



MÁRCIO SELIGMANN-SILVA é professor do Departamento de Teoria Literária da Unicamp.

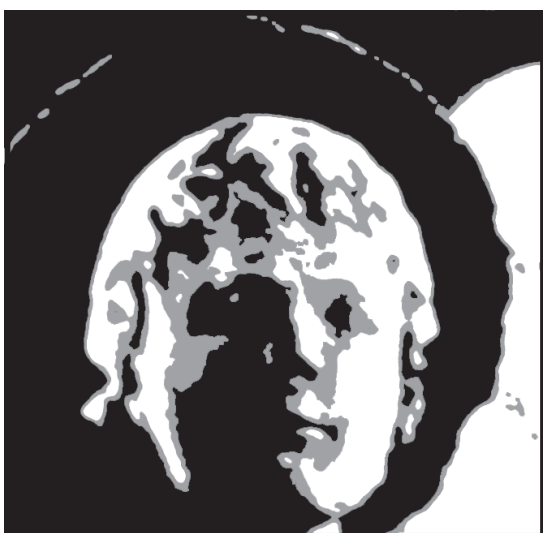
Coisas e Anjos de Rilke, de Augusto de Campos, São Paulo, Perspectiva, 2001.

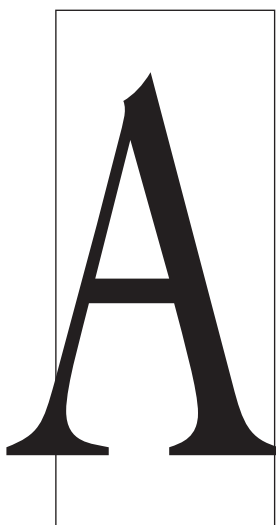
Coisas
e Anjos
de
Rilke

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA



e o desafio
da tradução





poesia é pensada desde a Antigüidade como um discurso que se diferencia do da prosa tanto por estar mais voltada para o universal do que para o singular, como também pelo maior número de elementos

“ornamentais” (lembramos de Aristóteles na sua *Poetica*). Essa divisão é decerto “metafísica” e um tanto inocente do nosso ponto de vista. Afinal o romantismo explodiu as polaridades conceituais e mostrou que não existe uma linguagem imune ao campo do poético (rebatizado então pelo termo “literário”). Não podemos crer na confortável divisão entre uma linguagem referencial e outra “literária” (também pensada como sendo “fictícia”). A famosa *ironia romântica* é justamente a expressão de uma nova visão da linguagem como algo ao mesmo tempo interno e externo ao “mundo da efetividade”. Por sua vez, o século

XIX foi marcado por um duplo projeto literário que desdobrou as aporias românticas: de um lado a aproximação entre a poesia e a prosa – dentro da linha do romance realista – e, no outro extremo, a criação de um espaço reservado para o poético que levou ao mito da “poesia pura”.

Mas, apesar de toda essa revolução aberta pelo romantismo, no século XX e ainda hoje permanece válida a definição da linguagem poética (seja ela escrita segundo a forma da poesia ou da prosa) como um campo de manifestação do “elemento sensual” da linguagem. Na medida em que essa linguagem está dispensada de “servir” a um objetivo, ela está, por assim dizer, livre. A poesia – como as artes de um modo geral – é um dos raros locais onde a liberdade pode se manifestar do modo mais radical. É claro que cada autor, cada época, cada lugar geram uma nova retórica que empresta formas diferentes a essa liberdade. Após o romantismo, por exemplo, um tema constante da poesia é justamente essa sua independência: ela se volta para pensar o âmbito do estético/poético. Como ela não é mero meio, seu elemento material, sensual, ganha um peso inexistente (ou dissimulado porque proibido) na “prosa do cotidiano”. A poesia torna-se reflexão, auto-reflexão: espelhamento.

Karl Philipp Moritz, no final do século XVIII, já percebera esse elemento autotético da poesia. Ele retomou a comparação clássica entre prosa como um caminhar marcado pela sujeição à necessidade de se atingir um ponto determinado

(*provorsa* quer dizer “voltado para frente”), e, por outro lado, a poesia como uma dança (*versus*, volta).

