

UM “TORSO” A NOS MIRAR, TRADUZIDO POR MÁRIO FAUSTINO¹

Marcelo Rondinelli

Muito frutífera tem se mostrado a pesquisa voltada à avaliação do processo tradutório de poesia e seus produtos finais, sobretudo quando não descuida do cotejo de aspectos formais entre seus textos de partida e de chegada. Um dos atuais expoentes dessa orientação tem sido Paulo Henriques Britto (2002, 2006, 2010), que propõe critérios objetivos para o estudo de traduções de poesia. É principalmente como um exercício de experimentação do “instrumental” explorado por esse pesquisador e, ao mesmo tempo poeta e tradutor dos mais respeitados, que realizo o presente trabalho.

O ponto de partida será, com efeito, uma análise do esquema rítmico do soneto “Archaischer Torso Apollos”, do poeta praguense de língua alemã Rainer Maria Rilke (1875-1926), e do observado na tradução de Mário Faustino (1930-1962): “Torso arcaico de Apolo”.

Celebrizado em traduções para diversos idiomas como um dos mais importantes do século XX e influenciador de obras poéticas e críticas de relevo na literatura mundial, o referido soneto teria sido inspirado pela observação de uma escultura de Mileto do século V a.C. em visita do poeta ao Museu do Louvre. No Brasil, recebeu traduções de Manuel Bandeira, Mário Faustino e Ivo Barroso. Este trabalho concentra-se na de Faustino, publicada em artigo de jornal na década de 1950 e presente na coletânea *Poesia completa / Poesia traduzida* (1985), organizada por Benedito Nunes. De todo modo, fazem-se menções às outras duas, de Bandeira em *Poemas traduzidos* (1945) e de Barroso em *O torso e o gato* (1991).

Após a análise do esquema rítmico, levados em conta os níveis lexical e semântico nos referidos textos de partida e de chegada, esboçarei uma interpretação, para enfim tecer breves considerações sobre o processo tradutório desenvolvido e seus resultados.

¹ Este artigo foi apresentado em forma de comunicação oral na 8ª Semana de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, em maio de 2011.

“Archaischer Torso Apollos” é o poema que abre *Der neuen Gedichte anderer Teil* (tradução literal em português: “Dos novos poemas outra parte”, título que explicita o caráter de continuação à obra publicada no ano anterior como *Neue Gedichte* [Novos poemas], este com grande parte de seu conteúdo traduzido para o português lusitano por Paulo Quintela), de 1908. O “Torso arcaico de Apolo” por Mário Faustino pode ser encontrado na antologia *Poesia completa / Poesia traduzida*, organizada por Benedito Nunes, de 1985. Além das traduções em nosso país, cabe ressaltar a importância de tal soneto no conjunto da poesia mundial do século XX, tendo suscitado não só traduções para vários idiomas, como estudos diversos e até citação em filme².

O poema pertence a um período em que se acentua a influência das artes plásticas sobre o fazer poético de Rilke, vindo ele próprio de uma recente experiência como secretário particular do escultor francês Auguste Rodin (1840-1917), entre cujas obras se encontram diferentes torsos, além de atestadamente ter se impressionado com a produção do pintor Paul Cézanne (1839-1906)³. A plasticidade é a marca desses seus chamados *Ding-Gedichte* ou “poemas-coisa”. É o próprio poeta quem, numa carta a Lou-Andreas Salomé (PFEIFFER, 1989), em 8/8/1903, afirma: “[...] Nur die Dinge reden zu mir. Rodins Dinge, die Dinge an den gotischen Kathedralen, die antiken Dinge, — alle Dinge, die vollkommene Dinge sind.” Em português: “Somente as coisas [ou objetos] falam comigo. As coisas de Rodin, as coisas ligadas às catedrais, as coisas da Antiguidade — todas as coisas que sejam coisas perfeitas [ou completas].” Na Introdução à coletânea *Poemas* de Rainer Maria Rilke que também ele traduziu, José Paulo Paes (1993) afirma: “o poeta não apenas vê as coisas, mas assume a própria interioridade delas”. E ainda:

Rilke irá desenvolver o conceito de *Weltinnenraum* ou espaço interior do mundo, lugar de encontro da interioridade do homem com a interioridade das coisas; é graças a esse

² Traduziram-no para o inglês Albert Ernest Flemming e Stephen Mitchell, entre outros. Em espanhol, encontramos tradução de Federico Bermúdez-Cañete. Quanto aos estudos que abordam o “Torso”, seria extensa demais aqui sua relação. Podemos mencionar o mais recente ensaio filosófico de Peter Sloterdijk, de 2009, que explora a sentença final do soneto de Rilke, precisamente intitulado *Du musst dein Leben ändern* (ainda inédito no Brasil), para tratar de questões ligadas ao que denomina “Anthropotechnik”. O soneto ainda é citado no filme *Another Woman* (no Brasil, *A outra*), de 1998, com direção de Woody Allen.

³ A Rodin o poeta dedicou um estudo em dois volumes, e o público conhece hoje as *Cartas sobre Cézanne*, editadas por Clara Rilke.

encontro que o homem, melhor dizendo, o poeta, pode assumir a tarefa de dizer as coisas, as quais, destituídas de voz própria, pedem para ser ditas por ele.

