

*Römische Fontäne*, de Rilke, traduzido por José Paulo Paes e  
Augusto de Campos /  
*Rilke's Römische Fontäne* translated by José Paulo Paes and  
Augusto de Campos

*Ana Maria Ferreira Torres\**

Graduada em Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa na Universidade Federal do Pará (UFPA) em 2018. Discente do mestrado em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFPA, iniciado em 2019.

 <https://orcid.org/0000-0002-3947-8437>

*Mayara Ribeiro Guimarães\*\**

Graduou-se em Bacharelado em Português-Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2000. Obteve grau de mestre em Literatura Brasileira pela UFRJ em 2004. Doutora em Literatura Brasileira pela mesma instituição (2009). Professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Pará e do PPGL da UFPA na área de Estudos Literários, com ênfase em Literatura Brasileira do século XX, Teoria Literária e Tradução.

 <https://orcid.org/0000-0002-5263-0499>

**Recebido:** 07 fev. 2020. **Aprovado:** 07 mai. 2020.

**Como citar este artigo:**

TORRES, Ana Maria Ferreira; GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. *Römische Fontäne*, de Rilke, traduzido por José Paulo Paes e Augusto de Campos. *Revista Letras Raras*, v. 9, n. 3, p. 228-243, jun. 2020.

**RESUMO**

Neste trabalho, realizou-se a comparação entre as traduções de José Paulo Paes e Augusto de Campos do poema *Römische Fontäne* [Fonte Romana], de Rainer Maria Rilke, presente em seu livro *Neue Gedichte – I*, [Novos Poemas - I] de 1907. Essas traduções estão presentes nas antologias *Rainer Maria Rilke [Poemas]* (1993), de Paes, e *Rilke: Poesia-Coisa* (1994), de Campos. Para cumprir o objetivo principal, discorreu-se sobre o conceito do livro *Novos Poemas*, bem como sobre a figura da fonte, na poesia de Rilke. Em seguida, realizou-se a análise, sob os parâmetros de análise do poema e das traduções propostos por Mário Laranjeira (1993). O diálogo teórico manteve-se ainda com as proposições de Hans Vermeer (1994 *apud* SNELL-HORNBY, 2012), em relação ao grau de distanciamento ou de aproximação à língua de chegada, e Haroldo de

\*

 [anaferreira.t@gmail.com](mailto:anaferreira.t@gmail.com)

\*\*

 [mayribeiro@uol.com.br](mailto:mayribeiro@uol.com.br)

 <http://dx.doi.org/10.35572/rlr.v8i3.1442>

Campos, com o conceito de transcrição. Por meio da análise e comparação, constatou-se que a principal diferença entre as duas traduções decorre do modo como cada tradutor lidou com a iconicidade verbal presente no poema de Rilke, levando-se em consideração o fator de assimilação ou distanciamento das abordagens tradutórias, em relação ao original, e o potencial transgressor da proposta transcriadora de Campos. Acerca da obra rilkeana, consultou-se as seguintes fontes: Judith Ryan (2004), Manfred Engel (2004), Otto von Bollnow (1955), Wolfgang Müller (1997) e Benedito Nunes (2009).

**PALAVRAS-CHAVE:** Tradução; Poesia; Rainer Maria Rilke; José Paulo Paes; Augusto de Campos.

#### ABSTRACT

*In this work, a comparison was made between the translations of José Paulo Paes and Augusto de Campos of the poem *Römische Fontäne* [Roman Fountain], by Rainer Maria Rilke, present in his book *Neue Gedichte - I*, [New Poems - I], 1907. These translations are present in the anthologies *Rainer Maria Rilke* [Poemas] (1993), by Paes, and *Rilke: Poesia-Coisa* (1994), by Campos. To fulfill the main objective, it was discussed about the concept of the book *New Poems*, as well as about the figure of the fountain, in the poetry of Rilke. Then, the analysis was performed under the parameters of analysis of poem and translations proposed by Mário Laranjeira (1993). Hans Vermeer's classification (1994 apud SNELL-HORNBY, 2012) was also used to classify translations according to their degree of distancing or approximation to the target language. Through analysis and comparison, it was found that the main difference between the two translations stems from the way each translator dealt with the verbal iconicity present in Rilke's poem, regarding the assimilating or alienating factor of the translation approaches, in relation to the original, and the transgressing potential of Campos' transcreation proposal. About the Rilkean work, the following sources were consulted: Judith Ryan (2004), Manfred Engel (2004), Otto von Bollnow (1955), Wolfgang Müller (1997) and Benedito Nunes (2009).*

**KEYWORDS:** Translation; Poetry; Rainer Maria Rilke; José Paulo Paes; Augusto de Campos.

## 1 Novos Poemas e a figura da fonte

No início dos anos 1990, dois poetas-tradutores brasileiros renomados, José Paulo Paes e Augusto de Campos, publicaram, cada um, uma antologia de traduções de poemas do escritor praguense Rainer Maria Rilke. Tanto um quanto o outro traduziram poemas dos livros *Novos Poemas*, lançados em 1906 e 1907, e que contêm em si os “poemas coisa”, terminologia utilizada por Rilke para denominar poemas em que são apresentados objetos os quais remetem a temas da vida humana. Um desses poemas é “Fonte Romana” [Römische Fontäne]. No presente trabalho, essas traduções serão analisadas, tendo em vista a noção de tradução como interpretação, como declara a autora de literatura comparada e teoria da tradução, Susan Bassnett (2002, p. 106, tradução nossa): “Todas as traduções refletem as leituras individuais dos tradutores, bem como suas interpretações e seleção de critérios determinados pelo conceito de *função* tanto da tradução quanto do texto original.”<sup>1</sup>.