“O andar usual possui um fim *fora de si*, ele é mero *meio* para se atingir algum alvo [...] A emoção, no entanto, a felicidade que dá saltos, por exemplo, *também faz com que o caminho volte sobre si mesmo*, e os progressos individuais não se diferenciam mais porque sempre estão nos aproximando do alvo, mas antes são todos iguais entre si porque o andar não se dirige mais a algum fim, mas antes acontece *por si mesmo* [*um sein selbst willen*]. Uma vez que desse modo os progressos individuais adquiriram uma *mesma importância* logo é inevitável *medir e dividir aquilo que por natureza tornou-se igual*: desse modo nasceu a *Dança*. — A falta de um *fim exterior* ou de um fim próprio em direção ao qual o movimento corporal se dirige deve ser necessariamente *substituído* por algo; a falta de exterioridade do caminhar deve ser voltada para ele mesmo; pois algo em si totalmente sem fim não pode despertar prazer em nós” (1).

Essas palavras de Moritz, de 1786, não perderam seu brilho. A poesia é dança, está para além do convencer referencial e só visa a um *convencimento estético*. Enquanto dança, ela é jogo entre *repetitio* e *variatio*. Repetição e variação de sons que constitui a sua estrutura sonora densa, mas também de idéias e, ainda, da literatura enquanto um enorme arquivo de textos, gestos, tropos e formas. Penso aqui nas formas como gêneros e subgêneros literários, mas também como figuras, imagens visuais que também caracterizam a excepcionalidade do texto literário diante da “prosa”. Pensemos no soneto, no *haikai*, na tradição da poesia imagética que remonta à Idade Média e assumiu um novo significado após o romantismo, com Mallarmé, Apollinaire e com os poetas concretistas.

Repetição e variação. É claro que a “estética do gênio” do século XVIII, entronizada pelos românticos, fez pender a balança desse binômio em direção à variação. Mas, pensando-se de modo mais detido, as

coisas não são tão simples. Pois a ironia romântica a que nos referíamos supõe o espaço literário como campo habitado por discursos que se ecoam de modo paródico, como pastiche, falsificação etc. Ou seja: se com o romantismo o poeta/artista (potencialmente) se liberou da angústia da imitação, da *mimesis* como *imitatio naturae*, por outro lado a *emulatio* com seus pares recebeu então uma carga inaudita. A ironia indica uma possibilidade lúdica de lidar com essa nova questão. Não muito distante dessa alternativa, outra porta aberta pelos românticos para se pensar a literatura como jogo entre repetição e variação foi a tradução.