Abaixo o soneto original de Rilke e sua tradução por Mário Faustino:

Archaischer Torso Apollos Rainer Maria Rilke	Torso arcaico de Apolo tradução de Mário Faustino
Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt, darin die Augenäpfel reiften. Aber sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber, in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt, 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 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.	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 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 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.

Temos no original um soneto em decassílabos predominantemente do tipo sáfico, com acentos principais na 4^a, 8^a e 10^a sílabas. O esquema rímico nele é ABBA CDDC EEF GFG. Seguindo a lição de Britto (2010: 1-2), podemos entendê-lo como um soneto com a característica petrarquiana da introdução de uma contra-argumentação no nono verso e a culminação no “fecho de ouro” do verso final — neste caso, “Du mußt dein Leben ändern” [“precisas mudar de vida”]. Tal esquema rímico só se repete integralmente no soneto “Die Flamingos” [“Os flamingos”] no segundo volume dos *Neue Gedichte*, denotando uma grande liberdade do poeta em transitar por essa forma, explorando suas potencialidades.

Para tratar dos acentos — valendo-nos da pertinente terminologia proposta por Britto, uma vez que remete à linguagem musical —, observamos no verso que abre o soneto original a seguinte “pauta acentual”:

- / - / - / - / - /

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,

resumidamente expressa no esquema 2-4-6-8-10. A pauta acentual completa é:

2-4-6-8-10
 2-4-6-8-10
 2-4-6-8-10
 2-4-6-8-10

 2-4-(5)*-6-8-10
 2-4-6-8-10
 2-4-6-8-10
 2-4-6-8-10

 (1)*-2-4-6-8-10
 1-4-6-10
 2-5-8-10

 2-4-6-8-10
 1-4-6-8-10
 2-4-6-8-10

Podemos afirmar que o esquema 2-4-6-8-10 é o que predomina, sobretudo se levarmos em conta que as leves divergências — aqui marcadas pelo * junto a acentos adicionais secundários (mas dignos de nota sobretudo por iniciarem novos períodos) — não alteram significativamente o restante do modelo. Temos, portanto, 10 dos 14 versos apresentando essa base acentual. Como seria de esperar e veremos confirmado em nossa análise e interpretação, os desvios dessa base assumirão importante significado no soneto.

Em termos de unidades rítmicas, percebemos o predomínio dos pés jâmbicos. O contrato rítmico que se apresenta é marcada pelo pentâmetro jâmbico - / | - / | - / | - /, onde - representa a sílaba não acentuada, / a sílaba com acento principal e \ aquelas onde se percebe acento secundário possível e digno de nota, estando os pés separados pelo sinal |.

Tal esquema métrico valerá para todos os versos dos quartetos, com exceção do 5º, onde, como vimos há o possível acento secundário da conjunção adversativa monossílaba “sonst” iniciadora de novo período sintático. Esse possível e eventual “desvio” — assim percebido apenas como uma variante de leitura — pode ser verificado no primeiro verso do primeiro terceto, provocando o esquema de pés: \ / | - / | - / | - /|. No seguinte, “unter der Schultern durchsichtigem Sturz”, a ruptura será a mais radical de todo esse soneto de Rilke, com a configuração em pés assim disposta: / - | - / | - / | - - | - /.

Abandonado o pentâmetro jâmbico, oferece-se-nos aí um esquema rítmico mais complexo, uma quebra que faz se corresponderem, de certo modo, os planos sonoro e semântico, se observarmos que o acento final ocorre na palavra “Sturz”, traduzível em português como “queda”. Temos aí o pé irregular | - - | do tipo pirríquio. Os dois versos seguintes retomam paulatinamente (já que o 11º ainda apresenta a “novidade” do acento na 5ª sílaba, em vez da 4ª e o metro - / | - - | / - | - / | - /) o ritmo regular predominante no poema. Nova ruptura aparecerá no penúltimo verso, com o metro / - | - / | - / | - / | - / . Parece-me necessária a leitura dessa primeira acentuada pelo fato de ser ela o prefixo “aus-” que completa o verbo “ausbrechen”, do alemão (no poema, na forma “bräche...aus”, que pelas normas do idioma exige a pronúncia com acento sobre o prefixo). Rompe-se o esquema rítmico a partir de um *enjambement* violento, e essa ruptura está expressa no plano semântico, já que o sentido do verbo é “romper-se”, “quebrar-se”. E esta tem importância destacada, já que é a última antes do retorno à rítmica regular, que então fechará o poema com os acentos 2-4-6-8-10, em pés rigorosamente jâmbicos.

Tratemos do plano rímico. O primeiro quarteto traz rimas externas consoantes e ricas: -aupt/-aubt, um sendo parte de substantivo, o outro de forma verbal onde o **b** se realiza fonologicamente como /p/; e Aber/-aber, onde o primeiro é uma conjunção adversativa e o outro parte de substantivo comum. Podemos observar/ouvir em toda essa primeira estrofe o predomínio das assonâncias em /a/, com variantes em forma dos ditongos /aj/ (exemplo: “reiften”) e /au/ (exemplos: “Haupt” e “Augenäpfel”) em outras posições. É a vogal mais aberta e tantas vezes evocadora da noção de claridade que, como logo se evidencia, será cara a todo o soneto.