Em primeiro lugar, serão apresentadas a proposta de *Novos Poemas* e a figura poética da fonte, central no poema e presente na obra de Rilke como um todo. Em seguida, será realizada a análise do

---

<sup>1</sup> “All the translations reflect the individual translators’ readings, interpretations and selection of criteria determined by the concept of the *function* both of the translation and of the original text.” O texto de Bassnett (2002) não tem tradução em português, por isso o trecho citado foi traduzido pelas autoras do artigo.



poema e das traduções com base na metodologia de Mário Laranjeira (1993) e nos critérios de Mary Snell-Hornby.

Nos *Novos Poemas*, há diferentes grupos temáticos: poemas que descrevem pessoas comuns e anônimas, como *A Convalescente*<sup>2</sup> [*Die Genesende*], *O Cego* [*Der Blinde*] e *O Leitor* [*Der Leser*]; aqueles que trazem personagens e eventos das mitologias greco-romanas e cristãs, como *Orfeu*. *Euridice*. *Hermes*. [*Orpheus. Eurydike. Hermes*] e *O Nascimento de Vênus* [*Geburt der Venus*]; poemas sobre animais, como o célebre *A Pantera* [*Der Panther*], bem como *Gato Preto* [*Schwarze Katze*] e *Os Flamingos*; poemas em que objetos ou paisagens são o centro, como *A Escadaria do Orangerie* [*Die Treppe der Orangerie*], *O Carrossel* [*Das Karussell*] e *A Ilha* [*Die Insel*]. A maior parte desses poemas é inspirada por quadros e outras obras de arte que Rilke teve a oportunidade de conhecer em suas viagens pela França, Itália, Espanha, bem como devido à convivência com Rodin e Cézanne. Também não se deve descartar o fato de que os motivos utilizados pelo poeta foram, muitas vezes, inspirados por outros poetas franceses de sua época ou a ele anteriores, como aponta Judith Ryan (2004), ao falar de poemas como *A convalescente*, *Os mendigos* [*Die Bettler*] ou *A catedral* [*Die Kathedrale*], motivos que estão em antologias de poesia francesa dos séculos XVIII e XIX, dentre elas, *Poètes d'aujourd'hui* [Poetas de hoje] (BEVER, A. van; LE'AUTAUD, Paul, 1900 *apud* RYAN, 2004, p. 60) e *Anthologie des poètes français contemporains* [Antologia de poetas franceses contemporâneos] (WALCH, G., 1906 *apud* RYAN, 2004, p. 60):

Ao retrabalhar esses modelos do final do século XIX, Rilke preserva sua ênfase na complexidade, fragilidade e fugacidade do objeto, mas desenvolve metáforas com menos clichês e menos sentimentais, mais originais e até mesmo abstratas.<sup>3</sup> (RYAN, 2004, p. 60-61).

Em muitos dos poemas, a interpretação não é unívoca, isto é, não se fala somente sobre a coisa que está presente no título, mas a descrição e as ações presentes no texto podem se referir a outros temas, sobretudo àqueles dos quais Rilke já se ocupava anteriormente: Deus, a morte e a efemeridade das coisas. É como William Waters (2010, p. 60) considera: “poemas que são, de outras maneiras – uma vez que lemos além do título – qualquer coisa, menos invocações de um objeto.”<sup>4</sup>, ou seja, embora o

<sup>2</sup> Todas as traduções dos títulos de poemas listados neste artigo estão nas antologias de traduções feitas por Augusto de Campos, ou seja, em Campos (2001, 2015) e Rilke (1994).

<sup>3</sup> “In reworking these late nineteenth-century models, Rilke retains their emphasis on the complexity, fragility and evanescence of the object, but develops metaphors that are less clichéd and sentimental, more original, and even abstract.” O texto de Ryan (2004) não tem tradução em português, por isso o trecho citado foi traduzido pelas autoras do artigo.

<sup>4</sup> “poems that are in other ways – once we read beyond the title – anything but evocations of an object.” O texto de Waters (2010) não tem tradução em português, por isso o trecho citado foi traduzido pelas autoras do artigo.

título evoque uma “coisa”, o poema em si não fala dessas coisas de modo descritivo, prática poética que era muito comum aos seus antecessores— como já apontado por Ryan (2004). Não se trata de buscar a descrição mais exótica e floreada de algo. Na verdade, como comenta Benedito Nunes (2009) acerca de um dos poemas do ciclo, *O Torso arcaico de Apolo*, inspirado pela escultura de mesmo nome, “Rilke almejava inculir no seu poema, feito coisa, um poder conversor semelhante ao captado na escultura, capaz de agir sobre os leitores para fazê-los ver de modo diferente tanto a vida quanto a morte.” (NUNES, 2009, p. 402).

Manfred Engel (2004) propõe um esquema estrutural recorrente nos *Novos Poemas*, que consiste em duas camadas principais: a primeira diz respeito a um “segmento da mensagem” [*Mitteilungslinie*], no qual Rilke “concentra-se nas coisas e processos observados em uma sequência de movimento linear” (ENGEL, 2004, p. 522, tradução nossa)<sup>5</sup>; e a segunda se refere à sobreposição a essa *Mitteilungslinie* do “segmento do sentimento” [*Gemütslinie*], ou seja, o aparecimento do traço do sentimento humano no poema. Essas emoções são configuradas, no texto, por meio de recursos expressivos, tais como ritmo, som e sintaxe. Engel (2004) informa, ainda, que o segmento da mensagem se dá por diferentes processos de movimentos. Ele destaca duas formas desses últimos, e uma delas está diretamente relacionada ao movimento da fonte.

