

Iconicidade e liberdade na tradução de *Das Rosen-Innere*, de Rilke, por Augusto de Campos

Ana Maria Ferreira Torres*

A tradução de texto poético é talvez aquela na qual vêm à tona os limites e possibilidades do ofício tradutor, de modo geral. Afinal, a tradução é, conforme a tradição ocidental, a passagem do sentido de um texto de uma língua para a outra – sentido, aqui, implica o aspecto semântico, do significado (BERMAN, 2007, p. 28). O texto poético, por sua vez, é tido, nessa lógica, como intraduzível, dada sua intrincada combinação entre a dimensão semântica e a formal. O fato de, por exemplo, um poema ter rima e métrica definidas somado à sua camada de significação já representa um grande desafio à tarefa tradutória. Disso vem a frustração de muitos poetas e tradutores, traduzida em melancolia, por Susana Kampf Lages (2007), para a qual a tarefa tradutória é tradicionalmente marcada por estado de melancolia, em que o profissional da tradução tem que alcançar o original, mas, por nunca conseguir, sente-se sempre rebaixado, imperfeito. Por mais que o tradutor se esforce, o texto original e seu autor sempre serão maiores, ofuscarão o seu trabalho: “o texto original dele se afasta para assombrá-lo, no duplo sentido da palavra: funciona como uma sombra em relação a ele e amedronta-o, enchendo-o de angústia – da angústia da interpretação” (LAGES, 2007, p. 72).

É como resposta a essa tradição que se insere a produção de Augusto de Campos (1931-), para o qual, concordando com o irmão Haroldo e o poeta Décio Pignatari, a tradução de poesia equivale à realização de um outro poema a partir do poema em tradução, não a uma tentativa imperfeita de se

* Universidade Federal do Pará (UFPA)

chegar ao original. Neste artigo, pretende-se analisar a tradução de *Das Rosen-Innere*, poema de Rainer Maria Rilke (1875 - 1926), feita por Augusto. Para tanto, em primeiro lugar será explorada sua postura tradutória, os preceitos de seu trabalho. Em seguida, o foco será dado à leitura que Campos faz da obra de Rilke, de maneira geral, apontando qual parte do trabalho do poeta nascido em Praga é posta em evidência pelo tradutor. Por fim, a análise da tradução, que se concentrará em como o tradutor destaca a temática da liberdade em *Das Rosen-Innere*, isto é, como, por meio da tradução, ele age criticamente para destacar essa faceta do poema. Aliada a essa temática, percebeu-se, na análise, que Augusto de Campos explora o uso da iconicidade, presente no poema de Rilke. Tal leitura da tradução se orienta por um propósito de investigar, no texto de chegada – na tradução – como Campos explora os temas e técnicas formais presentes no texto rilkeano, o que revela um procedimento crítico, uma interpretação. Como afirma Maurício Cardozo (CARDOZO, 2019, p. 13),

O poema traduzido diz de grandes e de pequenas decisões e indecisões de leitura. Diz de um conjunto de nuances que forma e informa uma determinada perspectiva de discussão crítica. Diz de uma determinada compreensão de poesia e do lugar que o tradutor inscreve esse poema traduzido nessa compreensão de poesia. Diz de uma determinada compreensão de tradução e dos limites e das possibilidades que tensionam a escrita do poema em questão como poema traduzido. Diz isso tudo, diz muito mais, e o faz ao mesmo tempo, no mesmo gesto em que diz (d) o poema original.

Nesse aspecto está o protagonismo do tradutor, ou seja, ele já não se comporta passivamente, como se precisasse fingir que o texto não tem interferências suas. Afinal, cada escolha sua já é uma interpretação do texto original.

As traduções de Augusto de Campos são atualmente, tanto a nível nacional quanto internacional, bastante comentadas, estudadas, criticadas. Se seu fazer tradutório inicia-se no âmbito do grupo *Noigandres*, formado por ele, seu irmão Haroldo e Décio Pignatari, é correto afirmar que sua atividade tradutória tem peculiaridades em relação aos outros dois colegas. Como afirma o próprio Augusto, em entrevista a Cristina Pessoa:

Nosso projeto tradutório é comum aos três, mas eu diria que Décio é o mais atrevido nas soluções pessoais [...]. Haroldo, mais erudito e verbalista, mostra mais alento épico e dramático em suas “transcrições”. Eu, mais intimista, vivo tentando me introjetar na “persona” original de cada poeta: eu sou Hopkins, eu sou Cummings, eu sou Emily... (CAMPOS, 2011, p. 19)

Como se vê, Augusto recorre à persona de cada autor por ele traduzido. Aliás, a identificação entre ele e o autor do texto original é um ponto fundamental para que ele se comprometa a traduzi-lo. É como se o tradutor se propusesse a emular uma outra escrita, uma tradução como jogo de alteridades, de modo que, como afirma Campos em uma entrevista a Inês Oseki-Dépré (2004, p. 293)¹¹, “uma boa tradução não pareça uma tradução, mas um poema, e os dois poetas um só”. Esse “não parecer uma tradução” não corresponde ao apagamento melancólico da pessoa do tradutor, mencionado por Lages (2007). O termo “tradução” aqui é usado por Campos de uma forma que remete ao que se considera tradicionalmente a tradução, sobretudo no que concerne à de poesia: um texto que deve captar a essência, o conteúdo do original, comprometendo, por conseguinte, sua literariedade mesma, aquilo que o faria ser um poema. O que seria essa literariedade? O que faz, para Augusto, um texto ser poético? Podemos recorrer ao conceito de poeticidade defendido pelos autores do Formalismo Russo, sobretudo Roman Jakobson, um dos críticos cujo trabalho é admirado pelo poeta e tradutor paulista (CAMPOS, 1986, p. 10).

Para Jakobson (2007b), a poeticidade na linguagem indica a projeção do “princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (JAKOBSON, 2007b, p. 130), isto é, selecionamos uma palavra que melhor forneça o significado que queremos transmitir, mas concomitantemente ela deve manter, com as outras palavras do poema, uma relação de natureza sonora, imagética, sequencial, entre outras. O autor exemplifica com o sintagma “horrendo Henrique”, em que a escolha do adjetivo “horrendo” obedece não apenas ao significado dessa palavra, mas à semelhança com a sonoridade de “Henrique” (JAKOBSON, 2007b, p. 128).