Também se fazem notar já nesse primeiro quarteto as aliterações da alveolar /t/ (ou na sua correspondente sonora, /d/), do mesmo modo que os jogos com /k/ e /g/, /p/ e /b/ sendo os versos de rima B aqueles onde se manifestam os referidos fonemas desses pares em sua modalidade sonora. Cria-se, assim, uma espécie de metrônomo das surdas marcando mais acentuadamente o primeiro verso, suavizando-se no segundo e terceiro, para se “acentuar” novamente como marcador de compasso na forma verbal “zurückgeschraubt”, onde o “g” praticamente não se sonoriza, devido ao “ck” anterior, fonemicamente realizado como /k/.

Um primeiro *enjambement*, provocado pela adversativa “aber”, será seguido na próxima estrofe por uma sequência deles, numa espécie de progressão. Assim, o início da segunda estrofe é lido/ouvido num ritmo fluido, necessário para complementar a afirmação iniciada no primeiro quarteto. Em “glüht wie ein Kandelaber”, do terceiro verso, repete-se pela primeira vez a consoante /l/, prefigurando uma aliteração que terá papel cada vez mais marcante no decorrer do soneto. Servirá para dar fluidez aos vários jogos sonoros promovidos pelas aliterações que observaremos.

O novo período, iniciado com “Sonst”, advérbio com função condicional que se repetirá adiante, abrindo novo período na terceira estrofe ou primeiro terceto, coloca em curso nova série de *enjambements*, até o final do segundo quarteto. Neste, prosseguem as aliterações em /t/ e /d/, mas a bilabial /b/ não figura mais com seu correspondente surdo /p/. Assim é que ressurgue, desta vez inequívoca, a aliteração da lateral /l/ nesse quarteto, com dupla ocorrência em cada um dos três primeiros versos, fazendo como que deslizar o olhar que acompanha a descrição do torso. Também teremos aí novas assonâncias, em /ɛ/⁴ e a vogal que lhe é próxima /œ/, da forma verbal “könnte” que aparecem no primeiro e terceiro versos. Outra relevante é a em /u/. Todas essas novas assonâncias da segunda estrofe estarão presentes de maneira marcante até o final do poema. As rimas são novamente externas, consoantes e ricas: do substantivo “Bug” com o verbo “trug”, do substantivo (na verdade, verbo substantivado) “Drehen” com o verbo “gehen”. Ou seja, também a sequência das vogais colabora para o movimento que descreve o torso.

No primeiro terceto, teremos um novo padrão de aliterações, que também figurará até o final do poema, em /ʃt/ (fricativa ʃ mais t), que se verifica em “stünde”, “Stein”, “entstellt” do primeiro verso, depois em “Sturz”, no final do segundo. Ao mesmo tempo, observamos uma ocorrência de “st” em “sonst” que não se pronuncia como /ʃt/, e sim como /st/ (antecedendo o /t/, a sibilante /s/), que também aparecerá na última e essencial oração do último verso, para fechar o poema, em “mußt”. Além disso, parece estabelecer um jogo com as rimas em “kurz/Sturz”, cuja pronúncia é /ts/, que abrem o primeiro terceto. Nessa

⁴ Dada a limitação de espaço, não levarei em consideração aqui a distinção entre longos e breves na apresentação desses fonemas vocálicos.



mesma rima, notamos o prosseguimento da assonância em /u/, introduzida na estrofe anterior. Com o final do primeiro terceto, temos a volta da vogal aberta /ɛ/, que já proporcionara novas assonâncias no segundo quarteto e agora participará decisivamente de todo o restante do esquema rítmico, estando presente em todos os versos até o final do soneto. Trata-se mais ou menos do mesmo que ocorre com o /l/ da primeira estrofe, que ganhará força em numerosas aliterações na segunda estrofe (“hält” e “glänzt” no primeiro verso, “blenden” e “leisen” no segundo, “Lenden” e “lächeln” no terceiro). Um último esquema de aliteração se verifica em todas as estrofes do soneto de Rilke, envolvendo a sibilante /s/, sua versão sonora /z/ e /ç/, esta última sendo uma fricativa palatal (como em *ich* = “eu”) que não ocorre no sistema consonantal do português. Somadas, são oito ocorrências no primeiro quarteto, nove no segundo, oito no primeiro terceto e dez no final. A distribuição é uniforme e suaviza o plano sonoro, preparando como que em sussurros o momento culminante, a sentença final, que reexplorará uma última vez as bilabiais e alveolares já pronunciadas como um destino inescapável: **Du mußt dein Leben ändern.**

Em vez de um eu lírico, temos no soneto um jogo que parte da primeira pessoa do plural (“wir”, “nós”) que está privada do conhecimento da íntegra da escultura para chegar à segunda do singular (“du”, “você”), um apelo do torso ao observador do objeto, seu poeta e, posteriormente ao leitor do poema. É no apelo a diferentes sentidos que se transforma a experiência de observação do torso, marcado por formas verbais como “glüht” (Em Mário Faustino, “brilha”; Bandeira é mais literal e traduz “glüht” como “arde”. De todo modo, o verbo alemão “glühen” também está associado a luminosidade e é conhecido em palavras de uso corrente como “Glühbirne”, que designa “lâmpada incandescente”) e “blenden” (em Bandeira, “deslumbraria”; em Faustino e Barroso, literais, “cegar”). Temos ainda, em “flimmerte”, outra forma verbal pertencente ao campo semântico de “glüht” e “glänzt”, desta vez no chamado *Präteritum* alemão (que semanticamente abrange tanto o nosso perfeito quanto o imperfeito). Bandeira altera a forma original, usando o préterito-mais-que-perfeito “resplandecera”; Barroso propõe “reluziria”; Faustino, como veremos, sairá do campo semântico original, lançando mão de “tremeria”.