RILKE: POESIA COMO AUTO-REFLEXÃO E FIGURA

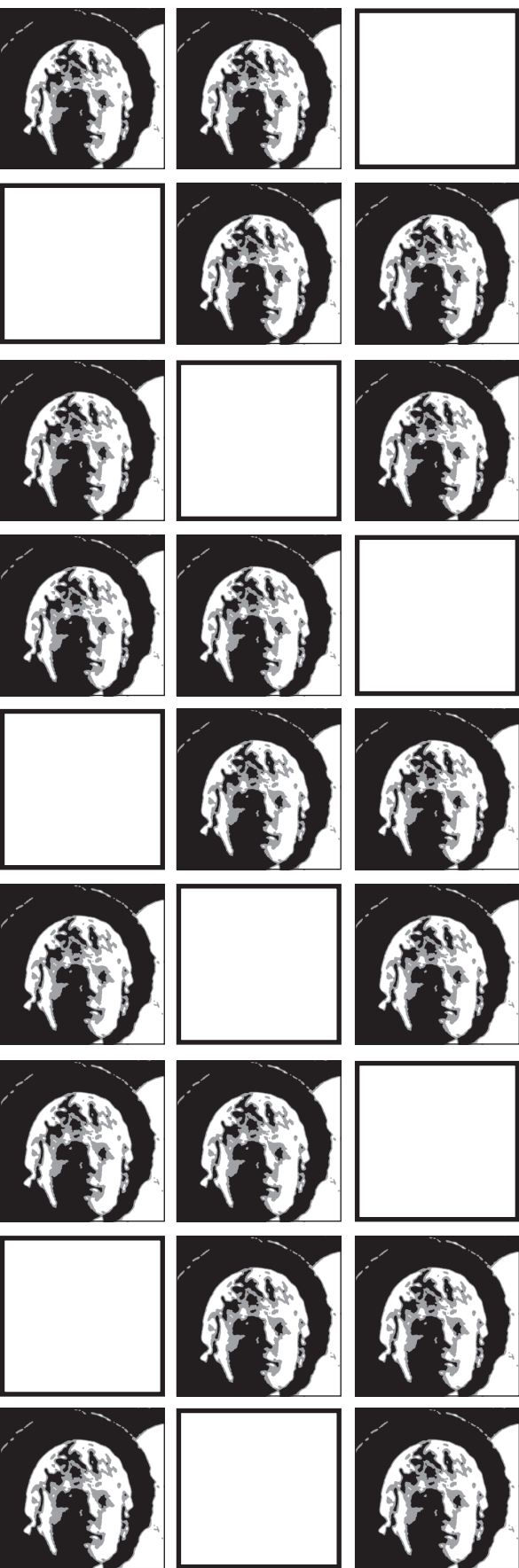
A poesia de Rilke pode ser localizada nesse cenário que acabo de esboçar com traços largos, como uma poesia absolutamente consciente de seu meio. Se essa obra a princípio tendeu para um estilo carregado de emoção e subjetividade — o caminho para si mesma da poesia, para dentro, de que Moritz falava, levou também a esse tipo de solução que a nossa poesia conhece bem demais —, no primeiro Rilke é verdade que já podemos ver aquela precisão e virtuosidade do poeta maduro. Segundo Beda Allemann, um dos comentadores mais gabaritados do poeta, “no jovem Rilke essencialmente já encontramos tudo o que também marca a obra tardia” (2). No seu *Livro das Horas* (1899-1903) a cisão entre o Eu e o mundo é (tentativamente) superada via projeção do Eu no mundo: as coisas se revelam via subjevação e prosopopéia. Paul de Man (3) mostrou de modo convincente como essa alienação — ao menos no primeiro livro dessa obra, ou seja, o *Da Vida dos Monges* — permanece não resolvida. A própria poesia apresenta-se então como ponto de fuga da obra. É esse mesmo traço auto-reflexivo que marcaria a obra de Rilke como um todo.

Pode-se perceber um processo de volta sobre si mesma nessa obra que leva a uma

1 K. Ph. Moritz, *Versuch einer deutschen Prosodie*, in: *Schriften zur Ästhetik und Poesie*, Tübingen, Max Niemeyer, 1962, pp. 185 e segs.

2 “Introdução”, in Rainer Maria Rilke, *Werke*, 4ª ed., Frankfurt/M., Insel Verlag, 1986, vol I, p. V.

3 “Tropes [Rilke]”, in *Allegories of Reading*, New Haven/London, Yale University Press, 1979, pp. 20-56.



“solução” diversa para a questão da alienação do indivíduo moderno. O pólo do significativo, que desde o início recebe uma atenção e um peso pouco comuns, já indica a tensão inerente ao projeto de “descrição” poética do mundo externo-subjetivado. A profusão de recursos paronomásicos e o uso generoso de *enjambements* corroem qualquer intenção descritiva. Como na passagem de Moritz sobre a transformação da prosa andante em poema-dança, também nessa poesia 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. Nesse sentido, nos poemas do *Livro das Imagens* (1902-06) e dos *Novos Poemas* (1907-08) Rilke dedicou-se de modo conseqüente ao projeto de criar poemas-coisa dentro de uma poética cada vez mais contaminada pelo modelo das artes plásticas. Vale lembrar que entre 1905 e 1906 ele foi secretário de Rodin em Paris.