Em complemento à fala de Jakobson, podemos levar em consideração

¹¹ Trata-se de uma entrevista no interior do artigo *Questões sobre a tradução de “Elegy: going to bed” de John Donne* (OSEKI-DÉPRÉ, 2004), por isso, embora todas as citações dessa entrevista no presente texto sejam de autoria de Campos, a referência, segundo as normas vigentes, é à autora do artigo em questão.



igualmente duas afirmações de Ezra Pound (2006), maior referência tradutória de Campos. A primeira diz que a literatura é “linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND, 2006, p. 40), e a poesia, por sua vez, é o máximo desse carregar de significado – é uma condensação. Tudo, na poesia, leva a uma significação, contribui para a interpretação de um texto: as propriedades sonoras – melopeia –, a capacidade de a linguagem transmitir uma imagem mental – fanopeia –, por fim, o pensamento que aquela linguagem transmite – logopeia. A segunda afirmação poundiana, a qual Augusto leva principalmente para as suas traduções, é: “Literatura é novidade que permanece novidade” (POUND, 2006, p. 40), o que diferenciara o texto literário de um outro que tenha como propósito único informar, instruir, dentre outros, porquanto sua ênfase não será na linguagem, no modo de dizer.

Logo, a poeticidade, no entendimento de Augusto, é estreitamente ligada às questões formais, o que não significa um sentido tradicionalista, de seguir as regras das diversas poéticas e manuais de versificação produzidos ao longo da história da literatura ocidental. Essa preponderância da forma – e não fôrma – deve-se ao fato de que um texto poético não pode ser parafraseado, reescrito de outra maneira, sem já se tornar um outro texto. Ainda recorrendo a Jakobson:

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. (JAKOBSON, 2007a, p. 72)

Se o arranjo das palavras é princípio construtivo do texto, isso implica a supremacia da forma como esse poema é escrito. Logo, a tradução, para Augusto, terá que primar em primeiro lugar por esses aspectos formais, eles é que fazem com que o texto seja impactante:

Claro que é importante entender o significado do texto e manter, o quanto possível, a semântica original, mas o mais importante – se se trata de uma tradução artística – é recriar o impacto original do poema, fazê-lo

memorável, insubstituível em sua língua, e para tanto as considerações formais são as mais importantes. (OSEKI-DÉPRÉ, 2004, p. 292).

Note-se: Augusto afirma serem esses elementos aquilo que faz com que o texto seja insubstituível, novidade. Complementamos com a afirmação de Roman Jakobson de que a tradução poética deve ser a realização de outro poema: “a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa [...]” (JAKOBSON, 2007a, p. 72). Transposição essa que equivale às “traduções-arte”, denominação em homenagem ao “futebol-arte” brasileiro, de Augusto (CAMPOS, 2008, p. 6). Logo, o novo texto deve ter relação direta com o texto original, contudo é possível dizer que é um novo texto, uma vez que busca, em português, tecer equivalências, não simplesmente buscar sinônimos das palavras que estão no original, dado que é necessário equilibrar os aspectos semânticos, sonoros, sintáticos, imagéticos. Como Campos propõe, na já mencionada entrevista a Oseki-Dépré (2004), traduzir é

Criar, sim, na medida em que a tradução-arte implica na co-criação ou re-criação de uma inflexão inexistente no idioma de chegada. Que pelo menos algumas dessas traduções as mais bem-sucedidas resultem também, de certa forma, em “poemas de Augusto de Campos” (no sentido de “interpretações”) parece-me inevitável. (OSEKI-DÉPRÉ, 2004, p. 294)

Quando Campos afirma que traduzir desse modo resulta na criação de “uma inflexão inexistente no idioma de chegada”, refere-se ao fato já aqui esclarecido de cada poema e, conseqüentemente, cada língua, ter uma estrutura própria, única. Não há, como se pensa no senso comum, uma correspondência já pronta, à qual o tradutor deve chegar. Aqui reside a liberdade da tradução, segundo Walter Benjamin, cujo texto *A tarefa do tradutor* encontra eco na teoria e prática tradutória dos tradutores do *Noigandres*. Para Benjamin, não se deve buscar uma fidelidade no sentido de literalidade do sentido, uma vez que não é a palavra isolada que forma o significado de um enunciado, senão o modo como essa palavra se articula com as outras, os sentidos conotativos, entre outros:

A fidelidade na tradução da palavra isolada quase nunca consegue dar plenamente o sentido que ela tem no original, porque este não se esgota, na

sua significação poética original, naquilo que se quer dizer, mas adquiere-a precisamente pela forma como o que se quer dizer se articula com o modo do querer dizer nessa palavra. Costuma expressar-se esta ideia através da fórmula que diz que as palavras transportam consigo conotações afetivas. A simples literalidade na transposição da sintaxe vira completamente do avesso qualquer reconstituição de sentido, ameaçando mesmo levar à absoluta incompreensão. As diferenças entre a forma como as línguas categorizam a realidade impedem que haja uma tradução absolutamente fiel. (BENJAMIN, 2018, p. 96)

Dessa maneira, a tradução deve cultivar aquilo que Benjamin denomina de liberdade do tradutor, isto é, ater-se à forma de dizer, não ao dito em si. Deve prestar atenção à estrutura do significante, pois esse é o que constrói o significado. Quando Campos afirma que, para recriar o impacto do original em outra língua, os aspectos formais se sobressaem, há muito dessa liberdade enfatizada por Benjamin, isto é, libertar do “sentido obrigatório”: “Esta liberdade não deve a sua existência ao sentido da informação – o sentido da fidelidade é precisamente o de a emancipar dele” (BENJAMIN, 2018, p. 98). Não quer dizer que o tradutor possa colocar qualquer coisa no novo texto, senão que deve se orientar pelo modo de dizer, pelo modo de significar, não pelo aparente significado. Essa liberdade na tradução leva Campos a considerar em certos casos que aspectos semânticos do texto podem ser modificados, como veremos em nossa análise.

Outro tópico fundamental do projeto tradutório de Campos é a atuação da tradução como crítica, que pode ser entendida como a interpretação que o tradutor faz do texto original, bem como os aspectos que ele seleciona como importantes, fundamentais para recriar tal texto, como expõe Campos na entrevista a OSEKI-DÉPRÉ (2004, p. 294): “Exercer, também, uma forma de crítica, pois que a escolha e a análise textual implicam uma avaliação histórica e estética”. Não há tradução sem escolha, sem a filtragem do tradutor. Importante, ao entendermos a tradução como crítica, é identificar justamente como essa escolha procede e como o tradutor torna o texto traduzido constantemente mais atual.