O plano léxico-semântico da luminosidade, criado por “glühen” e “glänzen” (traduzidos indiferenciadamente por Mário Faustino com “brilhar”), “Kandelaber”,

“blenden” (“cegar”, etc.), “durchsichtig” (“translúcida”), “Stern” (“estrela”, etc.), percorre todo o soneto para culminar justamente no verbo “ver” (em “sieht”) e na sentença conclusiva modificadora da vida do destinatário do poema, compartilhador da experiência especial de observação do torso de Apolo, amplamente conhecido como deus da arte, do sol e da luz, entre outros. De todos os verbos atribuídos ao torso e suas partes, vivificados e capazes de “agir” sobre o observador, é precisamente esse “sieht” (em Bandeira e Faustino traduzido como “mire”, em Barroso figurando como “veja”) que no *Präsens* alemão encerra uma valiosa polissemia, capaz de exprimir aquilo que em nosso idioma se realiza em formas do presente e do futuro do indicativo, mas também do subjuntivo presente. Ou seja, o “sieht” do poema alemão poderia figurar numa tradução brasileira como “vê”, “esteja vendo”, “verá”/“vai ver” e “veja” — ou evidentemente com sinônimos desse verbo, entre eles o “mirar” escolhido por Faustino e Bandeira.

Apenas no último verso, a “chave de ouro do soneto”, com o epigramático apelo/incitação decisivo/a é que se chega à segunda pessoa do singular, “du”, em “Du mußt dein Leben ändern”, traduzido por Faustino como “precisas mudar de vida”. O poema passa a transbordar não apenas luminosidade, mas também uma voz que o sujeito lírico compartilha com (e dirige a) seu leitor — do mesmo modo que termina de compartilhar com este a “contemplação” de um objeto dotado de força arrebatadora.

Cabe também destacar ao longo do poema a recorrência de negações que acabam sendo meros artifícios para ressaltar diferentes afirmações, graças ao habilidoso jogo com as adversativas. Na primeira estrofe, há o advérbio “nicht” e o prefixo “un-” (“unherhört”, “inacreditável”, “fenomenal”, “inaudita”, etc.) do primeiro verso. Na segunda, novamente o “nicht”, no primeiro e terceiro versos. No verso final do primeiro terceto, ele retorna e abre uma sequência de negações que permeará toda a última estrofe: no primeiro verso, com “nicht”; no segundo, com o artigo indefinido negativo “keine”, peculiaridade do alemão (em “keine Stelle”: “não há lugar”, em Mário Faustino); depois, no último, como ápice das negações, associado ao “ver” de “sieht”, que destaca e torna incontornável a sentença final ao “du”, afirmação culminante da necessidade de transformação da própria vida.

Observemos agora na tradução de Mário Faustino a pauta acentual completa:

1-4-6-9-12

1-4-(7)-10-12

2-4-6-8-12

2-3-5-6-8-9-12

2-4-8-10-13

3-6-8-10-12

2-5-8-11

2-3-5-7-9-12

1-3-5-7-8-10-12-15**

1-3-6-10

2-5-7-9-12

2-6-10-12-15-18

1-3-5-8-10-11-12

2-4-7-10-12

Verificado o uso extremamente variado de metros (de todo modo com predominância dos dodecassílabos), além de um esquema rímico difuso, praticamente sem rimas externas — à exceção de “pendia”/“poderia”, no primeiro e quarto versos, respectivamente, da segunda estrofe; ou ainda da rima toante entre “candelabro” e “voltado” nos finais dos dois versos que fecham o primeiro quarteto —, é preciso notar que essas opções não terão ocorrido por descuido formal no poeta e tradutor brasileiro, ele que também soube lançar mão de recursos que realizassem com eficácia marcadas intenções expressivas⁵ nos poemas de sua autoria.

Também parece ocioso expor aqui a íntegra da receita rítmica, com pés variados e sem regularidades de fato aparentes, produzindo uma sonoridade muito mais complexa que a do poema original. Tal complexidade repete-se na métrica, tanto em pés de duas sílabas, quanto — mais ainda — se se considerarem seus versos numa divisão em pés compostos. Porém, não falta exemplo relevante a destacar de exploração engenhosa de um metro específico, como a que encontramos no primeiro verso do primeiro terceto:

/ - | / - | / - | / - | / - | - - | / -

⁵ Como o prova brilhantemente o crítico Benedito Nunes em seu texto “O ‘fragmento’ da juventude”, integrante da seleção de análises e interpretações organizada por Alfredo Bosi sob o título *Leitura de poesia* (1996), acerca do poema “Juventude”, de Mário Faustino.

De outro modo erguer-se-ia esta pedra breve e mutilada

onde a “quebra” na sucessão de pés troqueus ocorre justamente no adjetivo “mutilada”.

