

O REI: A TRADUÇÃO DO POEMA-COISA DE RILKE POR AUGUSTO DE CAMPOS

THE KING: AUGUSTO DE CAMPOS'
TRANSLATION OF RILKE'S POEM-THING

Ana Maria Ferreira Torres 

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará, Belém do Pará, PA, Brasil

Resumo

Neste artigo, em primeiro lugar, realiza-se uma leitura da tradução “O rei”, que Augusto de Campos fez de “*Der König*”, poema de Rainer Maria Rilke. Nessa leitura, observa-se como o tradutor ressalta o aspecto de concisão do poema do poeta praguense; além disso, a figura do rei é semanticamente ainda mais esvaziada de autoridade no poema em português. Em seguida, é traçada uma comparação entre “O rei” e o poema autoral de Campos “*O rei menos o reino*”. Nesse cotejo, percebe-se a semelhança entre as duas figuras da realeza, permitindo refletir sobre como a atividade de tradutor e a de autor de Augusto estão em constante diálogo. Como referências teóricas, no tocante ao aspecto de concisão do poema, foram consultados os trabalhos de Ezra Pound (2006) e Jacques Derrida (2001); no referente à leitura de tradução, serviram de referência os textos de Paul Ricœur (2011) e Maurício Cardozo (2019).

Palavras-chave: tradução; poesia; Augusto de Campos; Rainer Maria Rilke.

Abstract

In this article, we first read Augusto de Campos’ “*O rei*” [*The King*], his translation of “*Der König*”, a poem by Rainer Maria Rilke. In this reading, we observe how the translator emphasizes the conciseness of Rilke’s poem, and how semantically the trope of the king is even more emptied of authority in the Portuguese poem. Next, a comparison is made between “*O rei*” and Campos’ poem “*O rei menos o reino*”. This comparison reveals the similarities between the two figures of royalty, allowing us to reflect on how Augusto’s activity as a translator and author are in constant dialogue. As theoretical references, the works of Ezra Pound (2006) and Jacques Derrida (2001) were consulted with regard to the

Resumen

En primer lugar, este artículo analiza *O rei*, la traducción de Augusto de Campos de *Der König*, poema de Rainer Maria Rilke. En esta lectura, observamos cómo el traductor enfatiza el aspecto conciso del poema del poeta praguense, y cómo semánticamente la figura del rey está aún más vaciada de autoridad en el poema portugués. A continuación, se establece una comparación entre *O Rei* y el poema de Campos *O rei menos o reino*. Esta comparación revela las similitudes entre las dos figuras de la realeza, lo que nos permite reflexionar sobre cómo la actividad de Augusto como traductor y autor están en constante diálogo. Como referencias teóricas, se consultaron las obras de Ezra Pound (2006) y Jacques



poem's conciseness, while texts by Paul Ricoeur (2011) and Maurício Cardozo (2019) served as references for translation readings.

Keywords: translation; poetry; Augusto de Campos; Rainer Maria Rilke.

Derrida (2001) en relación con la concisión del poema, mientras que los textos de Paul Ricoeur (2011) y Maurício Cardozo (2019) sirvieron como referencias para la lectura de la traducción.

Palabras claves: traducción; poesía; Augusto de Campos; Rainer Maria Rilke.

A leitura de uma tradução de poema nos oferta não apenas diferentes possibilidades de leitura e interpretação do poema traduzido como também permite traçar uma série de relações intertextuais. No presente artigo, é esse movimento que se enceta, visto que se busca apresentar uma leitura da tradução que Augusto de Campos (1931-) oferece para o poema “*Der König*”, do poeta praguense Rainer Maria Rilke (1875-1926), um dos poetas de língua alemã mais lidos do mundo. Nessa leitura, será possível identificar que Campos realça, em sua tradução, a condensação e sucintez do poema rilkeano. Para além disso, realiza-se um contraponto com o poema “O rei menos o reino”, do próprio Campos, em que percebemos uma aproximação com o rei de Rilke, assim como um afastamento do rei presente em “Loa do Grande Rei”, de Haroldo de Campos.

O poeta e tradutor Augusto de Campos se ocupou intensamente de traduções da poesia de Rainer Maria Rilke entre a década de 1990 e a de 2010. Destacam-se as traduções de poemas dos livros *Neue Gedichte* e *Der Neue Gedichte Anderer Teil* [Novos Poemas, parte I e II], publicados entre 1907 e 1908. Os poemas presentes nessas obras costumam ser caracterizados pelo que a crítica, ainda muito cedo, denominou *Dinggedichte*: poemas-coisa.¹ Tal termo se refere a quem protagoniza geralmente os poemas de *Novos poemas*: objetos, animais, pessoas – sejam personagens históricos, sejam mitológicos, sejam profissionais anônimos –, paisagens, construções.

Desse modo, é possível ler os poemas-coisa como uma espécie de deslocamento de identidade do sujeito poético, em que há não uma descrição objetiva de animais, pessoas e objetos, mas uma espécie de mudança de perspectiva. Como afirma Campos:

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 A., 2015a, p. 35).

¹ Esse termo foi pioneiramente utilizado por Kurt Oppert em 1926 para denominar os textos dos livros citados (Oppert, 1926, p. 747 *apud* Müller, 2013, p. 298).

