

Versões que bifurcam a versatilidade tradutória de Paulo Plínio Abreu

João Jairo Moraes Vansiler*

André Vansiler de Andrade**

Introdução

A visão literária do poeta paraense Paulo Plínio Abreu (1921-1959) foi marcada pelo esforço de envolver, em seu programa estético, os aspectos tradutório e poético, como um modo de circunscrever a sua visada crítica ao seu tempo histórico. Tempo este profundamente marcado pela sentimentalidade ligada a um tempo de horror em função da Segunda Guerra Mundial. Foi um tempo em que houve uma interessante confluência de interesses literários, quando se percebe a ação de um grupo de intelectuais atuantes na cidade de Belém do Pará entre as décadas de 1940 e 1950, que a pesquisadora Marinilce Coelho (2004) prefere chamar de *Grupo dos Novos*¹. Esse grupo se expressou prioritariamente no Suplemento Arte e Literatura do jornal *Folha do Norte* (SAL/FN) e na revista *Norte*. O primeiro tinha como plataforma editorial a publicação de traduções do que era mais atual em matéria de literatura no Brasil e no exterior, e o segundo foi-lhe sucedâneo como um suspiro procrastinatório, como novas promessas editoriais, mas sem a penetração social e a visibilidade de um jornal de grande circulação, teve vida breve. De todo modo, a tradução em ambos os veículos foi um mecanismo determinante na relação inter-regional e internacional desses investimentos, que teve como poeta mais traduzido nada menos que Rainer Maria Rilke, que era muito

* Mestre e doutorando em Letras - Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará.

E-mail: jvansiler@gmail.com

** Graduado em Letras - Língua Inglesa na Universidade da Amazônia - Unama.

E-mail: andrevansilerdeandrade@gmail.com

¹ Foi um grupo de intelectuais paraenses que experimentou um jornalismo cultural dinâmico, com vocação intercultural fundamentalmente no Suplemento Arte e Literatura do jornal *Folha do Norte*. O SAL/FN circulou de 1946 à 1951. Nele conviveu um leque diverso de colaboradores como os veteranos Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Ledo Ivo, Augusto Schmidt, João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira, se alternando com os locais, novos ainda, Alonso Rocha, Benedito Nunes, Cauby Cruz, Haroldo Maranhão, Jurandir Bezerra, Max Martins, Mário Faustino, Ruy Barata, Paulo Plínio Abreu, poetas locais que ficaram conhecidos como o “Grupo dos Novos” (COELHO, 2003, p. 113).

valorizado pela *Geração de 45*. Naquela época foi sintomática o influxo detido à lírica do poeta de língua alemã.

O fato de o *Grupo dos Novos* ter sido contemporâneo da chamada *Geração de 45*, por ordem cronológica, não significa que havia um programa uníssono, de modo que devesse ser caracterizada por parte da crítica literária nacional (MILLIET, 1947; PIGNATARI, 1952; MERQUIOR, 1965) como reacionários à iniciativa modernizante da poesia brasileira iniciada na Semana de Arte Moderna em 1922 (evento que marcaria o início do Modernismo Brasileiro). O fato de ser contemporâneo não indica que o Grupo era aderente aos princípios descritos por esta crítica: como conservadores e apegados às formas fixas em matéria de poesia. Mas também não significa dizer que a ideia de conservação não tenha sido uma preocupação dos integrantes do Grupo, que na esteira da modernidade poética, estava atento às transformações formais por quais passava a literatura mundial com o chamado *New Criticism*, de T. S. Eliot e Ezra Pound, que estimavam, bem como às impressões dadas por Rainer Maria Rilke ao jovem poeta, acerca das necessidades próprias da formação de um lírico, cada vez mais tornado também crítico. Além de ficar atento às transformações formais, o poeta moderno deveria manter-se ligado como uma antena ao compromisso de conservação do que havia de melhor contido nos clássicos “[...] de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar o mínimo de tempo com itens obsoletos” (CAMPOS, 2006, p. 11).

