Paes prefere designar pelo primeiro verso, “Rosa, ó pura contradição, prazer” (1998, p. 173), e onze dos *Sonetos a Orfeu* (1998, p. 139).

Quanto à retradução dos versos que inscritos sobre a lápide do poeta praguense, pouco há a comentar. Paes alterou apenas uma palavra da tradução de Bandeira. Para compararmos:

<p>“Rose, o reiner Widerspruch, Lust” [Rainer Maria Rilke, 1925]</p>	<p>EPITÁFIO [trad. Manuel Bandeira]</p>	<p>[“Rosa, ó pura contradição, prazer”] [trad. José Paulo Paes]</p>
<p>Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, niemandes Schlaf zu sein unter soviel Lidern.</p>	<p>Rosa, ó pura contradição, volúpia De ser o sono de ninguém sob tantas Pálpebras.</p>	<p>Rosa, ó pura contradição, prazer de ser o sono de ninguém sob tantas pálpebras.</p>

Na tradução do poeta paulista, vê-se apenas o primeiro verso com inicial maiúscula e nele a modificação de “volúpia” (tradução de Bandeira) para “prazer”. Não é despropositada, se observarmos que *Lust* se traduz mais comumente como “vontade”, “desejo”, “prazer” (ainda que também admita a acepção de “volúpia”, cf. MICHAELIS, 2002, p. 192). Com “volúpia”, víamos aumentada a dimensão de sensualidade na tradução desses versos de Rilke.

Em todo caso, convém lembrar que o adjetivo *rein*, em “reiner Widerspruch”, também poderia ser traduzido como “mera”. No primeiro verso do soneto a Orfeu “I:1” (1998, p. 146-470), “Da stieg ein Baum. O reine Übersteigerung!”, Paes praticamente repete a tradução: “Uma árvore lá. Oh pura sobrelevação!”. O adjetivo é mantido, apenas a interjeição muda levemente.

Dos *Sonetos a Orfeu*, Paes traduz, no total, onze. O primeiro deles é o “I:3” (1998, p. 149):

I:3

[Rainer Maria Rilke, 1922/1923]

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.

- 5 Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt,
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?

- 10 Dies ists nicht, Jüngling, dass du liebst, wenn auch
die Stimme dann den Mund dir aufstößt, – lerne

vergessen, dass du aufangst. Das verrinnt.
In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.

I:3

[trad. José Paulo Paes]

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.

- 5 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

dará *ele* de volta a terra e as estrelas?

- 10 Não é o que amas, jovem, mesmo que forçasse
a voz em tua boca. Aprende a esquecer-las,

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.

O poeta-retradutor preserva as rimas e o esquema em que estão dispostas, *abba cddc efe gfg* (que Rilke também empregara em “Blaue Hortensie” e “Leda”). Vale notar que Paes demonstra, para a seção dos “sonetos a Orfeu”, observância absoluta aos esquemas rítmicos do poeta praguense, enquanto no restante da coletânea podemos encontrar algumas ligeiras divergências.

Tal atenção está conforme o propósito declarado na “Nota liminar” à coletânea da Companhia das Letras, no tocante à decisão de retraduzir Rilke após a leitura de versões em línguas variadas: “Como essas traduções se preocupavam apenas com o sentido literal dos poemas, negligenciando-lhes aspectos formais como rima, metrificação etc., veio logo a tentação de buscar recuperá-los em português.” (PAES, [1993]1998, p. 9-10). E também está presente, como vimos, nas (re)traduções de poemas de Friedrich Hölderlin por ele realizadas, ressalvadas, é claro, as inviabilidades ou inconveniências de decalcar formas fixas caras a certa tradição alemã porém sem desenvolvimento na história da lírica em língua portuguesa brasileira (por exemplo, seguir estritamente o padrão de uma ode asclepiadeia não se mostrava indicado na tradução).

Nesse soneto “I:3”, o poeta-retradutor mantém-lhe praticamente todas as rimas ricas e boa parte das assonâncias e aliterações, do que dão prova, entre outros, os dois versos finais:

In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind. (RILKE)

O cantar em verdade de outro sopro faz-se.
Um sopro de nada. Um alento em Deus. Um vento. (PAES)

Neles, Paes não só preserva um ritmo fluido (mesmo deixando de lado o metro decassílabo original de Rilke), sobretudo por atentar ao número de acentos do verso final, como ainda a assonância da sibilante surda /s/ em “sopro faz-se / um sopro”, talvez com vistas a recuperar o /v/ de “Wehn” e “Wind”, não reproduzível na tradução, mas em todo caso compensado pela eficiente rima entre “alento” e “vento”.

Algumas modificações léxico-semânticas até podem ser objeto de discussão, como a efetuada para “Kreuzung zweier / Herzwege” (v. 3-4), como “encruzilhadas / do coração”, que no entanto denota um esforço de compensar a perda das aliterações em /ts/ e /v/ do alemão oferecendo-nos /k/, /r/ e /d/. Augusto de Campos tampouco manteve-se próximo da imagem original de Rilke, propondo “beco sem saída / dos corações”, solução inventiva, mas ainda com implicações semânticas questionáveis.

Já a concisa frase “Das verrinnt”, ao final do verso 12, transforma-se em “Elas passam, frutos do momento”, que lembra o tema da ode “À tinta de escrever”, acima mencionada. A construção agrada à leitura e ao ouvido, não obstante abrindo mão da economia e expressividade do verbo alemão *verrinnen*, que, além do significado “passar” ou “(trans)correr”, tem em registro elevado o sentido de “escoar” ou “escorrer” de líquidos¹⁵⁷; é ainda o que se emprega para se referir ao passar da areia da âmbula superior para a inferior na ampulheta (emblemizando também o passar do tempo).

¹⁵⁷ O dicionário dos Grimm registra um étimo gótico *frarinnan*, cujo “significado originariamente é o de ‘ir-se, esvair-se’ de um líquido e esse significado conservou-se até hoje” [“die bedeutung ist ursprünglich ‘fortlaufen, ablaufen’ einer flüssigkeit und diese bedeutung hat sich bis heute noch erhalten”]. Disponível em <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?bookref=25,1015,53>. Acesso em 20 maio 2015.

Trata-se esta de mais uma retradução, uma vez que Ivo Barroso se ocupara do soneto décadas antes, tal como apresenta a antologia *Poesia alemã traduzida no Brasil* organizada por Geir Campos e publicada em 1960.

O tratamento do último terceto é bastante distinto nos dois poetas-tradutores. Assim se lia essa estrofe (com um período iniciado já no verso 11, do primeiro terceto) na tradução de Ivo Barroso:

[...] aprende
a esquecer que cantaste. É sem provento.
Um outro sôpro é o verdadeiro canto.
Um sôpro ao nada. Um voo em Deus. Um vento.
(BARROSO, 1960, p. 325)

Barroso denota empenho recriador – o que, entretanto, não implica uma tradução melhor que a de Paes. O tradutor mineiro segue de perto o ritmo das frases de Rilke, ao preservar os decassílabos heroicos, o *enjambement* entre os versos 11 e 12 (“aprende / a esquecer”).

Na passagem do terceiro para o quarto verso do poema, traduz “an der Kreuzung / zweier Herzwege” como “nos ramais do coração”, uma opção algo surpreendente e que afeta de maneira radical a interpretação do soneto. Paes parece recuperar parcial e expressivamente o sentido do original alemão com “nas encruzilhadas / do coração”. (O português Paulo Quintela utiliza “no cruzar de dois peitos”).

Na atenção dada ao período breve de “Das verrinnt”, Barroso abdica da bela imagem poética proporcionada por esse verbo (cf. acima). Parece inegável que a retradução de Paes oferece mais força imagético-poética com “passam, frutos do momento”, bem como com o trabalho sobre o campo fônico-semântico mencionado.

O notável esforço de Barroso em preservar a aliteração do último verso no soneto alemão, com “vôo” [grafia utilizada à época] e “vento” provoca uma modificação léxico-semântica um tanto arriscada: “voo” sugere um movimento grandiloquente, uma forte acentuação do que expressa *Weh[e]n*, um “soprar” – impossibilitado naquela tradução pelo emprego anterior de “sôpro” para *Hauch* (este, sim, um “hálito” ou até “alento”, aproveitado por Paes para rimar com o “vento” final).

Tal soneto integra ainda as coletâneas *Rilke: poesia-coisa*, de 1994 (ed. Imago, Rio de Janeiro), e *Coisas e anjos de Rilke*, de 2001 (ed. Perspectiva, São Paulo), de poemas traduzidos por Augusto de Campos. Não há registro de que Campos tenha lido a tradução de Paes, tendo sido esta última lançada apenas um ano antes. Há também as

traduções de Emmanuel Carneiro Leão, no volume *Sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno* (Petrópolis: Vozes, 1989), e de Karlos Rischbieter, na coletânea *Os sonetos a Orfeu / Elegias de Duíno* (Rio de Janeiro: Record, 2002). Nesta última, observa-se como pode ter se baseado na de Paes, sobretudo quando o “corrige”, na passagem dos versos 3-4, com “Na encruzilhada / dos corações” [grifo meu].

Não cabe, entretanto, às dimensões e objetivos do presente estudo estabelecer um cotejo mais amplo entre a retradução de Paes e o trabalho de Barroso ou outro retradutor, menos ainda contemplar as transformações que o referido soneto experimentaria em Augusto de Campos ou iniciativa(s) posterior(es).

Em seu estudo sobre poetas-tradutores brasileiros com produção no período entre 1960 e 2009, Marlova Aseff destaca que José Paulo Paes, com 16 publicações, é o terceiro na lista dos que mais títulos de tradução de poesia publicaram, ficando atrás apenas de Augusto (com 31) e Haroldo de Campos (com 20) (ASEFF, 2012, p. 78). Pouco adiante, assinala que Paes “atuou por cerca de 40 anos como tradutor do inglês, do francês, do italiano, do espanhol, do alemão, do latim e do grego moderno, sendo um dos tradutores brasileiros mais representativos e cultuados” (ASEFF, 2012, p. 95).

Poderíamos acrescentar ainda a essa relação de idiomas aqueles com que Paes se ocupou mais esporádica e modestamente como é o caso do neerlandês, com os poemas de Arie Gelderblom (1945-1992), Henk Spaan (1949) e Richard Minne (1891-1965), na coletânea *Gaveta de tradutor* (1996), além dos *Quinze poetas dinamarqueses* traduzidos para a editora Letras Contemporâneas em 1997. E Paes ainda incursionou no grego bizantino em *Paladas de Alexandria*.

O tradutor paulista vislumbrava, no trabalho com o maior número possível de pares de idiomas, a oportunidade de enriquecer a própria criação poética. É o que mostra “O tradutor e a formação do leitor em poesia”, texto introdutório a *Gaveta de tradutor* (1996). Nele, Paes divide os leitores de poesia em três categorias: a dos “aficionados”, a dos “poetas, os quais, além de partilhar com os aficionados o mesmo prazer e o mesmo tipo de experiência interior, tiram da leitura da poesia alheia sugestões e estímulos para a sua própria criação” (PAES, 1996, pág. 16) e a dos “estudiosos”.

Relembrando minhas observações acerca da postura do poeta-tradutor paulista em relação a traduções que o precederam, vale notar que ela não se dá de maneira homogênea. No ensaio “Frankenstein e o tigre”, ele escreve: “[...] transcrevo aqui a minha tentativa de tradução. Não, evidentemente, para contrapô-la à criativa versão de Augusto de

Campos [...]” (PAES, 1985, p. 193). Neste ponto, é interessante lembrar o que postula Ladmiral, conforme vimos anteriormente, acerca da retradução como *traduction-contre* – explicitada em Paes na escolha do verbo “contrapor”, de que declara se eximir, entretanto, preferindo demonstrar certa reverência à “criativa versão” de Campos.

O conteúdo todo desse ensaio traz, no entanto, a par do elucidativo comentário acerca de opções feitas pelo retradutor de “The Tyger”, de William Blake (1757-1827), a indireta refutação de outras anteriores, incluindo a de Augusto de Campos. Exceto pela manutenção de “tygre” com y – “a fim de lembrar a grafia arcaizante do original” (PAES, 1985, p. 195) –, Paes é menos radical que o antecessor, que emprega vocábulos como “symmetria” (primeira estrofe), “chamma e “flamma”, (segunda estrofe), soluções discutíveis aparentemente utilizadas para recuperar marcas de inglês arcaico no poema blakeano, com os pronomes “thy”, “thine”, “thee”.

Por outro lado, encontramos em Paes a conjunção aditiva “e” grafada como “&” – em consonância não só com o poema originalmente ilustrado por Blake, mas com a tradição tipográfica até na língua portuguesa dos primeiros séculos de prensa.

Antes de tratar de alguns traços particularmente denotadores da *traduction-contre* por Paes, apresento o poema tal qual figura em Blake, Campos e Paes¹⁵⁸:

<p>THE TYGER [William Blake, 1794]</p> <p>Tyger! Tyger! burning bright In the forests of the night, What immortal hand or eye Could frame thy fearful symmetry?</p> <p>5 In what distant deeps and skies Burnt the fire or thine eyes? On what wings dare he aspire? What the hand dare seize the fire?</p> <p>And what shoulder, and what art, 10 Could twist the sinews of thy heart?</p>	<p>O TYGRE [trad. Augusto de Campos]</p> <p>Tygre! Tygre! Brilho, brasa, que a furna noturna abrasa, que olho ou mão armaria tua feroz symmetryra?</p> <p>5 Em que céu se foi forjar o fogo do teu olhar? Em que asas veio a chamma? Que mão colheu esta flamma?</p> <p>Que força fez retorcer 10 em nervos todo o teu ser?</p>
---	---

¹⁵⁸ Há diversas outras traduções brasileiras, entre elas as de Paulo Vizioli, Ivo Barroso, Jorge de Sena, Alberto Marsicano, etc.

<p>And when thy heart began to beat, What dread hand? and what dread feet?</p> <p>What the hammer? what the chain? In what furnace was thy brain? 15 What the anvil? What dread grasp Dare its deadly terrors clasp?</p> <p>When the stars threw down their spears, And water'd heaven with their tears, Did he smile his work to see? 20 Did he who made the Lamb make thee?</p> <p>Tyger! Tyger! burning bright In the forests of the night, What immortal hand or eye, Dare frame thy fearful symmetry?</p>	<p>E o som do teu coração de aço, que cor, que ação?</p> <p>Teu cérebro, quem o malha? Que martelo? Que fornalha 15 o moldou? Que mão, que garra seu terror mortal agarra?</p> <p>Quando as lanças das estrelas cortaram os céus, ao vê-las, quem as fez sorriu talvez? 20 Quem fez a ovelha te fez?</p> <p>Tygre! Tygre! Brilho, brasa, que a furna noturna abrasa, que olho ou mão armaria tua feroz symmetrya?</p>
<p>O TYGRE [trad. José Paulo Paes]</p> <p>Tygre, Tygre, viva chama Que as florestas da noite inflama, Que olho ou mal mortal podia Traçar-te a horrível simetria?</p> <p>5 Em que abismo ou céu longe ardeu O fogo dos olhos teus? Com que asas atreveu ao vôo? Que mão ousou pegar o fogo?</p> <p>Que arte & braço pôde então 10 Torcer-te as fibras do coração? Quando ele já estava batendo, Que mão & que pés horrendos?</p> <p>Que cadeia? que martelo, Que fornalha teve o teu cérebro? 15 Que bigorna? que tenaz Pegou-te os horrores mortais?</p> <p>Quando os astros alancearam O céu e em pranto o banharam Sorriu ele ao ver seu feito?</p>	

20 Fez-te quem fez o Cordeiro?

Tygre, Tygre, viva chama
 Que as florestas da noite inflama,
 Que olho ou mal mortal podia
 Traçar-te a horrível simetria?

A certa altura do ensaio “Frankenstein e o tigre”, Paes comenta sua escolha para a tradução de “Lamb” (v. 20):

“O Tygre” é uma canção de experiência cuja contraparte, a canção de inocência “O Cordeiro”, mostra-nos a criança, o cordeirinho e Jesus confundidos no mesmo signo da mansuetude. (PAES, 1985, p. 195)

Seu cuidado na tradução das ferramentas utilizadas para a “manufatura do Tygre” (1995, p. 197) é igualmente abordado:

Também a anatomia do Tygre pertence à ordem da máquina: como esta, foi ele forjado, com martelo e bigorna, numa fornalha cujo fogo ainda lhe arde nos olhos ou, sinodoquicamente, pelo corpo todo, “viva chama / que as florestas da noite inflama”. (PAES, 1985, p. 197)

Mais uma vez, portanto, a tradução de Paes põe em relevo algo que seu antecessor Campos deixara sem ênfase. Querendo ou não contrapor sua “tentativa” à daquele admirado poeta-tradutor, fato é que Paes opera modificações claras.

Deliberadamente ou não, atenta mais que Campos a outro componente léxico-semântico. Explica:

Aliás, a palavra “horror” surge-lhe [ao poema de partida de Blake] em quatro das seis estrofes, ora como adjetivo – “horrível simetria”, “mãos & pés horrendos” –, ora como substantivo – “os horrores mortais”. (PAES, 1985, p. 198)

Não cotejarei aqui a tradução de Paes com a de outros eventuais antecessores, mas parece clara uma atitude sem grandes reverências ao trabalho do consagrado poeta-tradutor concretista. De todo modo, não se

trata de desprezo, e sim de uma postura de grande independência intelectual em sua trajetória como poeta, tradutor e crítico.

Em outra tradução de poema escrito em língua inglesa, “Uma espécie de canção”, de William Carlos Williams, Paes demonstra mais uma vez a atenção ao plano formal do texto de partida, ao mesmo tempo em que oferece modificações no âmbito léxico-semântico que, diferentemente de lhe comprometer o sentido, submete-o a ampliação hermenêutica – para usar a noção que lhe foi cara:

<p>A SORT OF SONG [William Carlos Williams, 1944]</p> <p>Let the snake wait under his weed and the writing be of words, slow and quick, sharp 5 to strike, quiet to wait, sleepness.</p> <p>- through metaphor to reconcile the people and the stones. Compose. (No ideas 10 but in things) Invent! Saxifrage is my flower that splits the rocks.</p>	<p>UMA ESPÉCIE DE CANÇÃO [trad. José Paulo Paes]</p> <p>Que a cobra fique à espera sob suas ervas daninhas e que a escrita se faça de palavras, lentas e prontas, rápidas 5 no ataque, quietas na tocaia, sem jamais dormir.</p> <p>- pela metáfora reconciliar as pessoas e as pedras. Compor. (Idéias 10 só nas coisas.) Inventar! Saxífraga é a minha flor que fende as rochas.</p>
---	--

Preservando-lhe os versos livres, o poeta-tradutor paulista utiliza-se de mais palavras que Williams (são 53, ante as 47 do poema de partida, acréscimo de cerca de 14%). Essa “inflação” não chega a causar problemas à tradução. Ela se dá devido a escolhas, sobretudo na primeira estrofe, como a mudança do modo imperativo da primeira frase do poema para um subjuntivo com a conjunção “que” fica repetida nos versos 1 e 3 da tradução. Para “wait”, sua opção é “fique à espera” (preparando o contexto que completará com “na tocaia”, quatro versos adiante). Em seguida, o adjetivo em “ervas daninhas” visa a dar conta do sentido de “weed”. No verso 4, modifica levemente a sequência de adjetivos “slow and quick, sharp”, traduzindo-os como “lentas e prontas, rápidas”, sem maiores prejuízos semânticos.

No verso 6, prefere uma locução adverbial “sem jamais dormir” ao advérbio “sleepness”, o que suprime algo da contundência do dissílabo original inglês.

Quanto ao plano fônico, entre os versos 4 e 5, Paes recorre a um engenhoso jogo de aliterações e assonâncias em resposta ao de Williams. Enquanto no poema em inglês ouvimos uma sequência com os /o:/ de “words” e “slow”, seguido de /aj/ em “strike” e “quiet”, em meio à oclusiva /k/ dessas duas palavras (e até um verso antes, com “quick”); na tradução brasileira, percebemos a tônica no /a/ de “palavras”, “rápidas”, “ataque” e “tocaia” (neste caso, /aj/), além disso, a mesma (contundente) oclusiva /k/ alternada com outra, a linguodental /t/, em “**a**taque”, “**q**uietas” e “**t**ocaia”.

Na segunda estrofe do poema de reflexão metapoética, vemos a explícita defesa do recurso à metáfora – ilustrada nos primeiros seis versos. Não há muito a comentar sobre a tradução de Paes, a não ser mais uma vez a opção por outro modo verbal que não o imperativo (também cabível) para o “Compose” que abre o verso 9, preferindo o infinitivo e, consistentemente, fazendo o mesmo com o “Invent!” do seguinte. A construção “Idéias / só nas coisas” é levemente mais econômica que “No ideas / but in things” – sem grandes consequências para o plano semântico.

Com essa tradução do inglês, Paes manifesta, portanto, a mesma postura de atenção a pormenores formais e semânticos do poema de partida, sem por isso deixar de ousar em momentos cruciais, como nos versos 9 e 10, “Idéias / só na coisas”.

Acaba sendo marcante na trajetória de (re)tradutor de Paes precisamente essa capacidade de mover-se de modo tão desenvolvido quanto possível no estreito espaço que certas composições oferecem para a expressão poética pessoal (recriadora, como sublinham muitos), seja por sua natural concisão, seja por já terem sido submetidos a diferentes empreitadas (re)tradutórias. Com isso, o poeta paulista consegue se esquivar das vicissitudes a que estaria exposta, na visão de Jiří Levý, grande parte dos (re)intérpretes, em sua atividade, sempre destacada por ele como de “reprodução”:

Diferentemente do ato criador do artista do original, a reprodução é uma atividade repetidora. Ela cria, portanto, no caso de obras maiores, traduzidas com mais frequência, uma tradição de interpretação. De modo semelhante ao que se dá com a arte teatral, também na arte do traduzir cada novo intérprete se vincula à obra de seus antecessores, aprende com as experiências

daqueles e, em certas circunstâncias, também sucumbe aos erros deles. (LEVÝ, 1969, p. 79)¹⁵⁹

O vínculo de Paes a Hölderlin demonstra se estabelecer impulsionado justamente pela existência de (re)traduções do poeta alemão – atestado o cotejo com aquelas feitas para línguas estrangeiras – e aproveitado como exercício das habilidades tradutórias, visto até como complementar e proveitoso para a poesia própria. Em entrevista a Carlos Felipe Moisés, perguntado se sua produção poética e a tradução de poesia não seriam “vasos comunicantes”, responde:

Sim, há uma espécie de feed-back nas duas direções. Principalmente quando você traduz poetas mais congeniais e começa a se exprimir através das traduções. Mas também pode existir um aspecto compensatório, você como que assume um heterônimo ao traduzir um poeta diferente de você. Por exemplo, eu sou naturalmente um poeta voltado para o conciso, para o epigramático, para o osso da linguagem. Entretanto, me sinto bem traduzindo poetas mais derramados, mais fluviais, mais metafóricos. Assumo o heterônimo de um poeta abundante, quantioso, e me compenso um pouco dessa minha limitação de epigramista. (MOISÉS, 1996, p. 129)

Parece esclarecedora a confissão de que a tradução de um poeta com composições mais longas lhe proporciona uma espécie de compensação à sua “limitação de epigramista”. Não que predominem na seleção de Paes poemas de Hölderlin muito extensos – encontra-se ali grande número de odes breves, dísticos e outras formas em poucos versos –, mas é notável o poeta-tradutor não ter deixado de “exprimir-se” com a abundante elegia “Pão e vinho” e os hinos “O arquipélago” e “Wie wenn am Feiertage”, os três na condição de traduções pioneiras para o português brasileiro.

¹⁵⁹ “Im Gegensatz zur schöpferischen Tat des Originalkünstlers ist die Reproduktion eine wiederholende Tätigkeit. Sie schafft deshalb bei größeren Werken, die häufiger übersetzt werden, eine Tradition der Interpretation. Ähnlich wie in der Schauspielkunst knüpft auch in der Kunst des Übersetzens jeder weitere Interpret an das Werk seiner Vorgänger an, er lernt aus ihren Erfahrungen, unterliegt u. U. auch ihren Fehlern.”

O cotejo do “Canto de destino” de Paes com o dos poetas-(re)tradutores precedentes (cf. Anexos, Fig. 8 e 9) causa uma impressão inicial de efetiva busca por um retorno a elementos léxico-semânticos do original alemão, atestada, entre outras, pelas locuções adverbiais no primeiro e no último verso; definição/indefinição de artigos nos v. 5 e 6; “a salvo do destino”, no v. 7; “em parte alguma”, v. 17; o “incerto”, do verso final. Por outro lado, não se pode deixar de notar a eliminação da reiteração de “selig” do poema alemão ou do elemento de comparação “Wasser” da estrofe final, entre outras modificações.

Novamente parece ser preciso recordar neste ponto a crítica de Yves Gambier à chamada “hipótese bermaniana da retradução”, aquela concepção segundo a qual

[a] série de (re)traduções de um mesmo texto tenderia cada vez mais a se aproximar do original; ela seria um melhoramento na medida em que justamente reduziria a distância ante o original, enquanto facilitaria o trabalho de “luto da tradução perfeita” [Com remissão a nota de rodapé, Gambier cita artigo de Paul Ricoeur no *Le Monde* de 24 de maio de 2004, intitulado “Cultures, du deuil à la traduction”.] (GAMBIER, 2011, p. 55)¹⁶⁰,

Gambier refuta-a, afirmando que

A hipótese de Berman implica [...] uma visão teleológica das retraduições (com as primeiras traduções sempre defeituosas, domesticadoras [*ciblistes*]), uma visão igualmente logocêntrica (ainda que haja alusão ao tradutor, é o estado dos textos que permanece central) e uma visão imanente do sentido – como se os tradutores pudessem se desvencilhar e desdenhar das interpretações posteriores à própria obra, como se pudessem fazer uma leitura não ideológica, não cultural de um sentido, de um estilo,

¹⁶⁰ “La suite des (re)traductions d’un même texte tendrait toujours plus à se rapprocher de l’original ; elle serait une amélioration dans la mesure où justement elle réduit la distance vis-à-vis de l’original, tout en facilitant le travail du ‘deuil de la traduction parfaite’”

pretensamente estáveis. (GAMBIER, 2011, p. 59, grifo meu)¹⁶¹

A postura de Paes, como vimos, de notada modéstia, vem acompanhada da abdicação a uma busca de maior “fidelidade” (seja esta a *que* ou a *quem* for). Assim declara na mencionada “Nota liminar” com que abre sua coletânea de poemas de Hölderlin:

Tampouco abusei, por uma impossível e amiúde desastrosa ambição de fidelidade, do hipérbato ou da palavra-valise. Se, por causa disso, minha tradução soar mais “explicativa” que o original, isso se deverá àquele efeito de refração (e/ou ampliação) hermenêutica que costuma ocorrer no trabalho tradutório. (PAES, 1991, p. 10)

A concepção da tradução como provocadora de uma chamada “refração hermenêutica” aparece também no ensaio “Sobre a tradução de poesia”, de *Tradução: a ponte necessária*, publicado pouco antes do volume de poemas traduzidos de Hölderlin:

Como o ato de tradução é um ato hermenêutico por excelência, de penetração no significado e de explicitação dele em outro meio linguístico, pode bem acontecer de, por um efeito de refração (e a ampliação é um fenômeno refrativo), o tradutor revelar-se mais enfático ou mais explícito do que o próprio autor. (PAES, 1990, p. 39)

Nessa passagem, como nota de rodapé para o termo “hermenêutico”, Paes observa que “Em grego, *hermeneía* tanto quer dizer ‘explicação, interpretação’ quanto ‘tradução’.”