Devo notar, mesmo que rapidamente, que essa poética, no entanto, não pode ser lida (apenas) a partir do que ela já trazia de inovador e que foi recuperado pela poesia das décadas seguintes. A sua riqueza pode ser observada também nos pontos que poderiam sugerir fraqueza: ou seja, onde Rilke é conservador. Onde ele reafirma a poesia como *repetição* da tradição. Como é bem conhecido, a história da poesia em alemão é caracterizada pela tentativa de se conciliar a prosódia das línguas clássicas, caracterizadas por uma clara distinção entre sílabas longas e curtas, com uma língua com um acento prosódico determinado pela força impressa às sílabas. (No alemão o acento recai sempre na sílaba que representa a raiz da palavra independentemente da posição que ela ocupa na mesma.) Apenas Klopstock e Hölderlin conseguiram criar poemas harmoniosos em alemão seguindo de modo rigoroso a métrica clássica. Rilke, por sua vez, toma essa história da poesia alemã – com a sua “dupla temporalidade” essencial que já faz com que ela seja paradigmática para a era moderna – como um elemento central para a sua (auto-)re-

flexão poética. Ele joga com a não-adequação entre a métrica latina e a sua língua. O rigor de seus versos decassílabos, sua busca de construir séries de iambos, suas seqüências alternantes de iambos e troqueus, sua atração pelo soneto, sua maestria no domínio das rimas em suas modalidades consagradas, o recurso abundante à aliteração e à assonância, a exploração do *enjambement*, todos esses elementos entram na sua obra para potenciar o seu trabalho – irônico a seu modo – de construção precisa de versos que ao mesmo tempo desconstroem a tradição. Essa ambigüidade, a pertença e impossibilidade de pertença ao passado, é parte constitutiva da sua poética tanto quanto são ambíguas as suas “descrições” que se voltam para a linguagem e para o poema.

A repetição da tradição dá-se também via tradução na obra de Rilke: um exímio tradutor de poesia francesa que ele foi: de Baudelaire, Mallarmé e sobretudo de Valéry. Essas escolhas evidentemente não são gratuitas e novamente permitem lembrar o nome de Hölderlin como o poeta-tradutor por excelência da língua alemã. Nas suas traduções de Sófocles e de Píndaro a tradução atua como uma potente máquina de apropriação transformadora do passado clássico e de criação da “modernidade”. Na Alemanha, a modernidade, desde o século XVIII, é pensada e descrita justamente como nascida a partir da falta e perda da Antigüidade. Rilke tradutor e poeta liga-se a essa tradição alemã. Seu conhecido poema “Torso Arcaico de Apolo”, parte dos *Novos Poemas*, desenha justamente uma figura ruínosa sem cabeça mas onde “ponto não há/ Que não mire”, como lemos na bela tradução de Manuel Bandeira. Esse passado clássico e ruínoso, sem cabeça, mas que devolve o nosso olhar, também pode ser lido como a visão de uma Grécia dionisíaca que brota das ruínas da Grécia apolínea. Todo o “drama” da poesia moderna alemã – e da própria “identidade alemã” – encontra-se nessa metamorfose. O rigor da poética de Rilke já foi interpretado como uma estratégia apolínea de apresentar o indizível (4). Esse indizível é o dionisíaco.