Numa leitura seguindo pés compostos, teríamos como único verso dotado de regularidade ou harmonia interna precisamente aquele em que se encontra a talvez mais inusitada imagem no original, a do “sorriso” (tradução literal do verbo substantivado “Lächeln” de Rilke), em pés anfíbracos:

- / - | - / - | - / - | - / -

Dos rins poderia chegar um sorriso

Esse tipo de pé composto até figura em proporção significativa no soneto faustiano, com 22 ocorrências (de um total de 62 pés, entre simples e compostos), mas a análise de sua distribuição não nos oferece provas convincentes de representar estratégia tradutória concebida para responder ao esquema rítmico-métrico do original. A proposta de Faustino no verso acima parece ter sido a de evidenciar que a contemplação do torso não se prestará a uma situação final de harmonia ou apaziguamento, e sim dará lugar, como sabemos, a um desafio, um imperativo de mudança. Desse modo, seu retorno imediato aos variados pés métricos deixa de ser casual e faz refletir sobre a forma o movimento que vemos no plano semântico.

Ademais, vale notar que a subversão de características formais gerais do original por Mário Faustino se verifica não apenas neste soneto de Rilke, mas em diversos outros poemas dos variadíssimos autores que traduziu. Demonstra uma irreverência que, afinal, não deveria surpreender num discípulo de Ezra Pound. No caso do “Torso”, o piauiense rompe com o esquema rítmico original, mas não perde de vista assonâncias, aliterações e outras notáveis soluções rítmicas.

A única estrofe composta exclusivamente de versos dodecassílabos é a primeira. Na segunda, eles aparecem somente no primeiro e último versos (os que também apresentam rima externa). No primeiro terceto, apenas o último verso apresenta doze sílabas. E, no terceto final, se é bem verdade que os dois últimos versos são dodecassilábicos, estes porém só comparecem no soneto após a ruptura mais radical de métrica, em que, como veremos, se conjugam idealmente forma e conteúdo: “E nem explodiria para além de todas as suas fronteiras”.

O primeiro verso apresenta um jogo de aliterações em /s/ e /k/ e uma frase de sentido completo. O verbo “conhecer”, na tradução de que tratamos, aparece numa forma que pode ser lida tanto como do presente quanto do perfeito do indicativo, esta última correspondendo à tradução literal do original “kannten”. A fricativa /s/ facilita praticamente em todo o poema o andamento rítmico, a exemplo do que ocorria no original, ainda que com variedade diversa desse tipo de consoante. A localização “Onde” mal chega a parecer encadeada; é justaposta. Nele, notamos a criação de uma assonância de “amadureciam” com “inaudita”. Surge, então, o primeiro *enjambement*, do “Mas”, aqui “liberado” da rima com a última palavra do verso seguinte, o “candelabro”. Nesse terceiro verso, além da assonância persistente das vogais /a/ e /i/, notamos outra entre os /o/ e /ũ/ de “torso” e “como”, assimilando-se portanto formal e sonoramente, além das aliterações de “ainda” e “candelabro”, bem como em “brilha” e “candelabro”. No último verso do primeiro quarteto, observamos uma assonância entre as vogais /o/ e /a/ — “no qual”, “olhar”, “voltado” —, que parece reproduzir como uma espiral no plano fônico o voltar-se-sobre-si atribuído ao olhar⁶.

O verso se encerra sem a vírgula necessária do atributo ao sujeito “Sobre si...”, acentuando ainda mais o *enjambement* com o início do segundo quarteto — o predicado “Detém-se e brilha.” O restante do verso inaugura novo *enjambement*, desta vez introduzindo um longo período, cujo final só acontecerá no encerramento da segunda estrofe.

Um novo jogo de aliterações figura no verso que conclui os dois quartetos, entre os /k/ e /s/ de “aquele centro” e “sexo”, completando um percurso iniciado no primeiro verso do poema com o mesmo padrão de aliterações, aqui cadenciadas pelas aliterações de /nd/ em “donde” e “pendia”. O referido percurso se repete no plano de uma assonância: este último verbo produz com o “poderia”, que fecha o primeiro verso, uma rima toante, a última exterior e uma das poucas do tipo nessa tradução de Faustino — mas de todo modo apresentando a configuração de semivogal+vogal que reaparecerá no interior do verso

⁶ E, como bem observa Willi Bolle (1998), ao analisar e interpretar o original de Rilke e a tradução realizada por Manuel Bandeira, a imagem também se faz presente nas noções de “Torso” e do verbo alemão “zurückgeschraubt” que fecha o primeiro terceto no original alemão e tem um sentido que Bolle sugere traduzir-se eventualmente como “retroparafusado”.

seguinte, inicial do segundo terceto, em “erguer-se-ia”: identificam-se no plano sonoro e opõem-se, portanto no nível semântico. Convém notar que figuram aí como criação de Mário Faustino. A forma verbal “trug” do original alemão (*Präteritum* do verbo “tragen”, certamente ali no sentido de “portar”, “trazer”), por si só não nos permite inferir se o referido órgão genital originalmente “pendia” — opção de Faustino —, se “se alteara” — na tradução de Bandeira. Ivo Barroso propõe “onde o sexo existia”, solução mais próxima da literal entre os três sonetos traduzidos.

