

“Oh Esta É a Criatura Que Não Existe”*

Harold Rosenberg

Tradução e notas de Gustavo Rubim

Os poemas modernos são muitas vezes anotações a uma atividade experimental secreta conduzida pelo poeta com o propósito – segundo a frase de Rilke – de “transformar a terra”. A atividade continua, quer produza poemas, quer não, embora possamos assumir que se altera quando a anotação começa, pelo processo de se observar a si mesma e pela intervenção da linguagem.

Enquanto registo de acontecimentos e combinações que assim são trazidos à luz, o poema aponta não para si mesmo como um objeto mas para o processo em que teve origem e para as “novas realidades” nascidas com ele. Envolvido na manufatura de seu próprio assunto, um tal poema parece muito afastado do tipo tradicional em que uma paisagem ou uma história amorosa é usada para “fazer” a obra de acordo com uma ideia pré-estabelecida quanto ao que é um bom poema.

Em alguns poetas a atividade do poema resultou no abandono ou na distorção das formas do verso, por exemplo em E. E. Cummings, em [William Carlos] Williams. Outros, porém, acharam importante formular as suas “notas” em padrões familiares. Pode ter estado envolvido um elemento ritualístico que só se conseguia registrar sob a ordem do metro e da rima. Ou talvez a submissão a uma forma aliviasse a ansiedade do poeta. Ou talvez um aspeto verbal bem aceite fosse dado ao poema para benefício da ironia.

Nas *Notas para uma Ficção Suprema*, de Wallace Stevens, cada “nota” tem vinte e um pentâmetros jâmbicos divididos em sete estrofes de três versos. *Os Sonetos a Orfeu*, de Rilke, a despeito da sua forma, são também “notas” que, como o poeta disse, “revelam detalhes desta atividade” de mudar a terra.

A ideia do poema como uma “nota” tem implicações quanto ao modo como ele deve ser lido. A menos que o leitor siga os movimentos exatos da

* “Oh This is the Creature That Does Not Exist”, ensaio incluído no volume *The Tradition of the New*, Da Capo Press, 1994 (1ª edição: New York, Horizon Press, 1960), p. 121-125. O título reproduz o primeiro verso do quarto poema do Livro Segundo dos *Sonetos a Orfeu*, de Rainer Maria Rilke.

atividade indicada, o poema irá passar-lhe ao lado. Isto torna-se muito mais claro quando se faz a tentativa de traduzir um poema moderno para outra língua – o sucesso irá depender do ponto a que o tradutor chega na compreensão da nova função da poesia.

Por exemplo, as traduções de Rilke por Jessie Lemont¹ foram feitas com tanta mestria que mal se parecem de todo com traduções. Normalmente, isto seria o melhor que se poderia dizer de um tradutor. Se aquilo que nos interessa forem só bons poemas em inglês e tão próximos quanto possível da qualidade dos originais de Rilke, então a senhora Lemont saiu-se muito bem do seu encargo.

Mas se virmos os poemas de Rilke enquanto notas sobre o modo como ele transforma o mundo, o esforço feito para obter versos equivalentes em inglês parece mal orientado. Porque se fixou nas formas de Rilke à custa da experimentação e da descoberta de Rilke: a maneira peculiar como as coisas para ele se tinham começado a comportar. Se as versões inglesas de Lemont mal parecem traduções, também com demasiada frequência mal se parecem com Rilke. Quando Rilke diz do sabor de uma fruta

Dies kommt von weit.

*Wird euch langsam namenlos im Munde?*²

o texto da senhora Lemont

*There come slowly from afar,
Namelessly in the mouth yet unsurmised,
Discoveries...*

Muito simplesmente falha na tentativa de nos dar aquilo que está a acontecer; ao passo que a versão de Herter Norton da mesma passagem consegue fazê-lo, porque ela sensatamente sacrificou a estrutura do soneto em favor do evento singular do poema:

*This comes from far. Is something
Indescribable slowly happening in your mouth?*

¹ Rosenberg refere-se ao volume *Sonnets to Orpheus; Duino Elegies*, trans. Jessie Lemont, New York, Fine Editions Press, 1945.

² Esta passagem (como as duas traduções citadas abaixo) pertence ao décimo terceiro poema do Livro Primeiro dos *Sonetos a Orfeu*. A segunda tradução é citada de *Sonnette an Orpheus / Sonnets to Orpheus*, bilingual edition, trans. M. D. Herter Norton, New York, W. W. Norton, 1942.

Seria incorreto dizer que a senhora Lemont não consegue captar o jeito de Rilke; consegue, sempre que o poema que ela está a escrever lho permite fazer. Rilke está lá, exceto quando as exigências do verso inglês o atiram para fora do quadro, o que acontece algures em todos e cada um dos poemas. Obtemos então poemas aceitáveis mas perdemos o processo do original.