AUGUSTO DE CAMPOS: TRADUÇÃO, “INTROSCRIÇÃO” E AUTORIA

Augusto de Campos publicou três obras de tradução na última década dedicadas à poesia de língua alemã: o belo e compacto volume bibliófilo *Irmãos Germanos* (Florianópolis, Noa Noa, 1992), *Rilke: Poesia-Coisa* (Rio de Janeiro, Imago, 1994) e agora *Coisas e Anjos de Rilke*, que aparece na Coleção Signos. Os poemas de Rilke traduzidos foram se avolumando e levaram naturalmente às duas últimas publicações. Como as introduções desses dois volumes rilkeanos indicam, Augusto de Campos sente-se atraído pela poesia de Rilke não devido ao misticismo de suas obras tardias (que na verdade também pode ser lido a contrapelo...) nem tampouco pelo elemento *schwärmerisch* (“sonhador”, “delirante”; cf. Allemann, XVI) do primeiro Rilke, mas antes pela sua precisão poética, pela proximidade da poesia-coisa com as artes plásticas, pela “desegoização” (Oskar Walzel) levada a cabo em sua obra (e preconizada, vale lembrar, nas famosas “Lettres du voyant” de Rimbaud). Augusto de Campos segue a interpretação demaniana e reafirma o elemento de resistência da linguagem de Rilke que faz de sua obra não um reflexo do mundo, mas sim um jogo especular com a linguagem. Se De Man – na senda interpretativa aberta por Beda Allemann – notou que o quiasmo deve ser visto como a figura retórica típica de Rilke, Augusto de Campos, por sua vez, aplica essa lógica às imagens presentes na poesia do Rilke autor de poesias-coisa e afirma que ele “panteriza o anjo e angeliza a pantera”.

“A Pantera” é um dos poemas dos *Novos Poemas* que foi traduzido por Campos. Um primeiro exemplo de sua destreza na tradução já pode ser notado aqui: a rima do penúltimo verso obtida com a palavra “instila” *repete* de modo inesperado o som do termo alemão na mesma posição “Stille” (paz, sossego). A variação é enorme: mas

4 Cf. Paul de Man, op. cit., pp. 22 e segs.

feita em função de uma repetição que, como uma forma poética, funciona ao mesmo tempo como um limite e como um desafio imposto ao poeta-tradutor. Em certo sentido a tradução – como a poesia – é soma de “caminho e volta”, “*Weg und Wendung*” (*Sonetos a Orfeu*, I,11), regra e liberdade.

“L’Ange du Méridien” é um dos poemas mais conhecidos do mesmo volume. Seu título em francês recorda o multilingüismo da poética de Rilke (e de Campos) mas também indica uma referência pontual, a saber, uma estátua da catedral de Chartres. Trata-se de um anjo-relógio de sol, cuja foto está na capa do volume *Cosas e Anjos de Rilke* confeccionada pelo próprio autor do livro. Nessa mesma capa, sobre a foto, o autor grafou o último terceto do soneto: “Pétreo, como saber das nossas penas?! Acaso teu sorriso é mais risonho/ à noite, quando expões a pedra em sonho?” (“*Was weisst du, Steinerner, von unserm Sein?! und hältst du mit noch seligerm Gesichte/ vielleicht die Tafel in die Nacht hinein?*”). Nessa tradução que dá mostras da preocupação do autor em manter – repetir – a métrica, a rima, a paronomásia e o nível semântico do original, há também um outro registro de adequação que aponta na verdade para o momento da *variatio*: refiro-me à ausência do “du/tu” no primeiro verso. Augusto de Campos procede a essa elisão da segunda pessoa (seja ela um ente com quem o narrador dialoga, seja o próprio leitor) em outros momentos de seu livro (cf. os poemas “A Rosácea”, “A Cortesã”, “Jeremias”, o terceiro dos *Sonetos a Orfeu*). É verdade que em português muitas vezes a simples conjugação do verbo já é suficiente para indicar a pessoa verbal em questão: mas neste caso a questão é outra. Trata-se da interpretação/tradução da poética rilkeana por um poeta que se identifica justamente com a sua tendência para a materialidade, para a “coisidade” e não para o dialógico. O tradutor-autor potencia no poema aquilo que reforça a visão da poesia como constructo ensimesmado. Ou seja, Campos também “panteriza o anjo e angeliza a pantera”: na sua tradução autoral vemos o processo tradutório ser revelado

como quiasmo, entrecruzamento temporal e topográfico de dois momentos/locais que geram um “terceiro dado”, em um movimento que lembra o “*coup de dents*” antropofágico que Haroldo de Campos destacou como gesto basilar da obra de Oswald (5).