O verso que abre o primeiro terceto traz nova exploração de sonoridades, das assonâncias em /o/, em /e/, sempre numa alternância harmônica entre abertas **de** fechadas, além de um inteligente aproveitamento do verbo “stehen” — no original, na forma subjuntiva “stünde”, com a acepção de “estar em pé”, “erguido” — na escolha de “erguer-se-ia”, tornado mais vigoroso o movimento do torso ao olhar do observador. Trata-se de um momento de revelação e, para tanto, lembremos aqui o conceito de “epifania” (pois não é, por assim dizer, outra a experiência que vivencia o observador/leitor/ouvinte deste nosso “Torso”), etimologicamente *epipháneia*, “aparição, manifestação”. Temos ainda a aparição da imagem inusitada, acrescentada por Faustino com a caracterização “pedra breve”. Também Bandeira e Barroso traduzem livremente o adjetivo “kurz”, o primeiro falando em “mera pedra”, o segundo qualificando-a até como “simples bloco”. Certamente a imagem poética mais forte será a do poeta piauiense, pelo atributo inusitado relacionado à “pedra”.

Também notaremos processo semelhante no verso seguinte, com “queda translúcida”. Uma exploração menos evidente de recursos sonoros e de *enjambements* dá lugar nesse ponto, portanto, a outra, voltada a potencialidades semânticas. No último verso desse primeiro terceto se acrescenta um novo atributo à superfície/“pele selvagem” do torso, com a não incorreta opção por “tremeria”, mas que por outro lado perde a noção de “cintilar”, “brilhar” (ou até “tremeluzir”!) presente no original “flimmern”. Ainda no que tange à “pele selvagem”, também parece relevante observar que Apolo recebeu, entre numerosos epítetos, o de “Lykegenes” ou “Lício”, que o identificava como filho de Lícia, cidade da qual sua mãe Leto era padroeira, e que ao mesmo tempo se relacionava com a

noção de *lykus* ou “lobo”, daí Apolo como “filho do lobo” ou, em algumas interpretações, “matador de lobos”⁷.

O primeiro verso do terceto final se inicia com uma conjunção que o liga ao anterior. Também no plano sonoro “E **nem** explodiria” traz certas assonâncias com “E não tremeria” — entre as vogais nasais e sobretudo na rima “-ria” — ecoando adiante em “para **além**”. E nesse verso emblemático o poeta-tradutor pratica a ruptura mais radical com a forma original, assimilando-a ao conteúdo de que trata, fazendo-a explodir, extrapolar “para além de todas as suas fronteiras”, inclusive no número de sílabas. A exploração do campo semântico relacionado à visão, ao brilho luminoso — agora elevado à explosão — figurará então em toda a sua plenitude. No penúltimo verso, com a imagem da estrela, Faustino volta a ser fiel ao léxico original. Recupera ainda aquela imagem de ruptura que apontamos acima, no esquema rítmico, com o “aus” acentuado do penúltimo verso em alemão.

Até retorna ao dodecassílabo com que iniciara seu “Torso”, mas nos oferece uma nova proposta no plano da pontuação e, portanto, na configuração visual que encerra o poema. Os dois-pontos do penúltimo verso original, após “wie ein Stern”, são substituídos por um ponto, realizando uma pausa maior, para uma leitura que, com novo fôlego, nos oferecerá um último *enjambement*, abrindo o verso final, o do momento epifânico e desafiador para o eu lírico. Nesse momento, sim, introduzido por dois-pontos — engenhoso artifício de Faustino — como os “olhos” voltados da obra de arte para seu observador: “precisas mudar de vida”.

Quanto ao léxico, podemos apontar três substantivos em que Faustino diverge do sentido original. O primeiro deles é “mamilo”, para traduzir “Bug”, termo de difícil transposição ao português, mas também no original uma escolha inusitada — em uma de suas acepções, define a “proa” de uma embarcação; noutra, define parte de um ombro, não humano, porém de animal. Também para Bandeira e Barroso o termo oferece dificuldades, e as soluções são “curva rara” e “plexo”, respectivamente. De todo modo, também esses mamilos, por estarem dispostos em par, num corpo ao qual faltam a cabeça e,

⁷ Cf. OLIVER, Nelson. *Todos os nomes do mundo*. Também cabe mencionar aqui o verbete “Lobo, loba”, do *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. Em sua descrição, traz “símbolo de luz, solar, herói guerreiro, ancestral mítico”, para adiante igualmente fazer referência a Apolo Lício.

consequentemente, os olhos, criam uma nova força para a propriedade do olhar, que permeará todo o poema.

Num aparente diálogo — no plano fônico — com os “mamilos”, encontramos as “pupilas” do segundo verso. São igualmente novidades das traduções brasileiras (aparecem nas três aqui mencionadas), muito embora o original se refira a “Augenäpfel”, que mais precisamente deveriam ser traduzidas como “globos oculares”, noção preservada na tradução espanhola “globos de los ojos” por Federico Bermúdez-Cañete (1994), mas também ausente nas versões inglesas de Flemming e Mitchell, que se limitam a “eyes”. E não podemos deixar de notar o recurso à figura da metonímia, que não se perde em nenhuma das traduções citadas.