Em suma, a deficiência da senhora Lemont ilustra o efeito de uma compreensão incorreta daquilo que um poema moderno é. Podemos abrir mão do soneto se não puder ser doutro jeito, não é assim tão importante ter outro soneto inglês. Mas no caso de Rilke, queremos a todo o custo a sua “escuta inerente” [“inherent hearing”]³. A observação de Herter Norton de que “a mais íntima adesão à poesia em si mesma se alcança melhor por via da transposição mais literal possível de palavra, frase e imagem” pode não se aplicar à tradução de toda a poesia, mas de facto dá conta da natureza e dos requisitos característicos de um poema moderno. O próprio poeta tinha dado prioridade a esse mesmo tipo de intimidade ao “transpor” verbalmente a sua experiência.

Em Rilke as imagens formam-se elas mesmas de dentro para fora –

*Torn open by us ever and again,
The god is the place that heals. [...]*

*Because they loved it,
a pure creature happened.⁴*

O modo como, para ele, os objetos se movem é o resultado do seu método de visão ativamente induzido. Tal método evolui, com a prática, para um reflexo espontâneo contínuo, ao mesmo tempo que o vocabulário do poeta se acomoda plasticamente aos novos fenómenos. A teoria de Rilke da “natureza tornando-se invisível no homem” deixou de ser mera teoria quando a tensão dos objetos que ele absorvera em si próprio os descarregou, de volta, dos seus olhos, como se fosse de um espelho.

Rilke estava na linha de Poe, Baudelaire e Rimbaud, desses poetas modernos “heréticos” que subtraíram à religião os seus anjos e mistérios, pondo-os a funcionar enquanto hipóteses para descobrir que poderes eles podiam

³ Rosenberg alude aqui a uma passagem da primeira das *Elegias de Duíno*, de R. M. Rilke.

⁴ Rosenberg transpõe aqui dois versos do décimo sexto poema do Livro Segundo dos *Sonetos a Orfeu* e justapõe, de seguida, parte da segunda estrofe do quarto poema (o mesmo cujo primeiro verso é o título do ensaio).

libertar. Se o outro mundo não existia, era necessário imitá-lo. Os mortos já não têm um reino só deles,

*But he, the conjurer, let him
under the eyelid's mildness
mix their appearance into everything seen.⁵*

O projeto de Wallace Stevens é semelhante.

*Phoebus is dead, ephebe. But Phoebus was
A name for something that never could be named.⁶*

No entanto, o programa das suas Notas para uma Ficção Suprema é ir em frente sem precisar de anjos. A sua atividade poética aplica-se não a transformar a natureza nem a redimir o passado, mas “a encontrar o Real”. Às maravilhas do não-existente, prefere a pessoa humana. E daí que – isto no nosso tempo é raro – Stevens não aceite fazer reviver o mito. Nada de Orfeu, nada de anjos.

*How clean the sun when seen in its idea,
Washed in the remotest cleanliness of a heaven
That has expelled us and our images.*

The death of one god is the death of all.⁷

Não menos que Rilke, Stevens está consciente da parte de irreal que há “neste mundo inventado”. Mas está determinado a mantê-lo dentro de um mínimo humanamente administrável. A atividade experimental registada pelos seus poemas leva-o numa direção oposta à de Rilke, para uma Suprema Ficção que é tão vazia de conteúdo quanto ele é capaz de fazê-la.

⁵ Citado por Rosenberg do sexto poema do Livro Primeiro dos *Sonetos a Orfeu* na tradução já citada de Herter Norton (p. 27; cf. nota 3, acima).

⁶ *Febo está morto, efebo. Mas Febo era
Um nome para algo que nunca se conseguia nomear.*
[Tradução minha. G. R.]

⁷ Que limpo o sol quando visto na sua ideia,
Lavada na mais remota limpeza de um céu
Que nos expulsou a nós e às nossas imagens.

A morte de um deus é a morte de todos.
[Tradução minha. G. R.]

*To find the Real,
To be stripped of every fiction except one,
The fiction of an absolute – Angel
Be silent in your luminous cloud and hear
The luminous melody of proper sound.⁸*

Mesmo à sua “única, certa verdade” Stevens impõe três condições para assegurar que a sua Ficção não se converte em objeto de superstição: “Deve ser Abstrata” – “Deve Mudar” – “Deve Dar Prazer”. Rilke afirmou que o seu anjo era mais um anjo maometano do que um cristão. A Ficção de Stevens tem parentes assinados por Picasso.

⁸ *Encontrar o Real,
Ficar despido de toda a ficção excepto uma,
A ficção de um absoluto – Anjo
Fica calado na tua nuvem luminosa e ouve
A luminosa melodia do som verdadeiro.*

[Tradução minha. G. R.]



Este é o Caderno de Leituras n.36.
Outras publicações das Edições Chão
da Feira estão disponíveis em:
www.chaodafeira.com