A noção de “ampliação hermenêutica” reaparece em outro texto de José Paulo Paes, desta vez, no que abre sua miscelânea (assim os denomina) de poemas traduzidos de diversos pares de idiomas e épocas,

¹⁶¹ “L’hypothèse de Berman implique donc une vision téléologique des retraductions (avec des premières traductions toujours défectueuses, ciblistes), une vision aussi logocentrique (même s’il y a allusion au traducteur, c’est l’état des textes qui demeure central) et une vision immanente du sens – comme si les traducteurs pouvaient se débarrasser ou faire fi des interprétations postérieures à l’œuvre même – comme s’ils pouvaient faire une lecture non idéologique, non culturelle d’un sens, d’un style, prétendument stables.”

“O tradutor e a formação do leitor em poesia”, em *Gaveta de tradutor*, de 1996. Ali, ao destacar-lhe a importância das edições bilíngues como proporcionadoras de novos universos de leitura sobretudo para o leitor poeta, diz acerca do tradutor que

no seu esforço de penetrar todos os matizes de significado do original para mais bem poder vertê-lo, acaba por gerar um efeito que se poderia chamar de “ampliação hermenêutica”. Ou seja: a tradução se revela mais explícita do que o original em certos pontos, auxiliando assim o entendimento do leitor. (PAES, 1996, p. 17)

Agora privilegiando “ampliação” sobre “refração”, Paes acaba por escusar-se de explicitar o que entende pelo conceito de “refração”, que nos Estudos da Tradução já fora explorado em 1982 por André Lefevere com o ensaio “Mother Courage’s Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature”.

Também em entrevista concedida em 1992 à revista *Cult* (publicada em edição de 1999 (como contribuição ao dossiê especial sobre o poeta-tradutor então recém-falecido), Paes empregava o termo “refração”. Convidado a comentar carta de Carlos Drummond de Andrade sobre o primeiro livro de poemas (*O aluno*, 1947) publicado pelo paulista, alude aos “reparos críticos” que o teriam derrubado “das nuvens do auto-incensamento para o chão firme da autocrítica”, explicitando:

Ele achava que eu tinha um certo domínio do verso livre, um bom sentido de ritmo, mas eu estava me procurando através dos outros, enquanto eu deveria me encontrar dentro de mim mesmo. Então, ele me recomendava inclusive que procurasse ler os poetas estrangeiros, em outras línguas, porque eram universais e havia o esforço, se não de imitá-los ou de aclimatá-los à nossa língua, ao menos de traduzi-los. Havia, portanto, uma refração e um quociente pessoal que nunca é dado pela influência dentro do próprio idioma. (CULT, 1999, p. 44-45)

Destaque-se aí o estatuto atribuído à tradução pelo poeta mineiro (ou pelo menos a ele conferido por Paes), o de uma atividade

aparentemente menos complexa que a de imitar ou “aclimatar à nossa língua” os poetas estrangeiros. Podemos supor que tal concepção estaria fundada num cultivo da prática de tradução de poesia como exercício de aprimoramento da criação poética própria. Não é tão fácil interpretar o “havia o esforço”. É de se perguntar: por parte de quem? Percebia Drummond já uma tendência crescente a traduzir poesia entre o conjunto de nossos poetas? Ou teria esse nebuloso “havia o esforço” – ademais plenamente compreensível por se tratar de um registro de fala – omitido um “a ser empreendido [por ele, Paes]”, de “pelo menos” traduzir? Pois toda a relação necessária com a poesia estrangeira, que faria incidir “em refração” conteúdos e formas importantes à poesia própria, tornava imprescindível a prática (poético-)tradutória.

A retradução de José Paulo Paes toma as empreitadas brasileiras anteriores, refrata-as também. Independentemente das implicações (que não chegaria a explorar em maior amplitude) com o emprego da noção de “refração hermenêutica”, admite estar expandindo o universo de um texto poético em tradução e, com isso, oferece dimensão adicional de historicidade à problemática das retraduições na série com o poema de Friedrich Hölderlin. Integrado à sua constelação poético-tradutória, ele segue pronto a se ampliar em novas iniciativas.

3.6 O “suave” (e instável) solo da retradução de Antonio Medina Rodrigues

Em 1994, apenas três anos após a publicação dos *Poemas* de Hölderlin na coletânea de José Paulo Paes, vem a público nova reunião de poesia traduzida do autor do *Hiperíon*: o volume *Canto do destino e outros cantos*, desta vez assinado por Antonio Medina Rodrigues.

Trata-se da retradução editada em menor intervalo de tempo entre todas as da série; e, nesse caso, contém não só o “Schicksalslied”, mas parte substancial das composições antes enfrentadas por Paes (mais recente retradução naquele momento), atingindo aproximadamente metade do *corpus* selecionado. Já em relação a Bandeira, não lhe retraduz a íntegra dos (nove) poemas, e sim cinco em comum com o poeta-tradutor pernambucano. A porcentagem (55,5%) é próxima à das retraduições “após” Paes, valendo lembrar, porém, que este realizara a retradução da íntegra de composições hölderlinianas objeto do trabalho de Bandeira.

Rodrigues não faz referência, nessa obra, às traduções brasileiras que o precederam. A única menção (a apenas duas delas) é a que encontramos na orelha do livro, assinada por Nelson Ascher:

Dois outros poetas verteram, com sucesso, Hölderlin, de acordo com táticas diferentes: Manuel Bandeira preferiu contaminar o português com a estranheza sintática do original, enquanto Haroldo de Campos optou por resgatar o que no poeta em questão prefigurava a modernidade. (ASCHER, 1994, orelha do livro)

Original é, sem dúvida, a afirmação de Ascher de que “Bandeira preferiu contaminar o português com a estanhada sintática [...]”. Trata-se de uma leitura nunca antes feita da “tática” (creio que pretendeu dizer, com isso, “estratégia”) que o poeta-tradutor pernambucano teria seguido para traduzir Hölderlin. Não seria, então, uma virtude o acréscimo do elemento “estranho” (estrangeiro), precisamente o que Antoine Berman exalta nas traduções realizadas por Hölderlin sobre os antigos gregos, como “prova do estrangeiro”? E o elogio à empreitada de Haroldo de Campos fica reduzido a uma generalização apressada. Além disso, Ascher não menciona nominalmente os muitos outros poetas brasileiros que traduziram Hölderlin (cf. já apontei no início deste trabalho, na seção “Sobre o *corpus*”).

Foi sobretudo como professor de língua e literatura gregas na Universidade de São Paulo que Medina ganhou notoriedade. Traduziu, além da coletânea de poemas de Hölderlin, as comédias *As aves* (2001) e *Lisístrata ou a greve do sexo* (2002), de Aristófanes, ambas para uma coleção infanto-juvenil, e *Cântico dos cânticos de Salomão*. Foi ainda o responsável pela edição da *Odisseia* traduzida por Odorico Mendes, pela Edusp, em 1996.

Como poeta, teve produção discreta – ao menos no que se refere à publicação efetiva em livros. Afora os 68 poemas que reuniu no pequeno volume *Idéias*, em 1994 (mesmo ano, portanto, em que lançava o *Canto do destino e outros cantos*), só foi possível localizar poucos outros, esparsos, como os veiculados em periódicos como a *Revista USP*: em 1994, na edição de número 22, encontramos duas composições com temática ligada ao futebol (também presentes em *Idéias*); e, oito anos depois, na edição nº 53 da mesma revista, mais quatro poemas igualmente voltados àquele tema, até hoje inéditos em livro.

A ligação de Medina Rodrigues com a poesia de Hölderlin parece se dar por intermédio da matriz greco-clássica do autor alemão. Na relação com o suábio, indica estar atento à importância que aquele reservava à filosofia e, para introduzir seu *Canto do destino*, opta por um exercício particular de reflexão filosófica aliada a dados da vida e obra do autor do *Hyperion*.

3.6.1 Uma problemática “poética do sinal”

Assim como o poeta-tradutor que o antecede, portanto, Medina também abre seu volume de poemas traduzidos de Hölderlin com um longo texto de apresentação, o qual intitula “Hölderlin e a poética do sinal” (p. 9-72).

Logo de início, acerca da seleção de poemas para a tradução em *Canto do destino e outros cantos*, escreve:

O que me animou a empreendê-la foi, em primeiro lugar o gosto que sempre tive dessa poesia, e, em segundo, o fato de que Hölderlin tenha uma relação muito íntima com o manancial da cultura grega da Antigüidade. (RODRIGUES, 1994a, p. 9)

O texto prossegue com considerações sobre aspectos formais:

Do ponto-de-vista [*sic*] da forma, o que sempre me impressionou mais em Hölderlin foi o tom e o ritmo. Acreditamos que, se não estiver atenta a esses dois elementos, nenhuma tradução, por mais precisa, pode ser frutuosa. Esse tom e esse ritmo não podem ser reproduzidos em tradução servil. Por isso, não me preocupei em reproduzir asceticamente a posição de cada palavra. Respeitei a unidade de cada verso e, quando possível, a sugestão particular de cada figura. Mas uma tradução mecanicamente voltada para cada situação morfológica me pareceu desvirtuar a cadência suave, que é aquilo que não apenas caracteriza Hölderlin, mas outros poetas mais ou menos contemporâneos, como Klopstock. (RODRIGUES, 1994a, p. 9)

Rodrigues não pormenoriza o que entende por “figura” ou “cadência suave”. E o parágrafo seguinte, em que amiúda sua concepção do que deve ser uma tradução poética, incorre, no entanto, em novas imprecisões:

Acredito que uma tradução poética deve colher no Original mais propriamente o *sentido* do que a *referência*. As *referências* podem variar, sem ferir o *sentido*. Mas uma variação de sentido adultera a tradução. (RODRIGUES, 1994a, p. 9, grifos do autor)

Salta à vista de imediato o uso de “Original” com inicial maiúscula: é de se questionar se terá sido um erro tipográfico ou se podemos inferir daí uma postura de sacralização do texto de partida, a despeito da recusa a uma “tradução servil” (também esta não devidamente elucidada).

A oposição entre as noções de “sentido” e “referência” também constitui uma perspectiva inusual em teorizações sobre tradução, e o texto não fornece explicações sobre de que se tratariam tais “referências”. As dicotomias mais conhecidas são as de “tradução do sentido” X “tradução literal”, “tradução do sentido” X “tradução da letra”, ou mesmo “tradução do sentido” X “tradução da palavra”. É praticamente improvável que Medina, como professor e pesquisador de estudos clássicos, desconhecesse os versos 133-134 da *Ars poetica* de

Horácio, “Nem cuidarás de reproduzir palavra por palavra qual fiel / Tradutor”, que tanta controvérsia suscitaram entre defensores da chamada tradução “livre” e os da dita “literal”, conforme observa Furlan (2010, p. 86) – de cuja tradução para “Nec uerbum uerbo curabis reddere fidus / Interpres” também me sirvo aqui.

Completando sua exposição do que entende por tradução poética e de como enfrentará a poesia do alemão, escreve Medina Rodrigues:

Acresce que, sendo as línguas diferentes, não dizem as mesmas coisas com os mesmos sentimentos que essas coisas despertam em cada língua. Dizem coisas e sentimentos *parecidos*, cada uma por meio de uma figuração própria. Hoje, como sempre, o critério da poesia ainda está na excelência mimética. É esta última que eu procurei realizar em minha tradução de Hölderlin, na medida em que a desmesura do trabalho terá conseguido compensar as falhas inevitáveis do talento. (RODRIGUES, 1994a, p. 9-10, grifos do autor)

Rodrigues remete a noção de “mimética” a uma nota de rodapé onde afirma pensar num desdobramento da concepção de *mimese* como o realizado por Pierre Obenque “e onde o conceito realista de *mimese* é reconsiderado a partir da mediação de uma *práxis*” [grifos do autor]. Salienta ainda que tal concepção coincide com a de Northrop Frye a certa altura da *Anatomia da crítica*.

Não me parece apropriado discutir tal posicionamento de Rodrigues, sobretudo por não aparecer mais amplamente desenvolvido nessa introdução da coletânea. Mas creio ser importante destacar a postura de alguém que confessa “falhas inevitáveis do talento”. Ela lembra vagamente a de José Paulo Paes na “Nota liminar” a que já aludi antes. Se não duvidava do próprio talento, certamente pelo menos apostava nele como compensação para assumidos “rudimentares [...] conhecimentos de alemão” (PAES, 1991, p. 9).

Ocorre que o “tratamento” das alegadas deficiências é diverso. Enquanto Paes afirma recorrer a outras traduções (estrangeiras) da poesia de Hölderlin, Medina Rodrigues apela a um expediente, digamos, exterior à relação com as (re)traduções existentes, a uma algo vaga “excelência mimética”.

Embora ostente características positivas de um ensaio fruto de leituras importantes, o texto de apresentação de Medina Rodrigues é

altamente prejudicado por certas imprecisões e incorreções de natureza diversa. Uma delas é a forma como são transcritos poemas, na íntegra ou fragmentos. Ela varia espantosamente, ora incluindo o texto alemão, ora omitindo-o; ora aparecem indicados os respectivos títulos, ora não; alterna-se o uso de tipos itálico e normal sem critério claro; em alguns momentos, não há informação se se trata de fragmento ou de poema completo. Em suma, detectam-se ali falhas cuja responsabilidade não pode ser imputada (apenas) ao autor, mas ao trabalho editorial como um todo.

Os equívocos se multiplicam, deparamo-nos, por exemplo, com a excêntrica passagem em que Rodrigues trata de dados biográficos referentes às atividades profissionais e dos percalços de Hölderlin como preceptor na casa do banqueiro Gontard (por cuja esposa, Susette, a “Diotima”, o poeta veio a se apaixonar), em Frankfurt, a cidade às margens do Meno, oeste da Alemanha. Escreve o tradutor:

É a época em que Hölderlin começa a preparar a *Morte de Empédocles*, com o trabalho reestimulado pela felicidade dos encontros mensais com a amada (de quem não queria ficar distante, e por isso morava em Hamburgo). (RODRIGUES, 1994a, p. 13, grifo meu)

Ocorre que Hamburgo fica localizada a cerca de consideráveis quinhentos quilômetros de Frankfurt/Meno. Não parece muito provável que Antonio Medina Rodrigues desconhecesse esse dado. Mais plausível é que tenha grafado corretamente o nome da cidade vizinha de Frankurt, na verdade chamada Homburg (hoje Bad Homburg vor der Höhe) e que durante o processo de editoração se tenha efetuado a alteração, com um eventual intuito de “corrigi-lo”.

O texto de apresentação de *Canto do destino e outros cantos* parece resultado de uma preparação editorial bastante problemática. Além do que já mencionei acima como “imprecisões”, no que concerne à exposição de fragmentos ou íntegras de poemas traduzidos no interior dessa seção, encontram-se aí numerosos erros de grafia. Como o nome do padraço de Hölderlin, mencionado como Gock (em lugar de Gok, pág. 10); *höhe* (em vez de *hohe*), p. 11; “vai-vém” (quando ao vocabulário ortográfico da língua só aceitava as formas “vaivém” ou “vai-e-vem”), na p. 15; “*mise-en-cène*” e “simultaneamente”, ambos na p. 23; “Luckács”, repetido nas p. 55 e 64; “botins” (em vez de “butins”), p. 56, etc.

“Hölderlin e a poética do sinal” constitui um longo ensaio de Antonio Medina Rodrigues, que transita por noções não só da mitologia

grega, mas também por autores e obras da Alemanha dos tempos imediatamente anteriores e posteriores ao poeta suábio. O poeta-tradutor procura traçar um perfil poético abrangente de Hölderlin, cuja “perspectiva”, em seu entender,

é a da contemporaneidade entre o arcaico e o moderno. Não se trata de uma filosofia da mitologia. Trata-se da tentativa de encontrar lá no fundo de uma experiência radical com a natureza o desvelar-se de uma historicidade absoluta. Como tal, ela pede uma espécie de coreografia eterna e total dos deuses, suspensa entre o homem, que esquece, e a natureza, que faz lembrar. (RODRIGUES, 1994a, p. 72)

Não obstante os muitos problemas apontados, a iniciativa de produzi-lo reforça o estatuto de projeto diferenciado para o poeta-tradutor, algo como um ápice de seu trabalho entre cultura grega clássica e a poesia de um alemão para quem essa cultura foi fonte decisiva.

3.6.2 A retradução de Antonio Medina Rodrigues

Realçadas em cinza as modificações léxico-semânticas em relação ao poema alemão, apresento abaixo a retradução de “Hyperions Schicksalslied” por Medina Rodrigues:

CANTO DO DESTINO [trad. Antonio Medina Rodrigues]		Pauta acentual / posição dos acentos
	Na suma claridade andais, E em suave solo, ó gênios bem- [aventurados.	- / - - - / - / 2-7-9 - - / - / - / - \ - - - / - 3-5-7-(9)-13
	Divas brisas esplendentes Tangem-vos de leve,	/ - / - \ - / - 1-3-(5)-7 / - - - / - 1-5
5	Como os dedos de uma harpista Em cordas celestiais.	- - / - / - / - 3-5-7 - / - \ - - / 2-(4)-7
	Livres de uma Sina, como no acalanto O infante , os Imortais respiram; E resguardado num botão	/ - - - / - \ - - - / - 1-5 - / - - - / - / - 2-6-8 - - - / - - - / 4-8
10	De singeleza, Sempiternamente	- \ - / - (2)-4 \ - - - / - 1-5

	O Espírito lhes brota,	- / - - - / -	2-6
	E as miríficas pupilas	-- / - - - / -	3-7 (\ - / - \ - / - 1-3-5-7)
15	Num clarão remiram	-- / - / -	3-5
	Eternal.	-- /	3
	Ai, pra nós, porém, jamais foi dada	/ - / - / - / - / -	1-3-5-7-9
	Uma parada em que pousar,	/ - - / - \ - /	1-4-(6)-8
	Descambam os homens malferidos,	- / - - / - - - / -	1-5-9
20	E vacilam cegamente,	-- / - - - / -	3-7 (ou \ - / - \ - / -)
	Em hora atrás das horas,	- / - / - / -	2-4-6
	Como as águas dos cascalhos	-- / - - - / -	3-7 (\ - / - \ - / - 1-3-5-7)
	Despejadas em cascalhos	-- / - - - / -	3-7 (\ - / - \ - / - 1-3-5-7)
	Ano afora, pelo errante		
	[abismo do insabível.	/ - / - / - / - / - \ - / -	1-3-5-7-9-(11)-13

Com 98 palavras, a retradução de Medina Rodrigues é a mais extensa de toda a série. Seu poema é, portanto, 15 palavras ou consideráveis 18% mais longo que o de Hölderlin. Essa dimensão é próxima (sem com elas coincidir) às de modificações léxico-semânticas feitas em relação ao poema de partida, num total de 18.

A primeira delas, no verso inicial, com “suma claridade”, não chega a ser tão radical; apenas direciona um foco aumentado para a “claridade” (no alemão, “Licht”, “luz”), adjetivada com “suma” – quando no poema de Hölderlin não há correspondente adjetivo em registro elevado, e sim um advérbio de lugar, “droben”, “acima”, “no alto”.

Já com “de uma harpista”, no verso 5, a invenção é inegável. O “Schicksalslied” traz “... der Künstlerin”, “da artista”, e inferir tão imediatamente tal correspondência parece um excesso interpretativo. Sem contar a mudança – de menos consequências, talvez – do artigo definido para o indefinido na retradução. O adjetivo “celestiais”, no verso seguinte, traduz “heilige” [“sagradas”, “sacras”, “santas”] recorrendo a um sinônimo, dentro do mesmo campo semântico.

O verso 7 traz nova ousada novidade de Medina, com “acalanto”. O substantivo adensa a imagem que explora uma atmosfera “musical” evocada com o verso anterior, porém afastando-se do que figura no poema de partida, onde temos “der schlafende” [“o que dorme”]. E “infante”, buscado para corresponder a “Säugling” [“nenê de peito”, “lactente”, “criança de poucos meses”] resvala em outras implicações semânticas, como até as de “filho de reis”, no contexto português do século XVII, pelo menos, e de “soldado de infantaria”, nomeando apenas em registro arcaico “criança, menino” (HOUAISS, 2001, p. 1612).

No verso 13, uma das mais inusitadas modificações léxico-semânticas, com “miríficas pupilas” para traduzir “selige Augen” (“olhos felizes”, “olhos benditos”, etc.). O adjetivo “miríficas” – portanto, de sentido relacionado a “maravilhoso”, “admirável”) não só elimina a reiteração do original alemão (v. 2, “selige Genien”) como tem implicações semânticas discutíveis, talvez ainda mais que com as metonímicas “pupilas”.

Logo em seguida, “clarão” deixa se perder o advérbio “stiller” do poema de Hölderlin.

E as escolhas inusitadas da tradução de Medina Rodrigues não param aí. O verso 18 apresenta um inusitado qualificador para os “homens” contrapostos aos gênios celestiais. O dicionário *Houaiss* fornece duas acepções para “malferido”, apenas a primeira referindo-se a adjetivo e substantivo masculino designador de pessoa: “1 que ou aquele que está gravemente ou mortalmente ferido”. A segunda, “com derramamento de sangue; sangrento, cruento < m. batalha >” (HOUAISS, 2001, p. 1821), não se aplica ao contexto do verso rodriguesiano.

O verbo “vacilam” (v. 19) é sua opção para “schwinden” [“desaparecer”, “perecer”, “minguar”, etc.], questionável se levarmos em consideração o verbo anterior, “descambam”, que representaria o acirramento do processo, tal qual expresso em “es schwinden, es fallen”. “Vacilar” é quase o oposto do dinâmico movimento a que estão submetidos homens (e seu elemento comparativo, as águas).

Nos versos 20 e 21, deparamo-nos com uma tradução surpreendente para “Klippen” (v. 22 e 23 no poema de Hölderlin). O vocábulo designa, no alemão, “grande bloco de pedra no mar, nas proximidades da costa” (DUDEN, 2000, p. 912)¹⁶². Já “cascalho” é termo que nomeia fragmento de pedra...

Essa passagem da retradução de Medina Rodrigues guarda ainda uma novidade no plano léxico-semântico digna de nota: é que “águas dos cascalhos / despejadas em cascalhos” modifica consideravelmente o expresso “Wie Wasser von Klippe / zu Klippe geworfen” (v. 22 e 23 no poema alemão). A água, no “Schicksalslied”, é lançada de penhasco (ou “rochedo”, “fraga”, “escolho”, etc.) em penhasco (ou “rochedo”,

¹⁶² “Großer Felsblock im Meer in der Nähe der Küste”. Interessante observar ainda, quanto ao termo alemão *Fels*, que nenhuma das (re)traduções optou por “falésia”, vocábulo que chega à língua portuguesa por intermédio do francês *falaise*, do séc. XII, por sua vez oriundo de *felisa*, do antigo alto-alemão, segundo consta de nosso dicionário vernacular *Houaiss* (2001, p. 1303).

“fraga”, “escolho”, etc.). Tal como figura nessa retradução, todo o movimento perde irremediável e nitidamente a força.

E, com o verso final, novas escolhas inusitadas nessa retradução: “Ano afora, pelo errante abismo do insabível.” A começar pela locução adverbial “ano afora”, Medina propõe uma solução bastante particular para “jahrlang”, contornando, porém, o fato de o termo alemão referir-se, no registro arcaico, antes a um tempo prolongado indefinidamente (e, neste caso, Marco Lucchesi correspondeu bem com seu “vida inteira”) que aludindo ao período do ano (*Jahr*) como ocorre com o semelhante e de uso mais recente *jahrelang*.

A criação do “errante abismo”, de grande eloquência imagética, parece ter pretendido “reforçar” a designação do espaço de perdição dos homens sofrendores (ou “malferidos”, como escolheu o retradutor), a fim de dar conta do “Ungewisse” hölderliniano, em todo caso *também* expresso com seu “insabível”. Este último vocábulo não figura no dicionário *Houaiss*, nem na edição de 2009 do *VOLP*; encontra-se, entretanto, na versão digital do dicionário Aulete, como “não sabível, que não se pode saber nem conhecer”¹⁶³.

Temos, nesse adjetivo substantivado de Medina Rodrigues, uma ousada novidade, porém “complicada” na extensão do sintagma “errante abismo do insabível”. Produz-se algum efeito fônico a aproximação entre “**abismo**” e “**insabível**”, mas o adjetivo “errante” resta excessivo.

É elevada a quantidade de palavras-novidade empregadas por ele em relação às (agora várias) traduções precedentes: são 60, ou mais de 61% dessa empreitada retradutória de Medina Rodrigues, porcentagem só inferior à da primeira retradução (Faustino) e bastante superior às dos dois poetas-tradutores seguintes (Lucchesi e Paes). Essa acaba constituindo uma marca das retraduições rodriguesianas, verificável, como veremos adiante, na também inflacionada nova versão de “Andenken” (“Lembrança”).

Um padrão rítmico mostra-se recorrente nessa tradução, - - / - - - / -, nos versos 13, 19, 22 e 23. Ele é a soma de dois péons terceiros. Existe também a possibilidade de, considerando-se acentos secundários, percebê-lo como uma (eufônica) sequência de troqueus, \ - / - \ - / -. Dos versos que o apresentam, somente o primeiro se esquiva a uma leitura e audição de acentos secundários, sobretudo pelo adjetivo “miríficas”, que soaria como “mi – rí – fi – cás”. Seja como for, tal ritmo não chega a se

¹⁶³ Conforme se encontra em www.aulete.com.br/insabivel. Acesso em 19 maio 2015.

configurar como uma resposta do retradutor ao ostensivo pé coriambo empregado por Hölderlin, como já vimos.

Todo o esquema rítmico nessa versão de Medina Rodrigues é, aliás, bastante fluido e não permite identificar com clareza um intento específico de fornecer solução própria aos ritmos livres de Friedrich Hölderlin.

Também não é possível vislumbrar uma tentativa de sobrepor na dimensão do ritmo componentes do âmbito semântico. O mesmo parece ser lícito afirmar acerca de outra camada, a das figuras de efeito sonoro das assonâncias e aliterações. Elas são, em geral, pouco eloquentes nesse “Canto do destino” retraduzido.

Na primeira estrofe, pode não ter sido exatamente propositada a rima “andais”/“celestiais” entre os versos 1 e 6, que não figura entre os correspondentes versos do poema alemão. No verso 2, “suave solo”, a despeito do adjetivo de escolha discutível, produz uma aliteração interessante das sibilantes surdas /s/. Mas o ritmo truncado impede um melhor aproveitamento do efeito. No verso seguinte, “Divas brisas esplendentes”, o resultado já é mais eficiente e, além da assonância de /i:/ e /a/, a bem construída sequência de troqueus (levando-se em conta um acento secundário na primeira sílaba de “esplendentes”) garante uma sonoridade mais harmônica.

Na estrofe seguinte, nova ocorrência de rima externa também não verificável no poema alemão: entre os versos 7 e 13, “respiram”/“remiram”. (Esse último verbo, nova opção para o “blicken”, mais uma vez perde algo da polissemia a que já aludi.)

Na passagem do verso 16 para o 17, encontramos uma rima interna, “dada”/“parada” que não traz ganho considerável para a retradução, ainda que o substantivo escolhido produza uma aliteração com o verbo “pousar”, logo a seguir. Os dois versos dessa versão de Medina Rodrigues perdem notadamente a concisão e elegância daqueles com que Hölderlin inicia a estrofe final do “Schicksalslied”.