Ainda que a recepção tradutória de Rilke seja vasta no Brasil, principalmente quando nos referimos às inúmeras versões das suas multifacetadas fases, isso não significa que já seja suficiente as leituras acerca da sua obra monumental. O painel está longe de ser bem delineado como já se tem em Portugal, com os trabalhos de Arnaldo Saraiva (1984), em *Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*, bem como o excepcional estudo de Maria António Hörster (2001), em *Para uma História da Recepção de Rainer Maria Rilke (1920-1960)*. No Brasil, ainda nos ressentimos de semelhantes trabalhos de fôlego que cruze os diversos matizes dessa recepção em um país tão multifacetado e de dimensões continentais, que muitas vezes se recusa a olhar para o seu interior mais profundo. No entanto, a lírica rilkeana penetrou tão profundamente a poesia brasileira, que malgrado a péssima impressão pintada como “rilkismo”, atinente a iniciativa de alguns poetas que participaram da “primeira recepção” de Rilke nas décadas de 1940 e 1950, ela se mantém vivaz e cada vez penetrante. A bem da verdade os críticos, Paes (2012) e Campos (2013) por exemplo, insistiram em impor o mapa mental da traição ao legado produzido pela Semana de Arte Moderna em São Paulo endossados por José Guilherme Merquior. Esquemas que, ao priorizarem a coisalidade dos *Dinggedicht* (poesia coisa/poema objeto) de Rilke

acharam por bem defenestrar o modo de visar dos poetas da *geração de 45*, na vasta poesia do austríaco, mas que não focava no programa “concreto” eleito por eles para se tornar o *Standart* da poesia nacional do pós-guerra. Por isso gostamos também de história, porque ela nos permite, vez ou outra, passar o pente à contrapelo e ver uns e outros esquecidos, que por isso se tornam fragmentos chaves para elucidação de alguma injustiça.

A Poesia-coisa de Rilke, a bem da verdade, está toda atravessada na sua poesia em geral, desde pelo menos *Das Buch der Bilder* (O Livro das Imagens), de 1902, e *Das Stundenbuch* (O livro das Horas), de 1905, passando pelos *Neuegedichte* (Novos Poemas) até *Duineser Elegien* (Elegias de Duino) e *Die Sonette an Orpheus* (Os sonetos a Orfeu) – ambos de 1923, pelo que se convencionou nomear em língua alemã *Dinggedicht*. Trata-se de um segmento crítico que mobiliza a manifestação em uma síntese formalmente elaborada, de modo que a densidade de significações é tão intensa que transforma o poema em um objeto testemunhal, acentuando as experiências com a vida em detrimento das impressões e, portanto, a passagem de um Rilke impressionista para o expressionista. Nesse caso importa mais o tempo de *Crônos* do que *Cairós*, pois a morte é a baliza que determina a estada do vivente nessa existência humana, que contempla o acontecer das coisas (*Dinge*). Daí o acento que muitos comentadores da época do pós-guerra darão ao existencialismo. A rosa e a pedra serão os signos paradigmáticos, a primeira, pela perenidade, brevidade e leveza; e, a segundo, pela frieza, peso e permanência. Ambos se encontram na metapoesia pela reflexão do poema diante de si mesmo visto na ambivalência poemática do peso/leveza, brevidade/permanência, que como motes fundamentais, a geração de Paulo Plínio Abreu soube se valer muito bem. Movimentos concêntricos que retornam sempre ao eixo ordenador sem, contudo, se chocar com o seu núcleo, mas que orbitam pela força de atração entorno dele. Rilke era um grande pesquisador de arte, isso significa não apenas o rigor material pela apreciação do objeto escultural, mas sim a pesquisa do que ele chamou de espaço interior do mundo (*Weltinnenraum*), algo como um lugar de meditação e recolhimento no complexo existencial da humanidade em que se observa o pulsar da vida, por meio da livre associação de seus motivos. Nada de messianismo ou religiosidade tem a ver como o diagnóstico à primeira recepção universalista dado por Paul De Man (1979) em *Allegories of Reading*, que afetou a vanguarda concretista brasileira, segundo a qual haveria um nefasto messianismo rilkeano também no Brasil, no sentido de que o poeta austríaco seria, para alguns, o portador de uma boa nova tão avassaladora que muitos leitores seriam profundamente tocados a ponto de lhes revelar insuspeitas revelações, ou mesmo vivenciar estados de consciências, cuja chave interpretativa e solução estaria na obra do poeta. A despeito da severa crítica, por