Um dos autores com os quais Augusto tem tecido uma profícua relação é Rainer Maria Rilke. A primeira publicação de traduções dos poemas desse autor data de 1992, com 13 poemas em uma antologia que apresentava mais de um poeta germanófono, *Irmãos Germanos*. A esses

poemas se somaram mais sete poemas (ÁVILA, 2004, p. 296) na antologia *Rilke: poesia-coisa*, de 1994. Em seguida, Augusto publica a antologia *Coisas e anjos de Rilke* em 2001, em que constam no total 60 poemas. A última atualização rilkeana de Campos é a segunda edição, revisada e ampliada, do livro do início do século XXI: a atual edição de *Coisas e anjos*, publicada em 2013, conta com 130 poemas. Nota-se que progressivamente o tradutor se aprofundou na obra do praguense em uma época já madura da safra do paulista, ou seja, já a partir da década de 1990, embora o nome de Rilke já seja seu conhecido desde a década de 1940. Nesse período, na verdade, houve uma verdadeira febre de rilkianismo não apenas no Brasil como em outros países latino-americanos e europeus. No entanto, embora fizesse a cabeça de poetas como Vinícius de Moraes e Geir Campos, não tinha grande apelo a Augusto, pois essa primeira recepção estava mais direcionada ao conteúdo sobretudo dos livros *Duineser Elegien* [*Elegias de Duíno*] e *Die Sonette an Orpheus* [*Sonetos a Orfeu*], pertencentes à última fase dos livros rilkeanos: “Apesar da larga difusão, o que menos transpareceu nas abordagens de Rilke em nosso meio [...] foi a linguagem de sua poesia. Traduziu-se o clima, o feeling, o substrato existencial, mas não a linguagem” (CAMPOS, 2015, p. 33). Sendo esse *feeling* principalmente uma “capa conteudística de misticismo”, tida como uma “‘aura’ negativa”, para Campos (CAMPOS, 2011).

As traduções da obra de Rilke feitas por Augusto são, dessa maneira, um segundo olhar sobre essa obra. Ele se propõe a traduzir não as *Elegias*, mas principalmente os volumes *Neue Gedichte* e *Der Neuen Gedichte anderer Teil*, poemas anteriores aos já citados livros de Rilke e que eram objeto de “atenção secundária” (CAMPOS, 2011) dos leitores e tradutores de Rilke em sua primeira recepção em língua portuguesa. Traduzidos como *Novos Poemas*, partes I e II, esses livros chamaram a atenção de Augusto por sua plasticidade: por meio de figuras de linguagem sonoras, da disposição sintática dos versos – como a presença de *enjambements* – e do vocabulário escolhido, os poemas apresentam objetos, animais, pessoas, paisagens, de modo que são conhecidos pela crítica como *Dinggedichte*, poemas-coisa. Esse nome foi usado para caracterizar os poemas de *Novos Poemas* pela primeira vez em 1926 pelo crítico Kurt Oppert, porém hoje discute-se a pertinência de tal termo, que indica um estilo poético constituído principalmente por “descrições impessoais, épico-objetivas de algo/alguém” (OPPERT, 1926, p.

747 *apud* MÜLLER, 2013, p. 298, tradução minha)². Como aponta Müller (2013, p. 298), tal definição sugere uma pretensa objetividade mimética que não encontra correspondência nesses poemas de Rilke. Campos é da mesma opinião:

Rilke não é um parnasiano. Mais do que descreve, se introscreve em seus modelos. Faz com que o eu desapareça para que, através da captação da figuralidade essencial do outro, com um mínimo de adjetivação e um máximo de concretude, aflore uma dramaticidade imanente, insuspeitada. (CAMPOS, 2015, p. 35)

Portanto, o que existe é uma experimentação com perspectivas visuais, não há a pretensão de captar de modo integral cada coisa representada nos poemas. Campos cita como exemplo o poema *Der Panther* [A pantera], em que o leitor é convidado a conhecer como seria o olhar não do observador de uma pantera no zoológico de Paris, senão do próprio animal (CAMPOS, 2015, p. 121):

A PANTERA³

(No *Jardin des Plantes*, Paris)

De tanto olhar as grades seu olhar
esmoreceu e nada mais aferra.

² “auf unpersönliche, epischobjektive Beschreibung eines Seienden”

³ Poema original:

Der Panther

Im Jardin des Plantes, Paris

*Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, dass er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.*

*Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein grosser Wille steht.*

*Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf -. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille –
und hört im Herzen auf zu sein.* (CAMPOS, 2015, p. 120)



Como se houvesse só grades na terra:
grades, apenas grades para olhar.

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

Observe-se que aparentemente o poema delinea uma descrição em terceira pessoa do animal. No entanto, aproxima-se do ponto de vista do observado, explicitando certa angústia ao notar que o mundo parece se constituir somente de “grades, apenas grades para olhar”. No original, fica ainda mais clara essa noção de que o ponto de vista da pantera se encontra reduzido: “*hinter tausend Stäben keine Welt*”, ou seja, atrás de mil grades, nenhum mundo. Em seguida, por meio de uma série de aliteraões, “círculos concêntricos decresce”, temos puro movimento, a pantera é só vulto que se movimenta circularmente. O olhar, os círculos da movimentação da pantera, todos esses elementos proporcionam uma concretude à cena presente no poema. Essa vivacidade não se dá apenas em movimentos, mas recorrentemente em um cenário silencioso, tenso. No mesmo poema, em que, como observado na segunda estrofe, os movimentos circulares do vulto da pantera ganham vida, temos um momento de parada:

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

O tradutor reforça a ambiguidade da situação por meio de pares antitéticos: o “fecho” que “se abre”, a “paz dos músculos” é “tensa”, mostrando como esse momento de silêncio é também de iluminação – isso tudo dentro dos mesmos olhos cansados do animal, voltando, portanto, a ele. Como conclui Campos (2015, p. 35): “Sob o olho sensível e a pena justa de Rilke, o inanimado se anima e o animado se humaniza, por uma sutil translação de categorias”.

Dessa forma, Campos passa a admirar a “poesia-coisa” presente não



apenas nos *Novos Poemas*, mas em outros livros anteriores, como *Das Buch der Bilder* [*O livro de imagens*] e os já citados *Sonetos a Orfeu*, nos quais esse lado mais imagético dos poemas não anula as reflexões metafísicas que tanto chamaram a atenção de outros poetas, mas até mesmo as complementa, quando fala sobre a poesia de Rilke:

Há nela aspectos que permanecem provocadores e atuais, para além da embriaguez que suscita a indiscutível beleza de suas especulações vivenciais e metafísicas. Desse ponto de vista, o que releva é a vertente objetual, substantiva, da poesia de Rilke. (CAMPOS, 2015, p. 33 - 34)

Ao escolher traduzir essa poesia de notável plasticidade e concretude, Campos já inicia o procedimento crítico inerente à sua concepção de tarefa de tradutor. Não podemos olvidar as escolhas realizadas pelo poeta e tradutor durante a tradução de cada poema.