3.6.3 “Canto do destino” e uma constelação rodriguesiana

Além do volume dedicado à poesia de Hölderlin, só encontramos traduções de Medina Rodrigues do grego antigo em *As aves* (São Paulo: Editora 34, 2001) e *Lisístrata ou A greve do sexo* (São Paulo: Editora 34, 2002) e do *koiné* no *Cântico dos cânticos* (São Paulo: Hedra, 2008) para o português. Não tendo sido publicadas traduções para outros pares de línguas, abstenho de tratar desses com os quais tenho pouca familiaridade e concentro-me em poemas de Hölderlin e os da produção

própria em *Idéias* para discutir o traçado de uma constelação poético-tradutória rodriguesiana.

Após as iniciativas de Bandeira e de Paes, Medina Rodrigues também retraduziu “An die Parzen” – como “Às parcas” (RODRIGUES, 1994a, p. 92-93).

AN DIE PARZEN

[Friedrich Hölderlin, 1798]

Nur einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!
Und einen Herbst zu reifem Gesange mir,
Daß williger mein Herz, vom süßen
Spiele gesättiget, dann mir sterbe.

- 5 Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht
Nicht ward, sie ruht auch drunten im Orkus nicht;
Doch ist mir einst das Heilge, das am
Herzen mir liegt, das Gedicht gelungen,

Willkommen dann, o Stille der Schattenwelt!

- 10 Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel
Mich nicht hinabgeleitet; einmal
Lebt' ich, wie Götter, und mehr bedarfs nicht.

ÀS PARCAS

[Trad. Antonio Medina Rodrigues]

Um só verão, doai-me, ó Poderosas,
E, pra sação do canto, um pleno out[o]no¹⁶⁴,
E satisfeito o peito em suave solo,
Que se me encante a alma em final sono.

- 5 A alma que em vida o seu direito
Não tem santo, ao baixo Orco não descansa.
Mas se uma vez o divinal, afeito
Ao coração, o meu poema alcança,

Benvinda, ó calma sombra do Cocito,

- 10 Contento eu fico, embora a minha lira
Não desça comigo: uma vida eu viva
Como os divos, de mais eu não preciso.

¹⁶⁴ Corrigi o que em *Canto do destino e outros cantos* figura – ao que tudo indica, um erro tipográfico – como “outuno”.

No plano formal, observamos que o poeta-tradutor estabelece um contrato métrico de predominantes decassílabos heroicos e, diferentemente de Hölderlin, apela às rimas finais alternadas e consoantes nas duas quadras iniciais (exceção para os versos 1 e 3, ainda que com assonâncias dos /s/ tônicos), interpoladas e toantes na última.

De imediato nos chama a atenção a curiosa grafia diferenciada (destacada com tipo normal do restante, que na edição aparece em itálico) do artigo “einen”, segunda palavra do poema alemão, a que, na tradução Medina Rodrigues fez corresponder o advérbio “só”, diferenciando-o, então com itálico. Aparentemente, seu intuito teria sido destacar o artigo indefinido tal qual se verifica em diferentes edições do poema (incluindo a de Friedrich Beissner e a de Jochen Schmidt, aqui utilizada), onde ele figura, no entanto, não diferenciado em estilo, mas com inicial maiúscula: “Nur Einen Sommer gönnt, Ihr Gewaltigen!”.

No primeiro verso, “doai-me”, distancia-se mais do “gönnt” alemão que as opções precedentes de Bandeira (“concedai”) e Paes (“dai”). Para “Gewaltigen”, sua escolha é “Poderosas”, que difere do “Potestades” do tradutor anterior, termo suprimido pelo poeta-tradutor pernambucano.

No verso 2, com “sazão”, Medina Rodrigues insere um arcaísmo não desinteressante, acrescenta ao substantivo “outono” – grafado lamentavelmente como “outuno” –, que faz rima completa com “sono” do verso 4. O adjetivo “pleno” também é adicional, não aparece formulado na ode alemã. Com tal procedimento, o retradutor pode ter tentado mais que uma mera cavilha ou rípio (enxerto para completar o metro ou forçar uma rima), e sim uma parcial, porém habilidosa recuperação da assonância e aliterações entre “Herbst” e “Herz” dos segundo e terceiro versos de Hölderlin: oferece-nos “pleno” e “peito”, com argúcia somente comparável à de José Paulo Paes, que explora ainda mais a fundo o material fônico desses primeiros versos, conforme já mencionei anteriormente.

O verso 3 traz a mais radical modificação léxico-semântica, com “suave solo” para traduzir “süßen Spiele” (no *enjambement* entre os versos 3 e 4 do poema alemão). Novamente o termo “Spiel”, com sua polissemia, oferece dificuldades a um tradutor brasileiro.

Pouco parece se justificar, em todo caso, a opção por “suave solo” a traduzir “süßen Spiele”, que ainda coincide, por acaso (e, é óbvio, tendo empregado “solo” como termo musical), exatamente com a tradução de Medina Rodrigues para o “weichem Boden” no segundo

verso do “Schicksalslied”. Desse modo, o poeta-tradutor, de modo involuntário ou não, estabelece um vínculo talvez não desejado/desejável entre os dois poemas.

Outra reiteração inusitada é a que produz, no verso final de “Às parcas”, com o adjetivo “divos” traduzindo o substantivo “Götter” [“deuses”], como se dera no terceiro do “Canto do destino”, “Divas brisas esplendentes” [no poema alemão “Glänzende Götterlüfte”].

Cumprir desenvolver alguma reflexão sobre as últimas constatações. Medina Rodrigues pode, intencionalmente, ter idealizado explicitar vínculos entre “Canto do destino” e “Às parcas” por meio de um vocabulário reiterado. Até certo ponto, um esforço não despropositado, sobretudo se se leva em conta que os dois poemas foram supostamente (cf. a edição organizada por Jochen Schmidt) compostos no intervalo entre 1797-1798. No entanto, acabou fazendo-o sob o risco de um certo exagero, principalmente no primeiro caso de repetição, de “suave solo”, ao mesmo tempo oferecido como tradução para “weichem Boden” [“chão ou solo macio”] e “süßen Spiele” [doce “toque”, “interpretação”, “execução (musical)”, etc.].

O retradutor demonstra mover-se num campo instável, em que certos esforços (forma, escolha de vocabulário, modificações léxico-semânticas mais ousadas) ameaçam acabar infrutíferos.

O verso 4, que nessa retradução não parte de um *enjambement*, consiste todo ele na solução de Medina Rodrigues para “dann mir sterbe”: “Que se me encante a alma em final sono”. Prolixo, o verso acrescenta um verbo (“encante”) e substantivo (“alma”), modificadores do sujeito (expresso no alemão pelo pronome objeto indireto “mir”), e ainda um eufemismo, com a perífrase “em final sono” em lugar da forma verbal “sterbe” [“(eu) morra”].

Caso semelhante de escolhas discutíveis se dá com o verso 6, na segunda estrofe: com alguma liberdade, verte “[...] ihr göttlich Recht / nicht ward [...]” (dos v. 5 e 6 alemães) como “o seu direito não tem santo”, optando por adjetivo de sentido próximo. É bem conhecida a expressão “santo (ou sagrado) direito”. Solução eficiente, que se ofusca com “ao baixo Orco não descansa”, onde a preposição parece injustificável, não havendo por que se preferi-la a um simples “em” (“no”), e o adjetivo traz um pleonasma: não há representação de Orco senão *baixo* no *submundo* mitológico romano.

A última quadra da ode se inicia com o adjetivo “benvinda”, flagrante e estranhamente grafado em desacordo com as normas ortográficas vigentes do português. E o mesmo verso 9 ainda reserva novidades inusitadas. Ao traduzir “o Stille der Schattenwelt” como “ó

calma sombra do Cocito [*sic*]”, Rodrigues não só insere um elemento absolutamente alheio ao universo do poema, o Cócito, um dos rios do Hades, da mitologia grega, como lhe atribui a “calma sombra”, restringindo a noção de “silêncio do mundo de sombras” expressa em “Stille der Schattenwelt”. É difícil entender a fusão entre os dois universos mitológicos senão pelo esforço em garantir a rima toante com a palavra final do poema, “preciso”.

O termo “Saitenspiel”, a exemplo do que já ocorrera com Paes, é novamente contemplado pela referência à lira, adequada e eficiente, mais uma vez faltando, porém, a noção de execução (“Saitenspiel”, toque de cordas, execução de instrumento de cordas).

Após José Paulo Paes (em tradução não abordada em detalhe neste estudo), Medina Rodrigues também retraduz o fragmento de ode “Buonaparte”¹⁶⁵ (RODRIGUES, 1994a, p. 91), que alça o jovem general francês a – mais que um herói – uma espécie de semideus (comparado a vasos que são *heilig* [“sagrados”], da estatura daqueles gênios celestiais invejados por Hiperión. Os versos aparecem escalonados, seguindo a disposição do original alemão.

O retradutor emprega o nome com a grafia afrancesada da época da própria figura histórica, depois adotada largamente em países com outros idiomas:

BUONAPARTE

[Friedrich Hölderlin, 1797]

Heilige Gefäße sind die Dichter,
Worin des Lebens Wein, der Geist
Der Helden, si[ch] aufbewahrt,

Aber der Geist dieses Jünglings,

- 5 Der schnelle, müßt er es nicht zersprengen,
Wo es ihn fassen wollte, das Gefäß?

Der Dichter laß ihn unberührt wie den Geist der Natur,
An solchem Stoffe wird zum Knaben der Meister.

Er kann im Gedichte nicht leben und bleiben,

- 10 Er lebt und bleibt in der Welt.

¹⁶⁵ Na edição de Jochen Schmidt, inserido na seção “Entwürfe, Fragmente, Skizzen” [“Projetos, fragmentos, esboços (1793-1806)”].

BONAPARTE

[trad. Antonio Medina Rodrigues]

São os vates vasos venerandos,
 Onde o vinho da vida se conserva,
 E o espírito dos bravos.

5 O gênio, entretanto, de um tal jovem
 Romper não deveria logo
 O vaso em que tentassem mais contê-lo?

Que o poeta o deixe solto, como a um sopro de Natura,
 Pois se faz o mestre aluno em tal figura.

10 Ficar não pode mais, viver no verso,
 Onde vive e permanece é no universo.

No plano das escolhas léxico-semânticas, chama a atenção o emprego de “bravos” (v. 3) para “Helden”, constituindo habilidosa substantivação do adjetivo geralmente caracterizador dos “heróis”. No verso 5 do poema alemão, lê-se um “der schnelle” [“o rápido”, “o ágil”], aposto de “Jüngling” [“jovem”]. Medina Rodrigues exagera no deslocamento e ameaça deixá-lo de lado, já que o advérbio “logo”, no final do verso 5 traduzido modifica o verbo “romper” (e não “o espírito”). O seguinte também aparece bastante modificado: além da construção sintática “normalizada”, diferindo do alemão que, nesse caso, isolou o objeto no final da frase (e do verso), ainda adiciona o advérbio “mais”.

No verso 7, o poeta-tradutor abdica da reiteração de “der Geist”, agora traduzindo-o como o simbólico “um sopro”. O mesmo se dá no seguinte, onde “der Dichter” é vertido como “o poeta”, divergindo dos “vates” [no plural, “die Dichter”] do primeiro verso.

A escolha lexical de “Natura” [*sic* maiúscula] em lugar de “Natureza” parece ter se dado como expediente para facilitar a rima almejada com “figura”, no final do dístico. Tal último vocábulo, aliás, representa uma liberdade bastante acentuada para se traduzir “Stoff” (v. 8) [“material”, “matéria”, “assunto”, etc.].

No último dístico, prescinde do pronome pessoal “er” [“ele”] anafórico e deixa de lado o paralelismo do verbos reiterados. Em

alemão, temos “leben” und “bleiben”, infinitivos (v. 9), seguidos de “lebt” e “bleibt”, na forma finita (v. 10). A tradução ostenta “ficar” e “viver” (v. 9), seguidos de “vive” e “permanece” (v. 10). Aparentemente, mais uma vez, tais opções se deveram ao propósito de produzir a rima entre “verso”, que numa eficiente sinédoque traduz “Gedicht” [“poema”] e [para “Welt”] “universo” (v. 9 e 10, respectivamente).

Cabe observar que Hölderlin não fizera rimarem os versos nos dois dísticos. A rima consoante de Medina Rodrigues resulta de um esforço de efeitos discutíveis (como os que já havíamos notado em relação ao “Canto do destino”, com seu “infante” (v. 8), ou em “Às parcas”, com o “Cocito” (v. 9).

O tom geral – que parece se elevar a um registro acima do original alemão principalmente com “vates” (v. 1) e “Natura” (v. 7) – pode ter sido calculado como forma de compensar a construção sintática entre os versos 5 e 6. Há que se notar ainda, no plano fônico, uma excessivamente ressaltada uma aliteração em /v/ na sequência “vates vasos venerandos” (prolongando-se no verso seguinte, com “vinho”, “vida” e até “conserva”), produzindo efeito sonoridade exacerbada em relação ao que se ouve no poema alemão.

Apenas para fornecer algum termo de comparação (sem, no entanto, pormenorizá-la), se tomarmos os dois versos finais da tradução “Buonaparte”, de José Paulo Paes (1991, p. 109)¹⁶⁶ – “Ele não pode viver e perdurar em poesia / No mundo é que há de viver e perdurar.” –, concluiremos que este, ainda que utilizando os verbos sempre no infinitivo, sustenta sua reiteração e conclui o poema sem prejuízo de tom e ritmo.

No caso de “Pôr-do-sol” (RODRIGUES, 1994a, p. 109), Medina Rodrigues se integra a uma série maior de (re)traduções. Precederam-no, como vimos, Manuel Bandeira, Marco Lucchesi e José Paulo Paes.

¹⁶⁶ A íntegra do poema na tradução de Paes é: “Os poetas são vasos sagrados / Onde o vinho da vida, o espírito / Dos heróis, se conserva. // Mas o espírito ágil deste jovem / Herói não romperia o vaso / que buscasse contê-lo? // Deixe-o ir-se o poeta, qual espírito da Natureza / (Em matéria que tal o mestre é só discípulo). // Ele não pode viver e perdurar em poesia: / No mundo é que há de viver e perdurar.”

SONNENUNTERGANG

[Friedrich Hölderlin, 1798]

Wo bist du? trunken dämmert die Seele mir
 Von aller deiner Wonne; denn eben ists,
 Daß ich gelauscht, wie, goldner Töne
 Voll, der entzückende Sonnenjüngling

- 5 Sein Abendlied auf himmlischer Leier spielt’;
 Es tönten rings die Wälder und Hügel nach.
 Doch fern ist er zu frommen Völkern,
 Die ihn noch ehren, hinweggegangen.

PÔR-DO-SOL¹⁶⁷

[trad. Antonio Medina Rodrigues]

Onde estás? Ébria se me ensombra a alma
 De todos os delíquios teus, pois pouco faz
 Que tenho ouvido, como, em tons dourados,
 Pleno, o fascinante Sol-Menino

- 5 Em diva lira o solo vespéral tangia,
 A reboar em torno os cimos e mais floras.
 Longe, no entan[t]o, aos povos piedosos,
 Que o veneram, se é partido!

Com cerca de 10% mais palavras que o poema de partida, o que não chega a constituir uma inflação considerável, esta tradução de Medina Rodrigues traz modificações lexicais evidentes em relação às empreitadas brasileiras anteriores. De todo modo, não se pode afirmar que não tenha buscado uma maior reaproximação como o texto de partida de Hölderlin. Mais uma vez, o “caminho” pode ter inviabilizado o alcance de tal intento.

Logo no primeiro verso, o tradutor optou por antepor o adjetivo “ébria”, de modo diferente do que se dera com as versões precedentes. É verdade que Lucchesi utilizara o mesmo adjetivo, mas apenas na primeira versão de seu “Pôr-do-sol”, a de 1987.

¹⁶⁷ Corrigi o erro tipográfico do verso 7, que em *Canto do destino e outros cantos* aparece grafado como “entando”.

O verso 2 traz uma escolha vocabular problemática, a de “delíquio”, para traduzir “Wonne”. O vocábulo alemão se define como o que, para nós, em geral nomeia “prazer”, “satisfação”, “deleite”, “encanto”, “delícia”, “enlevo”, etc.. Boa parte desta sinonímia se encontra facilmente num dicionário bilíngue alemão-português (LANGENSCHIEDT, 1988, p. 1187).

A opção de Medina Rodrigues figura dicionarizada com as acepções de “1 perda de sentidos; desfalecimento, desmaio 2 estado de fraqueza ou torpor; abatimento” (HOUAISS, 2001, p. 932). Trata-se, portanto, de um campo semântico bastante diverso e que acaba conferindo a toda a frase um sentido contrário ao manifesto no poema de Hölderlin. A “alma ensombrada” dos “delíquios” do sol poente parece diametralmente oposta àquela “inebriada de todas as delícias” e que, nesse momento, sente anoitecer. Pois a construção do poeta suábio constitui quase um hipérbato. Sintaticamente reordenada a frase, teríamos: “Trunken von aller deiner Wonne dämmert mir die Seele” – o que em português resultaria em algo como: “Inebriada de todas as tuas delícias, anoitece-me a alma”.

No verso 3, novo entrave, com a construção “tenho ouvido”, para “ich gelauscht”, injustificável, sobretudo por se seguir ao “pouco faz” (v. 2), marcador de um necessário pretérito perfeito.

Já o adjetivo-advérbio com que se inicia o verso seguinte, “pleno”, denota perspicácia de Medina Rodrigues, o primeiro retradutor a dar conta do duplo sentido a que aludi em outras partes deste estudo, inobservado nas traduções precedentes: “goldner Töne” e “voll” podem se referir tanto aos potentes, encorpados “tons¹⁶⁸ dourados” produzidos na lira executada pelo antropomorfizado jovem deus-sol quanto à coloração dos raios do sol a pino.

A opção pelo não lexicalizado “Sol-Menino” no verso 4, prolonga as dificuldades dos (re)tradutores do poema com “Sonnenjüngling”, com o inconveniente das iniciais maiúsculas.

Na segunda quadra, vemos retornar um adjetivo empregado também no “Schicksalslied”: “diva” (v. 5), variante em registro mais elevado que “divina”, neste caso traduzindo “himmlischer”. O mesmo verso apresenta um complicador “solo vespéral”, para “Abendlied”, mais uma vez passando ao largo do termo lexicalizado e familiar ao vocabulário musical.

¹⁶⁸ O vocábulo alemão *Ton* designa tanto o som (bem como o tom) musical quanto o tom de cor.

O verso 6 apresenta o verbo eficiente “reboar”, a traduzir “es tönten... nach”, novidade na série de (re)traduções, após “ecoavam” (Bandeira), “ecoarem” (Lucchesi) e “repetiam” (Paes).

O eventual esforço em se diferenciar ou, pelo menos, em imprimir um ritmo jâmbico nos dois primeiros versos do último quarteto leva, porém, a excessos, como em “os cimos e mais floras”, que apenas numa sinédoque com termos invertidos, “Wälder und Hügel”.

No penúltimo verso da ode, ainda se verifica o acréscimo do artigo definido à preposição em “aos povos piedosos”, o que modifica o teor do poema original não sem consequências: perguntamo-nos quais seriam tais “povos piedosos” *especificados*. E a última frase, no verso 8, “se é partido”, constitui uma construção igualmente complicadora, mais uma vez com forma verbal composta, para o que está expresso com “hinweggegangen”.

Em suma, esta retradução de Medina Rodrigues, a exemplo do que se dá com a do “Schicksalslied”, move-se num terreno instável em que, mediante modificações e novidades ousadas, não se evidenciam ganhos poéticos consideráveis e justificadores da nova empreitada. Neste caso, acaba, sim, por deixar transparecer com suas opções aquela prática comum a não poucos retradutores, observada por Felix Ingold (2007) a que já aludi atrás, do abandono de boas soluções antecedentes em nome de uma suposta maior poeticidade ou elegância.

Com “Metade da vida”, repetem-se procedimentos como os apontados acima e também verificados antes nas retraduições do “Schicksalslied” e de outros poemas.

HÄLFTE DES LEBENS [Friedrich Hölderlin, 1802/1803]	METADE DA VIDA [trad. Antonio Medina Rodrigues]
Mit gelben Birnen hänget Und voll mit wilden Rosen Das Land in den See, Ihr holden Schwäne, 5 Und trunken von Küssen Tunkt ihr das Haupt Ins heilignüchterne Wasser.	Com peras amarelas E plena de silvestres rosas Pende a terra na lagoa. Vós, ó cisnes delicados, 5 E embriagados de beijos, Vós a nuca mergulhais Em água abençoada e sóbria!
Weh mir, wo nehm' ich, wenn Es Winter ist, die Blumen, und wo 10 Den Sonnenschein, Und Schatten der Erde? Die Mauern stehn	Onde colher, pobre de mim, Se há frio, as flores, e onde 10 O clarão do sol E as sombras da terra? Persistem os muros

Sprachlos und kalt, im Winde Klirren die Fahnen.	Álgidos, emudecidos, E ao frio vento 15 Ringem cataventos.
---	--

Nesta versão de Medina Rodrigues, contamos 63 palavras. Com cerca de 10% a mais que o poema alemão é, portanto, ligeiramente mais prolixa da série de (re)traduções. O número aumentado de palavras não garante, entretanto, maior precisão na transposição de certos aspectos de sentido. Além disso, a tradução compromete a oposição exata em dois heptetos da composição original alemã, acrescentando um verso a mais na segunda estrofe.

A questão das imprecisões pode ser observada, por exemplo, com “heilignüchtern”, o adjetivo idiossincrático forjado por Hölderlin, do verso 7, que ademais representa problema para todas as (re)traduções da série. Com “abençoada e sóbria”, Medina Rodrigues efetua uma modificação que não acrescenta avanço na interpretação do termo (a que já me referi citando estudo de Knoop).

Antes dele, no verso 6, ao propor “a nuca” como tradução para “das Haupt”, recai numa imprecisão desnecessária, descrevendo um movimento difícil de imaginar, talvez apenas a fim de construir um novo heptassílabo, metro com mais ocorrências (6) no poema retraduzido.

Entre os versos 9 e 10, a mudança de “é inverno” (“Es Winter ist”) por “há frio” afasta uma importante referência semântica da oposição que emerge em relação ao idílio de verão da primeira estrofe. Além disso, novamente, como seus antecessores, prescinde de buscar correspondência ou compensação para as expressivas aliterações em /v/ do original alemão.

No verso 13 do poema retraduzido, nova modificação em relação às versões precedentes e à composição de Hölderlin, com o verbo “persistem”, para corresponder a “stehen”. Já o adjetivo “álgidos”, no verso seguinte, quando Medina Rodrigues não só inverte a posição de “sprachlos und kalt” como elimina a conjunção “e”, pertence, no português, a um registro indiscutivelmente mais elevado que o do *kalt* alemão.

Curiosamente, o retradutor acrescenta o próprio adjetivo “frio” ao “vento” no penúltimo verso. Anteposto ao substantivo, ele traz a peculiaridade de fazer com que este se repita depois como eco, com “[...] vento” (v. 15) / “[...] cataventos” [*sic* grafia incorreta] (v. 16).

Quanto ao verbo “ringem”, no verso 16, representa não só uma novidade de Medina Rodrigues como, graças seu efeito quase onomatopaico, bem contempla o verbo “klirren” no lugar do (nem tão impróprio) “rangem” fixado por Bandeira a partir de 1956, do diverso “estalam” de Lucchesi na primeira versão, ou do tão persistente (de Bandeira, nas duas primeiras edições dos *Poemas traduzidos*; de Lucchesi, na versão de 1992; e, por fim, retomado por Paes) e também inapropriado “talam”.

Retradução de “Andenken”

Seguindo as iniciativas de Manuel Bandeira e, quase meio século depois, de José Paulo Paes, Antonio Medina Rodrigues também retraduziu o hino “Andenken”, igualmente intitulado-o “Lembrança”¹⁶⁹ (RODRIGUES, 1994a, p. 141-143):

ANDENKEN ¹⁷⁰ [Friedrich Hölderlin, 1803/1805]	LEMBRANÇA [trad. Antonio Medina Rodrigues]
<p>Der Nordost wehet, Der liebste unter den Winden Mir, weil er feurigen Geist Und gute Fahrt verheißet den [Schiffern.</p> <p>5 Geh aber nun und grüße Die s[c]höne Garonne, Und die Gärten von Bourdeaux Dort, wo am scharfen Ufer Hingehet der Steg und in den Strom</p> <p>10 Tief fällt der Bach, darüber aber</p>	<p>Sopra o Nordeste, O mais caro, para mim, de todos ventos, Porque inspira espírito de fogo, E suave travessia a quem navega.</p> <p>5 Vai, dá vivas ao Garona Tão vistoso, vai, E não menos aos canteiros de Bordéus, Onde à praia vem a brava Senda desaguar, e à correnteza</p> <p>10 Atira-se um arroio, e lá de cima Tudo espia a nobre parceria</p>

¹⁶⁹ É importante mais uma vez notar que *Andenken* também poderia consistir num verbo substantivado – daí a inicial maiúscula (de todo modo, necessária num título). O verbo *andenken* aparece atestado já no dicionário dos Grimm como “recordar” (http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GA03481#XGA03481 Acesso em 19 maio 2015), e ainda hoje registrado no *Duden* designando também o processo de “(começar a) pensar em ou refletir sobre algo” [“beginnen über etwas nachzudenken, sich über etwas Gedanken zu machen”] (DUDEN, 2001, p. 128).

¹⁷⁰ Há erros tipográficos na transcrição do poema em *Canto do destino e outros cantos*, cujas correções indico aqui com colchetes.

Hinschaut ein edel Paar
Von Ei[ch]en und Silberpappeln;

Noch denket das mir wohl und wie
Die breiten Gipfel neiget

15 Der Ulmwald, über die Mühl',
Im Hofe aber wächst ein
[Feigenbaum.

An Feiertagen gehn
Die braunen Frauen daselbst
Auf seidnen Boden,

20 Zur Märzzeit,
Wenn gleich ist Nacht und Tag,
Und über langsamen Stegen,
Von goldenen Träumen schwer,
Einwiegende Lüfte ziehen.

25 Es reiche aber,
Des dunkeln Lichtes voll,
Mir einer den duftenden Becher,
Damit ich ruhen möge; denn süß
Wär' unter Schatten der Schlummer.

30 Nicht ist es gut,
Seellos von sterblichen
Gedanken zu sein. Doch gut
Ist ein Gespräch und zu sagen
Des Herzens Meinung, zu hören viel
35 Von Tagen der Lieb',
Und Taten, welche geschehen.

Wo aber sind die Freunde?
[Bellarmin

Mit dem Gefährten? Mancher
Trägt Scheue, an die Quelle zu gehn;

40 Es beginnt nämlich der Reichtum
Im Meere. Sie,
Wie Maler, bringen zusammen
Das Schöne der Erd' und

[verschmähn

Den geflügelten Krieg nicht, und
45 Zu wohnen einsam, jahr[e]lang,

[unter

Dem entlaubten Mast, wo nicht die
[Nacht durchglänzen

Die Feiertage der Stadt,
Und Saitenspiel und eingeborener
[Tanz nicht.

Dos carvalhos e dos álamos.

O que me dá muito a cismar, e como,
Acima do moinho, inclina as anchas
[copas

15 A floresta dos olmeiros.
E no plaino lá se alteia uma figueira.
Mulheres morenas, nesse paço, em dia
[de festa,

Pelo solo de seda, em março, dão passeios,
Quando a noite se confunde com o dia.

