

entre a pantera e o anjo: geir campos e a recepção de rainer maria rilke no brasil

Between panther and the angel: Geir Campos Rainer Maria Rilke's critical reception in Brazil

Sylvia Tamie Anan*



Resumo

A geração de 45 caracterizou-se, entre outras questões, pela eleição de grandes nomes da literatura europeia como paradigma da lírica, como T.S. Eliot, Paul Valéry e Fernando Pessoa. Entre estes, o poeta de língua alemã Rainer Maria Rilke (1875-1926) passou, a partir do final dos anos 40, a ser lido, traduzido e comentado no Brasil. Ainda que parte da crítica defenda que os poetas da geração de 45 baseavam-se apenas na sua obra tardia, de *Sonetos a Orfeu* e *Elegias de Duíno*, a leitura dos poemas mostra-se muito mais assistemática e baseada em uma interpretação biografizante. Entre estes poetas, Geir Campos destaca-se pelo trabalho prematuro de traduzir os poemas de Rilke, ao mesmo tempo em que a escolha destes poemas e modificações no trânsito entre a língua-fonte e a língua-objeto forjam uma determinada

imagem do autor traduzido, que encontra reflexos na própria obra poética de Campos.

Palavras-Chave

Rainer Maria Rilke; Poesia Alemã; Geir Campos; Geração de 45; Literatura Comparada

Abstract

The Brazilian post war poets regarded some European authors, like TS Eliot, Paul Valéry and Fernando Pessoa, as paradigms of lyrics. Around the late 1940s, the German poet Rainer Maria Rilke (1875-1926), one of those praised writers, began to be read, translated and commented in Brazil. Even though some critics argue that the Brazilian poets at that time were focused solely in Rilke's late works, *Sonnets to Orpheus* and *Duino Elegies*, those readings uncloak themselves mainly random and biographical. Amongst these Rilke's Brazilian readers, the poet Geir Campos stands out for his early translations of Rilke's poems. Through selection and small changes between original and translation, Campos builds an image of the translated author. Such imagery reappears in Campos' own poetic work.

Keywords

Rainer Maria Rilke; German Poetry; Geir Campos; Post-war Poetry; Comparative Literature

Introdução

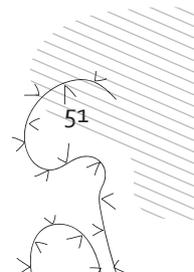
Segundo Michael Hamburger, meses depois da morte do pai, Ruth Rilke escreveu a Hugo von Hoffmannsthal em busca de apoio para a publicação de suas obras completas. O crítico inglês acrescenta que Hoffmannsthal negou a

ajuda, mas, apesar disso, "edições de seus poemas, obras em prosa e cartas, traduções em incontáveis línguas, biografias, memórias, estudos críticos e teses acadêmicas se sucederam uns aos outros num ritmo que talvez seja único na literatura moderna" (HAMBURGER, 2007, p. 142), e assim Rainer Maria Rilke tornou-se, ao lado de Franz Kafka, um dos nomes mais correntes da literatura alemã do século XX.

Como o poeta de língua alemã mais lido fora da Alemanha, Rilke não deixa de ser também um dos autores alemães mais traduzidos no Brasil. Ainda falta um levantamento mais completo das traduções, textos críticos e citações de obras de Rilke publicadas no país, no modelo do trabalho exemplar de Maria Antônia Hörster sobre a recepção de Rilke em Portugal (vide bibliografia), incluindo a distinção entre as traduções diretas do alemão e aquelas feitas a partir das versões francesas de Maurice Betz e Suzanne Kra. Mas, já em uma análise preliminar, é possível constatar que as publicações referentes ao poeta ganham fôlego ao final dos anos 40, mais de duas décadas depois de sua morte na Suíça.

Há duas explicações possíveis para o interesse pelo poeta de Praga nesse momento no Brasil. A primeira é a eleição de determinados epígonos pela chamada geração de 45, que coloca Rilke ao lado de T. S. Eliot, Paul Valéry e Fernando Pessoa. Na análise bastante simplificada de Gilberto Mendonça Teles,

havia todo um clima de transformação dos "velhos" modernistas que, "cansados" da programação de 22 que ainda se fazia sentir como palavra de ordem, buscavam uma saída no sentido da própria linguagem; e dos novos que, sem a experiência dos "velhos" e com a 'descoberta' de grandes poetas estrangeiros, como Mallarmé, Rilke, Lorca, Neruda, Fernando Pessoa e T. S. Eliot, começaram por sentir o fascínio da linguagem a partir das suas mais altas tradições poéticas e retóricas. (TELES, 2002, p. 95).



Desse modo, os poetas brasileiros do período posterior à guerra de 1939-45 procuraram modelos vistos como universais para a sua poesia. No esforço em forjar um discurso que, fundado nos grandes nomes da literatura europeia, validasse sua obra, tanto os poetas da geração de 45 quanto o grupo Noigandres com o seu paideuma – o grupo de autores eleitos como antecessores da poesia concreta – viram na obra de Rilke ideias que permitiriam desenvolver seus próprios conceitos de poética. O apego a estas referências se tornou característica marcante da geração do pós-guerra, de forma que Manuel Bandeira, ao responder em forma de crônica uma enquete da cronista Eneida sobre seus “versos preferidos” – resposta que ocupa três crônicas, elencando os versos por língua – não deixa de mencionar Rilke sem ironia:

Do alemão são dois [os versos] que mais me “perseguem”: um de Goethe, outro de Rilke. (...) De Rilke, não é nenhum daqueles que põem em estado de transe os meninos da geração de 45, mas esta simples volta do “*Karussell*”: “*Und dann und wann ein weißer Elefant!*” (“E, de vez em quando, um elefante branco!”). (BANDEIRA, 1958, p. 491).