Como já abordado, Rilke em *Novos Poemas* trabalha intensamente com aquilo que é externo ao sujeito poético. Raramente vê-se um “eu” expondo-se⁴, e só percebemos esse sujeito ao nos darmos conta de que ele está adotando uma perspectiva específica para encarar um objeto, animal, pessoa, paisagem. Aqui se pode afirmar o que Antonio Carlos Secchin propõe sobre João Cabral de Melo Neto, aliás, admirador do Rilke de *Novos Poemas*⁵:

Toda obra revela simultaneamente a percepção e o percebido, seja a percepção exterior ou interna, seja o percebido uma pedra ou o mais inefável dos sentimentos. A objetividade plena pressuporia eliminar-se o foco de enunciação, pois este se deixa repercutir inevitavelmente naquilo que está capturando. Dar a ver não é deixar o objeto objetivamente falar, é escolher estratégias propícias a uma simulação de objetividade, onde as impregnações mais visíveis do sujeito se camuflam em prol de uma cena em que os objetos pareçam falar de si, mas sempre por meio do sotaque de quem os vê. (SECCHIN, 2018, p. 253)

⁴ Embora essa não exposição do sujeito – pelo menos, a não-coincidência entre o sujeito empírico e o sujeito textual – não seja invenção de Rilke, ele é um dos expoentes, no cânone ocidental, desse mascaramento: “Nenhum outro poeta de sua época teve uma personalidade tão fluida, uma variedade de máscaras e estilos tão ampla [...]” (HAMBURGER, 2007, p. 140).

⁵ Um dos sinais dessa admiração é o poema *Rilke nos Novos Poemas*, do livro *Museu de Tudo* (MELO NETO, 1997, p. 70 - 71), no qual Cabral tece uma relação intertextual com *A pantera*.

Como a poesia de Cabral, a poesia rilkeana do livro especificado também se caracteriza por esse “dar a ver”, uma poesia da visualidade. Em *Novos Poemas* e em outras composições afins do autor, temos em primeiro plano um realce da capacidade poética de construir imagens, o que Pound chamaria de fanopeia: “Usamos uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor” (POUND, 2006, p. 41). O destaque a essa propriedade da poesia não é à toa: o poeta de Praga era profundamente interessado nas artes plásticas, tanto em escultura quanto em pintura. No caso da primeira, foi secretário do escultor francês Auguste Rodin e escreveu uma monografia sobre sua obra. No que se refere à pintura, Rilke conviveu com uma colônia de pintores da cidade de Worpswede, na Alemanha, aprofundando-se em obras de autores como Paula Mendelsohn Becker.

A visualidade, os objetos, isso tudo tinha uma importância existencial para Rilke, como apontado abaixo, por Maurice Blanchot (1987) e Szendi Zoltán (2007). As preocupações estéticas de Rilke estão diretamente relacionadas a uma filosofia de vida – a qual, como dito acima, atraiu seus primeiros leitores brasileiros. O poeta, muito influenciado por Lou Salomé e Friedrich Nietzsche, entendia que o ser humano precisava mudar o curso de sua história, ter outra compreensão da vida que não fosse aquele temor cristão diante da morte e do destino. Em sua leitura, Blanchot (1987) identifica que, para Rilke, existe uma vida visível e uma vida invisível – chamada por nós de morte. Para o poeta, o ser humano deveria aprender a conviver com essa outra dimensão, em geral temida por muitos. Porém, para isso, era necessário antes aprender com as coisas, os elementos do mundo visível: “Partir das coisas, sim, é preciso [...] ao voltar-nos para o invisível, a vivenciar o movimento da transmutação [...]” (BLANCHOT, 1987, 167). Zoltán (2007) corrobora essa visão da obra rilkeana:

Somente a suposição de um mundo de coisas externo permite uma relação internalizada e individual com o mundo externo à existência humana. No mundo poético - e não apenas no lírico - de Rilke, objetificação agora

significa internalização, um ganho para o mundo interior. (ZOLTÁN, 2007, p. 5, tradução minha)⁶

Portanto, somente a partir da materialidade que o cerca, o ser humano pode compreender sua interioridade, predispor-se à invisibilidade que existe no outro lado da vida. É o que Rilke via na obra de Rodin, ou seja, a materialidade fazendo com que o ser humano visse suas próprias questões:

Mas deixem-nos analisar se não é superfície tudo o que temos diante de nós, percebemos e interpretamos? E o que chamamos de espírito, alma e amor: tudo isto não é apenas uma diminuta modificação na superfície de um rosto próximo? E quem desejar nos oferecer isso moldado, não precisará ele ater-se ao que é palpável, que corresponda aos seus recursos, não deverá atentar para a forma que consegue apreender e sentir? E quem fosse capaz de ver e produzir todas as formas, não estaria ele nos dando [...] tudo o que concerne às coisas do espírito? Tudo aquilo que foi algum dia denominado anelo, dor ou bem-aventurança, ou não pode ter nome nenhum em virtude de sua indizível espiritualidade? (RILKE, 2003, p. 86)

Os poemas rilkeanos, portanto, sobretudo em *Novos Poemas*, exploram a relação entre o olhar que vem de fora e a percepção que nasce do próprio objeto/animal/pessoa em observação.

A observação como mola propulsora de grande parte da obra rilkeana é trazida por Christian Jany (2014), o qual analisa, principalmente em cartas do poeta, a apresentação de uma poética que o crítico denomina “cenografia do olhar”, que seria a relação entre observador e observado, na qual um afeta o outro concomitantemente. Trata-se especificamente de uma passagem da carta que o poeta envia a sua esposa, Clara, em 8 de março de 1907:

O olhar é uma coisa tão maravilhosa sobre a qual ainda sabemos tão pouco; estamos completamente voltados para fora com ele; mas, justamente quando nos voltamos para fora ao máximo, parecem estar acontecendo dentro de nós coisas que esperavam ansiosamente pelo inobservado, e, enquanto elas estão acontecendo, intactas e estranhamente anônimas, dentro de nós, sem nós, seu significado cresce, no objeto fora da abordagem,

⁶ “Erst die Annahme einer äußeren Dingwelt ermöglicht eine verinnerlichte und individuelle Beziehung zu der Welt außerhalb der menschlichen Existenz. In der poetischen – und nicht nur in der lyrischen – Welt Rilkes bedeutet nun Objektivierung eine Verinnerlichung, eine Gewinnung für die innere Welt.”