Após mais uma aliteração, “leve curva”, fechando o segundo verso e promovendo o *enjambement* com o seguinte, surge um termo que à primeira vista parece divergir do original — “rins”, para traduzir “Lenden”. É que, a rigor, no alemão moderno, ainda que de uso raro, ele designa região lombar. Entretanto, é importante salientar que Mário Faustino pode ter recorrido a uma forma do antigo alto-alemão, *lenti*, esta sim usada para nomear os rins. O vocábulo terá importante função na assonância e aliteração com “sorriso”, para abrir o último *enjambement* com o verso que completa o quarteto e o longo período mencionado. Vale notar ainda uma rima interna entre “cegar-te” e “chegar”, dos versos centrais, acentuando o alcance do olhar e do sorriso, inusitadamente atribuídos ao torso. É assim que se atinge o “centro”: da imagem, do verso e, praticamente, do poema.

O terceiro da relação de substantivos que divergem dos utilizados no original — e ele se repete em nossas três traduções brasileiras — é “sexo”, para “Zeugung”, sendo esta última uma noção muito mais complexa no alemão, com implicações relacionadas ao ato de “zeugen”, correspondendo a “produzir”, “gerar” (também no sentido procriador) e até “testemunhar”. (Mitchell e Bermúdez-Cañete apelam a “procreation”/“procreación”, enquanto Flemming ocupa quase a metade de um verso que extrapola a estrofe, tornando-a um quinteto, com “renewing source of life”!)

Logo em seguida, encontramos o adjetivo “mutilada”, presente não apenas em Faustino, mas também em Bandeira e em Barroso, para traduzir “entstellt”, que, a rigor,

significa “desfigurada” ou “deformada”. Não nos parece gerar grande prejuízo ao sentido geral do poema.

Outras divergências na tradução do poeta piauiense podem ser percebidas em três verbos (além do já mencionado “trug”, traduzido como “pendia”) ao longo do soneto: “zurückgeschraubt”, que fecha o primeiro quarteto, figura como “sobre si mesmo voltado”. Não se trata propriamente de um erro, não chega a se perder nessa escolha o movimento presente em “schrauben”, o do parafuso, do tornear-se, etc.

Analogamente à formulação “Precisas mudar de vida”, é possível afirmar que se refez/refaz a cada novo tradutor brasileiro o desafio de uma nova empreitada, conforme expresso pelo “Torso” original de Rilke. Lembrando que Mário Faustino desenvolveu em seu breve período de vida intensas atividades de poeta e tradutor, além da de crítico, cabe retomar aqui a conhecida reflexão de Octavio Paz (2009: 25-27) sobre tradução de poesia:

O poeta, imerso no movimento do idioma, que é um contínuo ir e vir verbal, escolhe umas quantas palavras — ou é escolhido por elas. Ao combiná-las, constrói seu poema: um objeto verbal feito de signos insubstituíveis e imóveis. O ponto de partida do tradutor não é a linguagem em movimento, matéria-prima do poeta, mas a linguagem fixa do poema. Linguagem congelada, mas perfeitamente viva. Sua operação é inversa à do poeta: não se trata de construir com signos móveis um texto móvel, mas de desmontar os elementos deste texto, pôr de novo em circulação os signos e devolvê-los à linguagem. Até aqui, a atividade do tradutor é parecida com a do leitor e a do crítico: cada leitura é uma tradução, e cada crítica é, ou começa a ser, uma interpretação. Entretanto, a leitura é uma tradução dentro do mesmo idioma, e a crítica é uma versão livre do poema, ou, mais exatamente, uma transposição. Para o crítico, o poema é um ponto de partida para outro texto, o seu, enquanto que o tradutor, em outra linguagem e com signos diferentes, deve compor um poema análogo ao original. Assim, em um segundo momento, a atividade do tradutor é paralela à do poeta, com esta diferença marcante: ao escrever, o poeta não sabe como será seu poema; ao traduzir, o tradutor sabe que seu poema deverá reproduzir o poema que tem diante dos olhos. Em seus dois momentos a tradução é uma operação paralela, ainda que em sentido inverso, à criação poética. O poema traduzido deverá reproduzir o poema original, que, como já foi dito, não é sua cópia e sim sua transmutação. O ideal da tradução poética, conforme certa vez o definiu Paul Valéry de maneira insuperável, consiste em produzir por meios diferentes efeitos análogos.

Abstendo-me de confrontar e avaliar qualitativamente aqui as traduções existentes, minha perspectiva está voltada antes ao que Werner Koller afirma em sua *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* [Introdução à ciência da tradução, inédito em língua portuguesa]

(1992: 69): “Jeder übersetzte Text enthält bereits eine Aufforderung zur Neuübersetzung in sich” [“Cada texto traduzido já contém em si um desafio para a retradução.”].

Trata-se esta de uma posição coincidente com a de Antoine Berman (1991), que, ao analisar o “Fragmento 297” de Novalis na *Athenäum*, acabará por inferir que

si toute traduction est traduction de la traduction, ce mouvement de potentialisation ne peut que “couronner” et “achever” l’original. L’essentiel n’est pas ce qui, dans l’œuvre, est origine, mais le fait que, par son “grand tour”, elle devienne toujours plus “universelle” et “progressive”.

Ao que Berman acrescenta:

Que la traduction soit un processus “progressif”, c’est évident: elle n’est jamais définitive et achevée, et ne peut songer l’être. Disons que les traductions sont plus mortelles que les œuvres. Et que toute œuvre autorise une infinité de traductions.