*Römische Fontäne* [Fonte Romana], um dos poemas de *Novos Poemas – I*, faz parte do grupo de *Kunstgedichte* em que são apresentados objetos os quais remetem a temas da vida humana. A imagem da fonte foi repetidamente utilizada por Rilke, como mostra Otto von Bollnow (1955)<sup>6</sup>, em seu livro *Rilke*, que contém um subcapítulo dedicado a analisar a simbologia da fonte nos poemas, narrativas e cartas do escritor. Se, nos primeiros anos de escrita, Rilke comparava o movimento da água da fonte ao corpo feminino, nos anos mais maduros, a fonte passou a simbolizar o movimento dialético de ascendência e queda do homem, bem como o de suas relações com os outros e com o mundo. E mais do que isso: trata-se de figurar o ciclo da vida humana, como um modo de se consolar da falta de sentido da vida:

A imagem da fonte parece ser reconfortante, face ao sentimento de transitoriedade, pois o movimento alternado de subir e descer não deve mais ser entendido como vão

<sup>5</sup> „konzentriert sich bei den beobachteten Dingen und Vorgängen ganz auf einen linearen Bewegungsablauf“ O texto de Engel (2004) não tem tradução em português, por isso o trecho citado foi traduzido pelas autoras do artigo.

<sup>6</sup> Embora antigo, o estudo de Bollnow (1955) foi consultado para a escrita do presente trabalho, uma vez que o autor dedicou um livro inteiro à interpretação por via filosófica da obra mais madura de Rilke. Seu trabalho é indicado como referência, por exemplo, no manual sobre o poeta praguense organizado por Manfred Engel (2004), bem como no artigo *Rilke: thought and mysticism*, de Paul Bishop, presente na *Cambridge Companion to Rilke* (2010). Além disso, é citado por José Paulo Paes (2012), na antologia com poemas rilkeanos.



desejo, mas, pelo contrário, esse momento vai se fechando em um movimento circular, no qual a vida, sem ir além de si mesma, percorre eternamente. A ascensão e queda se torna o símbolo desse eterno ciclo da vida. (BOLLNOW, 1955, p. 234, tradução nossa)<sup>7</sup>

Engel (2004), que comenta acerca do movimento de ascensão e queda, inclui os poemas com fonte entre os textos em que esse processo ocorre e faz considerações semelhantes às de Bollnow (1955): “[...] essa queda não deve ser interpretada como decadência, ou fracasso da vontade humana, mas sim como obediência consentida, como a consumação da figura fundante, imposta a toda a vida, do *Dasein* humano [...]” (ENGEL, 2004, p. 523, tradução nossa).<sup>8</sup> Isso significa que o funcionamento da fonte seria uma forma de reconciliação entre o indivíduo, a vida, e a natureza, movimento que, nas *Elegias de Duino* e *Sonetos a Orfeu*, é ainda mais presente.

## 2 Análise do poema e das traduções

A análise do poema e de suas traduções será baseada na proposta de análise e crítica de Mário Laranjeira (1993). Para esse autor, a leitura do poema deve visar à significância, e não ao sentido. A significância é o modo como as palavras, no poema, geram sentidos internos ao texto, ou seja, não necessariamente relacionados ao seu sentido denotativo. Ou seja: o sentido é construído no texto poético a partir dos próprios significantes, e não por informações externas. No processo de construção da significância no texto poético, há a presença de agramaticalidades, as quais consistem nos desvios da gramática e da ordem do discurso comunicativo. Segundo Laranjeira, o termo agramaticalidade abrange “desde casos mínimos de perturbação da linearidade até casos extremos que podem conduzir ao hermetismo ou mesmo ao não-sentido.” (LARANJEIRA, 1993, p. 86).

Laranjeira também lista três níveis de fidelidade na tradução do texto poético: semântico, linguístico-estrutural e retórico-formal. O primeiro nível diz respeito ao teor contedutístico do texto. O crítico adverte que a fidelidade semântica, em alguns momentos pontuais, pode ser sacrificada, em favor da manutenção da significância: “[...] não é raro que a fidelidade à significância do texto, que deve sempre prevalecer, imponha, na tradução do poema, infidelidades do nível estritamente semântico como

---

<sup>7</sup> „Das Bild der Fontäne erscheint als tröstlich gegenüber dem Gefühl der Vergänglichkeit, weil die Wechselbewegung des Hinauf und Herab nicht mehr als vergebliches Wollen zu nehmen ist, sondern sich zur stehenden Kreisbewegung zusammenschließt, in der das Leben, ohne über sich hinauszugehen, in Ewigkeit verläuft. Das Steigen und Fallen wird zum Symbol dieses ewigen Kreislaufs.“ O texto de Bollnow (1955) não tem tradução em português, por isso o trecho citado foi traduzido pelas autoras do artigo.

<sup>8</sup> “[...] dieser Fall nicht als Absturz, als Scheitern des Emporwollens gedeutet wird, sondern als einverständiges Gehorchen, als Vorzug der für menschliches Dasein, für alles Leben vorgeschriebenen Grundfigur [...]”

condição para se manter o poético na reescritura.” (LARANJEIRA, 1993, p. 126). A fidelidade no segundo nível consiste em verificar em que momentos o poema a ser traduzido possui agramaticalidades, a exemplo de jogos de sonoridade, repetições de palavras, e traduzir em conformidade com esses fenômenos. A fidelidade retórico-formal está relacionada aos aspectos da espacialidade do texto, se ele está escrito em uma forma fixa, como soneto ou balada.