Tal dramaticidade se deve em parte a essa aproximação que o sujeito poético tem em relação à figura central do poema – ele se identifica, porém não completamente, com ela. Para Szendi Zoltán, existe uma espécie de transferência do eu-lírico para quem está protagonizando o poema – um personagem humano, um animal, um objeto, portanto há uma espécie de transferência de sentimentos, emoções, modos de ver a realidade, do eu-lírico para essas coisas, ao mesmo tempo em que é possível que se ponham em palavras as percepções de mundo que essas coisas teriam, “resultando em uma variedade de maneiras de representar os destinos humanos e uma mudança quase ilimitada de perspectiva” (Zoltán, 2007, p. 13). Existe uma espécie de desejo de compreender o mundo, trazer à tona diferentes perspectivas de relação entre objeto, humano, animal e espaço. Para Rilke, era imprescindível que o ser humano tivesse essa noção das diferentes formas de ver e se relacionar com o mundo, de modo a se retrabalhar e se redescobrir interiormente, em um sentido existencial, como afirma Maurice Blanchot (1987, p. 167) sobre o poeta: “Partir das coisas, sim, é preciso [...] ao voltar-nos para o invisível, a vivenciar o movimento da transmutação [...]”.

A concepção do visual como ponto de partida para a transformação do interior, ideia presente nas *Duineser Elegien* [Elegias de Duíno], livro de 1924, mas que desde *Novos Poemas* se desenvolve – não por tematizar essa transformação de modo óbvio, discursivo, senão a partir da presença das imagens multifacetadas² – está atrelada à formação de Rilke, que estudou história da arte na Universidade de Praga, e à sua convivência com pintores e escultores, desde os artistas da Colônia de Worpswede e sua própria esposa,

² Nas *Elegias*, há constantemente a primeira pessoa, falando em nome da humanidade – *wir* [nós] –, que se compara com os animais, as árvores e flores, equilibristas, bonecas, de modo a mostrar como essas outras formas de vida são mais livres, abertas ao destino e serenas em relação à finitude que os humanos. Exemplifico com o início da “Sexta elegia”, com tradução de Paulo Plínio Abreu (Rilke, 2008):

FIGUEIRA, já há quanto tempo me é significativo
como saltas quase inteiramente a floração
e no fruto em tempo resolvido
obscuramente forças teu puro segredo
como o cano do chafariz, tua galharia curva impele
a seiva para baixo e para cima: e ela salta do sono
quase sem acordar na ventura de seu mais doce feito.
Vede: tal como o deus no cisne.

— Mas nós nos demoramos,
ah! glorificamos é o florescer e no interior retardado
de nosso fruto final traídos penetramos. (Rilke, 2008, p. 157).

O poema convida à reflexão sobre como o ser humano leva muito tempo em sua maturação – mental, espiritual –, buscando preservar sua vida, e, no fim, não se permite ir para além de seus limites, diferentemente da figueira, a qual salta “quase inteiramente a floração” – a figueira não floresce, ela queima a etapa da floração para logo frutificar.

Clara Rilke-Westhoff, a Paul Cézanne e Auguste Rodin, do qual Rilke foi secretário e sobre quem escreveu uma monografia. Inclusive, em uma de suas conferências sobre o último escultor, o poeta faz afirmações que evidenciam a importância que ele atribuía à presença de um exterior, uma superfície, para formar o interior do humano:

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? (Rilke, 2003, p. 86).

A poesia visual de Rilke se diferencia de outros poetas que também trabalham com o imagético de outro modo, qual seja, o de provocar, na leitura, uma profusão de imagens, constituindo-se em uma poética da multiplicidade, da abundância – pensemos em Walt Whitman e Federico García Lorca. Ao contrário de textos como o dos dois poetas citados, os *Dinggedichte* baseiam-se na concentração em somente uma imagem. Essa não é, ademais, carregada de ornamentos nem é estática. Por meio do diálogo com a obra de Rodin, podemos entender como é formada a imagem nos *Dinggedichte* que apresentam a figura animada.³ Rilke nota em Rodin a centralidade dos gestos em detrimento da completude e do detalhamento máximo nas esculturas. Similarmente, nos poemas-coisas em que estão em cena animais e pessoas, a descrição não é repleta de detalhamentos, mas há sempre uma ação – curta – ou a própria descrição é, em si, dinâmica⁴.

³ É pertinente destacar isso porque é evidente que há uma divisão entre poemas-coisa que apresentam construções – tal como a fonte de “Fonte Romana” – ou objetos e que giram em torno de animais e pessoas – caso do poema e da tradução com a qual o presente artigo lida, respectivamente, “Der König” e “O rei”. No caso dos poemas em que há construções e objetos, conferir a proposta de Manfred Engel (2013, p. 522).