20 E nos atalhos indolentes,
Sopesado em sonhos de ouro,
Das auras se perpassa um acalanto.

Venha-me, então,
Colmada de luz escura

25 Uma das copas perfumadas,
Pra que eu sonhe, enfim, a paz,
Pois um sono me seria suave, sob as
[sombras,

Por bom não ser manter efêmeras idéias
Sem ter alma, embora boa bem me fosse

30 Uma conversa, pra tecer
Do peito os seus sentidos, e dos dias
[amorosos

Muito ouvir,
E também dos fados que vingaram.

Andam por onde, entanto, os meus
[amigos? Bellarmin,

35 Com seus companheiros? Como no mar
É que começa uma fortuna,
Mais de um deles se envergonha de ir
[à fonte,

E da terra um esplendor já sintetizam
Qual pintor em sua pintura, mas não
[coram

40 Das aladas, incontáveis guerras,
Ou da degredada moradia, anos a fio,
Já sob um mastro sem rebentos,
Onde a noite já não douram

Nem as festas da cidade,
45 Nem a lira, com seu solo, ou danças
[nossas.

<p>Nun aber sind zu Indiern 50 Die Männer gegangen, Dort an der luftigen Spitz' An Traubenbergen, wo herab Die Dordogne kommt, Und zusammen mit der prächt'gen 55 Garonne meerbreit Ausgeheth der Strom. Es nehmet aber Und gibt Gedächtnis die See, Und die Lieb' auch heftet fleißig [die Augen, Was bleibet aber, stiften die Dichter.</p>	<p>Pois agora, em direção das Índias, Já se atiram tais varões, Sob agulhões da brisa, Vinhas de montanhas circundando, 50 Onde o Dordonha vinha abaixo, Onde, em brilho e em parceria do Garona, Mar adentro entra a corrente. Das [coisas que percebe E bem as colhe, é testemunha o mar. Finca amor tenaz também atentos olhos, 55 E, no entanto, apenas os poetas criam O que pra sempre vai ficar.</p>
--	--

Mesmo encurtando o hino em três versos e abdicando da simetria das estrofes de 12 versos de Hölderlin, só interrompida na última, com onze, Medina Rodrigues produz uma retradução com 23% mais palavras que o original alemão: são 345 no poema em português contra as 280 de “Andenken”. Torna-se, portanto, característica recorrente a maior prolixidade de suas retraduições, conforme já observei em relação a outras composições traduzidas do poeta suábio.

Além disso, novamente o maior número de vocábulos não vem contribuir para uma maior precisão de sentido, para a execução de correções necessárias ou para um ganho nos aspectos relacionados à forma.

O primeiro verso repete integralmente o de Bandeira. No seguinte, o retradutor paulistano opta pelo adjetivo “caro”, diferindo dos antecessores (Bandeira com o algo distante “grato”, Paes com o bem direto “preferido”) e buscando ater-se também ao original “liebste”. Esse verso 2 apresenta, porém, uma incorreção gramatical: falta o pronome demonstrativo “os”, obrigatório entre “todos ventos”.

O verbo “inspira” reinterpreta de modo radical o “verheißet” [“promete”] (v. 4) alemão e cria um eco na palavra seguinte, “espírito”. O verso 4 da tradução, completando a frase, traz ainda mais modificações léxico-semânticas, com “suave travessia” para “gute Fahrt” [“boa viagem”] e a eliminação do substantivo de “den Schiffen” [“aos navegantes”, “aos barqueiros”] que dá lugar à forma desenvolvida – e ao mesmo tempo de sentido mais difuso – “a quem navega”.

Os versos 5 e 6, “Vai, dá vivas ao Garona / Tão vistoso, vai” figuram num tom hiperbólico diverso do que se lê e ouve em “Andenken”. Para tanto, contribuem o advérbio “tão”, a duplicação do imperativo “vai” (que curiosamente também já se verificava em Paes) e

a aliteração dos /v/, mais intensa e de efeito diverso ao dos /g/ que se repetem nos versos alemães.

Logo em seguida (v. 7), vemos mais um acréscimo em relação ao poema de Hölderlin, com “não menos”. Ao mesmo tempo o retradutor emprega “canteiros”, uma redução inexplicável para os “Gärten” originais. Tais intervenções podem, porventura, ter sido feitas para acentuar uma sequência de assonâncias, com /e:/, /ɛ/, /u/ (ou /ʊ/), conforme se observa em:

E não menos aos canteiros de Bordéus

/e/ /ʊ/ /e/ /ʊ/ /ɛʊ/

Aliás, é possível perceber certa atenção a recursos fônicos como assonâncias, rimas internas e aliterações permeando largas parcelas da retradução: “Onde a **praia** vem a **brava**” (v. 8), “Tudo **espia** a nobre **parceria**” (v. 11), “Pelo **solo de seda**, em **março**, **dão passeios**” (v. 18), “Qual **pintor** em sua **pintura** [...]” (v. 39), “Nem a lira com **seu solo**, ou **danças nossas**” (v. 45), “Finca amor **tenaz** **também atentos** olhos” (v. 54), etc. Eles, porém, se contribuem para imprimir uma certa fluidez de ritmo (maior do que em Paes, por exemplo), nem sempre servem como solução para buscas de correspondência ou “melhorias” de retradução, principalmente por se verem ofuscadas pelos excessos de outra natureza: rípios, imprecisões de sentido, modificações de difícil justificativa.

Logo depois, nos versos 8 e 9, nova solução inusitada, “Onde à praia vem a brava / Senda desaguar [...]”, para “Dort, wo am scharfen Ufer / Hingehet der Steg”, mais bem realizada nas traduções precedentes.

O verso 11 traz novo acréscimo, com o pronome indefinido “tudo”; o emprego do verbo “espia” revela-se uma opção inventiva e eficiente. Já “nobre parceria” traduz com liberdade quase excessiva o “edel Paar” do hino de Hölderlin, ainda deixando perder de vista outras possibilidades semânticas para o adjetivo.

Os versos 14 e 15 da retradução demonstram engenhosidade e inovação em relação às tentativas precedentes. Nos três seguintes, porém, o retradutor se imbrica em dificuldades. Seu texto é: “E no plaino lá se alteia uma figueira. / Mulheres morenas, nesse paço, em dia de festa, / Pelo solo de seda, em março, dão passeios” (v. 16-18). Ocorre que Medina Rodrigues “atrasa” a tradução para “Im Hofe” [“no pátio”, nesse contexto] contrastando a geografia anterior com o enxerto de “no plaino”, para no verso 17 introduzir um dificilmente injustificável “nesse paço”. Ora, o retradutor certamente pensou no sentido de “corte

(palaciana)” para o substantivo *Hof*; mas não era disso que se tratava, e sim do espaço de entretenimento junto ao moinho, com o tablado de dança a que já aludi atrás, citando estudo de Franz (1996).

Também os versos que fecham a segunda estrofe – “E nos atalhos indolentes, / Sopesado em sonhos de ouro, / Das auras se perpassa um acalanto” – carregam modificações problemáticas em relação ao hino original de Hölderlin. Confunde-se a imagem de mulheres enebriadas e sonolentas, que se despedem do local da dança embaladas por sonhos e preguiçosamente seguindo numa vereda; não existem em “Und über langsamen Stegen./ Von goldenen Träumen schwer, / Einwiegende Lüfte ziehen“, correspondentes ao participio de um verbo “sopesar”, aos substantivos “aura” e “acalanto”. Como os (re)tradutores que o precedem, Medina Rodrigues não respeita a reiteração de “Steg/en” (v. 9 e 22 no poema alemão), empregando primeiro “senda”, depois “atalho”. A despeito de uma certa mudança de registro, não chega a ter maiores consequências negativas. (Os predecessores, em todo caso, apresentavam oscilação mais suave de registro: Bandeira utilizara-se de “vereda” e “caminhos”; Paes, de “caminho” e “veredas”.)

O verso 28 desta retradução traz nova modificação radical em relação ao hino alemão e às traduções precedentes. “Pra que eu sonhe, enfim, a paz” está bem distante de “damit ich ruhen möge”, onde não há verbo o sonhar”, e sim um “descansar” ou “repousar” (“ruhen”) acompanhado do modal nesse caso indicando volição. Tal acréscimo lembra o um tanto abusivo “acalanto” do verso 7 de sua retradução do “Schicksalslied”. Aqui, porém, também pode ter sido feito a fim de prolongar a assonância do /õ/ e a aliteração da sibilante /s/ entre “sonhe”, “sono” e “sombras”, talvez como resposta a certa repetição de /u/ e /e/ ou /v/ e das sibilantes (no poema alemão, alveolar sonora /z/ e pós-alveolares surdas /ʃ/, respectivamente) em “Damit ich ruhen möge; denn süß / Wär' unter Schatten der Schlummer”.

A aliteração no poema retraduzido, aliás, aparece ainda mais intensamente marcada no verso 27, “Pois um sono me seria suave, sob as sombras”, mais uma vez à custa de alguma prolixidade, com a introdução do artigo para “sombras”, a alteração para o indefinido “um” referindo-se ao “sono” e a modificação do caso do pronome de reto (em Hölderlin “ich”) para oblíquo (“me”). O efeito das sibilantes é notável, projetando sobre o plano do significante a suavidade e o bem-estar de que fala o verso, porém Medina Rodrigues mais uma vez sobrecarrega seu texto, sob pena de deslocar ou apagar componentes essenciais do poema.

Os versos 30-31 e 33, com suas profundas modificações léxico-semânticas, fazem a retradução assumir o caráter de uma recriação que parece dificilmente se justificar ou se sustentar. O retradutor pode ter buscado expedientes para preservar o tom hínico de “Andenken”; mas o fato é que as soluções não trazem ganhos inequívocos e suficientes de recriação. “[...] pra tecer do peito / os seus sentidos” (v. 30-31) configura uma tradução um tanto problemática de “[...] zu sagen / des Herzens Meinung”. Em seguida, “E também dos fados que vingaram” (v. 33) representa mais curiosa opção ainda para “Und die Taten, welche geschehen.”, uma vez que *Taten* são “fatos”, “ações”, e *geschehen* apenas sob uma excessiva dose de liberdade pode significar mais que o verbo “acontecer”.

A tradução de “dem Gefährten” (v. 38 no original de Hölderlin) como “os companheiros” (v. 35 em Medina Rodrigues), para além da possibilidade de deslize no entendimento gramatical do artigo singular em alemão, emprega um plural para o que no hino alemão se refere a ninguém menos que Hiperión, a quem o mencionado Bellarmin escreve no romance epistolar. A retradução de Medina Rodrigues põe em risco, nesse momento, a fundamental intertextualidade subjacente a tal passagem do poema.

Nos versos 39-40, com “[...] mas não coram / Das aladas, incontáveis guerras [...]”, o retradutor não só utiliza um improvável “coram” para “verschmähn”, cujo campo semântico aponta correspondentes a “desprezar”, “desdenhar”, “repudiar”, etc., bem como adiciona um adjetivo, “incontáveis”, não manifesto no original alemão. Repete, com isso, mais um procedimento que pode ser entendido como o “alongamento” que Berman enumera entre as “tendências deformadoras” e sobre o qual afirma “que só aumenta a massa bruta do texto, sem aumentar sua falância ou sua significância” (BERMAN, 2012, p. 72).

Adiante, em “Nem a lira, com seu solo, ou danças nossas” (v. 45), vemos repetir-se a opção por “lira”, alongada por “com seu solo”, para traduzir “Saitenspiel”, vocábulo que também em Paes figurara oscilante, ora como “lira” (em “Às parcas”), ora como “harpas” (em “Lembrança”). A escolha de “danças nossas” para “eingeborener Tanz” mostra-se despropositada, uma vez que o eu lírico – identificado ao poeta no estrangeiro – de “Andenken” refere-se a danças nativas locais... em Bordéus.

O verso 48 da retradução, “Sob agulhões da brisa”, novamente tem sentido muito distante do alemão “[...] an der luftigen Spitz” (v. 51 em Hölderlin), que corresponde a algo como um “topo” [do vinhedo,

conforme aponte antes] repleto de ventos ou bem arejado. Nos versos 49 e 50, vemos uma inábil repetição de “vinhas” e “vinha”, paronomásia um tanto evitável. Entre os versos 52 e 53 de Medina Rodrigues, mais uma construção que, a exemplo do que se dera com “dem Gefährten”, põe em risco elemento fundamental na substância poética desse poema: “[...] Das coisas que percebe / E bem as colhe, é testemunha o mar” deixa de lado nada menos que o substantivo *Gedächtnis*, do mesmo âmbito léxico-semântico de *Andenken*, título do hino. Bandeira, o tradutor precedente, não deixara escapar tal pormenor e empregara “memória”.

Por fim, para o fecho lapidar do poema, Medina Rodrigues torna a oferecer solução discutível. Utiliza-se, para tanto, de dois versos (contra um, do original alemão), ligados por um *enjambement*: “E, no entanto, apenas os poetas criam / O que pra sempre vai ficar” (v. 55-56). Medina Rodrigues recorre, portanto, a nada menos que treze (ou o dobro de) palavras para traduzir as seis de Hölderlin. O alongamento se dá à custa de acréscimos de advérbios inexistentes no poema alemão (“apenas”, “[pra] sempre”), da conjunção aditiva inicial, bem como da adversativa mais longa que se lhe segue. O retradutor parece – não só com esses dois versos, mas já antes, para os quatro finais – ter buscado construir uma sequência sonoramente harmoniosa com rimas internas (e mesmo uma externa, “mar”/“ficar”).

O resultado, como vimos, não chega a configurar uma retradução que manifeste efetiva e plenamente um intento de corrigir equívocos ou preencher lacunas das precedentes. Entretanto, sua seleção e o volume de intervenções e novidades oferecidas reforça a impressão de ter sido a empreitada encarada pelo poeta-tradutor como um anseio de acrescentar sua versão à sucessão de iniciativas sobre esse hino, tornado canônico em diferentes idiomas, incluindo o nosso.

O diálogo com a lírica de Hölderlin ou elementos temáticos por essa explorados aparece fluido na produção poética própria de Rodrigues. É o caso, por exemplo, em *Idéias*, da presença de uma Diotima no soneto “O Joelho” (RODRIGUES, 1994b, p. 30):

O JOELHO

O ronco do avião entre valquírias
 Nos ares me dizia dos perigos
 E um medo que nem sei me dava à vida
 Um gosto de sabão, de mal partido.

5 E, corja de memórias, e surdina
 Em desafio do vento e suas tramas.
 Já se abalava um quadro de fantasmas,
 Tirando à morte o soro, e a carne em réstia

Enfim coou da janelinha um joelho,
 10 seda funda – saudade do infinito! –
 Clamor de Diotima e outras damas.

Que o passo dais à etérea entrada mais
 Que o céu profunda, mais que o jato atenta,
 E cão, lambi do azul como um bandido.

Vemos aí, tematizando o “medo de avião”, uma composição de predominantes decassílabos heroicos em eficiente trabalho sobre o plano da sonoridade, com assonâncias e aliterações que misturam a descrição do sentimento e cena cotidianos e comezinhos modernos à referência mitológica nórdico-germânica: as Valquírias do verso inicial, mensageiras de Odin/Wotan que escolhem os guerreiros que morrerão e no Válala [“sala dos guerreiros mortos”] farão companhia àquele deus supremo (SPALDING, s/d, p. 41), que também dão nome à ópera de Richard Wagner [*Die Walküre*], integrante do ciclo *O anel dos Nibelungos* e que teve sua primeira encenação em 1870.

O poema mescla elementos de coloquialidade, como “um medo que nem sei” (v. 3) e “da janelinha um joelho” (v. 9) a imagens de feições surrealistas, como “carne em réstia” (v. 8) e todo o último verso, “E cão, lambi do azul como um bandido”. Diotima figura como uma ligeira referência de erotismo, “joelho, seda funda” (v. 9-10), em meio a “outras damas” (v. 11).

Encontramos a menção direta ao nome do poeta suábio no autobiográfico “Deixa-me fonte” (p. 49-50), depois retrabalhado no poema que fecha o volume, “Lição de Fichte” (p. 93-94). A composição em versos brancos e livres retrata a cidade natal, personagens, lugares e situações do passado do eu lírico com a alusão recorrente a uma “fonte” que “se ri” de tais reminiscências e das “nuvens à testa do meu tio” (v. 15), “sonso tio dançando em éter”. Esse mesmo personagem reaparece nos versos 33-34: “Meu tio, coitado, à porta de uma virgem / Grita: Hölderlin!”.

O fluir do tempo é indiferente à tal fonte que se afigura zombeteira ao eu lírico: “Como vês, ninguém te liga, germaninha fonte / Acaipirada” (v. 16-17) e “ninguém pára para ouvir o riso teu” (v. 35). Não é fácil entender como concebe o poeta a tal “Lição de Fichte” que

dá nome ao poema, mas é possível inferir uma postura de resistência ao idealismo fichteano, também praticada por Hölderlin, conforme já mencionado, que constituiria uma “fonte germana” presunçosa, enfim adulterada e superada pelo poeta “acaipirado”.

Em “As parcas” (p. 82), que se desenvolve em “noturnos hospitais da Paulicéia” (v. 1), afora o título não se percebem as reverberações do poema de Hölderlin. Vemos antes novo irreverente tratamento de referências literárias canônicas, desta vez da *Divina Comédia*: “Ó rumores, papagaio e mais pigarro / A vir do fundo sem estrela ou Beatriz, onde em mancha de avental Caronte exala / Seu cinema e futebol na insone voz dos enfermeiros” (v. 7-10).

Já em “Memória” (p. 87) comparece a figura de Mnemosyne, relevantemente tematizada pelo poeta alemão no hino que leva como título o nome da deusa. No bem construído soneto de decassílabos heroicos de Medina Rodrigues, mais uma vez estão presentes possíveis dados autobiográficos (“teco de breu”, “balão”, “tia louca”, v. 4, 5 e 8, respectivamente), agora evoluindo para um tom mais elevado, perceptível com clareza entre o primeiro e segundo tercetos:

MEMÓRIA

A deusa da Memória nos engana.
 Não que jamais o morto em nós brotou.
 Brotou: já sem tinta – que importa? – a gana
 Inda persiste: com um teco de breu

Sob o remorso, a cinza faz balão
 Do que desceu, e a trégua ainda espouca:
 Salta o menino em plena aluvião,
 A voz do pai, a mãe, a tia louca.

Há gente que até lembra de outra vida
 Selam pele e retina todos mundos.
 Mas o que Mnemosyne não permite

É ter do indiferente o selo e a sina,
 O quase-brilho morto num segundo,
 A reversão oblíqua dos destinos.

Assim, não parece despropositado supor que a tradução da poesia de Friedrich Hölderlin, enfrentada numa amostra numericamente significativa por Medina Rodrigues, articulava-se com o que o poeta

paulista ia desenvolvendo nesse primeiro volume de produção lírica própria.

A relação de Medina Rodrigues com a lírica alemã afora Friedrich Hölderlin é menos evidente que nos tradutores precedentes; ele não traduziu outros poetas diretamente ligados à chamada linhagem hölderliniana. De todo modo, há na antologia *Idéias*, de poesia própria (não deixando se perder de vista o universo da lírica em língua alemã que lhe era caro), um “Poema para Elze Lasker-Schüler” (p. 51) [*sic*, prenome grafado incorretamente, em lugar de Else, tanto no sumário quanto na página com os versos; o sumário ainda traz Shüler, sem o c] e uma “Lembrança de Heine” (p. 73).

No primeiro, um poema em versos livres repleto de referências a uma das três versões de “Abschied”, da alemã, lemos:

POEMA PARA ELZE LASKER-SCHÜLER

Por que, Maga, me esperaste a tua porta,
 Com sapatinhos de ouro,
 E de groselha um céu pintaste?
 Foi por mim que se abalou teu coração?
 5 Não vês que a cada solo de tua flauta
 É Sião que te abre os braços de oliveira?

Não vês que os deserddados homens
 Não têm na mira esse teu céu?
 Para que passar as mãos em seus cabelos?
 10 Nada vale a seiva fauve,
 Os dons de outono e vinho,
 Ou farra futurista e ponta-firme.
 Mas eu, que mestre-escola sou,
 A olhar as tela[s] de arrabalde,
 15 Por um vão de janela espero
 Venhas minha mãe trazer
 Com amarelos clowns,
 E a imensa porta nesse dia arrombaremos.
 (RODRIGUES, 1994b, p. 51)

Os primeiros versos dialogam diretamente com os da versão de “Abschied”¹⁷¹, de Lasker-Schüler, publicada em 1920, onde o eu lírico,

¹⁷¹ A íntegra desta versão de “Abschied”, de Else Lasker-Schüler é: “Aber du kamst nie mit dem Abend – / ich saß im Sternenmantel. // ...Wenn es an mein Haus pochte, / war es mein eigenes Herz. // Das hängt nun an jedem Türpfosten,

sob a voz feminina (presumivelmente de uma mulher), lamenta a espera em vão pelo retorno do amado (ao que tudo indica, afastado, na guerra). O poema é “emoldurado” por uma oração adversativa cuja tradução livre seria “Mas você nunca vinha com a noite...” [“Aber du kamst nie mit dem Abend –”, versos 1 e 11]. Tal oração figura anteposta à principal, em que a mulher descreve como aguardava o amado ausente: no início do poema, vestindo um “manto de/das estrelas” [“im Sternenmantel”, v. 2]; no final, calçando os tais “sapatos dourados” [“in goldenen Schuhen”, v. 12 (último)]. E não falta no poema de Medina Rodrigues à alusão ao “céu tingido de groselha” com o sangue da amada desiludida, que em Else Lasker-Schüler aparece na construção “Tingi o céu para você de groselha / Com o sangue do meu coração” [tradução livre para “Ich färbte dir den Himmel brombeer / Mit meinem Herzenblut”, v. 9 e 10].

O eu lírico do poema de Medina Rodrigues assume a posição de alguém que tenta advertir aquela voz (a poeta implícita) de como teria sido em vão não só essa espera, mas a própria tentativa de permanecer em espaço hostil aos judeus (a poeta judia tentou, sem sucesso, fixar-se na Suíça), ao contrário do “Sião que te abre os braços de oliveira” [v. 6].

Tenta mostrar-lhe ainda, presumivelmente, a inutilidade de manter-se simpática à arte expressionista (e a outras correntes próximas, como a dos fauvistas, conforme insinua a “seiva fauve”¹⁷² do verso 10) ou a dos futuristas – às quais, todas, ela de algum modo esteve ligada.

O verso 12, num tom rebaixado, coloquial (“farra”, “ponta-firme”, v. 12), que contrasta com aquele que inicialmente se dirigia à “Maga” desde o primeiro verso, prepara a surpresa do desfecho: esse eu lírico é um “mestre-escola”, que anseia pela vinda da artista a quem fala (na forma de uma obra de arte em que ele, de alguma maneira,

/ auch an deiner Tür; // zwischen Farren verlöschende Feuerrose / im Braun der Guirlande. // Ich färbte dir den Himmel brombeer / mit meinem Herzblut. // Aber du kamst nie mit dem Abend – / ...Ich stand in goldenen Schuhen.”

¹⁷² O termo *fauve* designa “fera” ou “animal selvagem” e foi empregado pela primeira vez em relação a uma escultura de Albert Marquet, pelo crítico Louis Vauxcelles, que chamou o artista de “un Donatello parmi les fauves” [um Donatello em meio aos animais selvagens], aludindo aos pintores do grupo de Matisse no Salon d’Automne de Paris, em 1905, que reagiam ao impressionismo com uma pintura de características contundentes. (cf. entre outros, o site da The Art Story Foundation.) Disponível em <http://www.theartstory.org/movement-fauvism.htm>. Acesso em 18 maio 2015.

reconhece a mãe?) e convida-a a um gesto final de rebeldia de vanguardista: “a imensa porta arrombaremos”.

Já com a poesia de Heinrich Heine o diálogo se faz na forma de um poema em versos livres que deixa entrever a intertextualidade com “Der Asra” [“O asra”], publicado em setembro de 1846 pelo poeta no periódico *Morgenblatt für gebildete Stände*, inspirado em narrativa reproduzida no estudo *De l’amour*, de Stendhal:

LEMBRANÇA DE HEINE

Uma bela princesinha
 Uma lagoa todo dia visitava,
 E ao fundo d’água se flagrava
 O empurra-empurra dos peixinhos – só por ela.

- 5 E da lesta areia ou da tâmara convulsa,
 De tudo, peixe ou pasto, a vista faz seu mel,
 Ao ver a bela prodigar
 Seu céu.

- Mas um escravo, cego a ela e a tudo
 10 Quanto a via,
 Mudo, o olhar fincava no infinito,
 E tal desdém de aceiro
 Tanto a bela perturbava,
 Que ela assim o interpelou num dia:
 15 “Tu te desvias dos meus olhos: qual teu povo,
 Como é que por aqui te chamam?”

“Sou Asra, seu Emir, sou dessa raça
 De homens que morrem, quando amam.”
 (RODRIGUES, 1994b, p. 73)

O poema heineano em quatro quadras, todas compostas de versos em pés trocaicos e cadências femininas, apenas serve de mote para os versos livres de Medina Rodrigues, que sem perder de todo o tom e o ritmo de *Lied*, reinterpreta-no. No final, o nome *asra*, que designava a tribo do iemenita Mohamet dos versos de Heine, passa a nomear no poema de Antonio Medina Rodrigues o próprio escravo apaixonado.

Infelizmente, Antonio Medina Rodrigues não veio a publicar novos livros de poesia. Além disso, o fato de não haver traduzido outros poetas alemães, sobretudo os da chamada “linhagem hölderliniana”, nos dificulta vislumbrar uma constelação mais completa.

De todo modo, é evidente o empenho do retradutor em fazer dialogarem não só suas novas versões da lírica do poeta suábio com as empreitadas brasileiras precedentes, seja por meio da seleção coincidente de *corpus*, seja, em termos mais efetivos, pela inserção de tanta novidade em suas retraduições, bem como com os versos da poesia própria.

3.7 Para pensar o mundo: “Canção do destino de Hipérion”, por Antonio Cicero

3.7.1 Retradução em novo suporte, “Acontecimentos”

Conforme afirmei previamente, o filósofo e poeta Antonio Cicero não tem até o presente momento reunidos em livro os poemas que traduziu. Quem se interesse por sua faceta de tradutor vê-se obrigado a procurá-los em seu prolífico e já razoavelmente longevo (completou sete anos de existência em setembro de 2014) *blog* “Acontecimentos” (www.antoniocicero.blogspot.com.br), repositório para onde remete tal título homônimo de uma canção de sua autoria e que tem como subtítulo “Poesia, arte, filosofia, crítica, literatura, política”. É nesse universo que reúne, com efeito, textos seus e de outros autores, inéditos ou não. Em sua maioria, são poemas em língua portuguesa ou estrangeira.

Entre as traduções exibidas no *blog*, acompanhadas do poema original, estão composições de dezenas de poetas de épocas que vão da Antiguidade greco-romana aos dias atuais. Quando não assinada por ele mesmo, Cicero é sempre cuidadoso em indicar a autoria de cada tradução de poesia.

Rilke e Hölderlin são os poetas de língua alemã com mais publicações (os chamados *posts*) nesse espaço virtual de Cicero: eles têm, respectivamente 18 e 15 *posts* em “Acontecimentos”; de Hölderlin, 14 são poemas. O número só é inferior ao de Jorge Luis Borges, com 21 publicações, sendo destas 16 poemas, dos quais 6 figuram em tradução de Antonio Cicero. A presença de Hölderlin vertido pelo poeta carioca é marcante: são 5 poemas (re)traduzidos por Cicero. De Rilke, traduziu “Pont du Carrousel”, que analiso adiante.