É possível que, pelo menos em um momento inicial, a curiosidade acerca da obra rilkeana tenha sido satisfeita através de exemplares importados, principalmente na já mencionada tradução francesa de Betz, o que nos leva ao segundo fator: o desenvolvimento do mercado editorial brasileiro, que ganha corpo a partir dos anos 30 e que transforma a tradução literária em ganha-pão de muitos escritores. Nomes como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Mário Quintana e Cecília Meireles são convocados tanto pelo seu conhecimento linguístico quanto pelo seu prestígio literário a colocar em circulação, em língua portuguesa, seja clássicos da literatura ou obras contemporâneas de destaque. Essa mobilização reflete, em grande parte, a escassez da

mão de obra especializada, mas tem consequências para a questão da recepção.

Antes das publicações em livro, entretanto, encontramos poemas traduzidos e artigos em revistas e suplementos literários em circulação na época. Geir Campos traduz diversos poemas no suplemento dominical do *Diário Carioca*, recolhendo-os depois em uma coletânea primeiramente editada pela José Olympio, em 1953. No suplemento “Letras e Artes”, do jornal *A Manhã*, Dora Ferreira da Silva traduziu, uma a uma, as *Elegias de Duino*, sempre acompanhadas de um texto crítico e de comentários à tradução e posteriormente também recolhidas em livro.

Em fevereiro de 1949¹, Cristiano Martins publica *Rilke – o poeta e a poesia*, em que comenta a obra rilkeana livro a livro – com exceção de *O Livro das Imagens* e *Novos Poemas*. A análise de Martins baseia-se menos no louvado apuro estético e formal de seus poemas do que na imagem de um poeta inspirado, que teria composto obras inteiras em poucos dias, fundamentado em Novalis, Shelley e Keats. Para o Rilke de que fala Martins, a poesia se identificaria de forma completa com a experiência – afirmação que ecoa ao longo das páginas de Sérgio Milliet e em vários artigos de revistas literárias – e desse modo o cerne da obra de Rilke seriam os *Sonetos a Orfeu* e Rilke um poeta que “tinha consciência de que era impossível aprisionar ou afixar a poesia na sua mera expressão formal” (MARTINS, 1949, p. 34).

Em setembro de 1949, é lançado o número V da *Revista Brasileira de Poesia*, editada por Péricles Eugênio da Silva Ramos, uma edição totalmente dedicada a Rilke. A revista contém uma tradução de “Réquiem a Oskar, Conde de Kalckreuth”, ao qual a tradutora acrescenta um comentário crítico ao final da revista, e uma seleção de poemas traduzidos por João Accioli, que recolhe desde exemplos dos primeiros poemas até de *Livro das Imagens* e *Sonetos a Orfeu*. Trata-se de traduções quase

literais, em versos brancos, sempre acompanhadas do texto original. A revista ainda inclui o poema “Soneto do Só, ou Paródia de Malte Laurids Brigge”, de Vinicius de Moraes e um ensaio, “O mito e a realidade”, de Carlos Burlamaqui Köpke, que inclui uma análise – acompanhada da tradução – do X Soneto a Orfeu. Ao contrário do livro de Martins e de outros textos críticos da época, entretanto, não se faz alusão à questão das fases na obra de Rilke: o discurso crítico concentra-se antes nos eventos biográficos em torno de cada poema, como a morte da jovem Vera Oukama Knoop a quem são dedicados os *Sonetos a Orfeu*, e nas imagens – como o poeta retrata a morte ou o mito de Orfeu, por exemplo – que cada poema apresenta. Fica evidente, ainda, o propósito didático da publicação, a visão panorâmica dos poemas selecionados para tradução com o cuidado de justapô-las à versão original, conferindo legitimidade ao trabalho do tradutor.

A princípio, a própria configuração da obra de Rilke, dividida em fases – a primeira, voltada para a poesia religiosa; a fase parisiense e próxima a Rodin, de *Livro das Imagens e Novos Poemas*, e a obra final, de *Elegias de Duino* e *Sonetos a Orfeu* – parece ser propícia a um debate sobre qual delas estaria destinada a “durar”, mas de fato essa discussão ocorre num âmbito bastante limitado. Em 1953, Otto Maria Carpeaux publica o ensaio “Nota sobre Rilke”, para o qual Manuel Bandeira traduziria então “Torso arcaico de Apolo”. Carpeaux defende que a imagem do “anjo”, tão frequente na sua obra, corresponderia a um ideal antes estético do que místico. A imagem do poeta como “profeta de uma religião da arte” teria sido uma construção de terceiros – leitores, editores e amantes – com que Rilke teria simplesmente se conformado com o tempo, sem no entanto, “trair sua arte”. Ele na verdade se aborreceria com a fama angariada, principalmente por seus primeiros escritos, enquanto a sua verdadeira obra se encontraria em *Novos Poemas*:

É o último Rilke, o das *Elegias de Duino* e *Sonetos a Orfeu*, que exerce sobre a literatura

contemporânea influência incalculável. São elegias e sonetos só em aparência; na verdade, a forma voltou a ser livre, e a esta particularidade métrica corresponde a dissolução dos contornos, tão firmes nos *Poemas Novos*. O mundo objetivo que o poeta criara caiu em ruínas (...) e a angústia das últimas obras parece-se algo com a tristeza sentimental de fases passadas. (CARPEAUX, 1953, p. 34)

Trata-se da primeira alusão ao conceito de que a geração de 45 teria se interessado apenas pela fase final de Rilke, em oposição à fase da obra inspirada por Rodin, afirmação que se torna ponto de partida e é perpetuada por Augusto de Campos, que apenas na década de 90^a passaria a publicar seus volumes de tradução dos poemas de Rilke. Na introdução a *Rilke: Poesia-Coisa*, Campos lembra que Rilke só chegou ao Brasil no contexto do pós-guerra, “entronizado no panteão dos vates por integrantes e/ou simpatizantes da geração de 45”, mas “traduziu-se o clima, o *feeling*, o substrato existencial, mas não a linguagem”, contaminado por “misticismos de fachada que alimentaram um certo tipo de recepção” (CAMPOS in RILKE, 1993b, p. 12).

Desse modo, constrói-se a narrativa da recepção de um Rilke “menor”, inferior ao Rilke “de contornos firmes” que apresentaria portanto uma poesia mais elegante e bem-acabada, caracterizada pela ausência de um eu lírico em direção a uma “figuralidade essencial do outro” que constituiria a “poesia dos objetos”, sua grande realização estética. Ainda que a divisão de fases e mesmo a eleição pelos críticos de uma fase em detrimento de outra seja moeda corrente na fortuna crítica rilkeana, a divisão apresentada para a recepção da poesia de Rilke no Brasil carece de exemplos concretos. Pode-se especular que, no resgate do mito de Orfeu realizado pelo grupo, os poetas da geração de 45 podem ter sido atraídos pela coletânea que lhe faz alusão. Mas o tema do canto orfeônico era de tal forma

disseminado na literatura do período que se torna inviável afirmar o grau de influência de Rilke no seu resgate por estes poetas, como discute Vagner Camilo (CAMILO, 2017). Na verdade, o discurso estabelecido de que os poetas de 45 ignoravam a obra madura de *Livro das Imagens* e *Novos Poemas* deve ter servido de motivação – para os irmãos Campos, inclusive – para buscar os poemas desta fase de sua obra e como também faz João Cabral de Melo Neto, como vemos no poema “Rilke de Novos Poemas”, de *Museu de Tudo* (1975), que a partir do título afirma a eleição de um determinado Rilke e, desse modo, antes criticar um conceito de poesia do que homenagear uma obra.

Preferir a pantera ao anjo,
condensar o vago em preciso:
nesse livro se inconfessou:
ainda se disse, mas sem vício.
Nele, dizendo-se de viés,
disse-se sempre, porém limpo;
incapaz de não gozar,
disse-se, mas sem onanismo.

(CABRAL, 2008, p.369.)

De forma concreta, entre os poetas da geração de 45, são Geir Campos e Dora Ferreira da Silva que, levados pelo trabalho de tradutores, transformam Rilke em figura presente na própria obra poética. Embora ligada ao grupo principal de 45, a obra poética de Dora é bastante secundária no período, mas se caracteriza pela constante referência ao poeta que traduziu diligentemente, incluindo dois poemas que lhe dedica diretamente: “Rilke”, de *Jardins* (1979) e “A Rainer Maria Rilke”, de *Talhamar* (1982).

Geir Campos, juntamente com Thiago de Melo, fundou a editora Hipocampo, responsável por várias publicações de poesia nos anos 1950, incluindo seu próprio livro de estreia, *Rosa dos Rumos*, que ganhara em 1950 um

concurso em que Manuel Bandeira presidia o júri. Como demonstram as resenhas recolhidas na “Apresentação” à sua *Antologia Poética* (CAMPOS, 2003, p. 9-11), seu nome circulava principalmente nas traduções de poemas de Rilke. Entre os poetas do grupo de 45, é aquele que vincula, desde o início, sua obra ao seu trabalho com o poeta de Praga, o que gera uma expectativa logo frustrada e, como os próprios críticos reconhecem, talvez injusta.

Como veremos, as possíveis marcas de uma leitura rilkeana na poesia de Geir Campos verificam-se antes em temas e aspectos formais isolados do que em uma concepção de obra poética – lembrando-se, aqui, que na poesia de Rilke encontra-se mais de uma. Entre aqueles que permanecem ao longo de toda a obra do poeta capixaba e que valeriam a pena olhar mais de perto encontra-se uma estranha fixação com as estações de transição, o outono e a primavera. Em obras como *Coroa de Sonetos* (1953), trata-se de um tema particularmente deslocado em função de suas imagens, que se referem antes ao outono no hemisfério norte e parecem ecoar a obsessão rilkeana com o outono como a estação em que se perdem as possibilidades e as esperanças da juventude (como no célebre poema “*Herbsttag*”, traduzido pelo próprio Geir Campos e por José Paulo Paes como “Dia de Outono”).