Não faltam exemplos de soluções potenciadoras na tradução de Augusto de Campos, que lembram a definição primeira romântica do tradutor como alguém ao mesmo tempo *transformador* do original e “poeta do poeta”: “*hölzern hören*” – “ouvidos de vime”, “*das Haupt ins Horschen hält*” – “a prumo, prestes, pára”, “*denn Dieses: diese Tiefen, diese Wiesen*” – “e que tudo, essas sombras, esses prados”, “*und die Gelenke lebten wie die Kehlen/ von Trinkenden*” – “vibram as juntas como gorgolhantes/ gargantas”, “*Tot, rot, offen*” – “Morto, roxo, oco”, “*Der Sommer summt. Der Nachmittag macht müde*” – “O calor cola. A tarde arde e arqueja”, “*Ein Ohr der Erde. Nur mit sich allein*” – “Ou terra-ouvido. Apenas com seu eu”...

Em certos momentos a múltipla determinação da criação-tradutória faz com que certas “soluções” sejam postas de lado por questões como a eufonia. Assim, no belíssimo “A Ilha”, na estrofe-chave sobre a indizibilidade e o silêncio, “*Nah ist nur Innres; alles andre fern./ Und dieses Innere gedrängt und täglich/ mit allem überfüllt und ganz unsäglich./ Die Insel ist wie ein zu kleiner Stern*”, lemos: “Só o que é interno é perto; o mais, distante./ E esse interno é tão denso e a cada instante/ mais denso ainda. Impossível descrevê-la./ A ilha é como uma pequena estrela”. A opção de Campos por uma pontuação mais cortante “iconiza” o tema do poema. A sonoridade é impecável. Mas creio que o “Inner” foi melhor vertido no poema “San Marco” por “interior” (que corresponde aí à psicologização do prédio). Já na tradução de “*Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind*” Campos criou: “Ar para nada. Arfar em deus. Um vento”. O espelhamento sonoro de “*Wehn*” em “*Wind*” foi “substituído” pelo desdobramento de “Ar” em “Arfar” mantendo-se o sentido de “*Wehn*”,

5 Não posso deixar de comentar a beleza e a profundidade da idéia que estrutura a estrofe do “L’Ange du Méridien” que o autor estampou na capa de seu livro. O Anjo do Tempo, que carrega o mostrador de pedra do relógio, acaso será “mais risonho à noite” ao expor a pedra em sonho, porque nessa hora o tempo está suspenso: petrificado como o próprio Anjo. O relógio de sol libera a noite da ditadura das horas. É desse momento de liberdade e de suspensão, angélico e felino, sacro-sóbrio, que nasce a poesia. Cf. quanto a essa suspensão do tempo a carta de Rilke a Lou Andreas-Salomé que cito mais adiante.

soprar (6). Uma “solução” perfeita, um perde-e-ganha mais do que legítimo. José Paulo Paes, por sua vez, optou por uma solução que mantinha a mesma posição da aliteração mas perdeu na literalidade mantida por Campos na versão das preposições: “Um sopro de nada. Um alento de Deus. Um vento” (7).

Mas voltemos à pantera. Campos vê nesse poema uma espécie de suma da poesia-coisa rilkiana: “De tanto olhar as grades seu olhar/ esmoreceu e nada mais aferira./ Como se houvesse só grades na terra./ Grades, apenas grades para olhar”. Vale a pena citar o comentário que ele faz após citar essa estrofe na sua introdução: “Rilke não é um parnasiano. Mais do que descrever, 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, insuspeita” (grifos meus). E concluindo o círculo de identificações de linhagens literárias que o autor executa nessa passagem, Campos arremata: “Para chamar à baila o jaguetês de Guimarães Rosa – que, com outras estratégias lingüísticas, opera semelhante transsubstantiação (‘eu oncei’) – dir-se-ia que o poeta se pantera”. Novamente aqui podemos *reverter* as palavras do autor para seu ofício. Esse movimento de “introscrição” é o que caracteriza a tarefa poética/tradutória de Campos: sendo que na verdade o apagamento do eu nunca é nem pode ser total. A ambigüidade que sustenta a referida dramaticidade da cena (poética e tradutória) depende desse “jogo de eus”. A “introscrição” caminha na borda da “introscriação”.