Além deles, ainda na linhagem hölderliniana, o *blog* reproduz nada menos que 9 traduções de composições de Paul Celan, realizadas em sua maioria pelo lusitano João Barrento, nenhuma pelo próprio Cicero. Traduz, porém, “Sobre os campos” [“Über die Felder”], de Hermann Hess, mais um autor que esteve influenciado por Hölderlin, tendo frequentado o mesmo seminário de Maulbronn que aquele e também vivido em Tübingen.

A importância de Hölderlin para Hesse é amplamente atestada. O romance *Demian* foi publicado em 1919 por um certo Emil Sinclair, pseudônimo que faz alusão a ninguém menos que Isaak von Sinclair, importante amigo dos tempos de juventude do autor de *Hyperion*. A admiração de Hesse pelo poeta suábio foi tão grande que chegou a

dedicar-lhe uma “Ode an Hölderlin” [“Ode a Hölderlin”] em 1914, a qual tem como primeiros versos “Amigo de minha juventude, a ti retorno cheio de gratidão / Às vezes à noite [...]” [“Freund meiner Jugend / zu dir kehrt ich voll Dankbarkeit / Manchen Abend zurück [...]”].

3.7.2 A retradução de Antonio Cicero

Abaixo a “Canção do destino de Hipérion”, na retradução de Antonio Cicero, tal como publicada em 25.5.2008 no *blog* por ele criado e mantido na internet, três anos após o mesmo haver figurado em *Poetas que pensaram o mundo*, coletânea de artigos relacionando poesia e filosofia, organizada por Adauto Novaes, fruto de ciclo de conferências sob mesmo nome, por sua vez realizado em 2003.

À frente da retradução de Cicero, com marcação em cinza das modificações em relação ao poema original alemão, pauta acentual e observações:

CANÇÃO DO DESTINO DE HIPÉRIÓN [trad. Antonio Cicero]		Pauta acentual / posição dos acentos	
	Andais lá em cima na luz	- / - / - - /	2-4-7
	Em chão macio, gênios felizes!	- / - / / - - / -	2-4-5-8
	Cintilantes brisas divinas	- - / - / - - / -	3-5-8
	Tocam-vos de leve	/ - - - / -	1-5
5	Como os dedos da artista	/ - / - - / -	1-3-6
	Cordas sagradas.	/ - - / -	1-4
	Sem destino, qual o lactente	- - / - / - / -	3-5-7
	Adormecido, respiram os divinos	\ - - / - - / - - - - / -	(1)-4-7-11
	Casto, guardado	/ - - / -	1-4
10	Em botão simples	- - / / -	3-4
	Floresce-lhes	- / - -	2
	Eterno o espírito	- / - / - -	2-4
	E os olhos felizes	- / - - / -	2-5
	Fitam em calma	/ - - / -	1-4
15	Eterna claridade.	- / - - - / -	2-6
	Mas a nós não é dado	- - / - / -	3-5
	Em lugar nenhum repousar:	- - / - / - - /	3-5-8
	Fenecem, caem	- / - / -	2-4
	Os homens sofredores	- / - - - / -	2-6

20	Cegamente de uma	\ - / - / -	(1)-3-5
	Hora para outra	/ - / - / -	1-3-5
	Como água de penhasco	- / - - - / -	1-6
	Em penhasco lançada	-- / - - / -	3-6
	<u>Incessantemente</u> no incerto.	-- \ - / - - / -	(3)-5-8

Fica claro o esforço do retradutor em se (re)aproximar do léxico do poema original alemão, em apenas dois momentos empregando elementos que não se reconhecem de imediato como correspondentes do ali expresso. A começar pela vírgula do verso 9, que faz o adjetivo “casto” relacionar-se ao “espírito” do v. 12; em Hölderlin “keusch” tem a função de advérbio modificador do particípio “bewahrt”.

Em seguida, há o verbo “fitam”, do v. 14, que, não sendo uma tradução propriamente equivocada de “blicken” (cuja noção mais clara, nesse caso, conforme já abordei antes, é a de um “exibir-se”, “ficar visível”, etc.), não recebe registro de acepção intransitiva no *Houaiss*, nem nos dicionários de regência verbal de Francisco Fernandes ([1940]1993) e de Luft (1999).

Cícero optou por manter a reiteração do adjetivo *selig*, repetindo “felizes” nos versos 2 e 13, bem como de *ewig*, consistentemente retomado nos versos 12 (no original alemão, 11) e 15. É notável que, com essa opção, ainda que desenvolva sua retradução após outras seis, o poeta logre mesmo despojar sua “Canção do destino” de um acúmulo de vocábulos e elementos morfossintáticos que tornavam algumas (re)traduções da segunda estrofe um tanto diversas daquela no poema de partida alemão no que tange à sua visibilidade: casos, sobretudo, de Mário Faustino e de Antonio Medina Rodrigues, o primeiro pela maior extensão dos versos e o segundo pelas escolhas vocabulares, em registro muito diverso do de Hölderlin.

Após um uma evidente rima interna “Em lugar algum repousar”, temos no verso 17 uma novidade de pontuação, o acréscimo dos dois-pontos. Até então, notávamos um predomínio do ponto final, em Bandeira, Lucchesi (na versão de 1987) e José Paulo Paes. Faustino, conforme abordei antes, reformulara a primeira oração da última estrofe, introduzindo uma interrogação (de efeito retórico). Lucchesi, na segunda versão (1992), acrescera uma um tanto exagerada exclamação. já divergente do texto de Hölderlin. O único a preservar a vírgula fora Medina Rodrigues. Com os dois-pontos, Cícero não chega a comprometer significativamente o ritmo da última estrofe, ao mesmo

tempo em que “abre” a perspectiva, do “nós” (v. 16) para os “homens sofredores” (v. 19).

Antes disso, no verso 18, com “fenecem”, ele opta por um verbo de correspondentes registro elevado e étimo remoto. O dicionário *Houaiss* indica como datação para o registro mais recuado o séc. XIV; os Grimm apontam uma forma “svīnan”, de língua germânica ocidental, anterior ao médio inglês (portanto, anterior ao séc. XV). Outro pormenor a se observar é que, de todos os verbos do “Schicksalslied”, esse é que tem as mais variadas traduções. Não há sequer duas (re)traduções que o repitam.

O poeta carioca também demonstra a atenção à impessoalidade expressa na construção alemã, com uso do pronome “es” antepondo o predicado verbal ao sujeito, numa solução que se destaca pela concisão.

Também na terceira estrofe, Cicero retoma alguns elementos do original alemão, por vezes tendendo corroborar a tese do “retorno ao texto-fonte”. É o que se dá bastante claramente nos dois primeiros versos, 16 e 17, “Mas a nós não é dado / Em lugar nenhum repousar”, onde, numa construção descomplicada, resgata a íntegra de “auf keiner Stätte zu ruhen”, que se diluíra nas perífrases de Faustino (“que recanto / De repouso nos toca?”), Paes (“Repouso em parte alguma”) e Medina Rodrigues (“Uma parada em que pousar”).

No último verso, “incessantemente” é uma opção peculiar para traduzir o “jahr lang” do original alemão. A escolha não exclui a dimensão possível de um “doravante”, registrado nos Grimm. Além disso tem, de modo deliberado ou não, a particularidade de repetir as duas primeiras sílabas do substantivo adiante, o que cria o efeito sonoro incômodo de um eco, refletindo até a última palavra do poema o tormento a que estão submetidos os homens em seu destino.

3.7.3 “Canção do destino de Hipérion” e uma constelação ciceriana

Com “A brevidade”, Antonio Cicero retraduz “Die Kürze”, após as iniciativas de Marco Lucchesi (1987, 1992) e de José Paulo Paes, conforme vimos. Assim figura na página “Acontecimentos” essa retradução:

DIE KÜRZE

[Friedrich Hölderlin, 1798]

„Warum bist du so kurz? Liebst du, wie vormals, denn nun nicht mehr den Gesang? fandst du als Jüngling, doch in den Tagen der Hoffnung, wenn du sangest, das Ende nie!“

- 5 Wie mein Glück, ist mein Lied. – Willst du im Abendrot froh dich baden? hinweg ists, und die Erde ist kalt, und der Vogel der Nacht schwirrt unbequem vor das Auge dir.

A BREVIDADE

[trad. Antonio Cicero]

“Por que és tão breve? Não amas mais, como outrora

“O canto? Quando jovem, não chegavas,

“Nos dias da esperança,

“jamais cessava o teu cantar!”

- 5 Tal qual minha sorte é meu canto. – Queres ao arrebol Banhar-te alegremente? Foi-se! E a terra está fria, E o pássaro da noite esvoaça Incomodamente aos olhos teus.

Finalmente, após as duas primeiras empreitadas sobre a ode, Cicero acrescenta o artigo definido ao título. A primeira estrofe da retradução de Cicero diverge apenas ligeiramente da de Paes e coincide quase na íntegra com a de Lucchesi (1992). Notadamente as maiores diferenças (e das mais variadas ordens) entre os três se encontram na quadra final.

Para o cotejo das versões de Paes, Lucchesi e Cicero, reproduzo-as abaixo:

BREVIDADE

[trad. José Paulo Paes, 1991]

“Por que és tão breve? já não amas, como outrora,

Mais o canto? Tu que entoavas, quando jovem,

Nos dias da esperança,
Cânticos sem fim?”

- 5 Minha canção iguala a minha sorte. – Queres
Banhar-te no poente? foi-se! e a terra é fria;
Molesto, voa o pássaro
Da noite à tua frente.

BREVIDADE

[trad. Marco Lucchesi, 1992]

Por que és tão breve? Pois já não amas
como outrora o canto? Quando jovem,
nos dias da esperança,
jamais cessava o teu cantar!

- 5 A canção segue a ventura. Queres
banhar-te alegre à tarde? O sol se foi,
a terra é fria, e a ave noturna
voa sinistra ao teu olhar.

A BREVIDADE

[trad. Antonio Cicero]

“Por que és tão breve? Não amas mais, como outrora
“O canto? Quando jovem, não chegavas,
“Nos dias da esperança,
“jamais cessava o teu cantar!”

- 5 Tal qual minha sorte é meu canto. – Queres ao arrebol
Banhar-te alegremente? Foi-se! E a terra está fria,
E o pássaro da noite esvoaça
Incomodamente aos olhos teus.

Como se pode observar de imediato, Cicero retoma a pontuação com aspas da primeira estrofe, inclusive repetindo-as na abertura de cada novo verso, num rigor que se explicaria, talvez, pelo contato com o manuscrito de “Die Kürze”, que efetivamente traz as aspas abertas em todos os versos da primeira quadra.

Cicero emprega 55 palavras, número apenas ligeiramente superior que os de Lucchesi e Paes (ambos com 52) e mais próximo do poema de partida alemão (com 62). Entre essas, nota-se um aumento no

cômputo de vocábulos com mais de duas sílabas. Em Cicero, já são nove (ante 6 de Lucchesi e 8 de Paes; somente 3 em Hölderlin). Se tomarmos essa característica das palavras predominantemente monossilábicas ou, quando muito, dissilábicas (em consonância com a brevidade anunciada pelo título) da ode de Hölderlin como traço fundamental do poema, concluiremos que a cadeia de retraduições, não comporta um percurso de retorno ao original alemão, que teria subjacente a visão da história como “progressão cronológica linear, sinônimo de progresso”, conforme contesta Yves Gambier (2011, p. 57) a hipótese bermaniana, chamando essa visão de um dos pressupostos de tal hipótese e que constituiria justamente sua maior fraqueza¹⁷³.

No primeiro verso, a modificação em relação às traduções precedentes, na passagem de “já não amas” (Lucchesi e Paes) para “não amas mais”, representa uma opção que, além da necessidade discutível, por outro lado, cria um ligeiro cacófato. No restante dessa quadra, chama a atenção apenas o acréscimo algo incompreensível de “não chegavas”. Trata-se de uma acepção do verbo “chegar” em regime intransitivo correspondente a “ser suficiente; bastar” (HOUAISS, 2001, p. 697), porém nesse caso relacionada ao interlocutor do eu lírico, o que, se até representa uma solução inventiva para o “fandst du... das Ende nie” [“nunca encontravas o fim”], na breve articulação dessa ode acaba parecendo excessivo, uma vez que Cicero ainda recorre, no quarto verso, a “jamais cessava o teu cantar!” (idêntico ao de Lucchesi em 1992).

A segunda estrofe se inicia com a sentença do verso 5 em que mais uma vez a tradução parece menos direta que “Wie mein Glück, ist mein Lied”: “Tal qual minha sorte é meu canto.”. Já a repetição do substantivo “canto” cria uma relação mais direta e inexistente no poema de partida com o que figura no verso 2 (no alemão: v. 2, “Gesang”; v. 5, “Lied”). Cicero retoma o travessão (algo impróprio para fazer corresponder ao utilizado no alemão, conforme antes observado; o sinal, chamado em alemão de *Gedankenstrich*, tem, nesse idioma, a função de marcar uma pausa clara, o mais das vezes numa entoação equiparável às nossas reticências) e tem o cuidado de encerrar o verso com o substantivo, como fizera Hölderlin. “Arrebol” denota a busca de um registro mais elevado que o “poente” (de Lucchesi) e a “tarde” (de Paes), como tradução para *Abendrot*.

¹⁷³ “un des présupposés de l’hypothèse apparaît comme une de ses faiblesses majeures : ele présuppose em effet que l’histoire est une progression chronologique linéaire, synonyme de progrès”.

O advérbio “froh”, do verso 6, deixado de lado por Paes e vertido como “alegre” por Lucchesi, aparece como “alegremente”. O restante desse verso praticamente (as ligeiras diferenças ficam por conta da pontuação) coincide com o de Paes, inclusive pelo retorno de “foi-se”.

No verso 7, vemos a eficiente escolha de “esvoaça” para traduzir “schwirrt”, graças ao aspecto iterativo do verbo e ao eco que produz com o “pássaro” precedente (“pássaro... esvoaça”, efeito este que recupera o caráter onomatopaico do verbo alemão, a que já aludi, atestado no dicionário dos Grimm.

O advérbio “incomodamente” do último verso, como nova opção para o “unbequem”, mais uma vez põe sobre o plano do significante o significado expresso no poema alemão, agora com a palavra mais extensa de “A brevidade”.

Com “Buonaparte” (*blog* “Acontecimentos”, *post* de 15.5.2007¹⁷⁴), Cicero apresenta retradução de poema de Hölderlin antes vertido por José Paulo Paes e Antonio Medina Rodrigues e que também integrara passagem importante de “O destino do homem”, contribuição do poeta-tradutor carioca à coletânea *Poetas que pensaram o mundo* (2005):

BUONAPARTE

[Friedrich Hölderlin, 1797]

Heilige Gefäße sind die Dichter,
Worin des Lebens Wein, der Geist
Der Helden, sich aufbewahrt,

Aber der Geist dieses Jünglings,
5 Der schnelle, müßt er es nicht zersprengen,
Wo es ihn fassen wollte, das Gefäß?

Der Dichter laß ihn unberührt wie den Geist der Natur,
An solchem Stoffe wir zum Knaben der Meister.

Er kann im Gedichte nicht leben und bleiben,
10 Er lebt und bleibt in der Welt.

¹⁷⁴ Disponível em <http://antoniocicero.blogspot.com.br/2007/05/hlderlin-buonaparte.html> . Acesso em 28 maio 2015.

BUONAPARTE

[trad. Antonio Cicero]

Vasos sagrados são os poetas
 Em que o vinho da vida, o espírito
 Dos heróis se preserva,

Mas o espírito desse jovem,
 5 O rápido, não explodiria
 O vaso que tentasse contê-lo?

Que o poeta o largue intacto como o espírito da natureza,
 Em tal matéria torna-se aprendiz o mestre.

No poema ele não pode viver e ficar:
 10 Ele vive e fica no mundo.

A retradução retoma o nome “Buonaparte”, grafia do antigo nome da família italiana radicada na Córsega, mais tarde (nos tempos do próprio Napoleón, de quem trata o poema) sendo substituído por Bonaparte. O elemento estrangeiriza levemente o título, acompanhando o gesto arcaizante do poeta suábio.

Provavelmente mais em razão de dificuldades de diagramação no suporte eletrônico (confirma-o o fato de a “Canção do destino de Hipérion” figurar como um *link* que precisa ser “carregado” e visualizado em formato de arquivo de texto), o poeta carioca não reproduz a disposição escalonada dos versos do original alemão.

Convém notar que Cicero mais uma vez denota esforço em buscar o campo léxico-semântico do poema de partida, bem como parte substancial da ordem em que figuram os termos no original alemão. Uma exceção, nesse caso, é o apagamento da anáfora dos dois versos finais, em Hölderlin iniciados pelo pronome pessoal “er” (sujeito anteposto ao predicado), também não observada por Paes.

As demais reiterações são observadas: “Gefäße” e “das Gefäß”, dos versos 1 e 6, figuram na retradução como “vasos” e “vaso”, respectivamente; “die Dichter” e “der Dichter” são “os poetas” e “o poeta”, respectivamente, nos versos 1 e 7 do alemão e da retradução; “der Geist” se repete como “o espírito” nos versos 2 e 4 tanto em Hölderlin quanto em Cicero.

Já a ordem dos termos no verso 6, com o objeto “das Gefäß” encerrando-o, novamente aparece em posição “normalizada”, ou seja, no início do verso retraduzido. Uma nova iniciativa de retradução poderia, talvez, explorar essa sintaxe fraturada como resultado do “zersprengen” [“explodir”] de que fala o verso 5.

Para o verso 7, Cicero opta pelo adjetivo “intacto” (para traduzir “unberührt”), após a tradução de Paes o deixar de lado e a de Medina Rodrigues propor “soltos”. No seguinte, a oposição entre “Meister” e “Knabe[n]” figura como “mestre” e “aprendiz” (em Paes, “discípulo”; em Medina Rodrigues, “aluno”), sendo este último solução adequada e sinônimo, já atestado desde os Grimm¹⁷⁵, do vocábulo *Lehrling* – o mais comumente associado ao “aprendiz” de ofício.

O poeta e tradutor carioca ainda demonstra um esforço em recuperar parte da sonoridade expressa na repetição da bilabial entre “leben und bleiben” (v. 9), depois “lebt und bleibt” (v. 10), empregando “viver e ficar”, depois “vive e fica”, e focalizando a reiteração num /i:/ tônico. Além disso, atenta para a passagem da forma infinitiva para a finita, como se lê no poema alemão.

Desse modo, mais uma vez, Cicero opera sobre um campo léxico-semântico próximo ao poema de partida, observando nele, porém, também o ritmo e detalhes da textura fônica com papel relevante em um ou outro traço de sentido – tal como fizera quanto ao “Schicksalslied”, por exemplo com a construção “incessantemente no incerto”.

O fragmento serve bem não só aos exercícios de reflexão metapoética comuns na obra do poeta-tradutor – agora repetindo a visão daquele Hölderlin que, em “Buonaparte”, afirmaria não ser a fixação em poema capaz de dar conta da/conter a grandiosidade de um herói idealizado – como também ao desdobramento filosófico desta. Aliás, vale citar aqui o célebre e igualmente metapoético poema “Guardar”, da criação própria de Cicero, vislumbra um notável desdobramento para tal ideia (sendo esse “guardar” ciceriano o reverso do “conter”):

GUARDAR

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.

Em cofre não se guarda coisa alguma.

Em cofre perde-se a coisa à vista.

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.

¹⁷⁵ Disponível em <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?bookref=11,1311,40>. Acesso em 18 maio 2015.

Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, zelar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.

Por isso melhor se guarda o vôo de um pássaro
Do que um pássaro sem vôos.

Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,
por isso se declara e declama um poema:

Para guardá-lo:

Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:

Guarde o que quer que guarda um poema:

Por isso o lance do poema:

Por guardar-se o que se quer guardar.

(CICERO, [1996]1997, p. 11)

Também parece oportuno reproduzir aqui a reflexão que Cicero desenvolve em “O destino do homem” (2005), logo após apresentar sua retradução de “Buonaparte”:

Os poetas são vasos sagrados porque neles o vinho da vida, o espírito dos heróis é preservado. O vinho da vida é identificado ao espírito dos heróis. O vinho representa a unidade do espírito e da matéria, pois, vindo da uva, que vem da vinha, que vem da terra, torna os homens espirituosos. Dioniso, filho de Zeus e Sêmele, uma mortal, é o deus do vinho e da vinha. Também os heróis são rebentos do casamento de deuses com mortais. São, portanto, a unidade de natureza e divindade: a natureza divina ou a divindade natural, isto é, a natureza original. Os poetas preservam em si esse vinho, o espírito dos heróis, e o transmitem aos seus poemas. Os poemas, então, guardam esse vinho ou espírito, que é experimentado pelo leitor. [...]. Aqui, o que Hölderlin chama de “espírito da natureza” entusiasma o herói, que entusiasma o poeta, que entusiasma o seu poema, que entusiasma o leitor. Buonaparte [*sic* Cicero], porém, parece a Hölderlin um herói moderno, que não apenas restaurará a unidade perdida, mas ao mesmo tempo instaurará a liberdade no mundo. É em virtude dessa missão manifesta e que ele não pode nem deve ser *contido* no poema, que, no entanto, o invoca e é por ele, como pelo espírito da natureza, inspirado. (CICERO, 2005, p. 256, grifo do autor)

Dos poetas que integram a chamada linhagem hölderliniana, Cicero apresenta em seu *blog* amostra significativa de composições de Rainer Maria Rilke. São dezesseis (posição: maio de 2015) traduções, a maioria delas (dez) assinadas por Augusto de Campos, seguidas de José Paulo Paes (três), Nelson Ascher (uma) e Manuel Bandeira (uma: o canônico “Torso arcaico de Apolo”). O quadro abaixo explicita a posição dos referidos poetas de língua alemã no conjunto das publicações de “Acontecimentos”:

Publicações de poesia de língua estrangeira no <i>blog</i> “Acontecimentos”, de Antonio Cicero: poetas mais presentes (posição: 19.5.2015)				
Posição	Poeta	Nº de <i>posts</i>	Poemas	Traduzidos por Antonio Cicero
1º	Jorge Luis Borges	21	16	6
2º	Rainer Maria Rilke	18	17	1
3º	Friedrich Hölderlin	15	14	5

Quadro: Presença de Rilke e Hölderlin no *blog* “Acontecimentos”, de Antonio Cicero.

Assim apresenta Cicero seu “Pont du Carrousel”, postado no *blog* “Acontecimentos” em 19.9.2009:

PONT DU CARROUSEL
[Rainer Maria Rilke, 1902]

Der blinde Mann, der auf der Brücke steht,
grau wie ein Markstein namenloser Reiche,
er ist vielleicht das Ding, das immer gleiche,
um das von fern die Sternenstunde geht,
5 und der Gestirne stiller Mittelpunkt.
Denn alles um ihn irrt und rinnt und prunkt.

Er ist der unbewegliche Gerechte,
in viele wirre Wege hingestellt;
der dunkle Eingang in die Unterwelt
10 bei einem oberflächlichen Geschlechte.

PONT DU CARROUSEL

[trad. Antonio Cicero]

O homem cego parado na ponte,
 marco cinza de anônimo país,
 talvez seja o que é sempre igual a si,
 o eixo que ao horóscopo se absconde,
 5 centro fixo do céu que em torno gira.
 Pois tudo em volta erra e corre e brilha.

Ele é o inamovível integral
 postado entre os caminhos mais erráticos;
 sombria entrada a um mundo subterrâneo
 10 em meio a um povo superficial.

O tradutor conservou os decassílabos do poema de partida, apenas não mais com tão ostensivo predomínio do tipo sáfico, que em Rilke só é abandonado no verso 6. Empregou engenhosas rimas externas toantes, incluindo uma rara em “país” / “a si” (versos 2 e 3). Já entre “erráticos” e “subterrâneo” a identidade sonora fica bem menos completa, ainda que igualmente notável.

Cicero opta por suprimir o primeiro verbo do poema [“steht”], construindo nos dois primeiros versos um eficiente sintagma nominal para descrever o sujeito que atrai a atenção do eu lírico. O verso 3 figura sem “...das Ding, das...” explícito na tradução, o que chega a parecer uma perda, dada a importância dessa noção no universo poético rilkeano, ocupado em certa parte pelos chamados *Dinggedichte* [“poemas-coisa”, “poemas-objeto”].

No quarto verso, “horóscopo” traduz com liberdade e argúcia a algo arcaica forma *Sternenstunde* (já nos tempos dos Grimm se registrava como *Sternstunde*) do poema em alemão. O opção, certamente baseada na acepção de “mapa com o posicionamento dos astros” deixa ecoar semanticamente algo equiparável a “sorte”, o que bem contempla o outro e mais corrente sentido de *Stern[en]stunde*, que se entende como o “grande momento”, “apogeu”.

O verso 6 de Cicero ainda explora no plano sonoro uma recorrência da fricativa uvular /ʁ/. Trate-se ou não aí de um “acaso tradutório” (para mais uma vez utilizar a noção proposta por José Paulo Paes), o fato é que o poeta carioca ainda atenta, dois versos adiante, para

a ocorrência de um “wirre” em Rilke, e designa os caminhos como “erráticos”.

Duas escolhas vocabulares parecem mais discutíveis, resvalando em modificação léxico-semântica maior em relação ao poema de partida: na segunda estrofe, encerrando os versos 7 e 10 numa rima completa, lemos “Gerechte” e “Geschlechte”. Antonio Cicero os traduz como “integral” e “povo” (este seguido do adjetivo “superficial” para estabelecer a rima). A primeira palavra alemã é o adjetivo *gerecht* substantivado, referindo-se ao (supostamente) mendigo cego em meio à multidão de transeuntes ricos. Designa, na tradução para o português, o indivíduo “justo”, “honesto”, “probo”, “íntegro”, etc. “Integral” dificilmente se ajusta a esse campo semântico.

Geschlecht (no poema grafado com um -e final, arcaico ou poeticamente legítimo, presente mesmo na língua atual não-poética em certos sintagmas) tem, entre suas acepções, a de “linhagem” ou “geração”. Uma consulta ao dicionário *Duden* nos fornece vocábulos traduzíveis em português como “gênero”, “espécie”, “geração”, “família”, “clã”, sem referência a sinônimo alemão correspondente a “povo”¹⁷⁶.

Antonio Cicero insere à sua constelação poético-tradutória o nome de Hermann Hesse, com o poema “Pelos campos...”:

<p>ÜBER DIE FELDER [Hermann Hesse, 1911]</p> <p>Über den Himmel Wolken ziehn Über die Felder geht der Wind, Über die Felder wandert Meiner Mutter verlorenes Kind.</p> <p>5 Über die Straße Blätter wehn, Über den Bäumen Vögel schrein ... Irgendwo über den Bergen Muß meine ferne Heimat sein.</p>	<p>PELOS CAMPOS... [trad. Antonio Cicero]</p> <p>Pelos céus as nuvens passam Pelos campos passeia o vento Por onde vagabundeia Perdido de ti, mãe, teu rebento.</p> <p>5 Pelas ruas rolam as folhas Pelas árvores passarinhos – Num lugar pelas montanhas Há de ficar meu lar longínquo.</p>
---	--

¹⁷⁶ Na acepção 3, leem-se: “a. Gattung, Art / b. Generation / c. Familie, Sippe”. Disponível em <http://www.duden.de/rechtschreibung/Geschlecht>. Acesso em 8 maio 2015. De todo modo, cabe reconhecer que, nos chamados “Dornseiff-Bedeutungsgruppen” dos *corpora* da Universidade de Leipzig, é possível encontrar no grupo “Mensch” tanto os vocábulos “Bevölkerung” [“população”] quanto “Volk” [“povo”]. Disponível em <http://wortschatz.uni-leipzig.de/abfrage/>, mediante inserção do termo *Geschlecht*. Acesso em 8 maio 2015.