1. Os cisnes

Como visto, *Novos Poemas* e *Sonetos a Orfeu* são os dois polos entre os quais oscila a recepção de Rilke. Entretanto, a concepção de cada uma dessas obras não constitui uma rejeição das anteriores, ainda que algumas diferenças profundas na estética formal e na escolha de temas de cada obra possam sugerir esta ideia. De um lado, alguns temas se reapresentam, ainda que sob novo tratamento, em fases diferentes: a mitologia cristã, por exemplo, fundamental para o *Livro de Horas*, não deixa de estar presente no

Livro das Imagens, e podemos lembrar que *A Vida de Maria* foi escrito no intervalo entre os dois volumes de *Novos Poemas*. A crítica genética levantou como muitos poemas de fases diferentes foram escritos em intervalos próximos, e os textos do espólio, como cada um dos livros era composto dentro de um conceito fechado, deixando de fora ou para outro momento os poemas que não se enquadrassem.

Desse modo, o *Livro das Imagens* e *Novos Poemas* são considerados, essencialmente, a obra de Rilke em que o poeta emula o aprendizado e o convívio com Auguste Rodin, sobre o qual escreve uma monografia em 1902, mudando-se em seguida para Paris com o objetivo de encontrá-lo, por intermédio da esposa, a escultora Clara Westhoff, que fora aluna de Rodin.

Der Schwan

*Diese Mühsal, durch noch Ungetanes
schwer und wie gebunden hinzugehn,
gleicht dem ungeschaffnen Gang des Schwanes.*

*Und das Sterben, dieses Nichtmehrfassen
jenes Grunds, auf dem wir täglich stehn,
seinem ängstlichen Sich-Niederlassen:*

*in die Wasser, die ihn sanft empfangen
und die sich, wie glücklich und vergangen,
unter ihm zurückziehen, Flut um Flut;
während er unendlich still und sicher
immer mündiger und königlicher
und gelassener zu ziehn geruht.³*

“O Cisne” é um dos poemas em que de forma mais evidente vemos a presença de Rilke em Paris, tanto na imagem que ele descreve quanto nas influências, em *Novos Poemas*, das obras de Rodin, mas também de Baudelaire e da pintura de Cézanne. O escultor, de quem o poeta ainda era secretário (o poema foi escrito no inverno entre 1905 e 1906), está

presente, de certa forma, quase fisicamente na cena: “À noite, ao pôr do sol, sentamos na beira do lago artificial murado junto aos jovens cisnes e os observamos”⁴. Mas é inevitável não pensar no cisne dos *Quadros Parisienses*, ainda que o sentido alegórico do exílio que reflete o deslocamento do poeta na cidade em transformação e que encontramos em outros poemas, como em “A Pantera”, não se encontre aqui. O que temos é uma discussão sobre a possibilidade de representação e do artista diante da obra inacabada e da questão se essa obra pode ser considerada completa.

Do ponto de vista formal, trata-se de um poema também com aparência de inacabado. Ainda que mantenha a estrutura dos versos e o pentâmetro iâmbico, a medida comum a *Novos Poemas*, a divisão em estrofes (dois tercetos e um sexteto) e o esquema de rimas (aba cbc ddeffe) não condizem com o rigor formal associado à coletânea. As duas primeiras estrofes – introduzidas por “*Diese Mühsal*”, “Esta fadiga” –, descrevem os movimentos desajeitados do cisne, cujo caminhar é comparado à obra inacabada. A introdução da terceira estrofe, no entanto, recoloca o cisne no seu habitat – “*in die Wasser*”, “nas águas” –, no qual ele domina os seus gestos e o meio se submete à sua presença física. Comparado, entretanto, ao ato de morrer, o encontro com as águas sugere um reconhecimento póstumo do artista, o momento em que os demais elementos se curvam à sua passagem.

“O Cisne”

Este sacrifício de avançar
pelos feixes do irrealizado
lembra um cisne, altivo a caminhar.

E a morte — esse nada mais buscar
do chão diariamente repisado —
lembra a sua angústia de pousar

sobre as águas que o recebem mansas

e cedem sob ele, em suaves tranças
de marolas que cercá-lo vêm;
enquanto ele, calmo e independente,
segue sempre majestosamente
como ao seu próprio capricho lhe convém.

As traduções de Geir Campos de poemas de Rilke, publicadas em revistas desde o final dos anos 1940, foram publicadas em 1953, ganhando algumas reedições sem nenhuma modificação. Ainda que arrançadas cronologicamente e dando preferência a edições bilíngues, as traduções não possuem indicação de onde saíram os poemas, mas trata-se de poemas do *Livro das Imagens*, *Novos Poemas* e *Sonetos a Orfeu*, excluindo a obra imatura, de um lado – talvez por ser voz geral que era desimportante – e as *Elegias de Duíno*, na mesma época traduzidas por Dora Ferreira da Silva.