É bem verdade que em seguida Berman aludirá até aos casos onde, no seu entender, a tradução “représente un échelon supérieur de la vie de l’original” e mais tarde citará George Steiner, que teria demonstrado a superioridade ou um aprofundamento do original operado pelo texto de Paul Celan a um original de Jules Supervielle. Não é nosso intuito aqui, porém, concluir o mesmo acerca da tradução que Mário Faustino faz do soneto de Rainer Maria Rilke. Apenas tentamos demonstrar que o produto de seu trabalho cria novas potencialidades para a leitura e interpretação do “Torso” original.

Após a análise e interpretação dos poemas de partida e chegada, há que se considerar aqui, finalmente e de modo breve, dado o espaço disponível, o fazer tradutório de Faustino como parte integrante de sua obra de poeta e crítico. Além disso, não se pode perder de vista em qualquer abordagem que se faça de suas traduções a dimensão de seu fazer poético entendido como experimentação. Não por acaso, é “Poesia-Experiência” o título da página no Suplemento Literário do *Jornal do Brasil* dirigida por Faustino entre 1956 e 1958. No volume homônimo organizado por Benedito Nunes, bastam poucas páginas para que nos deparemos com o momento em que dois poetas (e artífices, já que trabalham numa mesma “oficina”) dialogam (Faustino, 1985: 29-30). Tratam do caráter

pedagógico que estaria por trás de todo verdadeiro poema, de seu efeito de “deleitar” ou “comover o leitor”. Um deles afirma:

— Certo. Trata-se aqui, sobretudo, daquele aprofundamento provocado por toda obra de arte no ser que a considera e que a revive. A poesia trágica, sobretudo, mas também qualquer outra forma de poesia absoluta — e, quanto mais intenso o poema, mais forte será, neste sentido, seu impacto sobre o ser que o recebe — provocam na alma sobre que agem uma espécie de catarse, uma purgação, uma purificação. Aquele que verdadeiramente vive um poema, imediatamente, por mais que não se dê conta, muda de vida.

O outro indaga: “Como quem vê o ‘torso arcaico de Apolo’?” E obtém como resposta:

— Precisamente: “Du musst dein Leben ändern”, diz toda obra-prima a quem, contemplando-a, por ela e nela morre e ressuscita. Toda grande poesia, em particular aquela do tipo “comovente”, relembra ao homem sua grandeza, seu alto destino. Recorda, igualmente, a quem vive, a seriedade, a importância da vida.

Considerando-se não só o fazer poético, mas o fazer tradutório de Mário Faustino, o poema-objeto de Rainer Maria Rilke a mirar seu leitor e tradutor convida e desafia — diferentemente atendido, como sabemos, em nossa língua portuguesa brasileira — a sempre novos olhares, (re)traduções, exercícios de crítica.

Referências bibliográficas:

BERMAN, Antoine (1991) *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard.

BERMÚDEZ-Cañete, Federico (1994) *Rilke — Nuevos poemas II*. Madrid: Hiperión.

BOLLE, Willi (1998) Observações sobre um poema de Rilke: O torso arcaico de Apolo. In: *Livro Aberto*, março. São Paulo: Cone Sul. pp.46-51.

BRITTO, Paulo Henriques (2010) A reconstrução da forma na tradução da poesia. In: *Caderno de Letras (UFRJ)*, n.26, junho.

_____. (2006) Fidelidade em tradução poética: o caso Donne. In: *Terceira Margem* X (15), julho-dezembro, pp. 239-254.

- _____. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In: Krause, Gustavo B. (Org.). *As margens da tradução*. Rio de Janeiro, FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002.
- CHEVALIER, Jean; GEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: José Olympio, 1996.
- FAUSTINO, Mário. *Poesia completa/Poesia traduzida*. Org. Benedito Nunes. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- _____. *Poesia-experiência*. Org. Benedito Nunes. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FLEMMING, Albert E. *Rainer Maria Rilke — Selected Poems*. New York: Routledge, 1986.
- KOLLER, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: UTB, 1992.
- MITCHELL, Stephen. *The Selected Poetry and Prose of Rainer Maria Rilke*. New York: Modern Library/Random House, 1995.
- OLIVER, Nelson. *Todos os nomes do mundo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- PAES, José Paulo. *Rainer Maria Rilke — Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. pp.11-40.
- PAZ, Octavio. Tradução: literatura, literalidade. Trad. Doralice Alves de Queiroz. In: *Cadernos Viva Voz*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009. Disponível em: <www.lettras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/traducao2ed-site.pdf>. Acesso em 27 mai. 2011, 16:34.
- PFEIFFER, Ernst (Hrsg.). *Rainer Maria Rilke / Lou Andreas Salomé: Briefwechsel*. Frankfurt a.M. / Leipzig: Insel-Taschenbuchverlag, 1989. pp.90-99.
- RILKE, Rainer Maria. *Neue Gedichte und Der neuen Gedichte anderer Teil*. Frankfurt/Main: Insel-Taschenbuchverlag, 2000.
- _____. *Briefe und Dokumente*. Hrsg. Norbert von Hellingrath. Göttingen: Wallstein, 2008.
- _____. *Cartas sobre Cézanne*. Trad. Pedro Sússekkind. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.