Neste caso, observou estritamente a quantidade de acentos dos versos em alemão e esforçou-se em preservar-lhes as rimas. No caso da que se estabelece entre os versos 6 e 8 (“schrein” / “sein”), apelou a uma rima toante rica, entre “passarinhos” e “longínquo”.

No caso das anáforas, com a preposição “über” dominando mais da metade do poema alemão, conservou-as quase na íntegra, apenas inesperadamente eliminou a repetição “Über die Felder...” (que retoma o título do poema) dos versos 2 e 3 e os traduziu iniciando com “Pelos campos...” e “Por onde...”, respectivamente.

O verso 4 de Cicero denota grande expressividade, numa recriação notável, em que substitui o possessivo de primeira pessoa “meiner” por um vocativo, mais o possessivo que lhe corresponde:

“Meiner Mutter verlorenes Kind.” [Hesse]

“Perdido de ti, mãe, teu rebento.” [Cicero]

O vocábulo “Heimat”, caro à poesia de Hölderlin, figura aí eficientemente traduzido como “lar”. Além da mesma preposição inicial “über” (se bem que com um sentido algo diverso, mais “através” do que “por cima”), o poema desenvolve-se sobre campo semântico análogo ao do goetheano “Wandrer’s Nachtlid”: encontramos, além da própria forma verbal “wandert” do verso 3; “Wind” (lá, “Hauch”) no verso 2; “Bäume” (lá, “Wald”) e “Vögel” (em Goethe, na forma diminutiva “Vögelein”), no mesmo verso 6; “Bergen” (no poema de Goethe, “Gipfeln”) no verso 7.

De todo modo, também não se pode desprezar o pormenor da referência à mãe [“Mutter”] associada ao universo da *Heimat*, respectivamente em cada verso final de “Über die Felder”.

Assim, se se pode falar num vínculo desse poema com a poesia de Goethe, também não há que passar despercebida a influência de Hölderlin sobre Hesse – aproveitada na constelação poético-tradutória de Antonio Cicero.

Quanto a traduções a partir de outros (bastante variados) idiomas, o *blog* “Acontecimentos” reproduz em maior número as realizadas por outros brasileiros, em sua maioria poetas. Mas o autor da página também assina uma série delas – algumas vezes, por distração não aponto seu nome e só o fazendo em resposta a eventual pergunta (nos “Comentários”), como é o caso na tradução de “Sokrates und Alcibiades”, de 11.5.2007.

Antes vertido por José Paulo Paes (conforme vimos), o poema “A sort of song”, de William Carlos Williams ganha retradução de Antonio Cicero, publicada em seu *blog* no dia 18.11.2011 sob o título “Espécie de canção”:

<p>A SORT OF SONG [William Carlos Williams, 1944]</p> <p>Let the snake wait under his weed and the writing be of words, slow and quick, sharp 5 to strike, quiet to wait, sleepness.</p> <p>- through metaphor to reconcile the people and the stones. Compose. (No ideas 10 but in things) Invent! Saxifrage is my flower that splits the rocks.</p>	<p>ESPÉCIE DE CANÇÃO [trad. Antonio Cicero]</p> <p>Deixar a cobra espreitar sob a erva e a escrita ser palavras, lentas e rápidas, afiadas 5 ao golpear, quietas ao aguardar, insones.</p> <p>- pela metáfora reconciliar pessoas e pedras. Compor. (Nenhuma ideia 10 senão nas coisas.) Inventar! Saxífraga é minha flor que cinde rochas.</p>
---	---

Diferentemente de Paes, Cicero é mais conciso no número de vocábulos empregados: são 42 (ante os 47 de Williams; 13% de diminuição), o que não compromete aspectos fundamentais do poema. Ele suprime o artigo indefinido do título, sem grande prejuízo de sentido. Também exclui os artigos definidos dos versos 8 (“pessoas e pedras” traduzindo “the people and the stones”) e 12 (“rochas” para “the rocks”). Por outro lado, substitui o adjetivo possessivo “his” do segundo verso pelo definido “a” e no décimo torna “in things” definido como “nas coisas”. Nesses casos, a modificação semântica é um pouco mais sensível.

A opção pelo infinitivo no primeiro verso “Deixar”, com a vantagem de preservar a concisão do texto inglês, dá início a uma cadeia de outros que ali figuram no mesmo modo verbal: no v. 1, “wait” (em Cicero: “espreitar”); v. 4, “be” (“ser”); v. 5, “to strike” (“golpear”) e “to wait” (“aguardar”); v. 9, “Compose” (“Compor”); e v. 10, “Invent!” (“Inventar!”). O infinitivo parece bastante apropriado para expressar as instruções quanto ao tratamento de uma “espécie de canção” – identificada com a metaforizadora cobra – ou a receita para o modo de fazer uma “espécie de canção” – identificada com a composição poética.

Como o tradutor precedente, Cicero deixa de lado a reiteração do verbo “wait” (v. 1 e 5), empregando para a primeira ocorrência o

eficiente “espreitar”. Desse modo, os dois tradutores adotam estratégia idêntica, apenas mudando a posição da novidade (Cicero emprega “fique à espera” para a primeira ocorrência de “wait” e na segunda é que recorre a “na tocaia”).

Nesta retradução, “weed” (v. 2) aparece como apenas “erva”, com leve perda semântica. Dois versos depois, Cicero denota uma preocupação em explorar mais a fundo a sequência de adjetivos “slow and quick, sharp” (v. 4), oferecendo “lentas e rápidas, afiadas”. Reexplorando esse último adjetivo, o poeta consegue um resultado notável: “afiada” é o adjetivo que comumente associamos “língua” – feita de “palavras” (entoadas lenta ou rapidamente, conforme a circunstância o exija), além de se referir à “cobra” do v. 1.

O advérbio que domina o verso 6 – em Paes convertido à locução “sem jamais dormir” – passa a “insones”. Com um adjetivo no plural, optando pela concisão, Cicero o restringe a atributo de “palavras” (e não poderia ser diferente, para ele, que suprimiu a preposição que as antecedia, o “of” do inglês) e impede a associação à cobra, possível no poema de Williams.

Por fim, nos versos 11 e 12, sua retradução quase coincide com a versão de Paes, a não ser pela forma verbal “cinde” (em lugar de “fende”), para “splits”. Cicero pode ter preferido evitar uma leve aliteração dos /f/ produzida pelo poeta precedente, “Saxífraga é a minha flor que fende”, inobservável no texto em inglês.

Assim, a exemplo do que fizera com a retradução do “Schicksalslied”, com este poema de Williams o poeta carioca é novamente parcimonioso na inserção de palavras-novidade, dirigindo seu foco antes a detalhes como o representado pelo adjetivo “sharp” do verso 4, reexplorado e fazendo alargar-se o horizonte semântico em torno da cobra e das palavras, como vimos.

Não obstante afirmar textualmente¹⁷⁷ a distinção entre as atividades do filósofo e do poeta (segundo ele, “filósofos pensam sobre o mundo” e “poetas pensam o mundo”), não há como ignorar que, no mínimo, o exercício da filosofia faculta a Cicero inegável desenvoltura não só na configuração de um *ductus* e uma personalidade bem definida como também o aproxima de temas, personagens e obras da cultura clássica, o que se reflete em sua poesia.

¹⁷⁷ A publicação de 12.6.2012 no blog reproduz artigo do jornal *Valor Econômico* do dia anterior em que Antonio Cicero faz tais afirmações. Disponível em <http://antonio-cicero.blogspot.com.br/2012/06/antonio-cicero-os-diferentes-caminhos.html>. Acesso em 19 maio 2015.

A coletânea de poemas de autoria própria *A cidade e os livros*, de 2002, contém um número privilegiado de composições que se movem nesse universo. Como “Proteu”, cujos primeiros versos são “Helena jamais regressará. / Ao meio dia não sairá / ela mas Proteu do mar bravo” (CICERO, 2002, p. 23).

O tratamento da forma por Cicero nesse livro – tomados os poemas em seu conjunto – merece uma nota à parte. Praticamente metade deles (quinze dos 34) possuem os catorze versos divididos em dois quartetos e dois tercetos e estrutura rímica bem marcada da forma fixa do soneto. Há um (“Canção do amor impossível”, p. 43) com doze versos, divididos em dois quartetos e dois dísticos, configurando uma variante bem construída dessa forma. Os versos, sempre centralizados, aparecem monostróficos. A exceção é o “Deus ex machina”, por razões óbvias, uma vez que consiste precisamente num exercício reflexivo sobre a forma soneto, tematizando a lenda de Ícaro e Dédalo:

DEUS EX MACHINA

Farei ainda mais um decassílabo
e mais um soneto e ainda por cima
invocarei, só por questão de rima,
figuras mitológicas, feito Ícaro,

5 cativo do labirinto de Dédalo,
seu pai, artífice também das asas
que brindariam ao filho, bipétalo,
seu mergulho no azul, arquitegara.

10 Dédalo explicou a precariedade
do artefacto de papel e casqueira,
geometria mística e goma-arábica

solúveis ao sol. Mas agora é tarde
e rasga a geringonça o céu à beira
do nada

seu destino

sua dádiva¹⁷⁸

(CICERO, 2002, p. 35)

É notável como Cicero desenvolve aí o tratamento da matéria clássica que se introduz com a promessa do rigor métrico (decassílabo),

¹⁷⁸ O poema não apresenta o ponto final em *A cidade e os livros*.

da atenção à forma fixa (soneto), onde percebemos também que atenta para um esquema rímico preciso (configurado como *abba cdcd efg efg*). A forma prometida contrasta com o objeto enfocado, progressiva e ironicamente corroído com a “precariedade” que abre o primeiro terceto. A partir daí, a dimensão metapoética, sob a aparência de ter ficado distante (na primeira estrofe), é habilmente preparada, na reunião dos materiais de que falam os versos 10 e 11.

O “fecho de ouro”, na forma do inexorável anúncio do verso 12 (“agora é tarde”), ganha no seguinte a figura da “geringonça” (que se rasga). Neste vocábulo é que culmina a operação metapoética, uma vez que traz admirável polissemia. Uma consulta ao dicionário *Houaiss* nos fornece para o verbete “geringonça”:

s.f. (c1543 cf JFVascE) **1** linguagem vultar, informal; calão, gíria **2** o que é malfeito, com estrutura frágil e funcionamento precário. ETIM esp. *jerigonza* (c1350 sob a f. *girgonz*) ‘linguagem especial, difícil de compreender’, do occ.ant. *gergons* ‘id.’, este der. do fr.ant. *jargon* ou *gergon* origin. ‘gorjeio dos pássaros’, der. da raiz onom. *garg-*, que expressa as ideias de ‘tragar, engolir, falar confusamente’; em Espanha, o occ.ant. *gergons* parece ter-se confundido com *girgonça* ‘jacinto; pedra preciosa’, pal. com orig. e signf. distintos, procedente do fr.ant. *jargonce* [...] (HOUAISS, 2001, p. 1447)

Mas o poema reserva uma nova e definitiva surpresa a partir do *enjambement* do verso 13 para o final – um verso 14 que se fragmenta escalonado como o “Schicksalslied”. Temos:

e rasga a geringonça o céu à beira
do nada
seu destino
sua dádiva

Não parece despropositado, quando ao se ver diante dessa “beira” do verso 13 de “Deus ex machina”, lembrar-se do “penhasco” (também em *enjambement*) do canto de Hiperión, sobretudo se pensarmos em “seu destino” como uma espécie de atributo do “nada”, que por sua vez parece o “incerto” que fecha aquele poema de Hölderlin retraduzido por Cicero. Nem mesmo “dádiva” estaria excluída dessa analogia, se

entendida como uma nota irônica, considerando-se que o destino inescapável aparecia como algo que “nos é dado” (verso 16 do “Schicksalslied”).

Entre os demais poemas de *A cidade e os livros* que fazem referência à Antiguidade clássica convém destacar aqui “História”, por traços que tangencialmente passam por questões caras a diferentes poetas, dentre os quais o próprio Friedrich Hölderlin.

HISTÓRIA

A história, que vem a ser?
 mera lembrança esgarçada
 algo entre ser e não-ser:
 noite névoa nuvem nada.

5 Entre as palavras que a gravam
 e os desacertos dos homens
 tudo o que há no mundo some:
 Babilônia Tebas Acra.

10 Que o mais impecável verso
 breve afunda o resto
 (embora mais lentamente
 que o bronze, porque mais leve)
 sabe o poeta e não o ignora
 ao querê-lo eterno agora. (CICERO, 2002, p. 59)

Nesse soneto em heptassílabos sob esquema rímico *abab cddc eef ghh*, são notáveis a eloquência das imagens poéticas e a musicalidade (basta observar o verso 4, com a enumeração assindética e sem pontuação do que corresponderia ao “algo entre ser e não-ser” (v. 3), “noite névoa nuvem nada” (v. 4) e novamente se manifesta um exercício metapoético e autorreflexivo.

Perscrutar a essência da história depende da inscrição desta como palavra, ato humano, daí sua incontornável fragilidade: “tudo o que há no mundo some”. A condição frágil e transitória é que faz sumirem as lendárias cidades do verso 8. No seguinte, estabelece-se a correlação com o fazer poético, igualmente sujeito à ruína: “Que o mais impecável verso / breve afunda o resto”. E é mesmo com ele, pentassílabo, que se rompe o contrato métrico baseado nos heptassílabos.

Ao poeta, resta fixar o momento e “querê-lo eterno agora”, ainda que ciente da implacável transitoriedade do poema, que imita a história. O anseio deste não parece diferir muito do holderlianiano eu lírico de “Às parcas” (acima abordado nas traduções de Bandeira, Paes e Medina

Rodrigues), que se vê no poema bem-sucedido como quem alcança a dimensão do sagrado [“Doch ist mir einst das Heilge, das am Herzen / mir liegt, das Gedicht, gelungen”], que na retradução de José Paulo Paes se lê como “Mas, se eu lograr o que, sagrado, tenho / Dentro do coração, a Poesia”, v. 7 e 8], e se convence de ter vivido nesse momento “como os deuses”.

Já no poema “Presente”, da produção lírica mais recente de Antonio Cicero publicada em *Porventura* (2012), é o hedonismo buscado por seu eu lírico que lembra o de Hiperión de certos momentos.

PRESENTE

Por que não me deitar sobre este
gramado, se o consente o tempo,
e há um cheiro de flores e verde
e um céu azul por firmamento
e a brisa displicentemente
acaricia-me os cabelos?

E por que não, por um momento,
nem me lembrar que há sofrimento
de um lado e de outro e atrás e à frente
e, ouvindo os pássaros ao vento
sem mais nem menos, de repente,
antes que a idade breve leve
cabelos sonhos devaneios,
dar a mim mesmo este presente?

(CICERO, 2012, p. 39)

O apreço do poeta carioca pelas matrizes greco-clássicas prossegue no novo livro. Conforme observa o também poeta Antonio Carlos Secchin na orelha de *Porventura*, nele

se adensam as complexas e filigranadas relações [...] com o universo da cultura clássica, a grega em especial. Não se trata, apenas, de modernizar a herança antiga, mas também de tentar expressá-la na singularidade de sua força irredutível por meio de um gesto de acolhida avesso a facilidades de qualquer espécie. Relatos helênicos atravessam o volume, referências ou alusões gregas comparecem a dez das trinta e cinco peças da obra. É notável, do mesmo modo, o recurso esporádico a um léxico “nobre”, que não soa

obsoleto ou pomposo: ao contrário, é de todo necessário para flagrar o matiz perfeito que o poeta pretendeu exprimir. (SECCHIN, 2012, orelha do livro)

Secchin refere-se ao mesmo equilíbrio aqui observado quanto às escolhas de Cícero para as retraduações.

A retraduação do “Schicksalslied” por Antonio Cícero integra um conjunto de temas e seus tratamentos que deixam entrever a leitura da poesia (e filosofia) de Friedrich Hölderlin, num exercício que inclui o “pensar o mundo”. Este, por sua vez, constituiu o ponto de partida para o desenvolvimento de sua reflexão em “O destino do homem” (2005), aproveitando o título do ciclo de palestras realizado dois anos antes.

O poeta-tradutor aborda ali o modo particular como Hölderlin reagiu às ideias de Johann Gottlieb Fichte, destacando que a aspiração do autor do *Hyperion*

é de que a liberdade, a racionalidade e a autonomia ética descobertas pelo iluminismo possam realizar-se e expandir-se em todo o mundo, e de que, ao mesmo tempo, sejam superadas as cisões pelas quais elas foram descobertas. [...] Conservando a liberdade conquistada, terminar a oposição entre nós e o mundo ideal é portanto a finalidade ideal de nossa vida, o ponto para onde convergem nossas ações que, talvez, não possa jamais ser alcançado. Entretanto, ele é dado e se oferece como finalidade ideal na beleza. (CÍCERO, 2005, p. 254)

O “Canto do destino de Hipérion” na retraduação de Cícero estampa as duas primeiras páginas desse ensaio, sem ser diretamente mencionado no seu desenvolvimento. Já com “Metade da vida” o tratamento é diverso. O poeta transcreve-o (2005, p. 231), seguido do texto original em rodapé, afirmando ter sido esse “o primeiro poema que li, ainda adolescente, de Hölderlin [...] em tradução de Manuel Bandeira, e fiquei maravilhado”. Nas páginas finais do ensaio, surpreende o leitor com a reapresentação do mesmo poema antecedendo-o com as seguintes palavras:

Comecei tencionando relacionar o modo de Hölderlin pensar, como filósofo, sobre o mundo, com o seu modo de pensar, como poeta, o mundo. [...] para ele, só a poesia, e não a filosofia, é capaz de proporcionar o conhecimento – pela via de uma intuição estético-intelectual – do absoluto. Permitam-me agora, de acordo com esse resultado, reler o poema “Hälfte des Lebens”. Entretanto, para facilitar sua interpretação, não o lerei na bela tradução de Bandeira, mas numa versão mais literal, embora menos bonita. (CICERO, 2005, p. 260-261)

Curiosamente, esse “Metade da vida”, que anos antes fora apresentado oralmente, figura nas páginas do livro em duas estrofes (“retificando” a divisão em três, bandeiriana) e, numa repetição quase integral do vocabulário, o que mais chama a atenção, além da transformação do “idílio” de frase nominal em verbal, é o controvertido verso final. Cicero escreve: “batem as bandeirolas”.¹⁷⁹

Desenvolve em seguida uma interpretação cuidadosa e pertinente, que culminará na afirmação de que “[é] o próprio poema que é a ‘metade da vida’” (2005, p. 263), no que guarda proximidade com a leitura de Knoop (2008) anteriormente citada. E completa: “Ele é vida porque nele o ser humano, que não dispõe, no mundo moderno, senão de uma vida pela metade, tem a intuição estética da contraposição harmônica que constitui a integralidade da vida.”

Algumas linhas antes, surpreende-nos, porém, uma última vez, ao escrever

Cada objeto se tornou um muro impenetrável, vedando a passagem e a paisagem. Restam as bandeirolas, batendo ao vento. Enquanto a palavra portuguesa “batem” pode referir-se tanto à imagem das bandeirolas tremulando quanto ao som que fazem, a palavra alemã original, *klirren*, refere-se exclusivamente a esse som. Nesse sentido, o “rangem os cata-ventos” da tradução de

¹⁷⁹ Na íntegra, lê-se: “Com peras amarelas suspende-se, / Plena de rosas silvestres, / A terra sobre o lago, / Ó cisnes graciosos, / E, bêbados de beijos, / Mergulhais a cabeça / Na água santa e sóbria. // Ai de mim, onde, se / É inverno, achar as flores, e onde / A luz do sol / E as sombras da terra? / Os muros estão / Mudos e frios, ao vento / batem as bandeirolas.”

Bandeira era, embora menos literal, mais adequado. (CICERO, 2005, p. 263)

Vemos que o poeta-tradutor baseia sua reflexão numa interpretação há muito refutada, ao longo dos anos, com cada vez estudos atestando que *Fahnen*, no último verso de “Hälfte des Lebens”, devia referir-se aos cata-ventos do topo dos telhados, com estrutura de aletas que gira(va)m indicando a direção do vento.

Mas o que mais sobressai dessa passagem é sua concepção de “tradução literal” (compreensivelmente diversa da de Antoine Berman, uma vez que Cicero não se ocupa com Estudos da Tradução) e de seu valor: “embora menos literal, mais adequado” deixa antever um privilégio a certa literalidade... ainda que, sob circunstâncias, com soluções *menos* adequadas.

Diferentemente de “Canção do destino de Hipérion” e “Buonaparte”, reproduzidos (do material antes preparado para ser lido na conferência) em sua página de poesia na internet, Cicero deixa a versão “menos literal” de “Hälfte des Lebens” de fora daquele espaço. Podemos depreender dessa atitude e do modo como se referiu ao poema pós-traduzido a partir da versão de Bandeira que o poeta carioca busca certa literalidade em suas (re)traduções. Não é possível apurar, até o momento, o que é exatamente. Porém, verificamos que “inadequadas” suas iniciativas, em geral, não são – seja, também, qual for o sentido que Cicero confere a “adequação”¹⁸⁰.

Pensar o mundo – como o faz Hölderlin – é, portanto, uma maneira não isenta de complexidades que integra a constelação poético-tradutória de Antonio Cicero. Uma constelação ampla e aberta como o suporte eletrônico que o poeta privilegiou para expor sua face de (re)tradutor.

¹⁸⁰ Termo este, como sabemos, caro à Teoria do *Skopos* [*Skopostheorie*] dos Estudos da Tradução, cujos principais expoentes são Katharina Reiß e Hans Vermeer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta de tomar como referência principal o poema “Hyperions Schicksalslied”, de Friedrich Hölderlin, para observar de que maneira ele (se) integra (em) constelações poético-tradutórias de seis poetas brasileiros, mostrou-se capaz de traçar um panorama de configurações que (re)traduções podem assumir no interior de e em relação a obras poéticas singulares.

O percurso formado por tradução e retraduições, conforme já apontado ao longo trabalho, encontra-se graficamente sintetizado nos Anexos (Fig. 8 e 9).

Assim, vimos que, no papel de “inaugurador” da série de traduções brasileiras da poesia do suábio, Manuel Bandeira sempre reservou às suas espaço e importância, durante toda a vida, a cada iniciativa editorial que pôde acompanhar. Os nove poemas de Hölderlin traduzidos – segundo maior conjunto de composições de um mesmo autor, só perdendo para as “Trinta e duas canções de Juan Ramón Jiménez” – a pedido do amigo Otto Maria Carpeaux, portam características formais e temáticas que vemos repetidas em sua poesia.

Seja pela “saudade da medida”, que acaba lhe sendo conveniente para responder aos desafiadores ritmos livres do “Schicksalslied”, e mesmo de outros poemas; seja por escolhas vocabulares, pela atenção a sonoridades e ao tom geral de cada composição, notamos que o tradutor Bandeira é sempre o poeta Bandeira. Favorecido pela surpreendente longevidade, ele que, desde o aparecimento da doença nos pulmões, sempre encarou a morte como iminente, pôde exercitar-se nos dois talentos ao longo de décadas, tempo em que via seu trabalho se canonizar.

Exceto pelo erro tipográfico flagrante e que tanto o contrariou, das “heras” abrindo “Metade da vida”, do condenado verbo “tatalam” no verso final do mesmo poema e de um ou outro equívoco menos relevante, como a supressão da preposição *de* em “Canto do destino Hiperion” da primeira edição dos *Poemas traduzidos*, de 1945, alterados em edições posteriores, Bandeira não chegou, até o final da vida, em 1968, a modificar substancialmente as nove composições traduzidas de Hölderlin.

A chamada “linhagem hölderliniana” pouco serve, numericamente – contando apenas Rilke (e, deste, dois poemas) além do autor do “Schicksalslied” –, à constelação poético-tradutória de Bandeira. Já a recepção crítica canoniza também a tradução do

“Archaischer Torso Apollos” de Rilke, fazendo dela a quase invariável referência ao soneto do poeta praguense.

Notadamente, a hipótese de Antoine Berman (1990) quanto a primeiras traduções tenderem a ser mais etnocêntricas (ou *ciblistes*, voltadas decididamente à cultura-alvo da língua de chegada) não se sustenta de modo inequívoco no caso de Bandeira. Seria exagerado afirmar que os nove poemas de Hölderlin por ele vertidos tenham indícios claros de etnocentrismo ou apropriação, como defende o teórico francês. Além disso, até o presente momento, parece seguir sendo consensual a opinião da crítica de que suas traduções das criações do autor do *Hyperion* são as *grandes traductions*, como se produto de um *kairós* que se prolonga indefinidamente.

No caso de Mário Faustino, a observação da constelação poético-tradutória tem à primeira vista pouco de Friedrich Hölderlin, propriamente, de quem o poeta piauiense só traduziu o “Hyperions Schicksalslied”. Por essa mesma razão, entretanto, pela exclusividade de tal poema ocupada no conjunto da lírica traduzida do poeta, conforme já afirmei, é possível depreender que Faustino lhe atribuísse um valor emblemático.

Para além do eu lírico atormentado pela certeza do destino inexorável e do divórcio com os deuses, o que se pode notar em Faustino é como fica mais ressaltada a influência da lírica de “linhagem hölderliniana”, com a eleição de pelo menos mais dois poetas, Rilke e George.

Os procedimentos em relação às retraduições do “Schicksalslied” e do “Archaischer Torso” não são tão uniformes. Sua retradução do poema de Hölderlin apresenta alguma marca de estrangeirização ou solução não-etnocêntrica: o substantivo composto do título, “Canção-do-destino de Hiperião”. Seria possível dizer, em termos bermanianos, que “com seu objetivo de fidelidade, pertence *originariamente* à dimensão ética. Ela é, na sua essência, animada pelo *desejo de abrir o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço da língua*”. (BERMAN, 2012, p. 97)

Na mesma “Canção-do-destino de Hiperião”, principalmente um trabalho sobre o plano das sonoridades não deixa se perderem de vista elementos de sentido relevantes no poema original alemão.

Já no soneto de Rilke a novidade fica por conta da radical transformação do esquema métrico e rímico, numa explícita demonstração do apreço de Faustino pelas experimentações.

Na medida em que não evidencia um esforço de “retorno ao original”, e atestada sua admiração pelo trabalho de tradutor de Manuel

Bandeira, a eleição dos poemas de ambos os autores de língua alemã para tradução parece antes ter atendido a um desejo de imprimir sua voz *sobre* obras canônicas da lírica mundial do que sido motivada pelo reconhecimento de uma necessidade de “corrigir” ou melhorar o que o poeta-tradutor precedente produzira. Dão provas disso as escolhas léxico-semânticas nos dois poemas, bem como a ruptura a que aludi acima, no caso do “Torso”.

A experimentação irreverente do poeta piauiense – de carreira lamentavelmente abreviada pela morte precoce – no exercício da tradução, como vimos, acompanha-o na constelação que se completa com a poesia própria, em que se aparenta com o criador do “Schicksalslied” pelo tom sublime de certos momentos, por seu apreço às referências da cultura clássica, ao fragmento, etc.

Já Marco Lucchesi figura na série de retraduições com o diferencial de ser o único entre os poetas-tradutores estudados a oferecer duas versões para alguns dos poemas de Friedrich Hölderlin, incluindo o “Schicksalslied”: as de 1987 e de 1992.