exemplo, de Paes (2012) e Campos (2013), poetas e tradutores de Rilke, quanto à recepção das décadas de 1940 e 1950 na cadeia interpretativa questionável de Paul De Man, acreditamos que não se tratou da afetação via *feeling* do jeito que entendemos esse termo em inglês, mas sim de *Stimmung*, o tom, soado dos primeiros românticos alemães, e ressoado nos ouvidos da intelectualidade brasileira em um período singularmente catastrófico. É o que parece entender Vagner Camilo (2017) em *Nota sobre a recepção de Rilke na lírica brasileira do segundo pós-guerra* em que a experiência histórica daquela geração é incomparável, devendo a crítica se comportar de modo reflexivo para não cometer uma anacronia maior do que ela visa encontrar em seus alvos.

Quando falamos de uma recepção crítica de um autor estrangeiro, também estamos falando de uma visada crítica de tradução. Essa relação automática, sem labor, é um hiato que mais confunde do que esclarece, em um país como o Brasil, no entender do ensaísta Maurício Mendonça Cardozo (2007; 2009), que não dispõe de um espaço próprio de discussão de uma crítica relacional entre os atores que se debruçam sobre o texto traduzido. Normalmente submetem-no, o texto traduzido, à crítica literária, que entende a atividade tradutória como subalterna a ela, ao dizer por exemplo, “[...] na tradução competente de fulano”, mas ignoram o fato de que nenhuma tradução é ingênua, pois:

A tradução não está dada, a não ser, como trabalho por fazer. Um *trabalho de passagem*: não no sentido tradicional do trabalho da passagem, mas sim, no sentido de um trabalho que se dá, que tem lugar *na passagem*. Um *trabalho de relação*, no sentido de um trabalho que tem lugar no fazer, na construção da relação (das relações), um trabalho que tem lugar *na poiesis*, como *poiesis da relação*. Realizar esse trabalho é assumir o desafio da possibilidade diante das impossibilidades que a *condição da relação* impõe (CARDOZO, 2009, p. 181-182, grifos do autor).

A não compreensão de que a tradução é um lugar no qual tem muito trabalho a ser feito, como na *poiesis*, leva a manifestações apressadas da crítica literária. O lugar relacional, na qual se criam os elos que envolvem diversos esforços de relacionamento, advogados por Cardozo (2009, p. 182), é o espaço da crítica de tradução que deve considerar antes de mais nada, minimamente, que “Pode-se articular uma reflexão sobre tradução a partir de discursos ora dominante centrados na identidade, ora dominante centrados na questão da alteridade”. Isso porque os estudos que possibilitam os domínios das visadas tradutórias preconizam diferentes modos de traduzir, desde pelo menos quando da conferência de Friedrich Schleiermacher, em