Levaremos em consideração ainda os conceitos de tradução distanciadora e tradução assimiladora propostos por Hans Vermeer (1994 *apud* SNELL-HORNBY, 2012, p. 190), modo como o autor denomina os dois tipos de traduções determinados por Friedrich Schleiermacher, o qual afirma que “Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro.” (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 57). Com essa metáfora, o autor indica que um tipo de tradução – a assimiladora – é feita com a priorização da língua do tradutor, de modo que o leitor não estranhe a escrita e tenha a sensação de que a obra teria sido escrita em sua língua materna; ao passo que a outra maneira de traduzir – a tradução distanciadora – pelo contrário, consiste em o tradutor tentar adaptar sua língua à da obra de partida, nome adotado aqui para o “original”, o que resulta em estranhamento, no momento de leitura.

Feita a introdução do tema da fonte e o esclarecimento da metodologia de análise, lê-se, abaixo, o poema em alemão:

Römische Fontäne  
Borghese

Zwei Becken, eins das andere übersteigend  
aus einem alten runden Marmorrand,  
und aus dem oberen Wasser leis sich neigend  
zum Wasser, welches unten wartend stand,

dem leise redenden entgegenschweigend  
und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand,  
ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend  
wie einen unbekanntem Gegenstand;

sich selber ruhig in der schönen Schale  
verbreitend ohne Heimweh, Kreis aus Kreis,  
nur manchmal träumerisch und tropfenweis

sich niederlassend an den Moosbehängen  
zum letzten Spiegel, der sein Becken leis  
von unten lächeln macht mit Übergängen.  
(RILKE, 2012, P. 102)

Não se pode comentar sobre “Römische Fontäne” sem destacar o uso da imagem das duas bacias, ou pias [*Becken*], sobrepostas uma à outra [*eins das andere übersteigend*], de modo a formar uma fonte, que jorra água [*Wasser*]. Em nenhum momento, a palavra fonte [*Fontäne*] aparece no poema – cabe à formação de imagens, por intermédio da construção linguística, construir a figura da fonte. Por isso, o poema contém um forte elemento imagético, ou de fanopeia, propriedade imagética do poema, segundo Ezra Pound (2006, p. 45): “a projeção de uma imagem visual sobre a mente”. Nas primeiras duas estrofes, descreve-se o movimento de ascensão dos jatos de água, ao passo que nos dois tercetos ocorre o movimento de queda dos jatos. O aspecto semântico é o dessa ascensão e queda, das quais falam Bollnow (1955) e Engel (2004), movimento transportado do plano do objeto para o do humano. Por isso, a prosopopeia, quando se fala de um movimento dos jatos “sem nostalgia” [*ohne Heimweh*], bem como de seu caráter: sonhador [*träumerisch*]; por fim, o sorriso [*lächeln*] da bacia.

Uma agramaticalidade em destaque é a expressão *entgegenschweigend*, um neologismo que consiste na combinação entre a preposição *entgegen* [contra, ao encontro de] e o verbo em Partizip I, *schweigen* [calar, silenciar]. Seria, portanto, antitético um calar ativo, como afirma Wolfgang Müller (1997, p. 82, tradução nossa): “como coloca Rilke, em um significativo desvio do uso linguístico normal, é ‘ativamente’ silencioso [...]”<sup>9</sup>. Será interessante observar de que maneira os tradutores trataram essa palavra, isto é, se buscaram uma maneira de recriar a expressão, ou se apenas traduziram visando seu sentido.

Dentre os aspectos linguístico-estruturais de destaque, notam-se, no campo sonoro, algumas recorrências, como a do som das vogais anasaladas nas palavras *Becken, alten, runden, redenden, unbekanntes, schönen, letzten*. Ademais, verifica-se a incidência de Doppellaute, vogais combinadas, fenômeno da língua alemã; no poema, trata-se das vogais [ai], escritas *ei: Zwei, leis, heimlich, zeigend, verbreitend, sein*. Enquanto esses fenômenos estão presentes no poema inteiro, há outras ocorrências localizadas: na primeira estrofe, a aliteração da consoante [v], escrita com *w: zum Wasser, welches unten wartend stand*; na segunda estrofe, a sequência de palavras que iniciam com a consoante [h], escrita com *h: und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand, / ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend*; por fim, na terceira estrofe, a sequência de encontros consonantais *tr*, em *träumerisch und tropfenweis*. Müller (1997, p. 83) aponta para uma sequência de vogais fechadas: “zum letzten Spiegel, der sein

<sup>9</sup> “as Rilke puts it in a significant deviation from the normal linguistic usage, is ‘actively’ silent”. O texto de MÜLLER (1997) não tem tradução em português, por isso o trecho citado foi traduzido pelas autoras do artigo.

Becken leis / von unten lächeln macht mit Übergängen.”, que, segundo sua análise, aumentam a tensão dos versos. Com o substantivo no plural *Übergängen* [transição, passagem], ocorre o ápice, um momento de intensidade, precedido por essa sequência de tensão. Desse modo, “[...] epifania e transição coincidem.” (MÜLLER, 1997, p. 83)<sup>10</sup>.