Em 1993, depois de fazer mestrado e doutorado sobre questões da tradução literária, Geir Campos publicou a tradução completa do *Livro das Horas*. Caracterizado por um rigor menor no aspecto formal, as traduções dos poemas são praticamente literais, ocasionalmente metrificadas e rimadas, com tendência à simplificação para preservar a naturalidade da expressão e a integridade do conteúdo. Além de conter erros na divisão das estrofes, tanto o esquema de rimas que parece desistir na metade dos poemas quanto a métrica falha lembram muitos dos poemas de Geir Campos. Na introdução, ele afirma ter tentado seguir uma recomendação do poeta ao tradutor contida nos *Cadernos de Malte Laurids Brigge*, segundo a qual o tradutor deveria “recostar-se para trás, fechando em seus olhos uma frase que acabou de ler e reler uma porção de vezes, até o sentido fluir-lhe no sangue”. Em seguida, entretanto, esclarece alguns critérios técnicos:

Usei na tradução os ritmos mais usuais da poesia culta luso-brasileira: usei muito o pentâmetro iâmbico, nosso decassílabo,

nas muitas combinações cadenciais que pode assumir. Quanto às rimas, imagino que o próprio Rilke as iria fazendo em seu livro ao acaso, no acaso que se permite um verdadeiro artista, muito na base do que um grande poeta brasileiro chamaria “palavra puxa palavra”, e só registrei por escrito as que me ocorreram de forma mais natural, ficando o sentido dos versos acima de qualquer exigência formal, e nisso espero ter atendido aos princípios tradutórios do próprio Rilke e ao interesse do leitor. (RILKE, 1993a, p. 11)

A tensão entre as necessidades de expressão artística e de apuro técnico está presente em todas as traduções de Rilke feitas por Geir Campos. No caso de “O Cisne”, o resultado é um poema em que a linguagem oscila entre uma naturalidade forçada e a tentativa de permanecer fiel à estrutura original, marcada pela substantivação dos verbos – um processo, em alemão, morfológicamente simples e que por isso sempre impõe problemas à tradução –, acrescentado de soluções pouco explicadas como “feixes do irrealizado” e fato de que o caminhar do cisne se torna altivo – e não incompleto, como diz o poema original.

A tradução de Geir Campos para “O cisne”, ainda que bastante literal, tende para uma certa simplificação tanto em função da estrutura sintática de uma língua para outra quanto no desejo de preservar a beleza da imagem do cisne mesmo enquanto caminha: como vimos, o passo “não-realizado”, de movimentos pesados e como que amarrado do cisne – quase um albatroz de Baudelaire – é traduzido como um “andar altivo”, menos uma tentativa de transferência do que o desejo pela crença inabalável de que o cisne, representando o poeta – não apenas de forma abstrata, mas de alguma maneira o próprio Rilke – nunca perca a elegância. Nas “Notas” que Campos acrescenta ao final

de suas traduções, encontramos um comentário a este poema que reforça esta interpretação de “O Cisne”:

O cisne leva-nos a pensar no próprio Rilke, vivo em sociedade, solicitado pelo amor das mulheres e pela amizade dos homens, que o admiravam e cercavam, com uma solicitude a que o poeta correspondia – ora com uma desculpa, ora com uma resposta gentil – sem deixar-se tocar, sem deixar-se romper o cristal que envolvia sua pessoa misteriosa: assim como no poema o cisne se desembaraça garbosamente das marolas que o acolhem macias, é fácil imaginar o poeta escapando do assédio dos admiradores, sempre que estes não encontrasse os únicos seres que julgava capazes de o entenderem realmente: “As amantes e os que sabem que vão morrer jovens...” (CAMPOS in RILKE, 2017, p. 63-64.)

Desse modo, na tradução de Geir Campos, “O Cisne” transforma-se numa reposição do mito romântico do poeta, avesso à vida em sociedade e ao mesmo tempo dotado de uma espécie de clarividência que o faz pairar acima dos demais, protegido por uma redoma de cristal que se torna uma versão cotidiana da torre de marfim. Talvez essa leitura obnubilada do poeta alemão reflita-se, na mesma época, neste poema que descreve o movimento contrário – o cisne levanta voo, em vez de abaixar-se – de *Rosa dos Rumos* (1950):

“O Cisne”

Pluma e silêncio, vinha pela vida
aceita com resignação, conquanto
talvez em hora alguma pretendida.
Pressente no ar o aviso da partida
- urge tentar o eterno: um voo, um canto
um gesto nunca ousado, alguma prece...
Canta, e se vai. O canto permanece.

O cisne representa novamente o poeta, mas, como na interpretação de Campos para o poema de Rilke, ele se resigna com o assédio dos problemas mundanos enquanto aguarda o momento sublime da criação, que o alça a um outro patamar. A confiança na perenidade do canto, na poesia que permanece depois do desaparecimento do poeta, tema caro aos poetas de 45 e que fora posto em xeque justamente pelo cisne de Charles Baudelaire, é a custo repostada aqui. Ao mesmo tempo, entretanto, de modo muito semelhante a “Rilke de *Novos Poemas*”, de João Cabral, trata-se da tentativa de forjar uma imagem de poeta à custa da obra admirada.

2. Animais aprisionados

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.*⁵

O poema mais célebre de *Novos Poemas* também foi o primeiro a ser escrito, quando era recém-chegado a Paris e ainda compunha os poemas do “Livro da Pobreza e da Morte”, a terceira parte do *Livro de Horas*. Ou seja, é um poema mais contemporâneo à “poética” dos *Caderno de Malte Laurids Brigge* do que a “O Cisne”

ou “Torso arcaico de Apolo”, por exemplo. Em carta a Clara Westhoff, este teria sido “o primeiro resultado de um aprendizado bom e rigoroso sob a influência de Rodin, que o teria levado a trabalhar frente à natureza como um pintor ou escultor, implacavelmente assimilando e imitando.” (STAHL, 1978, p. 187). Essa é a razão da indicação “No *Jardin des Plantes*, Paris”, que registra o momento do trabalho do poeta.