Verificamos que, diferentemente de efetuar modificações que o levassem mais próximo do original alemão, o poeta fluminense notavelmente acaba apontando outro percurso. Ainda que em menor grau no “Canto do destino de Hipérion”, da primeira (1987) para a segunda versão (1992), fato é que sua tendência é a de aproximação em relação a Bandeira – e o presente estudo o demonstrou –; com “Pôr-do-sol” e “Metade da vida”, a revisão (ou re-retradução) torna-os flagrantemente mais aparentados com as primeiras iniciativas brasileiras, bandeirianas, de tradução da lírica de Hölderlin. No caso de “Metade da vida”, até mesmo o condenado (por Augusto Meyer, entre outros) verbo “talam” do último verso é retomado.

Desse modo, tais retraduições, em primeira versão ou como re-retraduições, encaradas ou não como necessidade, colocam seu trabalho na condição singular do retorno a outra fonte que não a do original alemão, e sim a da canonizada primeira tradução brasileira.

Sua poesia ficará marcada, sobretudo nos primeiros anos, pela “visitação” a poetas da linhagem holderliniana como Rilke e Trakl. A tradução – e retradução – de criações destes se presta a um momento pontual de sua formação como poeta. Pouco a pouco, porém, a atenção de Lucchesi vai se voltando mais a referências de um Oriente geograficamente algo mais afastado que o grego de Hölderlin, porém com equiparável idealização como lugar e tempo de unidade sagrada, objeto de busca de uma sensibilidade poética exploradora.

Desde *Alma Vênus* e *De passione* (ambos de 2000), publicados originariamente em edição (Niterói: CIF) limitada de 50 exemplares e fora de comércio e depois integrados aos *Poemas reunidos* (2000), mas sobretudo a partir de *Sphera* (2003) e, num processo que atinge seu ápice no recente *Clio* (2014), a poesia de Lucchesi vai assumindo formas mais concisas, os poemas tendem a figurar despojados de título, os versos se pulverizam no branco da página, esgarçados até limite do que os constitui como tais – vale observar a definição de *verso* apresentada por Massaud Moisés (2004, p. 465):

Lat. *versus*, sulco que dá volta; formação em linha de pessoas ou coisas; linha da escrita; *vertere*, girar, voltar, retornar. Ao pé da letra, designa o movimento de retorno, para a segunda linha métrica, depois que a primeira se completou.

Assim comenta Constança Hertz o percurso de Lucchesi em *Poemas reunidos*, de 2000, sem perder de vista a relação com Hölderlin:

[a] “metaviagem” deste poeta sem limites permite-nos acurar e ampliar nossa leitura e descobrir infinitas redes e aproximações improváveis a partir de seu olhar, como fizeram Friedrich Hölderlin ou Jorge de Lima, vozes de sua poética, feita de alturas vertiginosas e de abismos, de uma atitude que recusa a linha reta e que termina por criar inesperadas formas. (HERTZ, 2000, orelha do livro)

José Paulo Paes é, da série de retradutores de Hölderlin, o primeiro a dedicar-lhe uma coletânea mais extensa, com dezenas de poemas. Além disso, foi quem mais, de modo programático, aliou a prática e a reflexão teórica (a seu tempo, relativamente incipiente em termos de disciplina acadêmica) acerca da tradução.

Outra peculiaridade foi o reconhecimento de que só traduzia alemão (e alguns outros idiomas, como o dinamarquês) com a ajuda de dicionários e mediante consulta a traduções para outros idiomas.

O resultado, diferentemente de meras compilações, são poemas habilmente (re)traduzidos, como se deu em “Canto de destino de ‘Hiperion’” ou em “Pôr-do-sol”, com a recuperação de elementos léxico-semânticos do original alemão, ao mesmo tempo deixando em aberto novas soluções, motivado talvez pela aludida recusa à “ambição

de fidelidade”, que o obrigaria à utilização de hipérbatos e palavras-valise, segundo afirmou (supracitado).

O procedimento *sourcier* [voltado à língua e cultura do texto de partida] também não se confirma extensivamente e, em “Metade da vida”, reencontramos o famigerado verbo “talam”, num movimento que o leva de volta a Bandeira (e não ao “klirren” hölderliniano).

As “palavras-novidade” de Paes não se resumem a correções forçadas/forçadas de imperfeições por ele verificadas das traduções anteriores; elas parecem atingir um ponto de equilíbrio que, provavelmente, influenciado pelo que praticava em sua própria poesia, evita as soluções excêntricas.

Soluções excêntricas, por sua vez, constituem a vulnerabilidade das retraduições de Antonio Medina Rodrigues, em geral mais prolixas que as iniciativas anteriores e talvez se devam – corroborando a hipótese acima formulada em relação a Paes – justamente à menor experiência com poesia de própria lavra. De todo modo, pudemos ver que outra vez a hipótese bermaniana referente à retradução não se valida. Esse penúltimo poeta-tradutor aqui estudado não dá mostras de, com sua versão de “Hyperions Schicksalslied” e de outros poemas de Hölderlin, ter desvelado ou revelado o “estrangeiro” neles, à espera do grande momento favorável.

Diferentemente, Medina Rodrigues comete excessos nas novidades no plano léxico-semântico, por exemplo, sem que se (re)compensem proporcionando retraduições indispensáveis. Isso, por outro lado, não quer dizer que não tenham seu valor. Principalmente por comporem uma constelação poético-tradutória que permite refletir e repensar o que se dá com a poesia de Friedrich Hölderlin traduzida e com a dos poetas-tradutores no Brasil.

Canto do destino e outros cantos representa um caso de êxito na recepção acadêmica e, até certo ponto, comercial-editorial (apesar dos sérios problemas de edição, como aponte), esgotou sua primeira tiragem e hoje só é encontrável apenas esporadicamente em páginas da internet voltadas ao comércio de livros usados. São frequentes as citações a essa sua coletânea em diferentes pesquisas sobretudo no campo da Filosofia. Uma busca com a ferramenta Google contendo “canto do destino e outros cantos + filosofia” resulta em quase quatrocentas ocorrências e pode-se notar que grande parte delas de fato remetem ao âmbito da investigação filosófica acadêmica (cf. www.google.com.br/?gws_rd=ssl#q=%22canto+do+destino+e+outros+cantos%22+and+filosofia&start=10. Acesso em 30 maio 2015).

Com Antonio Cicero, chega a termo – até o momento de conclusão do presente estudo – a série de retraduições brasileiras de “Hyperions Schicksalslied”. O poeta-tradutor acrescenta à série de retradutores aqui estudados não só a condição de filósofo como o talento de letrista de canções que o tem consagrado nas últimas décadas; portanto, de alguém com uma percepção privilegiada do ritmo no verso.

A análise feita de suas novas versões para poemas de Hölderlin, se por um lado demonstra soluções bem equilibradas e atenção a elementos importantes do original alemão, por outro não nos permite afirmar sobre bases científicas que tenha chegado à *grande traduction* no sentido bermaniano, de composições que deixem entrever o estrangeiro no texto da cultura de chegada. E é de se perguntar se Cicero teve efetivamente esse propósito.

Como acontece com cada um dos retradutores que o antecedem, este “último” – é importante repisar: até o presente momento – constitui uma constelação bem particular ao integrar Hölderlin (e outros) a suas próprias criações apresentando-as no suporte chamado “virtual” da internet, em vez de publicá-los em livros de poesia traduzida. Não parece casual este pormenor, a chamada “rede mundial” como o lugar escolhido por Antonio Cicero para “pensar o mundo” – no sentido que atribui a essa expressão no artigo de 2005 (derivado de conferência de anos antes que discutia relações entre poesia e filosofia), com essa transitividade que só é possível na poesia.

A chegada do “Hyperions Schicksalslied”, de outros poemas de Hölderlin, bem como da chamada “linhagem hölderliniana”, ao ambiente virtual, que admite uma interação explícita (via “comentários” às publicações, de influência manifesta sobre a própria escrita do retradutor, como dá prova “Outrora e hoje”, em que Cicero incorpora sugestão feita por um amigo – e registrada no *blog*), instaura uma nova e irreversível etapa no percurso das retraduições, que são cada vez mais *Nachübersetzungen*, retraduições *após*, sem que isso lhes represente demérito. Pelo contrário: a multiplicação das páginas de internet dedicadas a poesia comprova que o desafio-convite a novas retraduições está mais vigente do que nunca.

O presente estudo demonstrou como segue aberta a questão da pertinência ou não da hipótese bermaniana da tradução. Se em muitos momentos ela parece, observado o percurso das retraduições aqui explorado, não se confirmar, ratificando as posições de seus críticos, como Yves Gambier (2011) e Jean-René Ladmiral (2011), entre outros, certo é que o mesmo Antoine Berman de “L’espace de la traduction” (1990) produziu, anos mais tarde, instrumental (por exemplo, com a

chamada sistemática das “deformações”) que nos permite seguir estudando a tradução literária e poética para colocar novas questões.

Nesse sentido, as constelações poético-tradutórias, ao estudar as retraduições inseridas num universo que inclui a chamada “linhagem hölderliniana”, modos de eger e tratar temas, procedimentos recorrentes, longe de oferecer uma resposta cabal – os astrônomos igualmente se veem obrigados a retraçar seus mapas à medida que se fazem novas descobertas –, indicam ser uma alternativa para nos acercarmos do “problema da retradução”, a fim de entender a especificamente poética realizada por poetas. Estando clara a importância da tradução para eles no interior de sua produção, para ousar um desdobramento conceitual, seria possível retomar a premissa de Itamar Even-Zohar (1990) acerca da literatura traduzida – “Dizer que a literatura traduzida guarda uma posição central no polissistema literário significa dizer que ela participa ativamente na configuração do centro do polissistema.” (EVEN-ZOHAR, p. 46-47) – e pensar na posição central que uma poesia retraduzida ocupa num espaço que passa a ser equivalente a um “polissistema poético”, onde ela é igualmente ativa para configurar-lhe o(s) centro(s).

„Was bleibt aber, stiften die Dichter.“ (Friedrich Hölderlin,
“Andenken”)

“O que perdura, porém, fundam-no os poetas.” (Manuel Bandeira,
“Lembrança”)

“O que fica, porém, é o que os poetas fundam.” (José Paulo Paes,
“Lembrança”)

“E, no entanto, apenas os poetas criam / O que pra sempre vai ficar.”
(Antonio Medina

Rodrigues, “Lembrança”)

... (...)

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. „Die Aktualität der Philosophie“. [1931] In: *Gesammelte Schriften*, vol. 1. Philosophische Frühschriften. Org. Rolf Tiedemann com a colaboração de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. p. 325-344.
- _____. „Dem folgt deutscher Gesang“ in *Minima Moralia*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969. p. 296 et seq.
- ALBERTI, Rafael. *Poesía (1924-1967)*. Madrid: Aguilar, 1972. p. 435-448. O poema “El toro de la muerte” traduzido por Manuel Bandeira também foi publicado na edição de 11 de julho de 1948, na primeira página do suplemento “Letras e Artes”, veiculado no jornal carioca *A Manhã*.
- ALBRECHT, Jörn. *Literarische Übersetzung: Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
- ALI, Manuel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: EdUSP, 1999.
- ALLEN, Michael J. (Org.) *The Anthem Anthology of Victorian Sonnets*. London & New York: Anthem Press, 2011.
- ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. 15ª edição (baseada na 2ª, de 1944). Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1992.
- ANIS, Jacques. “Vilisibilité du texte poétique”. In: *Langue Française*, vol. 59, nº 1. Paris: Larousse, sept. 1983. p. 88-102.
- APEL, Friedmar; KOPETZKI, Annette. *Literarische Übersetzung*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2003.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. “Agora é tudo história”. In: *Melhores poemas / José Paulo Paes*. 6ª edição, 2ª reimpressão. São Paulo: Global Editora, 2008. p. 7-53.

ASCHER, Nelson. [orelha de livro] in RODRIGUES, Antonio Medina (tradutor). *Canto do destino e outros cantos / Hölderlin*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

ASEFF, Marlova G. *Poetas-tradutores e o cânone da poesia traduzida no Brasil (1960-2009)*. Tese de doutorado. Florianópolis: PGET/UFSC, 2012.

BACIU, Stefan. “O tradutor”. In: *Manuel Bandeira de corpo inteiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966. p. 83-90.

BANDEIRA, Manuel. “Retirada da Rússia”. In: *Diário Nacional*, 24.1.1931. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=213829&PagFis=12008>. Acesso em 19 maio 2015.

_____. *Poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: R.A. Editora, 1945.

_____. *Poemas traduzidos*. São Paulo/Rio de Janeiro/Porto Alegre: Editora Globo, 1948.

_____. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. *Libertinagem / Estrela da manhã*. Edição crítica coord. Giulia Lanciani. Madrid / Paris / México / Buenos Aires / São Paulo / Lima / Guatemala / San José / Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998.

BARROSO, Ivo. “Sonetos a Orfeu, I/3” (tradução). In: CAMPOS, Geir. (org. e, em alguns casos, tradutor) *Poesia alemã traduzida no Brasil*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: MEC/Serviço de Documentação, 1960. p. 325.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. “General editors’ preface”. In: LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London / New York: Routledge, 1992.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001.

BEISSNER, Friedrich (Hrsg.). „Lesarten und Erläuterungen“. In: *Hölderlin – Sämtliche Werke*, 2. Band (zweite Hälfte). Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1951.

BELSCHNER, Wilfried (Hrsg.). *Wem gehört die Heimat? Beiträge der politischen Psychologie zu einem umstrittenen Phänomen*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 1995.

BENJAMIN, Walter. „Die Aufgabe des Übersetzers“ [1923]. In: *Gesammelte Schriften*. Band IV/Teil 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991. p. 9-21.

_____. „Diese Anpflanzungen sind dem Schutze des Publikums empfohlen“. In: *Einbahnstraße*. Berlin: Rowohlt, 1928.

_____. *Das Passagen-Werk*. Hrsg. Rolf Tiedemann, 2 Bde., Bd. I. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983.

_____. “Estas plantas são recomendadas à proteção do público”. In: *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e João Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. „Giacomo Leopardi, Gedanken“. In: *Gesammelte Schriften III – Kritiken und Rezensionen 1912-1931*. Frankfurt am Main: 1991.

BENNHOLT-THOMSEN, Anke; GUZZONI, Alfredo. *Analecta Hölderliniana III – Hesperische Verheißungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

BERMAN, Antoine. « La retraduction comme espace de la traduction ». In: *Palimpsestes*, XIII, 4, 1990. Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

_____. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999.

_____. *A prova do estrangeiro*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: Edusc, 2002.

_____. *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. 2ª ed. Tubarão: Copiart ; Florianópolis: PGET/UFSC, 2012.

BERTAUX, Pierre. *Hölderlin und die Französische Revolution*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977.

_____. *Hölderlin. Eine Biographie*. Frankfurt am Main/Leipzig : Insel Verlag, 2000.

BÖSCHENSTEIN, Bernhard. *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2006.

BOLLE, Willi. “Observações sobre um poema de Rilke: Torso arcaico de Apolo”. In: *Revista Livro Aberto*, ano II, nº 7., mar./abr., 1998, p. 46-51.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRECHT, Bertolt. *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*. In *Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm (1927-1933)*, 2. Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1955. p. 2-211.

_____. *A Santa Joana dos Matadouros*. Trad. Roberto Schwarz. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BRITTO, Paulo Henriques. “O conceito de contraponto métrico em versificação”. In: *Poesia Sempre*, nº 31. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009. p. 71-83.

_____. “A reconstrução da forma na tradução de poesia.” In: *Cadernos de Letras (UFRJ)*, v. 26. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

_____. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAMPOS, Augusto de. *Irmãos germanos*. Florianópolis: Noa Noa, 1992.

CAMPOS, Geir. (org. e, em alguns casos, tradutor) *Poesia alemã traduzida no Brasil*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: MEC/Serviço de Documentação, 1960.

CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. “A palavra vermelha de Hölderlin”. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. “Transluciferação mefistofáustica”. In: *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 179-209.

_____. “Das estruturas dissipatórias à constelação: a transcrição do Lance de dados de Mallarmé”. In: COSTA, Luiz Angélico da. *Limites da traduzibilidade*. Salvador: EDUFBA, 1996.

_____. “Bandeira, o desconstelizador”. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006 [2ª reimpressão da 4ª edição, de 1992]. p. 109-116.

_____. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006 [2ª reimpressão da 4ª edição, de 1992]. p. 31-48.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula. Caderno de análise literária*. 3ª edição. São Paulo: Ática, 1989.

CARPEAUX, Otto Maria. “A mensagem de Hölderlin”. In: *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943.

_____. *A literatura alemã*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

CAVALCANTI PROENÇA, Manuel. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

CHAVES, Lilia Silvestre. *Mário Faustino: uma biografia*. Belém: SECULT / IAP / APL, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CHOCIAIY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1979.

CICERO, Antonio. *Guardar*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *A cidade e os livros*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. “O destino do homem”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 225-268.

_____. *Porventura*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

COSTA, Marcos de Farias. *Não tem tradução*. São Paulo: Global, 1992.

CULT – *Revista brasileira de literatura*. (1999), nº 22. Capa com chamada “Homenagem [-] José Paulo Paes [,] o poeta da brevidade”. São Paulo: Lemos Editorial e Gráficos. 66 páginas.

DESMIDT, Isabelle. “(Re)traduction revisited”. In: *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 54, nº 4, déc. 2009. Les Presses de l'Université de Montréal. p. 669-683. Disponível também em: <http://www.erudit.org/revue/meta/2009/v54/n4/038898ar.html> . Acesso em 19 maio 2015.

DIAS, Antonio Gonçalves. *Poesias completas*. Org. Frederico J. da Silva Ramos. São Paulo: Saraiva, 1950.

Diccionario de la Lengua Española. Tomos 1 y 2. 21ª edición. Madrid: Real Academia Española, 1992.

Diccionario Enciclopédico de las Letras en América Latina (DELAL). Tomo II. Caracas: Biblioteca Ayacucho/Monte Avila Editores Latinoamericana. 1995. p. 3184-93.

DUDEN – *Duden Universalwörterbuch*. KLOSA, Anette; KUNKEL-RAZUM, Kathrin; SCHOLZE-STUBENRECHT, Werner; WERMKE, Matthias (Orgs.). Mannheim: Brockhaus, 2001.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa – Experiências de tradução*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *Forma & Alumbramento. Poesia e poética em Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

EVEN-ZOHAR, Itamar. “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”. In: *Poetics Today*, 11, 1, 1990. p. 45-52.

FALEIROS, Álvaro. “A crítica da retradução poética”. In: *Itinerários*, nº 28, jan.-jun. 2009. Araraquara, p. 145-158.

_____. “Mário Laranjeira, retradutor de Prévert”. In: *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*. v.15, n.1. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. *Traduzir o poema*. São Paulo: Ateliê, 2012.

FAUSTINO, Mario. “Um ano de Experiência em Poesia – ‘Poesia-Experiência: Relatório, Tomada de Posição, Autocrítica, Apologia, Estatística, Planejamento e Breve Apologia’” In: *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 2.9.1956.

_____. *Poesia-experiência*. Org. Benedito Nunes. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Poesia completa / Poesia traduzida*. Org. Benedito Nunes. São Paulo: Max Limonad, 1985.

_____. *De Anchieta aos concretos*. Org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Artesanatos de poesia. Fontes e correntes da poesia ocidental*. Org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FERNANDES, Francisco. *Dicionário de verbos e regimes*. 39ª edição. São Paulo: Globo, 1993.

FLEISCHER, Wolfgang; BARZ, Irmhild. *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2012.

FRANZ, Michael. “Hölderlins Gedicht ‘Andenken’”. In: *Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur, Sonderband Friedrich Hölderlin*. München: edition text + kritik, 1996.

FURLAN, Mauri. “Tradução romana: suplantação do modelo”. In: *nuntius antiquus – Revista de Estudos Antigos e Medievais*, nº 6, dez. 2010. Belo Horizonte: NEAM/FALE/UFMG, 2010. p. 79 a 88.

_____. “Retraduzir é preciso”. In: *Scientia Traductionis*, n. 13, 2013, Florianópolis: PGET/UFSC. p. 284-293.

GAMBIER, Yves. « La retraduction, retour et détour ». In: *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translator’s Journal*, vol. 39, nº 3, 1994, p. 413-417. Disponível em meio eletrônico em: <http://id.erudit.org/iderudit/002799ar> . Acesso em 29.11.2013.

_____. “La retraduction: Ambigüités et défis”. In: MONTI, Enrico; Schnyder, Peter (orgs.). *Autour de la retraduction*. Mulhouse: Orizons, 2011. p. 49-66.

GEORGE, Stefan. *Tage und Taten. Gesamt-Ausgabe der Werke*, Band 17, Berlin 1933, S. 67-73. Disponível na internet em: < <http://www.zeno.org/nid/20004822315> >. Acesso em 31.5.2015.

_____. *Crepúsculo*. Seleção, ensaio e tradução de Eduardo de Campos Valadares. São Paulo: Iluminuras, 2000.

GOETHE, Johann Wolfgang von. “Übersetzungen”. In: *Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des West-Östlichen Divans, Goethes Werkes Erster Band*, Hrsg. Paul Stapf. Berlin / Darmstadt / Wien, 1959. p. 1108-1111.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1985.

GRIMM – *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Disponível em: < <http://woerterbuchnetz.de/DWB/> >. Acesso em 31 maio 2015.

GUERINI, Andréia. “‘L’Infinito’: tensão entre teoria e prática na tradução de Haroldo de Campos”. In: *Cadernos de Tradução*, v. 2, n.6. Florianópolis: PGET/UFSC, 2000. p. 105-114.

GUERINI, Andréia; COSTA, Walter Carlos. “Colocação e qualidade na poesia traduzida”. In: *Tradução em Revista*, v. 3. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2006. p. 1-15.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. “O tradutor Manuel Bandeira”. In: SILVA, Maximiano de Carvalho e. (Org.) *Homenagem a Manuel Bandeira 1986-1988*. Niterói/Rio de Janeiro: UFF-Sociedade Sousa da Silveira / Presença Edições, 1989. p. 365-367.

HEIDEGGER, Martin. „Hölderlin und das Wesen der Dichtung“ e „Andenken“. In: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, Gesamtausgabe* Band 4. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 1981. p. 33-48 e 79-151, respectivamente.

_____. *Was heißt Denken?* Tübingen: Max Niemeyer, 1954. [A obra em português brasileiro citada é a conferência “O que quer dizer pensar?”, trad. Gilvan Fogel, in HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. 8ª edição. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco / Petrópolis: Vozes, 2012.]

HEIDERMANN, Werner (org.). *Antologia bilingue clássicos da teoria da tradução*, vol. 1. 2ª edição. Trad. Márcio Seligmann-Silva, Rosvitha Friesen Blume, Celso R. Braidá, Susana Kampff Lages, Maria Aparecida Barbosa, Márcia Sá Cavalcante Schuback, Ina Emmel, Richard Zenker e Fabrício Coelho. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

HERTZ, Constança. “Abismos de luz e trevas”. In: LUCCHESI, Marco. *Poemas reunidos*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 366-367.

_____. “A poesia do infinito” [orelha de livro]. In: LUCCHESI, Marco. *Poemas reunidos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Canto do destino e outros cantos*. Organização, tradução e ensaio Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *Hipérion ou o eremita na Grécia*. Trad. Marcia C. de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. *Die Gedichte. Sämtliche Gedichte und Hyperion*. Hrsg. von Jochen Schmidt. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel Verlag, 2001.

_____. *Hipérion ou o eremita na Grécia*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

_____. *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*. Hrsg. D. E. Sattler. München: Luchterhand, 2004.

_____. *Poemas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles (Eds.). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IBER, Christian. “Mythenbildende Phantasie im Kontext des deutschen Idealismus: Dionisus, Christus”. In: VÖHLER, Martin e SEIDENSTICKER, Bernd (colab. EMMERICH, Wolfgang). *Mythenkorrekturen: zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin/New York, de Gruyter, 2005. p. 201-220.

INGOLD, Felix Philipp. “Jede Neuübersetzung ist eine Nachübersetzung.” In: *Neue Zürcher Zeitung*. 29.9.2007. Zürich. Não paginado. Disponível em <http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur_und_kunst/jede-neueuebersetzung-ist-eine-nachuebersetzung-1.562028>. Acesso em 19 maio 2015.

JAKOBSON, R.; LÜBBE-GROTHUES, G. “Ein Blick auf ‘Die Aussicht’ von Hölderlin”. In: *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie*. Berlin/New York, de Gruyter, 2007.

KAYSER, Wolfgang. *Kleine deutsche Versschule*. 22. Auflage. Tübingen / Basel: A. Francke Verlag, 2002.

KEMPF, Roswitha. *A poesia alemã / breve antologia*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1981.

KNOBLOCH, Hans-Jörg; KOOPMANN, Helmut (org.). *Goethe: Neue Ansichten – Neue Einsichten*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2007.

KNOOP, Ulrich. „Hälfte des Lebens“: Wortgeschichtliche Erläuterungen zu Hölderlins Gedicht. In: LAWITSCHKA, Valérie (org.). *Hölderlin: Sprache und Raum*. Tübingen: Hölderlinturm, 2008. p. 46-73.

KOLLER, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: UTB, 1992.

LADMIRAL, Jean-René. « Nous autres traductions... nous savons maintenant que nous sommes mortelles ». In: MONTI, Enrico; SCHNYDER, Peter (orgs.). *Autour de la retraduction*. Mulhouse: Orizons, 2011. p. 29-48.

LANGENSCHIEDT[S] *Taschenwörterbuch der portugiesischen und deutschen Sprache*. Org.: Fiedrich Irmen (1. Teil, Portugiesisch-Deutsch) e Albin Eduard Beau (2. Teil, Deutsch-Portugiesisch). Berlin/München/Wien/Zürich: Langenscheidt, 1988.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Edusp, 1993.

LEFEVERE, André. “Mother Courage’s Cucumbers: Text, system and refraction in a theory of literature”. In: VENUTI, Lawrence (org.). *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2000. p. 233-249.

LEHR, Andreas. *Kleine Formen. Adornos Kombinationen. Konstellation/Konfiguration, Montage und Essay*. Tese de doutorado. Freiburg im Breisgau: Albert-Ludwigs-Universität, 2000.

LETHEN, Helmut; PELZ, Annegret; ROHRWASSER, Michael (org.) *Konstellationen – Versuchsanordnungen des Schreibens*. (In Zusammenarbeit mit Anna-Maria König und Jeannie Moser). Wien: V&R unipress / Vienna University Press, 2013.

LEVÝ, Jiří. *Die literarische Übersetzung – Theorie einer Kunstgattung*. Trad. Walter Schamschula. Frankfurt a. Main/Bonn: Athenäum-Verlag, 1969.

LUCCHESI, Marco. *Patmos e outros poemas de Hölderlin*. Niterói: Grupo Setembro, 1987.

_____. *Faces da Utopia*. Niterói: Cromos, 1992.

_____. *Poemas à noite / Georg Trakl, Rainer Maria Rilke*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

_____. “Nota do tradutor” in *Poemas à noite / Georg Trakl, Rainer Maria Rilke*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 7-9.

_____. *Poemas reunidos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Sphera*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Meridiano celeste e Bestiário*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LUFT, Celso Pedro. *Dicionário prático de regência verbal*. São Paulo: Ática, 1999.

MARTENS, Gunter. *Friedrich Hölderlin*. [Biografia]. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, [1996]2000.