⁴ Isso pode ser exemplificado com o poema “*Sankt Sebastian*”, que se baseia na célebre imagem de São Sebastião languidamente amarrado a uma árvore ou haste enquanto recebe flechadas. Nesse poema, Rilke propõe perspectivas imagéticas um tanto quanto insólitas, como no primeiro verso, “Wie ein Liegender so steht er!” [Como quem deita, ele está de pé], e nos dois primeiros versos da segunda estrofe: “Und die Pfeile kommen: jetzt und jetzt / und als sprangen sie aus seinen Lenden, l” [E as setas vêm: de quando em quando / como se saltassem de seu próprio dorso, l]. Sobre esse poema, exemplificando com os versos aqui apresentados, Augusto de Campos afirma: “Há, em embrião, nos *Novos Poemas*, algo das simultaneidades do cubismo analítico, a lembrar a reestruturação multiperspectiva de certos quadros onde o mesmo objeto se apresenta sob diversos aspectos em superposição ou justaposição de planos ou fragmentação poliédrica de volumes. Assim, no poema ‘São Sebastião’, o poeta inverte expressivamente a postura do santo, que está de pé, mas *como se estivesse jazendo*; e, em mais uma inversão perceptiva, reverte a direção das flechas, que parecem, nesse rodopio sensorial em que ele as inscreve, saltar do próprio corpo do protagonista, ‘como se de seu corpo desferidas / tremendo em suas pontas soltas de aço’” (Campos, 2001, p. 19).

Vejamos a seguir como isso ocorre no poema “*Der König*”⁵:

Der König

*Der König ist sechzehn Jahre alt.
Sechzehn Jahre und schon der Staat.
Er schaut, wie aus einem Hinterhalt,
vorbei an den Greisen vom Rat

in den Saal hinein und irgendwo hin
und fühlt vielleicht nur dies:
an dem schmalen langen harten Kinn
die kalte Kette vom Vlies.

Das Todesurteil vor ihm bleibt
lang ohne Namenszug.
Und sie denken: wie er sich quält.

Sie wüßten, kennten sie ihn genug,
daß er nur langsam bis siebzig zählt
eh er es unterschreibt.* (Campos A., 2015, p. 138).

Neste poema, o protagonista é um rei muito jovem, de 16 anos, que deve assinar uma sentença de morte – *Todesurteil*. Essa sentença é tão enigmática

⁵ A tradução a seguir foi realizada por mim e se preocupa *a priori* somente com o aspecto semântico dos versos. Claro está, a partir da concepção de tradução que este artigo adota, que nunca há tradução somente do conteúdo, mas que esta o prioriza em detrimento do restante dos aspectos de um poema. Assim, não levei em consideração as rimas e os demais aspectos sonoros, que são profusos no poema de Rilke:

O rei

O rei tem 16 anos.
16 anos e já o Estado.
Ele olha, como de uma emboscada
À frente dos velhos do conselho

No salão, para lá e para cá
E sente talvez só isso:
No pequeno e longo queijo duro
A fria corrente de Vlies

A sentença de morte à frente dele permanece
Muito tempo sem assinatura
E eles pensam: “como ele se atormenta”

Eles saberiam, se o conhecessem o bastante
Que ele apenas conta até 70
Antes de ele assinar.

quanto a presença dos idosos conselheiros de Estado [“*Greisen von Rat*”]. Será um golpe por eles premeditado? O jovem rei, no entanto, está calmo, impassível, embora os outros pensem que está muito preocupado [“*wie er sich quält*”]. Ele, por sua vez, nada fala e é caracterizado por ser franzino – sente o peso da corrente de Vlies⁶ – e têm destaque seus gestos calmos, como a longa contagem de 70 segundos até assinar a sentença. Ademais, sua primeira ação é a da observação. Verifica-se, portanto, o destaque a uma cena cujo personagem central é observador, calmo e silencioso. Seus gestos – mínimos – também merecem destaque no poema.

Dessa maneira, observamos desde já que o poema “*Der König*” se fundamenta nessa concentração em gestos e pela centralidade do imagético. É o aspecto da concentração ou da condensação na poesia de Rilke o que mais chama a atenção de Augusto de Campos, preferindo os *Dinggedichte* a outros momentos rilkianos.

Ezra Pound, uma das referências poéticas de Campos, afirma sobre a precisão inerente à poesia: “Dichten = condensare” (Pound, 2006, p. 40). “*Dichten*” é uma palavra em alemão que tem dois significados: um é da física, diz respeito à condensação; o outro significa poetizar. Pound relaciona o fazer poético com a capacidade de condensação de significado. Jacques Derrida também recorre ao alemão, *Verdichtung*, para falar sobre essa condensação poética: “um poema deve ser breve, elíptico por vocação, *qualquer que seja sua extensão objetiva ou aparente*. Douto inconsciente da *Verdichtung* e da retração” (Derrida, 2001, p. 113, grifo nosso). Portanto, o poema é dotado desse dizer muito no “pouco”, mas esse pouco não é restrito a um tamanho exato de versos, à “extensão objetiva ou aparente” à qual Derrida se refere. Há sobretudo retração, isto é, o poema não se abre completamente – como o ouriço que é metáfora para a poesia, no texto derridiano –, e está permeado, portanto, de silêncios.