A concretude que Campos lê na poesia rilkiana ele encontra como que descrita na famosa carta de Rilke a Lou Andreas-Salomé de 8 de agosto de 1903 que ele cita: “No mundo, a coisa é determinada, na arte ela o deve ser mais ainda: subtraída a todo acidente, libertada de toda penumbra, arrebatada ao tempo e entregue ao espaço [*dem Raum gegeben*], ela se torna permanência, ela atinge a eternidade [...]”. Mas o programa poético que podemos depreender

dessas linhas estava longe de ser facilmente executado. Como Beda Allemann notou, a poesia de Rilke desde *As Anotações de Malte Laurids Brigge* está mais marcada pela impossibilidade de realização desse projeto (8). Daí ele afirmar com relação ao poema da pantera que o seu núcleo permanece sendo um “meio vazio” em torno do qual ela anda em círculos. A linguagem que se volta sobre si. Esse programa de transformação da poesia em coisa – aberto, como vimos, pela “crise romântica” – será sempre aporético: o espaço aberto entre a linguagem e o mundo nunca é recoberto. A iconicidade valorizada por Campos nos poemas de Rilke permanece sempre uma promessa. É claro que ele sabe disso: e a poesia justamente atua nesse espaço do anseio e da impossibilidade, assim como a tradução *joga* no espaço entre a repetição e a variação. Como lemos em Rilke, em um de seus poemas em francês citado por De Man: a poesia é máscara, “*mensonge, tu as des yeux sonores*”. Olhos sonoros como todos aqueles olhos que são cúmplices da poesia de Christian Morgenstern “*Fisches Nachtgesang*” (“Canto da Noite do Pescador”) que Augusto de Campos estampou – imprimiu *em relevo* – na capa do seu *Irmãos Germanos*. Nesse poema vemos/ouvimos a escritura da sonoridade despida de toda semântica – não fosse o belo título sugestivo.

O indizível, o não-apresentável, aquilo que não se transforma em imagem, também aparece entre os poemas escolhidos por Augusto de Campos que tem por tema o asco. Refiro-me sobretudo aos poemas “Morgue”, “O Prisioneiro” e “O Rei Leproso”. O leitor como que “vira a cara” diante dessas imagens terríveis. Elas são diferentes da exploração expressionista do feio (que permanece restrita a uma estética do belo que apenas é invertida) e estão mais próximas das aparições de feridas, vômitos e outras (não-)formas do abjeto na obra de Kafka. Nesse sentido o tradutor fala na sua introdução de uma “poesia do impreciso, terrivelmente precisa, que nos maravilha e nos agride na solidez coiseante [...] das imagens em que compacta as angústias e as

6 O tema da respiração como uma espécie de “origem da poesia” voltará depois sob a pena de Paul Celan, um profundo admirador da obra de Rilke. No volume de Augusto de Campos também lemos o soneto a Orfeu II, 1: “Respirar, invisível dom – poeial/ Permutação entre o espaço infinito/ e o ser. Pura harmonia/ onde em ritmos me habito”. Poesia como metamorfose do homem em cosmos via sopra.

7 Rilke, *Poemas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 149. Diferentemente da tradução de Augusto de Campos, na de Paes o autor que aparece na edição é Rilke. Essa substituição da autoria faz parte da reversão em forma de quiasmo do procedimento tradutório-autoral de Campos – dos Campos!

8 B. Allemann, op.cit., p. XVII.

incertezas humanas”. A poesia de Augusto de Campos, de resto, também caminha e volteia entre o dizer e o calar, a imagem e a letra, a vida e a morte (lembramos o seu “viv”, de 1988).