MARTINS, Wilson. “Poiesis” in *Pontos de vista (crítica literária)*, vol. 8 (1968/1969/1970). São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1994. p. 82-85. [O artigo foi originariamente publicado na edição de 6.7.1968 do jornal O Estado de S. Paulo.]

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MEYER, Augusto. “Hoelderlin” e “Bilhete dos cataventos”. In: *A forma secreta*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965. p. 101-104 e 174-176, respectivamente.

MOISÉS, Carlos Felipe. “Meia palavra inteira – Entrevista com José Paulo Paes”. In: *Literatura para quê?*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996. p. 125-140.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTI, Enrico. “Introduction”. In: *Autour de la retraduction*. Mulhouse: Orizons, 2011. p. 10-25.

MONTI, Enrico; SCHNYDER, Peter (orgs.). *Autour de la retraduction*. Mulhouse: Orizons, 2011.

MULINACCI, Roberto. “Além da sebe. ‘O infinito’ de Leopardi em tradução portuguesa. In: *Cadernos de Tradução*, v. 1, n. 23. Trad. Andréia Guerini e Sergio Romanelli. Florianópolis: PGET/UFSC, 2009. p. 97-129.

MÜLLER-BOCHAT. “Prefácio” [à seção “Patmos e outros poemas de Friedrich Hölderlin]. In: LUCCHESI, Marco. *Faces da Utopia*. Niterói: Cromos, 1992. p. 79-81.

NASCIMENTO, Dalma Braune Portugal do. “Prefácio – Hölderlin no advento do perdido”. In: LUCCHESI, Marco Americo. *Patmos e outros poemas de Hölderlin*. Niterói: Grupo Setembro, 1987. p. 11-18.

NASCIMENTO, Evando. “Entrelivros: Haroldo de Campos, Mallarmé e os limites da experiência de vanguarda.” In: *Revista Cerrados*, v. 21, nº 33. Brasília: Departamento de Teoria Literária e Literatura/UnB, 2012. p. 51-72.

NUNES, Benedito. “A poesia de Mário Faustino”. In: *Poesia completa/poesia traduzida*. São Paulo: Max Limonad, 1985. p. 19-46.

_____. “O fragmento da juventude”. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p. 171-190.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. “Oralidade e canção: a música popular brasileira na história”. In: LOPES, Antonio H.; Velloso, Monica P.; Pesavento, Sandra J. (orgs.). *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 245-256.

PAES, José Paulo. *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.

_____. “Nota liminar” a *Friedrich Hölderlin – Poemas*. Trad. e introd. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 9-10.

_____. “O regresso dos deuses: uma introdução à poesia de Hölderlin”. In: *Friedrich Hölderlin - Poemas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 11-54.

_____. *Paladas de Alexandria – Epigramas*. Seleção, tradução, introd. e notas de José Paulo Paes. 2ª edição [reimpressão da de 1992]. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

_____. *Gaveta de tradutor – versões de poesia*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1997.

_____. *Quinze poetas dinamarqueses*. Trad. José Paulo Paes. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 1997.

_____. “Nota liminar” a *Rainer Maria Rilke – Poemas*. Trad. e introd. José Paulo Paes. [reimpressão]. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 9-10.

_____. *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo – Del romanticismo a la vanguardia*. [1974] Barcelona: Seix Barral, 1993.

_____. *Tradução: literatura e literalidade*. Ensaio traduzido por Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2009.

PEREIRA, Isidro S.J. *Dicionário grego-português e português-grego*. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Org., intr. e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PICOSQUE, Tatiana Aparecida. *Árvore do ouro, árvore da carne: problematização da unidade na obra de Herberto Helder*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 2012. Disponível em < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-15032013-103256/pt-br.php> > . Acesso em 19 maio 2015.

PÖCKL, Wolfgang. “Neuübersetzungen: zwischen Zufall und Notwendigkeit”. In: BACHLEITNER, Norbert; WOLF, Michaela (Hrsg.) *Streifzüge im translatorischen Feld: zur Soziologie der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum*. Wien / Berlin / Münster: LIT, 2010. p. 317-330.

PUJANTE, David. “Luis Cernuda, traductor de Hölderlin”. In: *Tonos Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, número 7, Universidad de Murcia, junio 2004. Disponível em < <http://www.um.es/tonosdigital/znum7/portada/monotonos/cernuda42.htm> > . Acesso em 19 maio 2015.

PORTELLA, Eduardo. “A soma das distâncias” (prefácio). In: LUCCHESI, Marco. *Sphera*. Rio de Janeiro, 2003. p. 9-15.

QUINTELA, Paulo. *Obras completas II / Traduções I*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1997. p. 310.

REALLEXIKON – *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*. Org. Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt e Klaus Weimar. Berlin: De Gruyter, 1997.

RILKE, Rainer Maria. *Sämtliche Werke*. Org. Rilke-Archiv, vol. 2. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1957.

_____. *Gedichte*. Auswahl und Nachwort von Dietrich Bode. Stuttgart: Reclam, 1997. p. 137.

_____. *Gedichte an die Nacht*. Hrsg. Klaus E. Bohnenkamp. Frankfurt am Main / Leipzig: Insel Verlag, 2004.

ROBERT, Paul. *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de langue française*. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris: 1994.

RODRIGUES, Antonio Medina. *Canto do destino e outros cantos / Hölderlin*. Organização, tradução e ensaio de Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Iluminuras, 1994a.

_____. *Idéias*. São Paulo: Experimento, 1994b.

_____. “O eterno retorno do clássico...”, entrevista concedida por Antonio Medina Rodrigues a José de Mello Junior. In: [revista] *Livro Aberto*, nº 12, maio 1999. São Paulo: Cone Sul. p. 22-25.

_____. “Quatro poemas de futebol”. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 150-152, mar.-mai. 2002.

RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. 2ª edição revista e aumentada. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956.

ROSENFELD, Kathrin. “Rumo a uma linguagem inacabada: a propósito da ode ‘Coragem de poeta’, de Hölderlin”. In: *A linguagem liberada. Estética, literatura, psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 69-84.

ROSENTHAL, Erwin T. “Plurilinguismo: a tradução e os ‘falsos amigos’”. In: *Revista Brasileira*, nº 39, abr.-jun. 2004. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras. p. 45-64.

SAID ALI, Manuel. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2006.

SANTIAGO, Silviano. “Um poeta trágico”. In: BANDEIRA, M. *Libertinagem / Estrela da manhã*. Edição crítica coord. Giulia Lanciani. Madrid / Paris / México / Buenos Aires / São Paulo / Lima / Guatemala / San José / Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998.

SECCHIN, Antonio Carlos. [orelha de livro]. In: CICERO, Antonio. *Porventura*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Ausgabe: Dichtungen*. Hrsg. u. eingeleitet von Hans Eichner. Paderborn / München / Wien : Verlag Ferdinand Schöning / Thomas Verlag Zürich, 1962. [O poema “Bei der Wartburg” encontra-se na seção “Gedichte – Zweiter Teil”: Romanzen und Lieder.]

SCHNEIDER, Johann Nikolaus. *Ins Ohr geschrieben; Lyrik als akustische Kunst zwischen 1750 und 1800*. Göttingen: Wallstein, 2004.

SELANSKI, Wira. *Fonte [-] Antologia da Lírica Alemã*. Rio de Janeiro: Editora Velha Lapa, 1999.

SISCAR, Marcos. “Poetas à beira de uma crise de versos.” In: *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 103-116.

SPALDING, Tarsilo Orpheu. *Dicionário de mitologia*. São Paulo: Cultrix, s/d [198?].

SUPLEMENTO DOMINICAL do Jornal do Brasil [SDJB] de 21.10.1956, 2º caderno, 11ª página.

TORRES, Marie-Hélène Catherine; MILTON, John. “Apresentação”. In: *Cadernos de Tradução*, n. 11, 2003. Florianópolis: PGET/UFSC. p. 9-17.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latino-Português*. Porto: Gráficos Reunidos, 1984.

TRAKL, Georg. *Das dichterische Werk*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008.

WAHRIG, Gerhard. *Deutsches Wörterbuch*. München: Mosaik Verlag, 1988.

WANDERLEY, Jorge. *A tradução do poema entre poetas do modernismo: Bandeira, Guilherme de Almeida e Abgar Renault*. Tese de doutoramento. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 1988.

WEINRICH, Harald. *Knappe Zeit. Kunst und Ökonomie des befristeten Lebens*. 1. Auflage in der Beck'schen Reihe. München: C. H. Beck, 2008.

ANEXOS



CANTO DO DESTINO HIPERION

NO mole chão andais
Do éter, gênios eleitos!
Ares divinos
Roçam-vos leve
Como dedos de artista
As cordas sagradas.

Como adormecidas
Crianças, êles
Respiram. Floresce-lhes
Resguardado o espírito
Em casto botão;
E os olhos felizes
Contemplam em paz
A luz que não morre.

Mas, ai! nosso destino
É não descansar.
Miseros os homens
Lá se vão levados
Ao longo dos anos
De hora em hora como
A água, de um penhasco
A outro impelida,
Lá somem levados
Ao desconhecido.

Fig. 1: GUIGNARD, F. (Sem título). In: BANDEIRA, M. *Poemas traduzidos*, edição de 1945, p. 46.

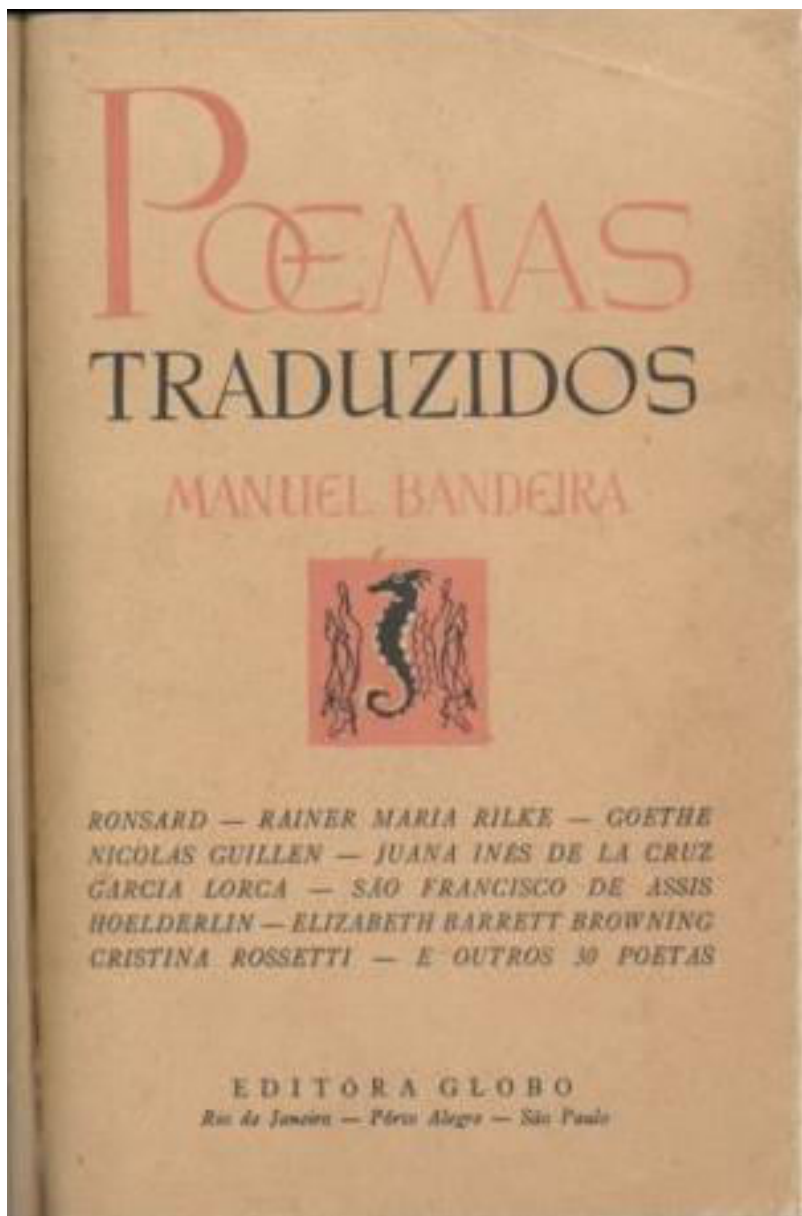


Fig. 2: Capa da segunda edição dos *Poemas traduzidos*, de 1948, pela Editora Globo.

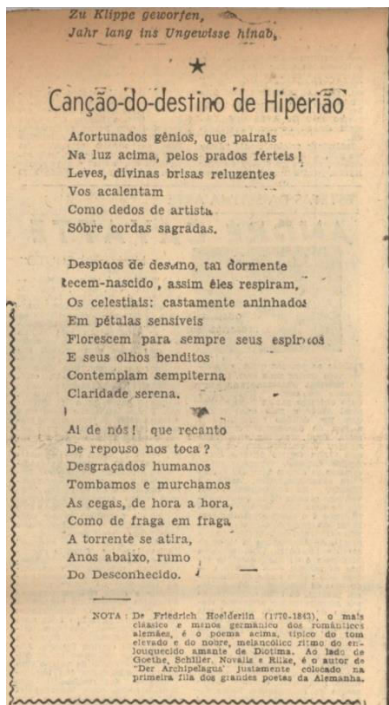
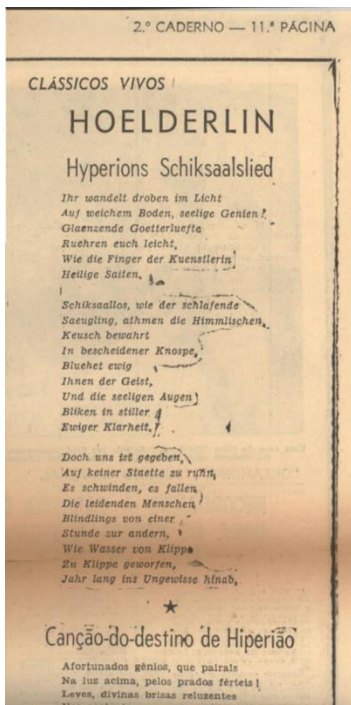


Fig. 3: “Canção-do-destino de Hiperião”, de Friedrich Hölderlin, traduzida por Mário Faustino na página Poesia-Experiência do SDJB de 21.10.1956.

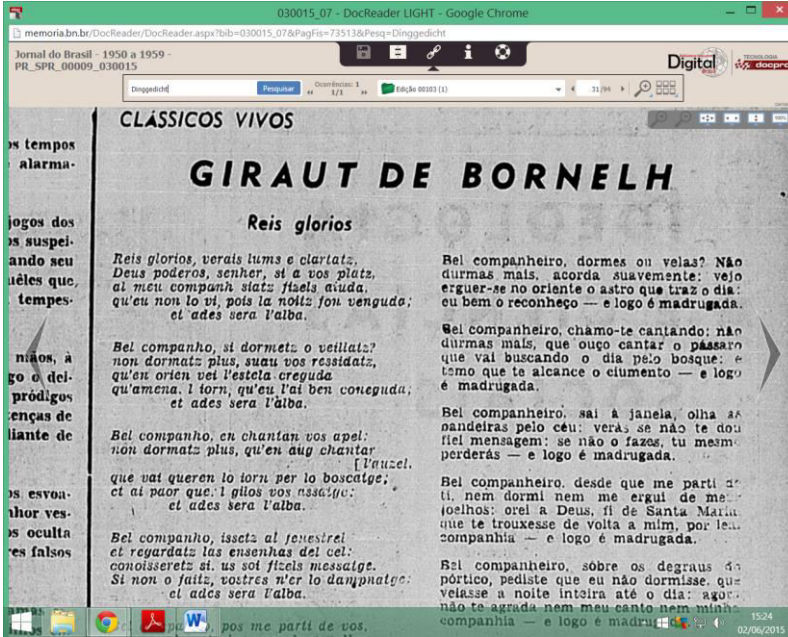


Fig. 4: Fragmento da tradução de “Reis glorios” por Mário Faustino no SDJB de 5.5.1957, exemplificando a diagramação do poema na página de jornal.

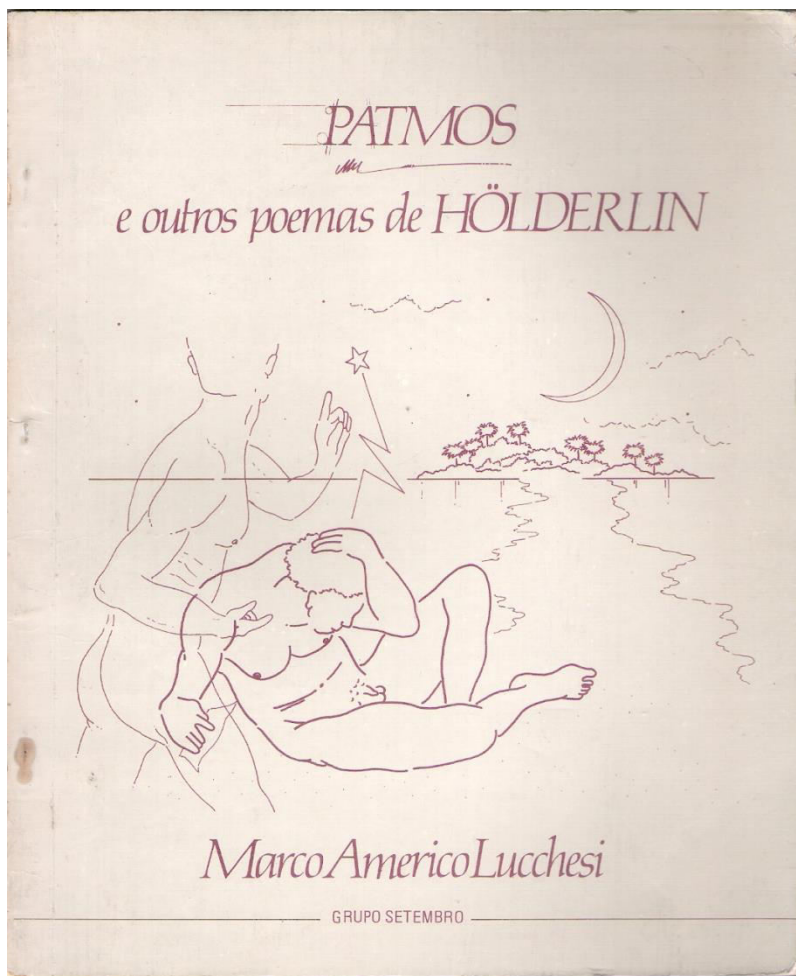


Fig. 5: LORENA, Luiz Alberto. Capa de *Patmos e outros poemas de Hölderlin*. Niterói: Grupo Setembro, 1987.

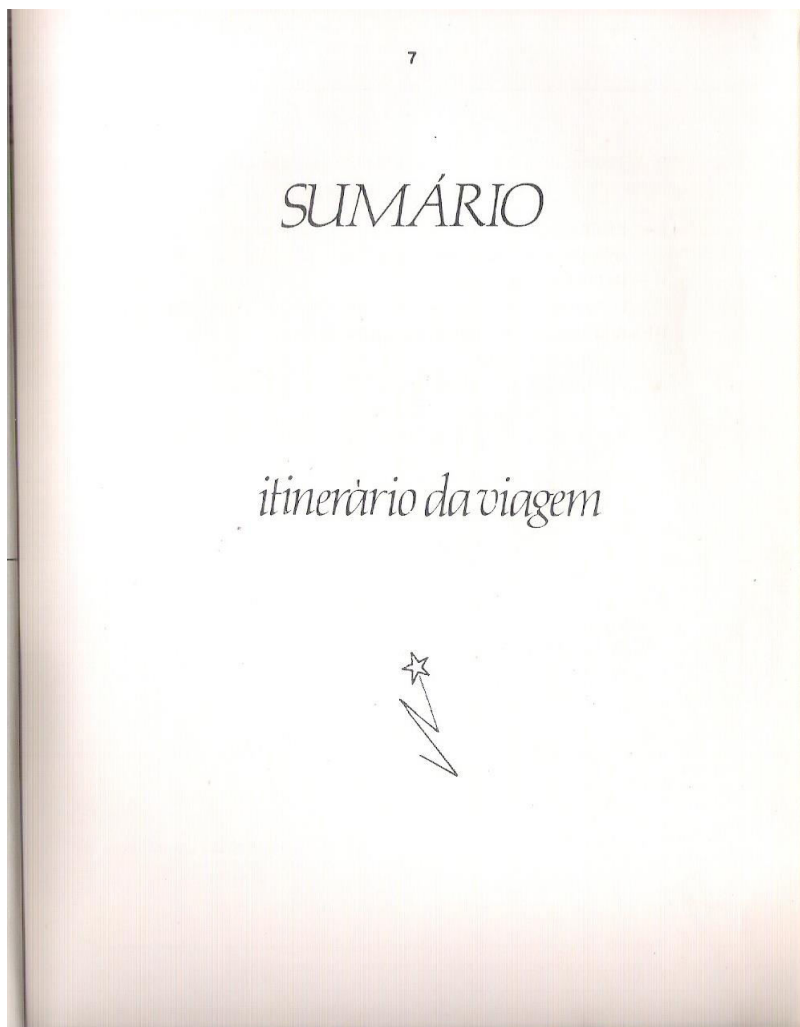


Fig. 6: LUCCHESI, Marco Americo ; LORENA, Luiz Alberto (Projeto gráfico).
Sumário de *Patmos e outros poemas de Hölderlin*, 1987.

8		9	
ITINERÁRIO DA VIAGEM			
I – PREFÁCIO:			
Hölderlin no advento do perdido	11		
II – INTRODUÇÃO:			
O meu encontro sabe a terra e a comunhão	25		
III – A MANDALA E O MITO DA ERRÂNCIA:			
O enigma e a forma	29		
IV – POEMAS DE HÖLDERLIN:			
Sócrates e Alcibíades	35		
Brevidade	36		
Infância	37		
Diotima	39		
Pôr-do-Sol	40		
Canto do Destino de Hipérion	41		
Patmos	42		
Metade da Vida	57		
Primavera	58		
V – POSFÁCIO:			
Rumo a Patmos	63		
Canto Final (o Tempo e a Máscara)	61		

Ilustração: Luiz Alberto Lorenz




Fig. 7: Páginas 8 e 9, referentes ao Sumário *de Patmos e outros poemas de Hölderlin*, 1987

<p>CANTO DO DESTINO DE HIPERION Trad. Manuel Bandeira, 1945</p> <p>No mole chão andais! Do éter, gênios eitos! Ares divinos! Roçam-vos leve Como dedos de artista As cordas sagradas</p> <p>Como adormecidas Criancinhas, eles Respiram. Floresce-lhes Resguardado o espírito Em casto botão. E os olhos felizes Contemplam em paz A luz que não morre.</p> <p>Mas, ai! nosso destino É não descansar. Miseros os homens Lá se vão levados Ao longo dos anos! De hora em hora como A água, de um penhasco A outro impetida, Lá somem levados Ao desconhecido.</p>	<p>CANÇÃO-DO-DESTINO-DE HIPERIAO Trad. Mário Faustino, 1958</p> <p>Afortunados gênios, que paisais Na luz acima, pelos prados ferrens! Leves, divinas brisas reluzentes Vos acatam Como dedos de artista Sobre cordas sagradas</p> <p>Despidos de destino, tã dormente Recent-nascido assim eles respiram. Os celestiais casamente amanhados Empetalaras sensíveis Florescem para sempre seus espíritos E seus olhos benditos Contemplam sempiterna Clariidade eterna.</p> <p>Ai de nós! que recanto De repouso nos toca! Degradaços humanos Tombamos e murchamos As cegas de hora hora Como de fraga em fraga A torrente se aitra, Anos abaixo, rumo Do Desconhecido.</p>	<p>CANTO DO DESTINO DE HIPERION Trad. Marco A. Lucchesi, 1987</p> <p>No chão mole vagais acima, no éter, gênios celestes! Luminosos sopros divinos tocam-vos leve como dedos de artista as cordas sagradas.</p> <p>Errantes, como as adormecidas criancinhas, respiram os gênios. Floresce-lhes eterno o espírito, resguardado em casto botão E seus olhos mansos contemplam silenciosos a clariidade sem fim.</p> <p>Mas a nós não é dado descansar. Os homens sofrem o destino rego, de hora em hora, a vida inteira, como água afluída de uma rocha a outra, naufragando no desconhecido.</p>	<p>CANTO DE DESTINO DE "HIPERION" Trad. José Paulo Paes, 1991</p> <p>Andais lá no alto, em meio à luz, Sobre um chão macio, oh gênios venturosos! As brisas dos deuses, retúlgentes, Vos tocam de leve Como os dedos da artista Cordas sagradas.</p> <p>A salvo do destino, crianças Dormindo, vivem os Celestes; Casamente resguardada Em modesto botão, A alma deles floresce Pela eternidade E, ditosos, seus olhos Contemplam a paz Da eterna clariidade.</p> <p>Mas a nós não é dado Repouso em parte alguma. Exaurem-se, sucumbem Os homens sofredores Cegamente afluídos, Ao longo dos anos, De uma a outra rocha, de Penhasco em penhasco, Até, lá embaixo, o incerto.</p>
--	---	---	---

Fig. 8: Série de (re)traduções de “Hyperions Schicksalslied”, com indicação das palavras-novidade: Bandeira, Faustino, Lucchesi (1ª versão) e Paes.

<p>CANTO DO DESTINO DE HIPERION Trad. Marco Lucchesi, 1997</p> <p>No chão mole vagais, no éter, gênios celestes! Luminosos sopros divinos tocam-vos leve como dedos de artista as cordas sagradas.</p> <p>Livres do Destino respiram os gênios. Floresce-lhes eterno o espírito, guardado em casto botão, e os olhos suaves resplandecem na infinita claridade.</p> <p>Mas a nós não é dado descansar Os homens sofrem o destino cego, de hora em hora, a vida inteira, como água atrada de uma rocha à outra, pelo desconhecido abaixo.</p>	<p>CANTO DO DESTINO Trad. Antonio Medina Rodrigues, 1994</p> <p>Na suma claridade andais, E em suave solo, ó gênios hem-aventurados, Divas brisas esplendentes Tangem-vos de leve. Como os dedos de uma harpista Em cordas celestiais.</p> <p>Livres de uma Sina, como no acalante O infante, os limonais respiram. E resguardado num botão De singeleza, Sempreternamente O Espírito lhes brota, E as miríficas pupilas Num claro remirram Eternal.</p> <p>Al, pra nós, porém, jamais foi dado Uma parada em que posuar. Descambam os homens malfeitos, E vacilam cegamente. Em hora atrás das horas, Como as águas dos cascalhos Despejadas em cascalhos Ato afora, pelo errante abismo do insabível.</p>	<p>CAÇÃO DO DESTINO DE HIPERION Trad. Antonio Cicero, 2005</p> <p>Anda lá em cima na luz Em chão macio, gênios felizes! Cimilantes, brisas divinas Tocam-vos de leve Como os dedos da artista Cordas sagradas.</p> <p>Sem destino, qual o acetante Adormecido, respiramos divinos. Casto, guardado Em botão simples, Floresce-lhes Eterno o espírito E os olhos felizes Fitam em calma Eterna claridade.</p> <p>Mas a nós não é dado Em lugar algum repousar. Fenescem, cegam Os homens sofredores Cegamente de uma Hora para outra Como água de penhasco Em penhasco lançada Incessantemente no incerto.</p>
--	---	---

Fig. 9: Série de (re)traduções de “Hyperions Schicksalslied”, com indicação das palavras-novidade [cont.]: Lucchesi (2ª versão), Medina Rodrigues e Cicero.