Essa questão do silêncio é algo a ser ressaltado na leitura dos poemas de Rilke, sobretudo em *Der König*. Não significa que o poeta não dê atenção às homofonias e dissonâncias do texto. Pelo contrário, os poemas de *Neue Gedichte* são considerados exemplos de concatenação entre sonoridade e significado. Afinal Rilke, nesse livro, entende poesia como um texto no qual a linguagem, e não somente o conteúdo semântico que ela transporta, é o centro. Como afirma Márcio Seligmann-Silva (2018. p. 277), é uma poesia autorreflexiva: “A poesia [...] está para além do convencer referencial e só visa

⁶ Essa corrente se refere a um adereço de ouro pertencente à “*Orden vom Goldenen Vlies*” ou, em português, “Ordem do tosão de ouro”, uma insígnia que representava, a partir do século XV, o poder da família Habsburgo, nas monarquias europeias: “A Ordem do Tosão de Ouro é concedida pelo Duque Filipe III da Borgonha por ocasião do seu segundo casamento com Isabel de Portugal em 1429. Através do casamento de Maria da Borgonha com o imperador Maximiliano I, o Tosão de Ouro tornou-se a ordem da casa dos Habsburgos em 1477” (“Die Kette [...]”, s.d.).

um *convencimento estético*. [...] ela é jogo entre *repetitio* e *variatio*. Repetição e variação de sons que constitui a sua estrutura sonora densa, mas também de ideias [...]. O recurso sonoro é um modo de reforçar o caráter concreto das coisas presentes no texto. Rilke quer torná-las palpáveis, e a presença de rimas, aliterações e assonâncias é uma das formas de fazê-las aparecerem, muito mais do que apontar para um significado: “[...] cada fragmento passa a ter o mesmo peso, o mesmo valor, o que bloqueia a chegada a um ‘sentido final’. Essa fragmentação das palavras indica um processo de ‘coisificação’ das mesmas [sic]” (Seligmann-Silva, 2018, p. 228).

A seguir, destacam-se alguns momentos em que observamos esse jogo de sonoridades em “*Der König*”. Os dois primeiros versos – “*Der König ist sechzehn Jahre alt / Sechzehn Jahre und schon der Staat.*” – trabalham com repetição ao falar da idade do rei (“*Sechzehn Jahre*”), e exploram a homofonia em “*Schon*” e “*Staat*”, pois as duas palavras iniciam com a fricativa pós-alveolar surda. Contudo, ademais, mantêm uma relação de certa expectativa. Trata-se de dois períodos, cada um em um verso, de modo que o primeiro, simples, informa apenas a idade do rei, dezessete anos. No segundo verso, repete-se essa informação, mas acrescenta-se: “*und schon der Staat.*” – e já o Estado. Repetindo-se a informação da idade – *Sechzehn Jahre* – reforça-se a estranheza de alguém tão jovem ser já o próprio Estado.

Em outra passagem, o rei conta até setenta [*siebzig*]. Por que esse número específico? A leitura aqui possível aponta para a harmonização sonora, um quiasma entre “*bis*” e “*sieb-*” e a aliteração do /z/, em “-zig” e “zählt”, uma pequena joia sonora que mostra o cuidado rilkiano com todas as camadas de seu poema, bem como a sequência “*eh er es*” [antes de ele... isso], em que “*eh*” é abreviação de “*ehe*”, ou seja, “antes de”, ao mesmo tempo em que “*eh er*” é quase “*eher*”, preposição que pode ser traduzida como “antes”.

Agora passemos para a leitura da tradução, que parte do princípio de que a tradução é criação, algo defendido por Augusto de Campos, mas aqui, em particular, recorre-se a Paul Ricœur (2011), para quem traduzir é criar comparáveis: a criação é a alternativa à diferença incontornável entre as línguas, de modo que o tradutor cria, em sua própria língua, um texto que quer dizer aquilo que está escrito em língua estrangeira. Esse “querer” carrega consigo o desejo de chegar a esse outro texto, porém o querer não significa conseguir, já que reproduzir integralmente o outro texto seria simplesmente repeti-lo. Assim, a tradução, sobretudo a de um poema, lidando com “sonoridade, [...] ritmo, [...] espaçamento, [...] silêncio entre as palavras, [...] métrica, [...] rima” (Ricœur, 2011, p. 69), impõe o ato de criação: “Grandezza da tradução, risco da tradução: traição criadora do original, apropriação igualmente criadora pela língua de acolhida; construção do comparável” (Ricœur, 2011, p. 68).

Ao mesmo tempo que é criação, tradução também é crítica, o que indica não apenas a valoração – subentendida a partir da escolha realizada pelo tradutor – mas também o diálogo que se tece entre a tradução sendo realizada e os diversos textos que o tradutor leu ou mesmo produziu. Como afirma Maurício Cardozo:

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. (Cardozo, 2019, p. 13).