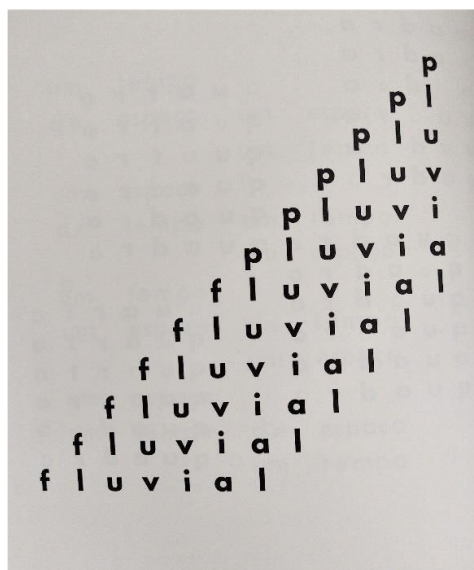
um nome convincente, forte – seu único nome possível, no qual reconhecemos com alegria e reverência o acontecimento em nosso ser interior, sem sequer alcançá-lo, apenas muito silenciosamente, de longe, sob o signo de algo apenas estranho e já na apreensão a coisa alienada de novo no momento seguinte—. (JANY, 2014, p. 146 – 147, tradução minha)⁷

Nesse trecho, Rilke aponta para algo muito precioso: a formação do nome de sentimentos/emoções/processos interiores, o “acontecimento em nosso ser interior”, a partir do contato com aquilo que ocorre externamente ao sujeito, “justamente quando nos voltamos para fora ao máximo”. O olhar, dessa forma, o apego ao máximo contato com o exterior, ensina ao ser humano a apreender seus processos interiores.

Diversas são as técnicas utilizadas por Rilke nesse processo de exploração da visualidade em sua poesia. Uma delas, trazida por Campos no prefácio à primeira edição de *Coisas e anjos de Rilke*, é a iconicidade. Ao falarmos desse procedimento, remetemo-nos a “ícone”, isto é, o signo que busca se assemelhar àquilo que ele refere, como afirma Lúcia Santaella: “um signo que significa seu objeto porque, de alguma maneira, assemelha-se a ele” (SANTAELLA, 2004, p. 129). Na poesia, sobretudo a partir da poesia de vanguarda do início do século XX, isso é algo bastante comum e que, de certa forma, costuma marcar a diferença entre textos poéticos de textos em prosa – a linguagem não apenas significa algo, mas o significante busca a se assemelhar ao significado. Como completa Santaella: “[...] a linguagem é capaz de fazer, na própria materialidade das palavras, aquilo sobre o que fala, [...] é capaz de dar corpo ao sentido” (SANTAELLA, 2004, p. 133).

A iconicidade é um procedimento recorrente na própria poesia de Augusto, como vemos no poema *fluvial/pluvial* (CAMPOS, 2014, p. 106):

⁷ “Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von der wir noch so wenig wissen; wir sind mit ihm ganz nach außen gekehrt; aber gerade wenn wirs am meisten sind, scheinen in uns Dinge vor sich zu gehen, die auf das Unbeobachtetsein sehnsüchtig gewartet haben, und während sie sich, intakt und seltsam anonym, in uns vollziehen, ohne uns, – wächst in dem Gegenstand draußen ihre Bedeutung heran, ein überzeugender, starker, – ihr einzig möglicher Name, in dem wir das Geschehnis in unserem Innern selig und ehrerbietig erkennen, ohne selbst daran heranzureichen, es nur ganz leise, ganz von fern, unter dem Zeichen eines eben noch fremden und schon im nächsten Augenblick aufs neue entfremdeten Dinges begreifend –.”



Ou seja, ambas as palavras “imitam” aquilo do que estão falando: “fluvial” aparece horizontalmente, como um rio, ao passo que “pluvial” está disposta verticalmente, como se imitasse o movimento da chuva.

A iconicidade não aparece de modo tão radical em Rilke, poeta voltado a modelos do século XIX, em geral escrevendo sonetos e com metrificação regular. No entanto, em alguns casos usa a palavra como ícone de modo exemplar, como afirma Campos: “as situações sintáticas refogem às estruturas previsíveis do discurso, mesmo poético, criando um estranhamento que de nenhum modo se cinge à mera representação figurativa” (CAMPOS, 2015, p. 24). Um dos exemplos de como Rilke procede é com o poema *Die Insel* [A ilha]:

Na terceira parte do poema “A Ilha”, por exemplo, a palavra *allein* (só) ocupa, isolada no fim de uma estrofe – ícone do próprio tema –, o espaço de um decassílabo, distendendo e condensando o verso, que, depois de um espaço gráfico ainda mais isolante, retoma à sua extensão natural na primeira linha da estrofe seguinte. (CAMPOS, 2015, p. 24)

Observemos a parte da qual fala o tradutor, tanto o poema original quanto a tradução proposta por Augusto:

III

*Nah ist nur Innres; alles andre fern.
Und dieses Innere gedrängt und täglich
mit allem überfüllt und ganz unsäglich.
Die Insel ist wie ein zu kleiner Stern,*

*welchen der Raum nicht merkt und stumm zerstört
in seinem unbewußten Furchtbarsein,
so daß er, unerhellte und überhört,
allein*

*damit dies alles doch ein Ende nehme
dunkel auf einer selbsterfundnen Bahn
versucht zu gehen, blindlings, nicht im Plan
der Wandelsterne, Sonnen und Systeme.
(CAMPOS, 2015, p. 164)*

III

Só o que é interno é perto; o mais, distante.
E esse interno é tão denso e a cada instante
mais denso ainda. Impossível descrevê-la.
A ilha é como uma pequena estrela

que o espaço esqueceu e, muda, so-
me em seu inconsciente horror de astro,
de modo que, sem luz, sem deixar rastro,
só

como ainda a buscar metas extremas,
obscura, em sua auto-inventada via,
prosegue, em rumo cego, à revelia
dos planetas, dos sóis e dos sistemas.
(CAMPOS, 2015, p. 165)