A poesia “pós-tudo”, na era da reprodutibilidade técnica — e agora da síntese de imagens/vida —, não pode ficar alheia ao papel central da tradução enquanto um potente gênero, ou forma, para lembrarmos de Walter Benjamin em seu ensaio sobre a obra de arte e do seu “Die Aufgabe des Übersetzers” (“A Tarefa/Desistência do Tradutor”). Nesse sentido encontramos em *Coisas e Anjos de Rilke* dois poemas emblemáticos que tematizam a necessidade e impossibilidade de se captar e apresentar as imagens. O primeiro é o conhecido e belíssimo “Orfeu. Eurídice. Hermes”, que narra a cena em que Orfeu se volta para a amada Eurídice que assim é obrigada a retornar para o Hades de onde Hermes a trazia. Já em “A Montanha”, do segundo volume de *Novos Poemas*, Rilke tematiza a famosa série de gravuras — gênero por excelência da reprodutibilidade técnica — do pintor Katsushika Hokusai, “Trinta e Seis Visões do Monte Fuji” (1830-33). Na primeira estrofe lemos com Augusto de Campos: “Trinta e seis vezes e mais outras cem/ o pintor escreveu essa montanha,/ devotado, sem êxito, à façanha/ (trinta e seis vezes e mais outras cem)”. Se aqui a repetição do primeiro verso iconiza o ato do pintor, por sua vez a referência à sua *escritura* (9) bem como ao fato de esta ser tanto devotada como imperfeita nos aproxima da questão da impossibilidade da tradução (repetição): seja ela compreendida como atividade do pintor que “copia” o mundo,

seja ela pensada em termos intersemióticos (tradução da imagem para o texto, a *ekphrasis* retórica), ou como tradução entre as línguas. Como a poesia de Rilke é marcada pela fragmentação, pela exploração das cesuras, dos cortes, ela realiza desse modo a dissolução do tempo contínuo da narrativa em frações de instantes. Assim, nesse mesmo poema lemos: “cada imagem imersa num instante,/ em cada forma a forma transformada,/ indiferente, distante, modesta —,/ sabendo, como uma visão, do nada,/ acontecer atrás de cada fresta”.

Em uma das imagens de Hokusai, que pode ser vista no British Museum, “Under the Wave, off Kanagawa (The Great Wave)”, e que é uma das mais conhecidas da série, o Monte Fuji aparece ao fundo do quadro, pequeno, sendo que no primeiro plano vemos uma enorme onda no momento que vai se quebrar e eventualmente matar as pessoas que remam em barcos de madeira abaixo dela. A poesia sublime contida nessa imagem da onda petrificada e do monte transformado em água — um quiasmo imagético — apresenta um exemplo acabado das imagens evocadas nos versos “em cada forma a forma transformada,/ indiferente, distante, modesta —,/ sabendo, como uma visão, do nada,/ acontecer atrás de cada fresta”. Este acontecer no momento instantâneo (ou momento-do-agora, *Jetztzeit* benjaminiano) atrás de uma fresta, no espaço entre ser e não-ser, é o acontecer da poesia — de Rilke e não só dele — e da tradução. Nesse espaço e apóstrofe assistimos à angelização da pantera. Mas para logo a reversão entrar em cena e o anjo ser panterizado: “tudo aquilo em que ponho afeto/ fica mais rico e me devora” (“O Poeta”).

9 É interessante lembrar que Rilke assistiu no semestre de inverno de 1915-16 a um curso na Universidade de Munique do americanista Walter Lehmann sobre escritura hieroglífica mexicana. Walter Benjamin foi colega de Rilke nesse curso e a partir desse contato, em 1925, ele o convidou para traduzir “L’Anabase” de Saint-John Perse. Essa tradução que Benjamin fez acabou não sendo publicada por Rilke — que faleceu em 1926 — e só foi publicada em 1999 dentro de um volume suplementar das *Gesammelte Schriften* (Obras Completas) de Benjamin (Frankfurt/M., Suhrkamp, 1999, *Supplement I*, pp. 56-81). Creio que Benjamin apresenta muitas idéias frutíferas para uma leitura de Rilke: penso aqui não apenas na sua teoria da poesia e da escritura, mas também na sua “angeologia” e na sua filosofia da linguagem (com o conceito de “linguagem das coisas”) que permitem lançar uma luz inusitada sobre essa obra.