Em três quartetos também em pentâmetro iâmbico, com rimas alternadas, o animal é descrito por metonímia, alternando entre seu olhar e seus membros, cuja quase imobilidade retrata a situação de animal acuado, deslocado de seu habitat. Para Judith Ryan, o poema “privilegia o olho da mente sobre a realidade concreta”, procedimento que a estudiosa já encontra em “David canta diante de Saul”, também de *Novos Poemas*. O movimento da pantera é, desse modo, marcado pela subjetividade, cujo tédio se faz sentir nos versos de frases artificialmente alongadas pela inserção de adjetivos e advérbios, que mimetizam os passos lentos da fera. Entre os maiores desafios à tradução está o verso 5, em que as aliterações em [x], [ç] e [g] prolongam ainda mais o movimento, e que Augusto de Campos, numa das traduções mais bem realizadas de Rilke em português, inspira-se em Manuel Bandeira e traduz como “A onda andante e flexível do seu vulto”.

A Pantera

Varando a grade, a nada mais se agarra
o olhar tomado dum torpor profundo:
para ela é como se houvesse mil barras
e, atrás, dessas mil barras, nenhum mundo.

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

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

Como visto em “O Cisne”, a tradução de Geir Campos oscila entre a fidelidade ao texto original e a busca de um verso mais natural à língua portuguesa, a começar pelo verso 5, pela ausência das aliterações mas, principalmente, a inversão pela qual, na tradução, o andar torna-se “firme” e os passos “gráteis” – no original, o andar é “suave” e os passos, “fortes”. Da mesma forma, no verso final, a imagem que os olhos percebem “fica” no coração, embora o texto original diga que ela “deixa de existir”, em consonância com o torpor profundo em que vive a fera. Percebem-se as questões de tradução impostas, por exemplo, pela condensada estrutura sintática do alemão, que obriga o tradutor a prolongar o último verso, aqui decassílabo como no resto do poema, mas mais curto no original, mimetizando o torpor do animal.

Igualmente como no caso dos dois poemas “O Cisne”, encontramos também em *Rosa dos Rumos* (1950) – livro de estreia de Geir Campos, escrito em simultaneidade com as traduções de Rilke – este soneto sem título:

As grades de uma vez, cada vez mais junto
de mim e de si mesmas – fechando o cerco
em torno do meu voo, quando em voos me perco
por além deste meu ser quase defunto.

Já não blasfemo, não peço, não pergunto:
se houvesse uma resposta à dúvida! Mas as
possíveis conclusões, sobre minhas asas
apertam grades, só, cada vez mais junto.

As vergas e vergões queimam como brasas:
longas pétalas duma drósera enorme
cuja maligna fome, sempre maior, me

quer... Nem regem minhas carnes cansadas
dessa opressão; se há alguma trégua, então
pesa um silêncio de máquinas paradas.

É um poema bastante representativo da obra de Geir Campos, a começar pelos seus aspectos formais. A princípio, trata-se de um soneto eneassílabo, ainda que em alguns versos a métrica varie entre o decassílabo e o alexandrino, mas talvez o que chame mais a atenção sejam as rimas completamente fora de padrão, incluindo rimas extremamente raras (“Mas as”/“asas e enorme”/“maior, me”) ao lado do verso 13 sem rima nenhuma. São questões que dão sentido ao comentário de Manuel Bandeira, que, ao resenhar *Rosa dos Rumos*, faz um elogio de dois gumes ao afirmar que “Geir é um bom garimpeiro de tais diamantes. Se eu tivesse alguma autoridade para dar um conselho ao poeta, o que lhe diria é que ele tome extremo cuidado com a sua extrema perícia em versejar: esse seu grande talento será sempre seu grande perigo.” (“Os Hipocampos” (crônica sem data). BANDEIRA, 1958, p. 292.) De fato, a custo de preservar as rimas preciosas encontradas, Geir Campos sacrifica a estrutura do soneto, em que a mudança de rimas dos dois quartetos para os dois tercetos também indica, geralmente, uma passagem temática ou lógica que aqui não acontece: não há tensão que se dilua ou mude de estado no final, apenas a descrição de uma única imagem sem alteração.

Do ponto de vista temático, as semelhanças com “A Pantera” de Rilke limitam-se à proposta inicial. Como vemos, o poema em alemão organiza-se em três estrofes, nos quais a primeira descreve o olhar da fera, a segunda o seu andar e a terceira anuncia o vislumbre de uma mudança de estado mas, logo em seguida, o desvanecimento de qualquer chance de transformação. Se há uma figura de linguagem ausente em *Novos Poemas* é a prosopopeia; enquanto isso, longe de ser um objeto, o pássaro aprisionado no soneto de Geir Campos é o eu lírico e é capaz de

blasfêmias e perguntas, e alguma coisa não nomeada o oprime: quando não algo semelhante a uma planta carnívora, então sua própria quietude tem o peso de máquinas. A oscilação entre imagens naturais – ainda que descritas de forma preciosa, com nomenclatura científica – e industriais ajuda a conferir estranheza ao poema, o que torna mais enigmático o quadro descrito, que permanece fechado em si mesmo.