O poema se refere a uma ilha nórdica cujos moradores são acostumados à solidão e temem o que pode vir de fora dela. Por isso, o primeiro verso: “*Nah ist nur Innres; alles andre fern*”, algo como “Perto é o só o interno; todo resto é distante” em que temos uma interessante aliteração do som nasal em *nah*, *nur* e *Innres*, traduzido por Campos como “Só o que é interno é perto; o mais, distante”. A estrofe em particular da qual fala o tradutor é a segunda:

*welchen der Raum nicht merkt und stumm zerstört
in seinem unbewußten Furchtbarsein,
so daß er, unerhellte und überhört,
allein*

Ou seja, no último verso temos uma quebra com a relativa regularidade das estrofes. O fato de a palavra *allein* – “só” – estar sozinha no verso, estar “ilhada”, é um procedimento de iconicidade. A tradução de Augusto visa a essa condição, empregando inclusive uma palavra que dá ainda maior sensação de solidão, o advérbio “só”, monossílabo, ao contrário de “*allein*”:

que o espaço esqueceu e, muda, so-
me em seu inconsciente horror de astro,
de modo que, sem luz, sem deixar rastro,
só

Para além da tradução dessa iconicidade, Campos realiza um procedimento que não está na poética de Rilke, mas que o paulistano usa ao traduzir mais de um poema desse autor, ou seja, dividir uma palavra em dois versos, como temos o verbo “so-/me” nessa mesma estrofe, muito em virtude de haver rima entre o primeiro e último versos, bem como ao permitir a criação de um quiasma no segundo verso: “me em”. Isso não ocorre porque o tradutor deseja simplesmente adornar a composição, do mesmo modo que Rilke não se propunha a fazer uma poesia decorativa, mas que, mediante a palavra, permitisse a leitura do poema como arte autônoma, escultural, como afirma Edward Snow: “eles têm uma qualidade material e confrontam o leitor com uma presença escultural, autônoma” (SNOW, 1984, s.p. *apud* CAMPOS, 2015, p. 23) e, por isso, há na poesia de Rilke elementos que fazem com que nesse texto predomine aquela função poética conceituada por Jakobson (2007b). No poema acima apresentado, já observamos que o primeiro verso, “*Nah ist nur Innres; alles andre fern*”, conta com uma série de homofonias – do /n/, do /e/, do /a/ – algo que não está tão

intensamente no primeiro verso da tradução de Augusto: “Só o que é interno é perto; o mais, distante”. O tradutor, adquirindo a “persona” do traduzido, utilizando as possibilidades que a língua portuguesa lhe proporciona, propõe-se a criar outras relações entre as palavras, como já foi observado na segunda estrofe. É uma liberdade da tradução, que não ignora o texto original nem se prende a ele como se houvesse uma tradução única e perfeita. Dessa forma, a tradução de Campos revive o texto original, mas igualmente se propõe como um texto novo, com técnicas contemporâneas.

Outro elemento de nota em *Die Insel* é a tematização da relação entre o que é interno e o que é externo. O espaço, tanto em *Novos Poemas* como na poesia posterior de Rilke, apresenta-se de modo dinâmico, em que geralmente existe algum tipo de movimentação que estrutura o poema. Por isso, é comum que a coisa à qual Rilke se reporta em seus poemas seja descrita em relação ao seu movimento ou às camadas dimensionais de que são compostas. Lembrando do poema *Die Insel*, percebemos que o destaque maior é à propriedade de a ilha ser algo da esfera do interno.

Essa mesma técnica de divisão de uma palavra em dois versos está em outro poema de Rilke traduzido por Campos, *Das Rosen-Innere*, no qual também é abordada a relação entre interno e externo. Observemos o poema e a tradução:

Das Rosen-Innere

Wo ist zu diesem Innen
ein Außen? Auf welches
Weh legt man solches Linnen?
Welche Himmel spiegeln sich drinnen
in dem Binnensee
dieser offenen Rosen,
dieser sorglosen, sieh:
wie sie lose im Losen
liegen, als könnte nie
eine zitternde Hand sie verschütten.
Sie können sich selber kaum
halten; viele ließen
sich überfüllen und fließen
über von Innenraum
in die Tage, die immer
voller und voller sich schließen,
bis der ganze Sommer ein Zimmer



wird, ein Zimmer in einem Traum. (CAMPOS, 2015, p. 278)

O Interior da Rosa

Onde está o interior
Desse exterior? Em que dor
Esse linho se foi depor?
Que céus espelham seu eterno
No lago interno
Dessas rosas abertas,
Vê essas libertas:
Livrementemente belas
Jazem, como se mãos incertas
Não pudessem detê-las.
Elas mal podem conter-
Se; muitas se deixam ter-
Minar e fluem para o outro lado
Do interior fechado
Dentro dos dias que compõe o
Espaço, cada vez menos farto,
Até que o verão todo se torne um quarto,
Um quarto, um quarto só dentro do sonho. (CAMPOS, 2015, p. 279)

Diferentemente de grande parte dos *Novos Poemas*, o poema não tem formato de soneto, ele tem uma métrica irregular, 18 versos que medem entre 6 e 8 sílabas. Tal organização é um indício de iconicidade, o que pode se conceber de dois modos não excludentes. Um primeiro é o fato de que o poema sempre fala de algo que está dentro de outra coisa, de modo que a construção em uma só estrofe e a presença de muitos *enjambements* leva a essa percepção de que uma coisa está contida em outra. Um segundo modo de conceber a iconicidade está principalmente enfatizada na tradução – a liberdade das rosas. Antes de explorarmos esse detalhe diferencial da tradução, verifiquemos como, nas palavras, existe um procedimento de iconicidade no texto em alemão.

Das Rosen-Innere proporciona essa relação entre o dentro e o fora, o interno e o externo, afetando o olhar na medida em que se apresenta como um desafio para ele, buscando aquilo que o olhar não alcança. Algo recorrente em outros poemas de *Novos Poemas* traduzidos por Augusto, como *Schwarze Katze*, o *Gato Preto*, em que temos, no poema de Rilke: “Todos os olhares, que toda vez o encontravam, / parecem também nele se esconder”

[Alle Blicke, die sie jemals trafen, / scheint sie also an sich zu verhehlen]; na tradução de Augusto: “A todos os olhares ele oculta / como se lhes quisesse sobrepor o seu;”. Em *Das Rosen-Innere*, no entanto, destaca-se a indagação inicial, como se o observador tivesse pouco controle sobre a situação. Igualmente importante destacar que, logo nos dois primeiros versos, há um grande contraste entre tradução e original: Rilke pergunta onde está, para esse interior, um exterior: “Wo ist zu diesem / Innen ein Außen?”, ao passo que Campos se pergunta: “Onde está o interior / desse exterior?”. Ou seja: os dois textos têm duas buscas diferentes – o de Rilke quer o exterior, o de Campos, o interior. É como se não fosse tão crucial a diferença – o eu-lírico observador pode procurar tanto um quanto o outro. Nesse momento, o tradutor se compromete, em primeiro lugar, com a tradução da melopeia do poema; pode-se observar uma quase homofonia, no texto em alemão, em que o sintagma nominal *diesem Innen* é formado por vogais fechadas, ao passo em que há presença de vogal aberta em *ein Außen*. O que parece ocorrer na tradução é que Campos escreve o sintagma *desse exterior* também em virtude de homofonia, com assonância da vogal /e/.