1813, em Berlim intitulada *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (Sobre os diferentes métodos de tradução) quando a tradução é encarada como um importante elemento da “prova do estrangeiro” como diria o estudioso francês Antoine Berman (2002) ao entender que a diferença metodológica é a visada ética da tradução, já que a visada identitária é a tendência das línguas nacionais. Por isso, Berman (2002, p. 17) decreta: “[...] a tradução é relação, ou ela não é nada [pois] a essência da tradução é ser abertura, diálogo, mestiçagem e descentralização”. Isso posto, não diminui muito o peso do tradutor que, no ato de traduzir, é dilacerado em ter de servir a dois senhores: ao estrangeiro em sua estrangeiridade e ao leitor em sua pulsão de apropriação. Esta última recebe com justeza às contundentes críticas dos chamados estudos contemporâneos de tradução como tradução etnocêntrica, algo como uma intenção de idealizar o ato tradutório. Mas é preciso ter em vista qual o efeito que o tradutor pretende causar enquanto abertura à comunidade alvo da tradução.

A versatilidade tradutória de Paulo Plínio Abreu

As produções poéticas e tradutórias de Paulo Plínio Abreu, espalhadas na imprensa local, foram editadas postumamente em um volume único nomeado por seu editor Francisco Paulo Mendes de *Poesia*, em 1978. A segunda edição saiu em 2008. Nesse livro é possível perceber o empenho do editor em construir um sentido ao material fragmentado. Nesse sentido, ele acaba por tomar decisões autorais, pois, desde a nomeação do livro, passando pela identidade visual até as notas acessórias, atribuem um sentido a obra. Há uma seção intitulada de traduções onde encontramos versões para o português de poemas de T. S. Eliot e R. M. Rilke. Ela representa a versatilidade tradutória de Paulo Plínio Abreu, e é isso que pretendemos acentuar. Desse modo, ele promoveu um duplo movimento: poesia e crítica, já que os poetas que ele escolheu traduzir representam, de modo decisivo, a sua visão de mundo da poesia enquanto *poiesis*. Visão esta que estava ligada ao experimentalismo da linguagem, com o qual a tradução ocupava o centro reflexivo, como um verdadeiro espelho. Nesse sentido, esse experimentalismo confundiu voluntariamente a questão da autoria, pois problematizava esse lugar de origem no contexto da obra enquanto livro quando, por exemplo, vimos a principal obra de Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien* (As elegias de Duino), figurar como parte integrante do livro *Poesia*.

Mas também esse fato embaraçoso explica a ventura do editor que aproveitou ao máximo a oportunidade de publicação de tudo que podia da produção de Paulo Plínio Abreu, em um contexto precário do mercado editorial paraense. Assim, no livro *Poesia*, o editor criou a seção *Traduções* que, para justificar essa criação, Mendes (2008, p. 323, grifos do autor) nos diz que:

Paulo Plínio Abreu, além de importante tradução das Elegias de Duino (*Duineser Elegien*), de Rainer Maria Rilke, que ele fez de parceria com Peter Paul Hilbert, deixou que se conheça, mais as seguintes: três poemas também de Rainer Maria Rilke – dois de O livro das Horas (*Das Stundenbuch*) e um de O livro de Imagens (*Das Buch der Bilder*) e um poema de T. S. Eliot, “Eyes that last Isaw in Tears”, dos *Collected Poems*. Paulo Plínio havia tencionado traduzir do mesmo T. S. Eliot, a II parte de *The Waste Land*, “A Game of Chess” da qual encontramos, numa folha avulsa, o rascunho da versão de seus quatorze primeiros versos, que deixamos de publicar por não apresentarem ainda uma acabada forma poética e não estarem, em definitivo, traduzidos.