Dessa maneira, antes de proceder à leitura de algumas passagens da tradução de Augusto de Campos para “*Der König*”, faz sentido discorrer sobre sua própria atividade tradutória, como ela se mescla com seu fazer autoral. A tradução, para Campos, não é algo acidental, uma atividade secundária ou menor em relação aos seus próprios poemas. Na verdade, pode-se afirmar que ele a coloca em primeiro plano, como afirma no prefácio a seu livro de poemas mais recente, *Outro*: “Faço poesia porque não sei fazer outra coisa. Preferi sempre a dos outros, além de outras artes. E é por isso que a minha produção de poeta-tradutor é tão mais extensa que a de meus próprios poemas” (Campos, 2014, s.p.). Seu fazer tradutório está entrelaçado com sua produção autoral desde a publicação de seus primeiros poemas, na década de 1960, em que Augusto, juntamente com o irmão Haroldo e o também poeta Décio Pignatari, desenvolveu a poesia concreta, forma de escrita que buscava ir contra a tradição lírica, empregando pouca adjetivação e buscando explorar as propriedades espaciais da palavra – fazendo uso do espaço da página e do tamanho e da forma das letras –, elevando a importância dos significantes em relação ao significado. O grupo, batizado de *Noigandres*, sempre buscou balizar sua produção com um extenso referencial de poetas – principalmente estrangeiros, à exceção de João Cabral de Melo Neto – que teriam sido seus precursores, entre eles Ezra Pound, Stéphane Mallarmé, e.e. Cummings, James Joyce e Vladimir Maiakovski, entre outros. Uma das formas de estabelecer a poesia concreta, portanto, era relacioná-la com uma tradição erudita, e, para tanto, a tradução foi uma atividade importante, visto que apresentava para o público brasileiro quais seriam as bases da nova poesia. Por outro lado, mesmo depois do chamado “período ortodoxo” da poesia concreta, em que Augusto, Décio e Haroldo passaram a produções poéticas com um estilo muito particular para cada um, a tradução continuou a fazer parte da

atividade do grupo *Noigandres*. Afinal, seguindo a lição de Ezra Pound, a tradução de textos estrangeiros para o português era vista como uma forma de crítica e criação.

Para Augusto de Campos, a tradução continua a ser sua atividade principal, e a concisão é um dos critérios fundamentais para a escolha dos textos a traduzir. Enquanto Haroldo de Campos, autor de um poema tão exuberante no que se refere à quantidade de palavras quanto *Galáxias*, teve como objetos tradutórios a epopeia *Iliada*, de Homero, e *Qohélet*, ou seja, o livro de Eclesiastes, da Torá, ambos textos extensos, Augusto se concentra em traduzir poemas que raramente ultrapassam uma página. Como Augusto afirma em entrevista a Alessandro Mistrorigo , “Os mais intensos concentram a emotividade em poucas palavras, em poucos elementos, em poucos signos” (Mistrorigo, 2021, p. 901). Um dos grandes desafios e atrativos para esse tradutor parece ser fazer um texto de curta extensão emitir grande intensidade de sons, imagens e ideias.⁷

Dito isto, observemos em seguida a tradução proposta por Campos, “O rei”:

O Rei

O rei tem só dezesseis anos e
já é o Estado.
Como de uma emboscada, vê,
por entre os velhos do Senado,
a sala, de olhos fitos muito além,
e talvez sinta apenas o frio
do colar de ouro que mantém
sob o queixo longo, duro e esguio.

A sentença de morte à sua frente
há longo tempo aguarda sem
seu nome. Pensam: “Como se tortura...”

Mal sabem que ele simplesmente
conta, devagar, até cem
antes de apor a assinatura. (Campos A., 2015, p. 138).

No poema de Campos, observamos desde já uma diferença de tamanho entre versos, mais exatamente o segundo, o qual é mais curto, pois ele não

⁷ Aqui faz-se referência aos aspectos de um poema, conforme Ezra Pound, que seriam a melopeia, a fanopeia e a logopeia, uma vez que Augusto de Campos parece guiar-se geralmente por esse tipo de leitura.

repete a informação sobre a idade do jovem rei. Contudo o poeta articula um efeito de expectativa por meio do *enjambement*, em que o primeiro verso não termina o período e sua última palavra é a conjunção “e”, o que proporciona suspense acerca do que virá, que é, no segundo verso, “já é o Estado”. Dessa maneira, o verso torna-se menor, mas essa pequena extensão carrega consigo o efeito da expectativa, condensando-o.

Já foi visto que, no poema de Rilke, há pelo menos três processos de harmonização fônica de destaque – o quiasma e a aliteração em “*bis siebzig zählt*”, bem como a assonância e o trocadilho em “*eh er es*”. Na tradução de Campos, temos “conta, devagar, até cem / antes de apor a assinatura”. Portanto, o jovem rei conta não até setenta, mas até cem, número ao mesmo tempo maior – se nos ativermos ao significado – e menor – no que se refere ao significante. O número inserido pelo tradutor como diferença, ao portar uma qualidade semântica grande em um significante menor – apenas três letras – já revela uma capacidade de condensação. Ademais, trabalha-se em prol da rima com “sem”, a qual, aliás, é rica e se baseia em palavras homófonas. Por fim, esse “cem” demonstra a liberdade com a qual opera Campos em suas traduções, ao almejar que elas sejam um poema agradável em si mesmo, não por meio da subordinação à estrutura e às sequências semânticas do poema original. Já se observou que o “*siebzig*” é um signo que vale não tanto por seu significado, mas pelo significante; o numeral poderia ser qualquer outro, logo a tradução com o numeral “cem” enriquece ainda mais o poema, pois dá uma dimensão ainda maior à paciência e calma do rei – conta um número muito maior – e, concomitantemente, é uma palavra menor, reforçando a concisão de “O rei”.