Com isso, percebe-se que nesse caso não há uma primazia do “sentido” sobre a “forma”, como se a busca pudesse ser tanto do interior quanto do exterior da rosa. Isso se justifica por ser, na poética rilkeana, intensa e constante a troca entre o externo e o interno, se pensarmos nas considerações do poeta sobre o olhar, como afirma Jany:

Dentro e fora estão curiosamente misturados. No entanto, dentro e fora aparecem nesta passagem não como coordenadas fixas, que teriam estabilidade e certeza no espaço, mas principalmente como conceitos relacionais que se relacionam dinamicamente entre si. (JANY, 2014, p. 147, tradução minha⁸)

Se nos ativermos somente à camada semântica de *Das Rosen-Innere*, a relação entre interno e externo não se explicita tanto quanto ao nos determos na iconicidade empreendida por Rilke em algumas das palavras. Evidente é a presença de *innen* – dentro – em várias palavras: *Linnen* – linho –, *drinnen* –

⁸ “Innen und außen sind ganz merkwürdig verquickt. Allerdings erscheinen innen und außen in dieser Passage nicht als fixe Koordinaten, die an sich Stabilität und Bestimmtheit im Raum hätten, sondern primär als relationale Begriffe, die sich dynamisch zueinander verhalten.”

lá dentro –, *Binnensee, Innenraum* – quarto interno. Isso não se dá apenas com *innen*, mas igualmente com a sequência “imme”, presente nas palavras *Himmel* – céu –, *immer* – sempre –, *Zimmer*.

Para além desse jogo entre significado e significante, a relação entre interno e externo leva a outra questão: a da liberdade. Otto von Bollnow (1955) identifica que a rosa, em poemas de *Novos Poemas*, não se configura como uma mera figura decorativa, como era nos primeiros poemas rilkeanos, senão como um símbolo de autonomia que os humanos devem seguir para melhorarem sua vida. No caso de *Das Rosen-Innere*, Bollnow interpreta que o cair sem temor das rosas, essa aceitação do externo – ou seja, não mais estarem presas à mão de quem segura ou ao caule da rosa –, é um indício de coragem, de não se apegar a limitações com medo de insegurança. Isso seria um exemplo a ser seguido pelos seres humanos:

Esta devoção que vai além de todos os limites é agora apresentada ao homem como um exemplo direto: assim como a rosa na devoção sem reservas de seu desabrochar está no limite extremo do ser, onde atinge o não-ser, e como a rosa não tenta se proteger dessa aniquilação, mas se lança nesse perigo, então essa mesma conquista também deve ser um esforço máximo para nós, humanos. (BOLLNOW, 1955, p. 291, tradução minha⁹)

Assim, o externo indica o perigo, o desconhecido – como no espaço além da ilha em *Die Insel* –, e as rosas, nesse desabrochar e no cair de suas pétalas, não têm medo de se soltarem. Essa interpretação é ainda mais proveitosa tendo em vista as indagações iniciais, acima comentadas, como se o próprio sujeito poético tivesse incertezas sobre o que as rosas estão fazendo. Porém, ao observarmos o poema, vemos que não está presente a palavra “liberdade”:

dieser sorglosen, sieh:
wie sie lose im Losen
liegen,

⁹ “Diese über alle Grenzen hinaustretende Hingabe wird jetzt dem Menschen unmittelbar als Vorbild hingestellt: So wie die Rose in der rückhaltlosen Hingabe ihres Blühens am äußersten Rand des Seins steht, dort, wo es in das Nicht-mehr-Sein un schlägt, und wie die Rose sich nicht von sich aus vor dieser Vernichtung zu sichern versucht, sondern sich selber in diese Gefährdung hineindrängt, so soll auch uns Menschen diese selbe Leistung ein Äußerstes sein.”



Uma tradução que se atenha apenas ao conteúdo semântico mostra algo como “dessa sem cuidado, vê: / como ela dissolvida fica no dissolver”, em que temos as palavras *sorglosen* [sem cuidados], *lose* [solta] e *Losen*, que é a substantivação do adjetivo já mencionado. Assim, temos a repetição do radical *los*, indicando algo que não está seguro, definido, mas solto, sem amarras. O tradutor, por sua vez, propõe palavras que têm relação semântica com as que estão presentes no texto de Rilke, mas que vão mais além, com uma certa carga mais positiva:

Vê essas libertas:

Livemente belas

Jazem

Se no texto de Rilke “*los-*”, de soltura, é o morfema que se repete, iconizando de certa forma a própria estrutura do poema, com variada métrica e destoando do resto dos *Novos Poemas*, geralmente sonetos, na tradução proposta por Campos temos “libertas”, “livemente” – palavras de mesma raiz – e “belas”. Esse adjetivo, ausente do poema rilkeano, apresenta essa liberdade das rosas como algo que as embelezam e ao mesmo tempo permite o jogo sonoro com “libertas” e com a palavra “abertas” presente no verso “dessas rosas abertas”.

No que se refere à tradução, temos não o uso de palavras dentro de outras, a iconicidade não se refere à relação fora/dentro, senão ao elemento liberdade, soltura, inconformidade que também está no poema de Rilke. Isso se dá especialmente quando Campos separa duas palavras em versos, como vemos a seguir:

Elas mal podem conter-

se; muitas se deixam ter-

minar e fluem para o outro lado

Notemos o verbo pronominal conter-se e o verbo terminar. O primeiro, em processo de *enjambement*, fica com o pronome reflexivo “-se” no verso seguinte; isso pode nos apontar para a seguinte interpretação, que une as camadas semântica e visual do poema: as rosas mal conseguem se conter, isto é, dificilmente se mantêm paradas nas mãos de quem tenta segurá-las, e isso é mostrado na forma do poema, como se o escritor deixasse o “-se” escorregar – significado e significante dialogam entre si. No caso do

segundo verbo, Campos novamente explora radicalmente a propriedade da iconicidade, mas de maneira irônica, pois o verbo terminar, sinônimo de finalizar, não termina em um só verso. Aqui também nos remetemos às sempre moventes rosas, ao fluírem “para o outro lado”. Ao mesmo tempo, “conter-” e “ter-” mantêm a rima, ou seja, a propriedade fônica do poema é ressaltada.