Além da informação editorial, é importante notar, que os autores destacados pelo editor são personalidades, cujas vozes, ressoam alto na poética de Paulo Plínio Abreu: *The Waste Land* de T.S Eliot e *Duineser Elegien* de R. M. Rilke. Assim, pelo menos em parte, é o registro que evidencia a construção pelo poeta da sua própria tradição, a partir da qual ele estabelece o diálogo com o seu tempo. Veremos, como se já nos tornou habitual verificar, com segundas intenções, esses empreendimentos tradutórios que se tornaram parte da busca de Paulo Plínio Abreu por renovação, tal como colocada pela *critic by translation* de Ezra Pound (2006). Assim, o nosso primeiro exemplo é o poema *Ernste Stunde* (Hora Grave) retirado da obra *Das Buch der Bilder* de 1902 de Rilke quando o poeta tomara a decisão de entregar a sua vida totalmente à poesia. Na edição do livro *Poesia* a tradução é ladeada da versão em língua alemã. Vejamos:

Ernste Stunde

*Wer jetzt weint irgendwo in der Welt,
ohne Grund weint in der Welt,
weint über mich.*

*Wer jetzt lacht irgendwo in der Nacht,
ohne Grund lacht in der Nacht,
lacht mich aus.*

*Wer jetzt geht irgendwo in der Welt,
ohne Grund geht in der Welt,
geht zu mir.*

*Wer jetzt stirbt irgendwo in der Welt,
ohne Grund stirbt in der Welt,
sieht zu mir.*

Hora Grave

Quem agora chora em algum lugar no mundo,
sem razão chora no mundo,

chora por mim.

Quem agora ri em algum lugar na noite,
sem razão ri dentro da noite,
ri-se de mim.

Quem agora caminha em algum lugar no mundo,
sem razão caminha no mundo,
vem a mim.

Quem agora morre em algum lugar no mundo,
sem razão morre no mundo,
olha para mim (apud ABREU, 2008, p. 110-111, grifos do autor).

Tal poema de Rilke é a síntese de uma argumentação poética pautada em uma musicalidade simples e repetitiva, vista nos pronomes iniciando os versos (*Wer/Quem*) de suas estrofes, assim como nos finais (*Welt/mundo*) que se repetem em todas as estrofes. Há uma exceção nessa tendência rítmica na segunda estrofe quando termina com (*Nacht/noite*). Diferença também compartilhada na versão traduzida quando a tradução da preposição e artigo *In der* por “dentro da”, ao contrário dos demais versos que o mesmo construto é traduzido pela contração “no”. Tudo isso é acompanhado de modo transparente, quase palavra por palavra na tradução, gerando a informação subjacente de que o projeto de tradução aqui empreendido é o de levar ao público alvo uma forma que corresponda o máximo possível a forma do original.

Esta intenção de transparência que verificamos com clareza em *Hora grave*, não é verificado no próximo exemplo a ser mostrado. Trata-se de um poema sem nome, como é habitual nas composições de Rilke, fazendo com que o poema em questão tenha como título o seu primeiro verso, que nesse caso é *Alle, welche dich suchen, versuchen dich* (Tudo o que procuras constitui uma tentação). Vejamos:

*Alle, welche dich suchen, versuchen dich
und die, so dich finden, binden sich
an Bild und Gebärd.*

*Ich aber will dich begreifen,
wie dich Erde begreift;
reift
dein Reich.*

*Ich will von dir keine Eitelkeit,
Die dich beweist.
Ich Weiss, dass die Zeit
Anders heisst*

Als du.

Tu mir kein Wunder zulieb.
Gib deinem Gesetzen recht,
die von Gechlecht zu Geschlecht
sichtbarer sind.

Tudo o que procuras constitui uma tentação,
E o que encontras te prende a imagens e gestos.
Eu todavia te compreendo
Como a terra pode compreender-te.
O meu amadurecer maduro tornará o teu reino
De ti não quero vaidades para revelar-te.
Eu sei que o tempo não é igual a ti.
De ti não pedirei milagres;
Quero que dêes razão às tuas leis
Que mais evidentes são de geração a geração (apud ABREU, 2008, p. 108-109,
grifos do autor).