No tocante à sintaxe, o poema é marcado pela presença de muitos adjuntos adverbiais e adnominais, que permitem a descrição do movimento da água, com apenas dois sujeitos, as duas bacias e a água, bem como dois verbos no indicativo, *stand*, do verbo *stehen* [ficar, se posicionar] e *macht*, do verbo *machen* [fazer]. Há o uso abundante da forma verbal em Partizip I, que, na tradução para o português, pode cumprir a função de oração subordinada adjetiva e indica uma ação que se passa no presente, por isso é muitas vezes traduzido com gerúndio. Outro aspecto a ser destacado é o fato de o poema inteiro ser somente um extenso período, o que indica a iconicidade<sup>11</sup> de “Fonte Romana”, isto é, assim como a água, o poema escorre sem pausa, sem pontos. A iconicidade em *Novos Poemas* é apontada por Engel (2004, p. 302, tradução nossa): “R. também utiliza, nos *Novos Poemas*, técnicas formais de iconicidade, por meio de equivalentes formais para as coisas.”<sup>12</sup>. Como será visto adiante, o modo como os tradutores lidam com a relação isomórfica entre a imagem evocada e as palavras do poema é diferente para cada caso e isso resulta em dois textos bastante distintos.

Por fim, o aspecto retórico-formal ao qual se deve dar atenção é a forma de soneto, com rimas em ABAB ABAB CDD EDE, esquema parcialmente irregular. Essas rimas são ora graves, isto é, nas quais “a homofonia se processa entre palavras oxítonas, monossílabos tônicos ou átonos acentuados [...]” (MOISÉS, 2013, p. 401), ora agudas, em que a palavra da rima é paroxítona. Se enquadram, no primeiro caso, as palavras *Marmorrand, stand, Hand, Gegenstand, Kreis, tropfenweis, leis*; no segundo, *übersteigend, neigend, entgegenschweigend, Schale, Moosbehängen, Übergängen*.

A partir dos destaques do poema, é possível analisar e comparar as duas traduções, presentes no quadro abaixo:

Fonte romana	Fonte Romana
--------------	--------------

<sup>10</sup> Again, epiphany and transition coincide.

<sup>11</sup> A iconicidade é uma capacidade da linguagem, concebida como sistema de signos, proposta pela teoria semiótica de Charles Peirce, trazida ao Brasil por Lucia Santaella (2004). Ao considerar-se a linguagem como um conjunto de signos, alguns não são motivados – arbitrários – e outros são motivados, caso do ícone: “Nessa teoria, o signo motivado recebe o nome de ícone, a saber, um signo que significa seu objeto porque, de alguma maneira, assemelha-se a ele” (SANTAELLA, 2004, p. 129). Logo, em nossa análise, entende-se a iconicidade como a tentativa de fazer com que os aspectos formais do poema se assemelhem ao seu conteúdo, ou seja: “[...] 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).

<sup>12</sup> R. bedient sich in den *Neuen Gedichten* auch ikonischer Gestaltungstechniken, durch die formale Äquivalente für Dinge hervorgebracht werden.

<p>Borghese</p> <p>Duas bacias, uma sob outra e excedendo-a por uma antiga borda circular de mármore; da superior, voz em surdina, água vertendo-se na água expectante da inferior, a qual, escâncara,</p> <p>só lhe responde à fala baixa emudecendo e, como num côncavo de mão, a ábside do céu além do verde-escuro oferecendo-lhe como um objeto ignoto; sem nada de nostálgica</p> <p>abrindo-se ela própria, círculo após círculo, na bela taça, e às vezes, sonhadoramente, fluindo gota a gota por musgos pendentes</p> <p>até, um pouco abaixo, o espelho derradeiro que faz sorrir sua bacia docemente com o jogo de mil reflexos passageiros. (RILKE, 2012, p. 103, tradução de José Paulo Paes)</p>	<p>Borghese</p> <p>Duas velhas bacias sobrepondo suas bordas de mármore redondo. Do alto a água fluindo, devagar, sobre a água, mas em baixo, a esperar, muda, ao murmúrio, em diálogo secreto, como que só no côncavo da mão, entremostrando um singular objeto: o céu, atrás da verde escuridão;</p> <p>ela mesma a escorrer na bela pia, em círculos e círculos, constantemente, impassível e sem nostalgia,</p> <p>descendo pelo musgo circundante ao espelho da última bacia que faz sorrir, fechando a travessia. (RILKE, 1994, p. 37, tradução de Augusto de Campos)</p>
---	---

De modo geral, Paes valoriza o aspecto sonoro do soneto, bem como deixa a ordem sintática da tradução tão complexa como se apresenta em alemão, o que poderia talvez se aproximar de uma tradução distanciadora, aderindo ao original. Por outro lado, chega a acrescentar novos sentidos ao poema de Rilke, uma vez que modifica levemente a conotação de algumas palavras.

Na maior parte dos casos, Paes traduz o vocabulário utilizado por Rilke de modo bem aproximado. Exemplos são a tradução de “objeto ignoto” para *unbekannten Gegenstand*, e “sonhadoramente” [*träumerisch*]. No caso da tradução de *Grün und Dunkel* como “verde-escuro”, Paes deu outra conotação ao par de substantivos, que, por algum motivo, no poema em alemão, aparecem

separados. Nesse caso, o procedimento foi, portanto, de metonímia, uma vez que não se trata, em alemão, da cor verde adjetivada por escuro, mas de verde e de “escuro” como substantivo.

Em alguns momentos, Paes tenta explicar o poema, sobretudo em partes mais descritivas. Um exemplo do primeiro verso: “Duas bacias, uma sob outra e excedendo-a”, que traduz “Zwei Becken, eins das andere übersteigend”. Em alemão, o termo “übersteigen” significa superar, exceder, mas “übersteigend” indica que algo está por cima de outro. Por isso, não encontrando em português um termo que comportasse ambas as significações, Paes optou por usar a preposição “sob” e o verbo “exceder”, de modo a não deixar nenhum sentido de fora.