Desse modo, a tradução de Augusto busca, a seu modo, trazer processos de iconicidade. Percebamos que não se trata de uma tradução que se subordina ao original, isto é, Campos, diante até mesmo devido da impossibilidade do idioma, não compõe a tradução seguindo a técnica de Rilke, de palavras inseridas uma dentro das outras. Por sua vez, o tradutor elabora uma outra relação que também permite explorar propriedades icônicas, ou seja, a separação de um único vocábulo em mais de um verso. Essa criação de um elo entre os dois poemas não somente se dá por questões sonoras e visuais, mas igualmente por meio dela o tradutor ressalta um ponto importante do poema: a liberdade e a fluidez das rosas.

A liberdade também é uma propriedade de sua própria tradução, o que verificamos no verso final. Embora todo o poema de Rilke seja construído por palavras que se encaixam umas dentro das outras, no verso final, “*ein Zimmer in einem Traum*”, não há o procedimento em questão, uma vez que “*Zimmer*” e “*Traum*” pouco têm relação entre si, no que se refere ao significante. A tradução de Campos, por outro lado, finaliza-se com uma palavra dentro da outra: “um quarto só dentro do sonho”. O advérbio “só” não tem um correspondente no poema rilkeano, de modo que podemos inferir que esse vocábulo está presente na tradução sobretudo porque, no nível do significante, o “só” é uma sílaba de “sonho”. Para dar uma conclusão ao poema, o tradutor propõe um par de palavras em que se explora a relação interno x externo. Logo, quando lhe convém, quando o idioma permite, quando há diálogo entre o verso em questão e o resto do poema, o tradutor pode realizar uma operação análoga à do poema de Rilke.

Portanto, *Das Rosen-Innere* é um poema que celebra a liberdade e a coragem da mudança, algo ressaltado na leitura de Augusto de Campos, que, compreendendo tradução como crítica, entende que a passagem do poema de um idioma a outro lida com uma intradutibilidade se pensarmos em uma tradução apegada, presa à literalidade. Contudo, compreende também que isso gera uma liberdade do tradutor, que, com a autonomia de

criar relações entre os dois textos, age criticamente e explora as possibilidades que o poema original oferece.

Referências

- ÁVILA, Myriam. Traduzir, conduzir, reduzir. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 296-303
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. **Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. (Filô/Benjamin). p. 87 - 100
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOLLNOW, Otto von. **Rilke**. 2te Auflage. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1955.
- CAMPOS Augusto de. Augusto de Campos. Entrevista concedida a Álvaro Kassab e Eustáquio Gomes. **Jornal da Unicamp**, p. 5 – 8, 24 – 30 nov. 2008.
- CAMPOS, Augusto de. Entrevista com Augusto de Campos. [Entrevista concedida a Cristina Pereira]. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.19, p. 13 – 23, 2011.
- CAMPOS, Augusto de. **O anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CAMPOS, Augusto de. **Viva vaia: poesia 1949-1979**. 5 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- CAMPOS, Augusto. **Coisas e anjos de Rilke**. 2 ed. rev. e amp. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CARDOZO, Maurício Mendonça. Tradução e surpresa: vida e alteridade do poema em tradução. **Santa Barbara Portuguese Studies** – digital edition, vol. 3, 2019, p. 1 – 15
- HAMBURGER, Michael. A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 24 ed. São Paulo: Cultrix, 2007a. p. 63 – 72.

- JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 24 ed. São Paulo: Cultrix, 2007b. p. 118 – 162.
- JANY, Christian. »Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von der wir noch so wenig wissen« – Szenographien des Schauens beim mittleren Rilke. **Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft**, Zurich, v. 1, n. 59, p. 141 – 160, jan. 2014.
- LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin**: Tradução e Melancolia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- MELO NETO, João Cabral. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MÜLLER, Wolfgang. Neue Gedichte / Der Neuen Gedichte anderer Teil. In: ENGEL, Manfred. (org.) **Rilke-Handbuch**: Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J. B. Metzler, 2004. p. 296 – 318.
- OSEKI-DÉPRÉ, Inês. Questões sobre a tradução de “Elegy: going to bed” de John Donne: entrevista com Augusto de Campos. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 285 – 295.
- POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução de A. de Campos e J. P. Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- RILKE, Rainer Maria. **Auguste Rodin**. Tradução de Marion Fleisher. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2003.
- SANTAELLA, Lucia. O papel da iconicidade da língua na literatura. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 128-136, 1º sem. 2004
- SECCHIN, Antonio Carlos. Suíte Cabralina. In: SECCHIN, Antonio Carlos. **Percursos da poesia brasileira**. Belo Horizonte: Autêntica Editora: Editora UFMG, 2018. p. 249 – 306.
- ZOLTÁN, Szendi. **Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der mittleren Periode Rainer Maria Rilkes**. Pécs, 2007.

Resumo

Este trabalho tem o objetivo de compreender criticamente o projeto tradutório de Augusto de Campos em suas antologias de poemas de Rainer Rilke. Especificamente, analisa-se a tradução de *Das Rosen-Innere* e, em menor medida, de *Die Insel*. Discute-se a posição teórica sobre tradução de

Campos, de tradução como crítica e reinvenção, e sua afinidade com a obra de Rilke, que reside na fase dos *Novos Poemas*. Conclui-se que a tradução ressalta o tema da liberdade, sobretudo por meio da iconicidade, ressignificada por Campos.

Palavras-chave: Tradução; Crítica de tradução; Rainer Maria Rilke; Augusto de Campos; Iconicidade.

Abstract

This work aims to critically understand the translation project of Augusto de Campos in his anthologies of poems by Rainer Rilke. Specifically, this work analyzes the translation of *Das Rosen-Innere* and, to a lesser extent, of *Die Insel*. Campos' theoretical position on translation as criticism and reinvention is discussed, and its affinity with Rilke's work, which resides in the New Poems phase. It is concluded that the translation highlights the theme of freedom, especially through iconicity, ressignified by Campos.

Keywords: Translation; Translation criticism; Rainer Maria Rilke; Augusto de Campos; Iconicity.