Chama-nos atenção que a tradução apresentada na publicação impressa do número 02 do SAL/FN em 1947 não foi bilíngue, mas, no livro, o editor fez a opção por assim apresenta-la. É bom lembrar que o tradutor já estava falecido há 19 anos quando houve a primeira edição do livro em 1978. Nada nos faz crer que o tradutor tinha a mesma intenção. Foi outro movimento crítico do editor que viu, nessa oportunidade, um modo de apresentar ao público uma tradução com edição bilíngue. Nesta versão de Rilke, o tradutor não queria promover o mesmo estranhamento provocado pela versão anterior? Não é possível saber, mas é possível inferir que havia outro projeto de tradução em curso. Um projeto que privilegiava a língua e cultura alvo, de modo que o malabarismo sintático e sonoro do poema original desse lugar se transladasse a uma versão mais prosaica. A fluidez mais ininterrupta, cujo raciocínio tivesse menos curvas sonoras, gerando um efeito mais linear do que circular com o leitor.

O que eram quatro estrofes em alemão, com ritmo e sonoridade dominante por meio das fricativas iniciais (*dich*, *sich*) e finais (*recht*, *Geschlecht*), mediados pelos versos com terminação sonora tipicamente alemã (*begreifen*, *begreift*, *reift*), de igual modo intercalada com (*Eitelkeit*, *Zeit*), foram transcritas em uma só estrofe desprovida de qualquer padrão rítmico. As quatro estrofes com rimas internas e externas independentes entre si, quando juntas, formavam uma melodia que contribuíam de modo decisivo às informações argumentadas sintaticamente. Vemos que os marcadores prosódicos gráficos e silábicos-consonantais foram completamente perdidos nesta versão em língua portuguesa. Do ponto de vista semântico, a aliteração domina o campo de significação sonora no poema em alemão. Na versão em língua

portuguesa a significação se concentra na informação direta dos termos, sem se preocupar com a partitura prevista no encadeamento sonoro do original.

Fato é que a característica formal do original foi perdida em função da escolha do tradutor por um só bloco coeso de comunicação conteudista, que viria a servir aos leitores da língua de chegada em termo de suprimento direto. O evento de maior impacto foi a perda da musicalidade nesta segunda tradução, mas não podemos dizer que essa conduta foi necessariamente com segundas intenções. Poderíamos nos perguntar se algo essencial foi perdido na tradução? Nesse caso Walter Benjamin, em seu famoso ensaio *A tarefa do tradutor* (2011, p. 104), diria que:

É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá significar algo para o original. Entretanto, graças à traduzibilidade do original, a tradução se encontra com ele em íntima conexão. E, aliás, essa conexão é tanto mais íntima quanto para o próprio original ela nada significa.

A traduzibilidade significa um poder próprio da obra traduzida, de significar dentro da complexidade tradutória, um diálogo possível entre formas diferentes de sentir a vida. Nenhuma tradução é ingênuo o suficiente para não se levar à sério. Pelo histórico de traduções ensaiadas pelo poeta, tratou-se mesmo de diferentes métodos de traduzir, na esteira do que preconizou Friedrich Schleiermacher (2001) em seu impactante *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (Sobre os diferentes métodos de traduzir) – primeira edição de 1813. Nesse sentido devemos pensar que haveria dois projetos de tradução distintos: um que servisse a língua de partida e o outro que servisse a língua de chegada.

Parece-nos mais lícito alimentar uma discussão que se esquive do binômio boa/má tradução e focar em um problema mais frutífero como, por exemplo, do impacto que as edições geram na percepção das traduções. As maneiras de apresentar uma tradução têm seus efeitos particularmente importantes. É o que a pesquisadora Marie-Hélène Torres (2011) em *Traduzir o Brasil Literário: Paratexto e discurso de acompanhamento* nos chama atenção para o que ela chama de aspectos “morfológicos” da tradução. O enfoque nessa objetividade editorial nos inclina para atestarmos duas questões de ordem práticas: o modo de apresentação de uma tradução em edição bilingue gera um efeito suplementar ao leitor; e o editor, ao tomar tal atitude editorial a revelia do tradutor, interfere em seu projeto tradutório.