O tradutor zelou por manter a característica antropomórfica da fonte, de modo a acrescentar, por exemplo, o verbo responder, no primeiro verso da segunda estrofe: “só lhe responde à fala baixa emudecendo”. Nesse caso, é a água da bacia inferior que responde à da superior. Esse verbo não ocorre no texto de Rilke, o diálogo ali está subentendido, mas Paes explicita-o por meio dessa palavra. Nesse mesmo verso, está o termo complexo utilizado de modo pioneiro por Rilke, *entgegenschweigend*. Paes o traduziu com os verbos “responder” e “emudecendo”. Dessa forma, o tradutor tentou compensar a perda que seria a ausência de uma tradução utilizando um termo também criativo para *entgegenschweigend* por meio da explicitação da característica antropomórfica de diálogo.

O texto de Paes causa estranhamento devido às inversões sintáticas, que provocam um movimento tortuoso de leitura. Observe-se, por exemplo, a segunda estrofe do poema. Há logo subordinação em: “só lhe responde à fala baixa emudecendo”. No segundo verso, a conjunção “e”, que daria continuidade ao período, é interrompida pela oração subordinada adverbial, “como num côncavo de mão”. Retoma-se com a oração “a ábside do céu além do verde-escuro oferecendo-lhe”. Quem está oferecendo e o que está sendo oferecido? Pois a oração termina com a comparação “como um objeto ignoto”, ou seja, o objeto direto de “oferecer” deve ser “a ábside do céu além do verde-escuro”, ou seja, a oração está invertida, com o verbo após o objeto direto. Em alemão, a estrofe também apresenta complexidade na leitura, sem que haja, em toda a sua extensão, um verbo no modo Indikativ [indicativo], apenas em Partizip I, e o terceiro verso, que em português está sintaticamente invertido, ficaria, caso fosse traduzido literalmente, “a ela [água] céu atrás de verde e escuro mostrante”, por causa do verbo *zeigen* [mostrar, apresentar], que está no Partizip I. Por isso, Paes buscou manter, em sua tradução, a estranheza da leitura em alemão.

Em geral, Paes prioriza as rimas finais, de modo que muda de verso alguns termos. Por exemplo, a tradução de *ohne Heimweh*, expressão que está no segundo verso da terceira estrofe, é traduzida por “sem nada de nostálgica”, no quarto verso da segunda estrofe. Entretanto, ele não segue inteiramente



as rimas de Rilke, no quesito acento. Paes optou por um esquema de rimas agudas, e rimas esdrúxulas, a qual diz respeito à rima entre palavras proparoxítonas. No primeiro caso: “excedendo-a”, “vertendo-se”, “emudecendo”, “oferecendo-lhe”; no segundo, “mármore”, “escâncara”, “ábside”, “nostálgica”.

No que se refere a aspectos linguístico-estruturais, a tradução apresenta aliterações e assonâncias. Como exemplo da primeira, há a repetição do fone [s] durante todo o poema, particularmente na primeira estrofe, em palavras como bacias, sob, circular, superior, voz, surdina, vertendo-se. No segundo caso, observa-se a incidência regular das vogais [a] e [u], sobretudo nas duas primeiras estrofes, como nas seguintes palavras: fala, baixa, emudecendo, num, ábside, escuro, nada, nostálgica. Nota-se que Paes buscou compensar a falta da correspondência sonora entre *träumerisch* e *tropfenweis*, por meio do uso da expressão “gota a gota”, que traduz *tropfenweis*. Além de retomar a repetição de “círculo após círculo”, no início da estrofe, que condiz com o sentido da palavra alemã, conseguindo ser ainda mais agramatical, no padrão do português.

Um detalhe curioso na tradução de Paes está no último verso, em que traduz *Übergängen* [travessias] por “o jogo de mil reflexos passageiros”. Refere-se ao espelho, que faz a ação nessa oração relativa, por isso os “reflexos”. Pode-se imaginar que Paes fez essa tradução inusitada para favorecer a rima e a métrica. Entende-se que o adjetivo “passageiros” se refere ao substantivo utilizado no poema de Rilke. Entretanto, apesar de, por um lado, o adjetivo “passageiro” indicar passagem – de um ponto a outro – por outro lado, ele indica o efêmero, o perene. Ao usar esse adjetivo, portanto, Paes abre a interpretação do poema para outra direção.

Na tradução de Campos (RILKE, 1994), mais assimiladora, percebe-se que não se trata de seguir a mesma descrição de Rilke, quase literalmente, como às vezes faz Paes, mas há uma maior concisão, o que torna a leitura mais fluida. Exemplo são os dois primeiros versos, em que, ao invés de descrever cada bacia, Campos fala das duas, de uma só vez: “Duas velhas bacias sobrepondo / suas bordas de mármore redondo.”. Nos dois versos seguintes, o mesmo ocorre, pois onde há oração adjetiva desenvolvida “*welches unten wartend stand*”, traduzida por Paes também como oração adjetiva desenvolvida “a qual, escâncara” – ele adjetiva, anteriormente, a palavra “água” com “expectante”, que já faz o papel de “wartend” – Campos opta por utilizar oração adjetiva reduzida: “sobre a água, mais em baixo, a esperar”. Além disso, onde Paes inverteu a sintaxe, de modo a deixar a leitura tão hermética quanto a do texto em alemão, Campos preferiu uma linguagem mais direta: os terceiro e quarto versos da segunda estrofe foram traduzidos como “entremostrando um singular objeto: o céu, atrás da verde escuridão;”, que deixa claro que o céu é o que é mostrado pela água. Por fim, ainda nesses versos, Campos troca a comparação de Rilke por uma metáfora, pois ele não usa a conjunção “como” [*wie*], mas

afirma que o céu é um singular objeto. Mais um procedimento, portanto, que deixa o texto mais conciso, ainda mais do que o próprio poema em alemão.