No caso do último verso, “antes de apor a assinatura”, há, de certa forma, também um sutil jogo de palavras parecido com “*eh er*”. O verso é inteiramente composto por assonância de /a/ e contém o verbo “apor”, ou seja, sobrepor, aplicar. Ao mesmo tempo, sonoramente, “apor” é homônimo a “a pôr”, como se também se estivesse, por meio do artigo, antecipando a palavra “assinatura”: “antes de a pôr, a assinatura”. A tradução, portanto, trabalha com homofonia – apor *versus* a pôr –, sem necessariamente precisar realizá-la com as mesmas palavras que Rilke usa em seu poema, pois o que importa, no caso de Augusto de Campos, são as possibilidades que a língua portuguesa lhe apresenta.

É possível traçar certa relação entre esse rei traduzido de Rilke e o rei do poema de Augusto de Campos intitulado “O rei menos o reino”, de 1951,⁸ certamente não no sentido de indicar a influência de um poema sobre o outro – o texto de Campos foi publicado antes de ele conhecer esse poema

⁸ Seria injusto deixar de mencionar que a ideia inicial para tecer tal comparação surgiu de uma sugestão feita para mim pelo professor Maurício Mendonça Cardozo durante o XVIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), ocorrido em julho de 2023 na cidade de Salvador-BA.

de Rilke –, mas de modo a identificar certa continuação entre a obra autoral de Augusto de Campos e suas traduções. Novamente, este artigo parte do princípio de que as escolhas do tradutor não deixam de indicar sua preferência pessoal e as marcas de seus projetos anteriores – seja de traduções, seja de textos próprios, como no caso de Campos.

Em ambos os textos, a figura do monarca não aparece como figura de poder ilimitado. No de Rilke há certa ameaça a seu poder, representada pelos conselheiros e pela sentença de morte. É um rei frágil, jovem. No caso do poema de 1951, tem-se um rei que já nem reconhece ter reino: “Este é o reino do rei que não tem reino” (Campos, 2014, p. 9), pois diante de si há só um deserto e pedra. Essa aridez, que Eduardo Sterzi reconhece como parte do projeto de Augusto de Campos (Sterzi, 2004, p. 8), aponta o caminho que mais caracteriza sua obra a partir de seus poemas concretistas: uma poética do menos, da redução, da diminuição. O “menos”, afinal, comparece também no título do livro seguinte do autor, *Poetamenos*.

É notável que a figura do rei seja eleita, tanto em Rilke, quanto em Augusto, como a figura poética que indica o silêncio e a falta. Se o rei seria a figura central de uma soberania, nesses dois poetas parece ser da falta de tal soberania e poder. No caso de Rilke, o rei é muito jovem, e os idosos do senado, no caso da tradução de Campos, são uma presença que não pode ser ignorada. É como se houvesse dúvidas sobre as condições do monarca de comandar o reino sozinho. A “corrente de ouro” é fria, e a opção do tradutor pelo substantivo “corrente” é significativa, porquanto pode ser interpretado tanto como sinônimo de colar quanto instrumento usado para prender prisioneiros. Resta a ambiguidade sobre se o rei está de fato seguro e contente em sua posição real. Outro dado que contribui para a vulnerabilidade do rei é que ele mesmo não pode falar – quem fala é esse constante observador de *Novos Poemas*.

Em *O rei menos o reino* há uma grande dúvida sobre a validade do poeta e da poesia no período pós-guerras. No caso do poema de Rilke, não se pode afirmar diretamente isso: sua época já é de decadência de monarquias, mas note-se que, quando publicou *Novos poemas*, a Primeira Guerra Mundial ainda não havia começado, então a situação da aristocracia ainda não era de todo extinta. No entanto pode-se comentar que Rilke, como Campos, estava em intensa reflexão sobre o fazer poético em si. Em ambos os poetas, o estatuto da linguagem verbal é instável: no caso do primeiro, a linguagem das artes visuais é o grande exemplo e a principal referência. Há, portanto, a possibilidade de indicar essa escrita mais concentrada e essa figura real perdendo destaque como índices de uma perda de força da linguagem verbal.

Um último detalhe da tradução reforça esse caráter anônimo, frágil, de perda de soberania da figura do rei. Lembremos da descrição do jovem rei do poema de Rilke, no segundo quarteto do soneto:

[...] *in den Saal hinein und irgendwo hin
und fühlt vielleicht nur dies:
an dem schmalen langen harten Kinn
die kalte Kette vom Vlies.* (Campos A., 2015, p. 138).

Destaquemos o último verso, “*die kalte Kette vom Vlies*” [a corrente fria de Vlies]. Já se esclareceu em nota de rodapé que Vlies indica o nome da “Ordem do Tosão de Ouro”, ligada ao poder da família dos Habsburgo na Europa Central durante o Absolutismo. No poema de Rilke, desse modo, temos certa indicação de tempo e lugar, por meio do nome “Vlies”, além de um grande enfoque nesse adereço, visto que sua descrição ocupa o verso todo e está composta por uma série de aliterações, em [k] e [te] – “*kalte Kette*” –, de um lado, e [f], som representado pela letra “v” em alemão, de outro: “*vom Vlies*”. Como apontado inicialmente, esses jogos sonoros contribuem para que o poema ganhe concretude, em que a relação entre significado e significante fica muito evidenciada. Portanto o poema de Rilke enfatiza a pertença desse rei a uma estirpe tão pesada quanto a corrente que a representa.