Sérgio Buarque é quem alerta o leitor para o risco de, lendo-se poemas como este, ver na poesia de Geir Campos uma herança rilkeana. Se o presente soneto não tem título, ainda há outros poemas de *Rosa dos Rumos* cujos títulos indicam a temática em torno de objetos e que, ainda que numa linguagem “densa, misteriosa, carregada de símbolos”, ao se reduzirem à paráfrase revelam-se, na verdade, “uma nova expressão do decantado sentimento de desterro na vida e na mortalidade” presente na poesia desde o Romantismo, como o presente poema, ao contrário da individualidade de Rilke, que é transcendida no contato com os objetos” (HOLANDA, 1996, p. 307-311.).

Se é possível encontrar o desejo de imitação de Rilke no presente soneto, talvez ele esteja na estrutura dos *enjambements*, uma vez que, na estrutura do verso alemão, as condicionais criam versos longos cuja continuidade lógica exige o encadeamento dos versos. Por exemplo, no poema “O Cisne”, a passagem da segunda para a terceira estrofe – que também é uma passagem do pássaro de um ambiente a outro, como vemos – ocorre no encadeamento entre “abaixar-se” e “nas águas”, criando assim um vínculo sintático entre as situações opostas em que se vê o cisne. Um encadeamento semelhante se vê entre a terceira e a quarta estrofes do soneto de Geir Campos, que, ainda que construído para preservar a rima, buscam claramente uma continuidade do discurso.

Considerações Finais

Diferentemente do que ocorre com outros grandes poetas de língua alemã, a recepção de Rainer Maria Rilke oferece material bastante farto, entre traduções e textos críticos. Embora não tão lido quanto T. S. Eliot e poetas franceses – Paul Valéry e Mallarmé, por exemplo –, os nomes que o traduziram – Manuel Bandeira, Geir Campos, Augusto de Campos e José Paulo Paes, entre outros, incluindo Cecília Meireles, que traduziu *A Canção de Amor e Morte do Porta-Estandarte Cristóvão Rilke* a partir da versão francesa – abrem o campo de análise para as escolhas de leitura e possíveis influências em cada uma das gerações do modernismo brasileiro.

A variedade de traduções de poemas de Rilke, desde suas propostas até as soluções que encontram, é reflexo tanto da compreensão de cada autor a respeito do poeta quanto dos conceitos de arte poética que cada um dos tradutores, eles mesmos também poetas, refletem na escolha dos poemas e nas modificações que se veem obrigados a fazer nos textos originais. Mais produtivo do que apontar falhas neste processo é compreender de que forma cada um destes esforços de verter um determinado poeta na língua não é um ato isolado, mas fruto de um debate e de um contexto em que mais de uma contenda era travada, em revistas literárias, em congressos de poesia, em prefácios e nos próprios poemas.

Para muitos poetas da época, no entanto, a exemplo do comentário de Geir Campos sobre “O Cisne”, percebe-se a busca de uma imagem de artista, sempre distraído pela preocupação com a sua obra, constantemente assediado por amantes e admiradores, de modo que a persona poética de Rilke faz uma sombra tão grande quanto a sua obra, como neste poema de Domingos Carvalho da Silva:

Valha-me a santíssima Virgo

Valham-me as que não são santíssimas
Valham-me principalmente as que não são
[virgens

Valham-me todos os poetas neste transe
para que o bem-amado possa escutar-me
interpretar-me

ouvir-me

traduzir-me.

Valha-me Rilke

- Ist er ein Hiesiger?

Keats responde: Happy is England

- Happy Birthday,

happy birthday, Helga!

Este é o poema de número 16 de “A Fênix Refratária”, poema longo de 1958 inspirado, entre outros, em “A Terra Devastada” de T. S. Eliot, outra obra fundamental para a geração de 45 – incluindo aqui, no verso 10, o verso isolado com uma fala em alemão, que causa o mesmo efeito de estranheza da fala da moça na primeira estrofe do poema eliotiano (“*Bin gar keine Russin, stamm aus Litauen, echt deutsch*”), efeito semelhante à fala da atriz em “A um hotel em demolição”, de Carlos Drummond de Andrade (“*Stellen Sie es auf den Tisch!*”). Ao contrário de Eliot e Drummond, porém, nos quais as falas em alemão são de personagens anônimas na cidade, aqui ela se refere a Rilke – não se sabe se dita por ele ou dirigida a ele – e pergunta sobre alguém ser ou não um morador local. Em um poema cujo eu lírico sai “à procura da poesia”, a figura de Rilke emerge, junto com a de Keats, como capaz de legitimar a sua presença nesta espécie de reino encantado.

Em prefácio à *Antologia Poética* de Carvalho da Silva, ainda em 1956, Adolfo Casais Monteiro afirma que

Um Rilke e um Fernando Pessoa podem ser “maus mestres” na medida em que precisamente se pretenda ver neles exemplos de divórcio com os problemas da realidade

– porque a realidade deles não é a do nosso tempo, e eles não podem dar “lição” nenhuma neste sentido – os “problemas” aos quais dão sua “resposta” não são os do presente. (CASAIIS MONTEIRO in SILVA, 1956, p. 11).