No que se refere à escolha vocabular, Campos se desviou, em alguns momentos, do texto de Rilke. Exemplos são a escolha de traduzir *unbekannt* por “singular”, palavra que está mais próxima de “estranho”, e não de “desconhecido”; e, na terceira estrofe, a tradução de *träumerisch und tropfenweis* por “constantemente, impassível”, sem relação direta com as palavras em alemão. Por fim, em vez de traduzir, no penúltimo verso, “último espelho” [*letzten Spiegel*], escreve “última bacia”. O tradutor parece estar mais preocupado em escolher palavras que façam sentido no texto-tradução, isto é, que contribuam com a significância do novo texto, tal como se o texto de partida fosse um pretexto para um poema diferente. Esse procedimento não é estranho para as traduções de Campos, uma vez que ele é adepto de uma “tradução arte”, isto é, na qual o tradutor insere novos elementos que tornam o poema traduzido uma peça de valor artístico independente, para que sua leitura seja tão nova quanto a do texto de partida é para os leitores do sistema ao qual ele originalmente pertencia. Essa noção de tradução foi adotada por Augusto de Campos em afinidade com a proposta conceitual proposta teoricamente por seu irmão, Haroldo, que designou esse processo de “transcrição”. Ele parte do princípio defendido por Roman Jakobson (2003), segundo o qual “a poesia, por definição, é intraduzível” (JAKOBSON, 2003, p. 72), pois, nela, “as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto” (JAKOBSON, 2003, p. 72), isto é, são as características linguísticas, formais, que enformam o poema. Desse modo, Haroldo afirma que a tradução de poesia deve não simplesmente visar ao sentido, mas a forma pela qual ele se apresenta: “não como mera tradução do significado superficial, mas como uma prática ‘paramórfica’ voltada para o redesenho da ‘função poética’ (Jakobson), do *Darstellungsmodus*, ‘modo de representar’ [...] a *intentio* do original” (CAMPOS H., 2015, p. 104), ou seja, uma tradução que é criação.

Assim como Paes, Campos uniu *Grün und Dunkel* em apenas um sintagma nominal: “verde escuridão”, o que não corresponde, como no caso de seu colega, à forma dada por Rilke, e que outros tradutores, de outras línguas – como em inglês, por Walter Arndt, que traduziu como “green and dark” (RILKE, 1989, p. 93) - seguiram. Esse procedimento de exceção dos dois tradutores mostra, mais uma vez, que a criação faz parte de suas atividades tradutórias.

No tocante à tradução de *entgegenschweigend*, nota-se que Campos não se preocupou em dar a conotação de postura agressivo-passiva que a palavra em alemão tem, segundo a interpretação de Müller. Pelo contrário, com a expressão “diálogo secreto”, dá-se, antes, um sentido de conciliação, de passividade. Em relação à antropomorfização sofrida pela fonte, no poema, o vocabulário da tradução

permitiu que essa figura de retórica fosse preservada, com o uso dos adjetivos “impassível” e “sem nostalgia”.

Nessa tradução, Campos valoriza bastante o aspecto sonoro do soneto. Logo na primeira estrofe, há uma ênfase nas consoantes [d] e [b], às vezes, com ambas em uma mesma palavra: “Duas”, “bacias”, “sobrepondo”, “bordas”, “de”, “redondo”, “do”, “devagar”, “fluindo”, “sobre”, “baixo”. Nessa estrofe há, também, com frequência, ocorrências das vogais [a] e [o]. O fato de serem vogais abertas e consoantes vozeadas pode ser lido como uma tentativa de produzir iconicidade, pois remetem antes a um movimento circular e aberto, do que reto e fechado, isto é, ao movimento dos jatos de água. Campos utiliza, em certos momentos, palavras que não estão no texto de partida, mas que contribuem sonoramente. Por exemplo, no primeiro verso da segunda estrofe, em que ele traduz *leise redenden* por “muda, ao murmúrio”, isto é, o adjetivo “muda” reforça o baixo volume do murmúrio da água, ao mesmo tempo que há a repetição da sílaba “mu”, a qual, por ser composta de uma consoante nasal, isto é, não-agressiva, e uma vogal baixa, há efeito de iconicidade que indica a fala baixa e contida. Em outros momentos, Campos traduz por palavras que efetivamente estão no texto de partida e, ainda assim, logra uma sonoridade fluida ao poema, como em “ela mesma a escorrer” [sich selber ruhig], em que procura enfatizar a sonoridade por meio da repetição da sílaba “es”, assim como há, em alemão, repetição da consoante [s].

Campos prioriza traduzir as rimas do mesmo modo que estão no poema de Rilke, isto é, com rimas graves e ricas: sobrepondo, redondo, devagar, esperar, secreto, mão, objeto, escuridão, pia, constante, nostalgia, circundante, bacia, travessia. Apesar disso, diferentemente de Paes, não segue à risca a ordem, e o esquema fica em AABB CDCD EFE FEE. Campos chega a separar a palavra “constantemente” entre um verso e outro, de modo a permitir a rima. Pode-se supor que esse procedimento preserva a iconicidade da tradução, pois remete à queda dos jatos de água, que é descrita nessa parte do soneto.