Por outro lado, a tradução de Campos não confere centralidade à informação histórica e ao símbolo de poder implícitos no adereço que o rei carrega consigo. Observe-se o quarteto no poema traduzido:

[...] a sala, de olhos fitos muito além,
e talvez sinta apenas o frio
do colar de ouro que mantém
sob o queixo longo, duro e esguio. (Campos A., 2015, p. 138).

Não se fala em “Vlies”, nem Campos traduz por seu equivalente em português, ficando “frio / do colar de ouro”, um sintagma cuja sonoridade é muito menos demarcada do que “*kalte Kette vom Vlies*”, afinal o nome da ordem não é algo imediatamente acessível ao leitor brasileiro do século XXI, público para o qual o tradutor direciona o texto. Sem uma nota de rodapé, seria muito difícil compreender do que se trata, e Campos opta por não colocar uma. De todo modo, poderia ir de encontro com a proposta de condensação e sucinteza pretendida no projeto tradutório para os poemas de Rilke. Outro ponto a ser considerado é que o verso que fala do adereço não é o que finaliza a estrofe, o que já tira bastante de seu peso e importância. O tradutor prefere dar relevância à aparência do rei: “o queixo longo, duro e esguio”. Campos reduz o rei ao anonimato total, sem indicar sua dinastia, diminuindo sua soberania e ao mesmo tempo enfatizando o aspecto sem fala e silencioso do poema de Rilke. Assim como em “O rei menos o reino”, Campos “Incorpora a figura do poeta-rei para, a seguir, despojá-lo de seus poderes” (Aguilar, 2005, p. 169).

Tanto em Rilke quanto em Campos havia a dúvida sobre os destinos da poesia no século XX, tão disputada com outros meios de comunicação em massa. No entanto, os dois poetas se diferenciam nesse aspecto. Rilke, no fim de sua vida, falava com horror dos meios de produção e comunicação em massa, relacionando-os com os Estados Unidos em oposição à cultura europeia e suas tradições. É por isso que esse poeta tinha uma predileção por objetos de infância. Talvez o jovem rei, sua corrente de Vlies, esses elementos remontem a uma humanidade que Rilke buscava para o seu século. A importância da figura do poeta, em Rilke, é a de vate, apontar para formas de se relacionar com o mundo e com a morte. No caso de Augusto de Campos, sua relação com os meios de comunicação é ambígua: por um lado, o poeta e tradutor valoriza uma poesia concisa e não verborrágica, à maneira da linguagem da comunicação e da informática; por outro lado, critica os usos estritamente comerciais e pragmáticos da língua. A poesia, nesse meio tempo, é aquilo que está à margem, intervalar – ou seja, perdeu a autoridade, a soberania da multiplicidade de palavras. Não é mais a atividade de nobreza que era a poesia para Rilke. Sintomático disso é operar uma tradução em que tudo fica mais conciso e em que o emblema de realeza fica em segundo plano.

Percebe-se essa falta de poder e soberania do personagem de “O rei” ainda mais quando é comparada com a figura monárquica que está nos primeiros poemas de Haroldo de Campos. Como afirma Nicollas Pessôa (2021), essa primeira poesia se inscreve no signo da soberania tanto por causa da presença dessas figuras da nobreza quanto no sentido de soberania presente em Georges Bataille, para o qual o soberano significa excesso, naquilo que excede, a exemplo da própria poesia: “o jogo excessivo que a poesia de Haroldo de Campos propõe contrasta com a organização da vida prática” (Pessôa, 2021, p. 42). Uma escrita como essa, exuberante, que se opõe às regras da comunicação ordenada e direta, seria a expressão desse exceder, de uma recusa de obedecer às leis – visto que o soberano é aquele que não é atingido por elas.⁹ Assim, continua Pessôa sobre Bataille: “[...] passa a definir a soberania como uma espécie de recusa radical e abandono de qualquer posição servil. [...] As condutas soberanas competem ao êxtase, à embriaguez, à efusão erótica, ao riso, à efusão do sacrifício e à efusão poética” (Pessôa, 2021, p. 46).

Isso fica evidente na leitura de Pessôa realiza de “Loa do grande rei”:

Para teu gáudio, ó Rei,
Às portas do domínio,
Onde jamais te contemplei,
De pedra dura e pez dormido,

⁹ Segundo Giorgio Agamben (2002, p. 23), “o soberano, tendo poder legal de suspender a validade da lei, coloca-se legalmente fora da lei”.

Esta pirâmide erguerei.
Virão soldados. E um obreiro
– Para teu gáudio vindo, ó Rei –
Há de cobri-la com a pele
Que do corpo despojei.
Os meus ossos como estrigas
(Pois amarga é tua lei)
Em guirlandas, em grinaldas,
Em guirlandas disporei.
Chama então as bailadeiras.
Ergue o cetro. Punge a grei.
Na pirâmide eis a vítima:
Rosa morta ao rés do sonho,
Para teu gáudio, ó Rei.
(Campos, 2008, p. 14 *apud* Pessôa, 2021, p. 40-41).