Considerações finais

Por fim, considerando que conforme Genette (2010) todo paratexto se presta a auxiliar o texto em todas suas dimensões de exposição, sendo pré-textos, pós-textos e intratextos, com notas explicativas ou mesmo intertextos com ilustrações e fotografias, todos estão para auxiliar o leitor quando da leitura de um texto pretensamente central. Ocorre que a diferença de uma edição bilingue para uma monolingue consiste na presunção de que a bilingue possa facilitar a vida do leitor por gerar o efeito de contraste entre os textos original e tradução. Para Torres (2011) desde a capa até as notas de rodapé são discursos de acompanhamentos com potencial de alterar a percepção do leitor; precisando alguma informação ou mesmo desviando o seu olhar para o não central, sendo que os comentários sobre a tradução são vitais para o entendimento do projeto de tradução do autor traduzido. Nesse sentido, defende Cardozo (2007) que antes de qualquer comentário crítico de um texto traduzido, é preciso observar qual o tipo de relação que o tradutor estabelece com o texto original no espaço próprio dessa relação enquanto *poiesis*, e, assim, entender o seu projeto de tradução, podendo ser ao menos de duas naturezas, conforme Schleiermacher (2001), estrangeirizante ou domesticadora. Na compreensão de Berman (2002) a visada ética da tradução apontaria para uma iniciativa estrangeirizante, ou seja, trazer à prova o estrangeiro na língua tradutora, para aumentar o seu horizonte cultural mediante o suplemento desse novo sabor. Compreendendo essa complexidade, parece-nos que ainda é possível esclarecer uma questão acerca de uma edição bilingue: seria o “original” o paratexto (texto de acompanhamento) do texto traduzido, ou a “tradução”, o texto auxiliar para se ler o original? Admitimos a hipótese que ambos os vetores quando postos lado-a-lado podem ser encarados como *um só* texto interlingual que anulam os movimentos intercambiais e hierárquicos, amenizando sobremaneira a angústia de se servir a dois senhores: a fidelidade e a traição.

Referências

ABREU, P. P. **Poesia**. Prefácio, notícias e notas de F. Paulo Mendes. 2. ed. Belém/Pará: EDUFPA, 2008.

BENJAMIN, W. A Tarefa do Tradutor. In: GAGNEBIN, J. M. (Orgs.). **Escritos sobre linguagem**. Tradução de Susana Kampf Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades/Ed. 34, 2011.

BERMAN, A. **A prova do estrangeiro**: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Holderlin. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

CARDOZO, M. M. Espaço versus prática da crítica de tradução literária no Brasil. **Cadernos de Tradução**, Santa Catarina, n. 19, p. 205-234, 1º semestre, 2007.

DE MAN, P. **Alegorias da leitura**: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust. Tradução de Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Atelier Editorial, 2010.

HÖRSTER, M. A. H. J. F. **Para uma História da Recepção de Rainer Maria Rilke (1920-1960)**. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2001.

MENDES, F. P. Traduções. In: ABREU, Paulo Plínio. **Poesia**. Prefácio, notícias e notas de F. Paulo Mendes. 2. ed. Belém/Pará: EDUFPA, 2008.

PIGNATARI, D. **Poesia pois é poesia: 1950-2000**. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

RILKE, R. M. **Werke**. Frankfurt, 1996-2003. (KA). [Edição em cinco volumes. Editada por Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl].

SARAIVA, A. **Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil**. Porto: Edições Árvore, 1984.

SCHLEIERMACHER, F. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Margarete Von Mühen Poli. In: HEIDERMAN, W. (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Volume I – Alemão português. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Tradução, 2001. p. 26-87.

TORRES, M. H. **Traduzir o Brasil Literário**: paratexto e discurso de acompanhamento. Tubarão: Copiart, 2011.