### Considerações finais

Depreende-se, desta análise, que as diferentes traduções são decorrentes de diferentes interpretações dos tradutores. Se, por um lado, ambos os tradutores se esforçaram por dar vivacidade ao aspecto sonoro do poema, por outro, diferiram sobretudo na estrutura sintática, em suas traduções. Se seguíssemos os parâmetros propostos por Vermeer, diríamos que Paes parece querer se aproximar mais do texto em alemão, o que resultaria em uma tradução distanciadora. Campos, por sua vez,



produziria uma tradução mais assimiladora, ao se distanciar do texto de partida, tanto sintática quanto lexicalmente. Para além de uma leitura presa a binarismos como aqueles encontrados em traduções assimiladoras ou distanciadoras, entendemos que Campos procedeu desse modo tendo em vista a teoria da transcrição, em que a busca por uma estrutura paramórfica – que respeite, além disso, o conteúdo semântico – leva ao uso de estruturas linguísticas equivalentes. Isso foi evidenciado pelo modo, por exemplo, como reproduziu, pela iconicidade, o movimento da fonte e buscou equivalências para as aliteraões do texto rilkeano. Portanto, ainda que haja um distanciamento semântico e sintático, em alguns pontos, o tradutor privilegiou alguns aspectos que aproximaram os dois textos.

Para concluir, notou-se ainda o modo como a iconicidade em “Fonte romana” foi transposta para o português por ambos os autores. No texto de Paes, tenta-se mimetizar o movimento da fonte, de modo que ele fica tortuoso, como se fosse essa a dinâmica da queda d’água. No de Campos, pelo contrário, o subir e descer dos jatos de água é mais fluido e sem obstáculos.

Pesquisar comparativamente as escolhas adotadas em diferentes exemplos de tradução de um mesmo poema, por diferentes tradutores, é também uma forma de criticamente abordar processos que ocasionam a discussão teórica em torno dos estudos de tradução. Do ponto de vista de Vermeer, a polarização entre assimilação e distanciamento situa-se em um campo teórico afeito ainda a classificaões. A abordagem proposta pela teoria da transcrição, por sua vez, carrega um potencial transgressor muito maior porque faz a crítica teórica propondo outro parâmetro, este agora poético, para pensar o exercício tradutório como instrumento teórico-crítico, para além do binário e classificatório.

Dessa forma, foi possível perceber como a análise das duas traduções permite, até mesmo, uma ressignificação do próprio poema em língua de partida, evidenciando as diferenças entre as duas línguas e as diferenças dentro de uma mesma língua de chegada. Entendendo a tradução como forma, na esteira da teoria benjaminiana da tradução, nota-se que as escolhas na tradução de poesia que adotam essa compreensão refletem a noção de que não há apenas um modo de traduzir. Dentro de certos limites, a interpretação e o conhecimento de técnicas podem levar a diferentes intepretaões e até mesmo a inovaões, de uma língua para a outra e dentro de uma mesma língua.

## Referências

BASNETT, Susan. *Translation Studies*. 3 ed. London and New York: Routledge . 2002.

BISHOP, Paul. LEEDER, Karen; Robert VILAIN (eds). *The Cambridge Companion to Rilke*. New York: Cambridge University Press, 2010. p. 159 – 173.



- BOLLNOW, Otto von. *Rilke*. 2. ed. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1955.
- CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. 2 ed. rev. e amp. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. I like Rilke. In: RILKE, Rainer Maria. *Rilke: poesia coisa*. Trad. Augusto de Campos. 1 ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994. p. 9 - 16
- CAMPOS, Haroldo. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015. 256 p.
- ENGEL, Manfred. (org.). *Rilke Handbuch*. 1 ed. Stuttgart: J. B. Metzler, 2004.
- HÖRSTER, Maria António. No rasto de Rilke em Portugal - Com algumas considerações acerca da tradução literária. In: SOUSA, Carlos Mendes de; PATRÍCIO, Rita. *Largo mundo alumiado: Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*. 1 ed. Braga: Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, 2004.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução: Do Sentido à Significância*. 1 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. (Coleção Criação e Crítica).
- MAN, Paul de. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. 1 ed. New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- MÜLLER, Wolfgang. G. The Transfiguration of the Commonplace: Epiphanies in Modernist Object Poetry (Rainer Maria Rilke and William Carlos Williams). In: FISCHER, Andreas; HEUSSER, Martin; HERMANN, Thomas. *Aspects of modernism: Studies in honour of Max Nänny*. 1 ed. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1997. pp. 75-95.
- NUNES, Benedito. *A clave do poético*. Organização de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PAES, José Paulo. A luta com o anjo: uma introdução à poesia de Rilke. In: RILKE, Rainer Maria. *Poemas: Rainer Maria Rilke*. Trad. José Paulo Paes. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 13 – 53.
- \_\_\_\_\_. *Tradução, a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir*. 1 ed. São Paulo: Ática, 1990.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de A. de Campos e J. P. Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- RILKE, Rainer Maria. *Poemas: Rainer Maria Rilke*. Trad. José Paulo Paes. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Rilke: poesia coisa*. Trad. Augusto de Campos. 1 ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994. 88p.
- \_\_\_\_\_. *The Best of Rilke*. Trad. Walter Arndt. Hanover: Dartmouth College Press. 1989.
- RYAN, Judith. *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*. 1 ed. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- SANTAELLA, Lucia. O papel da iconicidade da língua na literatura. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 128-136, 1º sem. 2004

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. Sobre os Diferentes Métodos de Tradução. In: HEIDERMANN, Werner (org.) *Clássicos da teoria da tradução*. 2 ed. Florianópolis: FSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

SNELL-HORNBY, M. A "estrangeirização" de Venuti: o legado de Friedrich Schleiermacher aos estudos da tradução? . *Pandaemonium Germanicum*, v. 15, n. 19, p. 185-212, 1 jul. 2012.