É interessante observar os paralelos que há entre esse poema e “O rei”: temos tanto num quanto no outro a presença de um soberano, os súditos e alguém que será morto. No entanto, muitas são as diferenças. Em primeiro lugar, o rei no poema de Haroldo não é um personagem do qual se fala em terceira pessoa, mas o vocativo, o que é explicitado no apóstrofo “ó Rei”. Outra observação é a de Nicollas Pessôa, que destaca o fato de em nenhum momento vermos o rei: “Esse rei, entretanto, não pode ser visto. É da ordem do enigmático, do desconhecido, do segredo” (Pessôa, 2021, p. 41), ao passo que, na tradução de Augusto para o poema de Rilke, conhecemos o rei de modo muito plástico, com seu queixo longo e duro. Ademais, a grei, ou seja, os súditos do poema de Haroldo, está em posição de total dominação, visto que o rei punge esses servos, isto é, espeta, com seu cetro – figura inexistente no poema de Rilke, no qual os velhos do Senado não estão em posição tão submissa, mas até mesmo de certa condescendência: “Pensam: ‘Como se tortura...’”.

Ora, pode-se pensar, portanto, que “O rei” de Rilke, traduzido por Augusto, iria na contracorrente dessa soberania, visto que há, não uma exuberância da palavra e do poder real, mas um silenciamento – observado não apenas na figura silenciosa do rei, mas até mesmo na não menção de “corrente de Vlies” por parte do tradutor. Esse rei estaria muito mais aparentado ao seu próprio “O rei menos o reino”. Um rei sem poder, uma poesia que quer muita intensidade no pouco.

A comparação que encontra mais semelhanças do que diferenças entre uma tradução de Augusto de Campos e um poema de sua própria lavra não é apenas uma constatação. Pensemos em como esse rei diminuído e destituído de majestade abre caminho para um poder compartilhado, um poder comum. O poeta de “O rei menos o reino” acabará fazendo poemas em que o eu, o próprio sujeito, dá espaço à linguagem, matéria comum tanto ao leitor quanto a quem escreve – pelo menos essa era a utopia concretista. Por outro lado, também podemos ver a tradução como essa divisão, esse compartilhamento – a palavra final não é a do autor, não é a do tradutor, mas de outros tradutores e leitores. Ler a tradução de poesia é um exercício de pensar uma descentralização no fazer poético, e nada mais significativo do que perceber isso na tradução de um poema que fala sobre um rei diminuído – fazendo jus àquilo que Campos entende como poesia, ou seja, um texto conciso que propõe, ao mesmo tempo, o questionamento da soberania, da majestade da poesia e do sujeito poético.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*: o poder soberano e a vida nua I. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira*: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CAMPOS, Augusto de. O rei menos o reino. In: CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014. p. 9 - 15.
- CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CAMPOS, Augusto de. *Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2015a.
- CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: Perspectiva, 2015b.
- CARDOZO, Maurício Mendonça. Tradução e surpresa: vida e alteridade do poema em tradução. *Santa Barbara Portuguese Studies – digital edition*, v. 3, p. 1-15, 2019
- DERRIDA, Jacques. Che cos’è la poesia?. Tradução: Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 113-116, 2001.
- DIE KETTE der Macht. *Beyondarts*, Viena, s.d. Disponível em: <https://beyondarts.at/guides/kunsthistorisches-museum-wien/giuseppe-arcimboldos-feuer/die-kette-der-macht/>. Acesso em: 6 jun. 2024.

ENGEL, Manfred (org.). *Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2013.

MISTRORIGO, Alessandro. Conversando com Augusto de Campos. *Caracol*, São Paulo, Brasil, n. 21, p. 892-930, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/183218>. Acesso em: 25 ago. 2024.

MÜLLER, Wolfgang. Neue Gedichte/Der Neuen Gedichte anderer Teil. In: ENGEL, Manfred (org.). *Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2013. p. 296-318.

PESSÔA, Nicollas Ranieri de Moraes. *O poeta e o princípio*: a poesia inaugural de Haroldo de Campos. 2021. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2021.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução: A. de Campos e J. P. Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

RILKE, Rainer Maria. *Auguste Rodin*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2003.

RILKE, Rainer Maria. A primeira elegia. Tradução: Paulo Plínio Abreu. In: ABREU, Paulo Plínio. *Poesia*. 2. ed. Belém: Editora da UFPA, 2008. p. 124-129.

RICCEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução: Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Coisas e anjos de Rilke e o desafio da tradução. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 226-234.

STERZI, Eduardo. Sinal de menos. In: STERZI, Eduardo (org.). *Do céu do futuro*: cinco ensaios sobre Augusto de Campos. São Paulo: Marco, 2006. p. 9-29.

ZOLTÁN, Szendi. *Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der mittleren Periode Rainer Maria Rilkes*. Pécs: Praesens, 2007.

Ana Maria Ferreira Torres é professora de Ensino Básico, Técnico e Tecnológico (EBTT) de Letras/Português do Instituto Federal de Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA) do campus Óbidos e mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação de Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA). Atualmente, cursa o doutorado do mesmo programa de pós-graduação.

E-mail: ana.maría@ifpa.edu.br

Declaração de Autoria

Ana Maria Ferreira Torres, declarada autora, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho:
1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito;
3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido: 14/09/2024

Aprovado: 15/12/2024