A afirmação reflete – em conjunto com outras, normalmente passagens em prefácios – o temor de uma geração de ser ofuscada pelos epígonos que escolheu. Porque, se a eleição de grandes poetas como “mestres” pode conferir legitimidade a uma obra literária, ela igualmente promove a transferência de determinados questionamentos de um poeta para outro: no caso de Rilke, a ausência de marcas da modernidade em sua obra, considerada distante do contexto político e histórico de um Império Austro-Húngaro prestes a se esfacelar e da Paris da virada do século XX, levou com frequência à questão da alienação do poeta cuja obra não faz referência ao conflito da I Guerra Mundial. Não se trata de problemas tão diversos da realidade do Brasil nos anos 1950, mas, ao defender o distanciamento de um poeta de 45 de duas das grandes referências na poesia do período, Casais Monteiro percebe que a armadilha não se limita à escolha desta ou daquela fase de uma obra poética.

Referências bibliográficas

BANDEIRA, Manuel. *Poesia e Prosa – em 2 volumes*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

CAMILO, Vagner. Nota sobre a recepção de Rilke na lírica brasileira do segundo pós-guerra. In: *Navegações* (impresso). Porto Alegre, v. 10, p. 71-78, 2017.

CAMPOS, Geir. *Antologia poética*. Organização de Israel Pedrosa. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 2003.

CARPEAUX, Otto Maria. Nota sobre Rilke. In: _____. *Retratos e Leituras*. Rio de Janeiro, organização Simões, 1953.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia – tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Olímpio Correia de França Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *O Espírito e a Letra (em 2 volumes)*. Organização de Antonio Amonio Prado. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

HÖRSTER, Maria Antónia Henriques Jorge Ferreira. *Para uma história da recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal (1920-1960)*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbekian, 2001.

MARTINS, Cristiano. *Rilke, o poeta e a poesia*. Belo Horizonte: Movimento Editorial Panorama, 1949.

MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. São Paulo, Martins Fontes, 1982.

RILKE, Rainer Maria. *Sämtliche Werke*. Frankfurt/Main: Insel, 1957.

_____. *Auguste Rodin*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

_____. *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Mandarim, 1996.

_____. *Coisas e Anjos de Rilke*. Tradução de Augusto de Campos. 2ª edição ampliada. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *Elegias de Duíno*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Globo, 1972.

_____. *O Livro de Horas*. Tradução de Geir Campos. São Paulo: Perspectiva, 1993a.

_____. *Poemas e Cartas a um Jovem Poeta*. Tradução, seleção e notas de Geir Campos e Fernando Jorge. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. *Poemas*. Tradução de José Paulo Paes. 2ª edição. São Paulo: Cia. Das Letras, 2012.

_____. *Poesia-Coisa*. Tradução de Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Imago, 1993b.

RYAN, Judith. *Rilke, modernism and poetic tradition*. Cambridge, University Press, 1999.

SILVA, Dora Ferreira. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1999.

SILVA, Domingos Carvalho. *Poemas Escolhidos*. Prefácio de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo, Clube de Poesia, 1956.

STAHL, August. *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk*. München, Winkler, 1978.

TELES, Gilberto Mendonça. Para o estudo da geração de 45. In: _____. *Contramargem – Estudos de Literatura*. Rio de Janeiro: PUC/ São Paulo: Loyola, 2002. p.83-115.

Notas

1 Aqui me baseio no *Diário Crítico* de Sérgio Milliet, que anota comentários ao livro em 10 de fevereiro de 1949. (MILLIET, 1982, p.285-287.)

2 As primeiras traduções de Augusto de Campos aparecem em uma coletânea, *Irmãos germanos – Rilke e outros* (Florianópolis, Noa Noa, 1992), e em seguida em *Rilke: Poesia-Coisa* (Rio de Janeiro: Imago, 1993) e em *Coisas e Anjos de Rilke* (São Paulo: Perspectiva, 2001 e 2012).

3 Esta fadiga de andar pelo ainda não feito,/ pesadamente e como se estivesse amarrado/

assemelha-se ao passo não realizado do cisne.// E o ato de morrer, este não-mais-tocar/ este solo sobre o qual estamos diariamente,/ ao seu medroso abaixar-se: // nas águas, que o recebem suavemente e que, como se feliz e passado/ constangem-se sob ele, em marolas// enquanto ele, infinitamente calmo e seguro/ sempre mais dono de si e mais nobre/ e mais relaxado digna-se a se mover.

4 "Abends" um Dämmerung... sitzen wir an dem eingerahmten Bassin bei seinen jungen Schwänen und betrachten sie. (Carta a Clara Westhoff, 20.09.1905. STAHL, 1978, p.201.)

5 Seu olhar, de tanto passar pelas barras/ cansou-se tanto, que não detém mais nada./ A ele é como se houvesse mil barras/ e atrás de mil barras mundo algum.// O macio caminhar de passos elasticamente fortes/ que se roda em círculos cada vez menores, // é como uma dança de força em torno de um centro/ no qual se encontra um grande impulso adormecido.// Apenas às vezes se ergue a cortina das pupilas/ sem um ruído – então entra uma imagem,/ passa pela calma tensionada dos membros/ e cessa de existir no coração.