

# Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas

Margarida L. Losa  
Isménia de Sousa  
Gonçalo Vilas-Boas  
(Orgs.)

Associação Portuguesa  
de Literatura Comparada,  
Porto, 1996





## ***Para um estudo da figura da bailarina na lírica portuguesa da década de 50***

«Tradução e Recepção» se intitula o painel que nos reúne. O campo de investigação assim delimitado abre-se a interpretações diversas. Já o «e» que liga os dois substantivos pode conduzir a linhas de abordagem distintas entre si. Deixarei de lado quaisquer considerações teóricas sobre a especificidade da tradução enquanto modalidade recepcional e passarei de imediato a apresentar dois casos concretos de recepção, um deles na modalidade da tradução, os quais, ao que julgo, se encontram relacionados entre si e concretizam um desenvolvimento do tema em que o «e» começa por implicar uma ordem de tipo cronológico, sequencial.

Quanto ao tema que me proponho abordar, podem formular-se algumas perguntas preliminares:

- será resultado do acaso a presença relativamente frequente da bailarina na lírica portuguesa da década de 50?
- terá ela porventura alguma coisa a ver com a tradução dos *Poemas* de Rilke por Paulo Quintela, publicados em 1942?
- os poetas que escreveram poemas sobre a dança e a bailarina conheceram Rilke?

As questões podem, na verdade, ordenar-se logicamente por esta sequência, mas, pessoalmente, o objecto de investigação apresentou-se-me da perspectiva inversa. Foi no contexto de uma investigação sobre a recepção de Rilke em Portugal, e já depois de encontrado um *corpus* de poetas que dados muito diversos me permitiram identificar inequivocamente como receptores rilkianos, que pude verificar ter um núcleo não despidendo desses poetas dedicado a sua atenção à figura da bailarina e à própria dança. Como o veículo de conhecimento de Rilke em Portugal foi, para um grande número de leitores e escritores portugueses, a colectânea *Poemas*, que Paulo Quintela traduziu e publicou em 1942, a primeira pergunta que naturalmente se levanta é a de saber se, nessa colectânea, há algum ou alguns poemas com essa incidência. A questão tem, como muitos saberão, uma resposta afirmativa e o poema em causa é precisamente «Spanische Tänzerin» [«Bailarina espanhola»], uma composição de 1906, dos *Neue Gedichte*, a qual, já pela temática ibérica, que no-la tornava mais próxima, já possivelmente pelas qualidades da tradução de P. Quintela, parece ter tido alguma repercussão entre nós. Efectivamente, logo na primeira recensão à colectânea *Poemas* que me foi dado encontrar, assinada por João

Pedro de Andrade e publicada na *Seara Nova* em Janeiro de 1943, «Spanische Tänzerin» é um dos poemas realçados e classificados como «pequenas maravilhas», e o maior elogio possível que J. P. de Andrade julga poder render ao trabalho de tradução de P. Quintela consiste na afirmação de que: «Muitos dos poemas, tal como estão traduzidos, honrariam a poesia portuguesa, se pela primeira vez tivessem visto a luz na nossa língua.» (1943: 129).

Cito ainda um outro testemunho, que considero extremamente significativo por vir de quem vem. E a citação justifica-se duplamente pelo facto de, no âmbito deste Congresso, estar prevista uma homenagem ao seu autor. Trata-se de um brevíssimo apontamento de Jorge de Sena, que sabia, sem dúvida, reconhecer um grande poema. Em 1946, num artigo em que criticava certas «crepitações emotivas» muito comuns na nossa lírica, certa «poesia turística de êxtase perante as obras de arte catalogadas nos *baedekers*, e perante as paisagens literariamente célebres», Sena propunha, como antídoto, exemplos de grande poesia. E citava quatro poetas e quatro poemas: Nietzsche, Sá-Carneiro, Rilke e Torga. O poema de Rilke destacado é, justamente, também a nossa «Spanische Tänzerin»<sup>1</sup>. Louvando uma lírica de objectivação, Sena sublinha a «transcrição rítmica» que Rilke opera no poema sobre a bailarina espanhola (1946: 10-11). Ora, como no outro grande veículo de conhecimento de Rilke em Portugal, a colectânea francesa de poemas de Rilke, seleccionados e traduzidos por Maurice Betz e publicada sob o título de *Poésie*, que Jorge de Sena me informou ter sido, juntamente com as traduções de Angelloz, o grande veículo de conhecimento de Rilke para os homens dos *Cadernos de Poesia*<sup>2</sup>, não se inclui esta composição, e como Jorge de Sena, segundo seu testemunho pessoal, escrito, de 1956, não dominava o alemão (1956: 5), a noção de que Rilke alcança neste poema uma «transcrição rítmica» da dança, ter-lhe-á sido, possivelmente, proporcionada pela leitura da tradução de Paulo Quintela.

Invoco estes dois testemunhos como sinais de valorização do poema e de atenção aos resultados da tradução. Leia-se a versão portuguesa:

#### Bailarina espanhola

Como um fósforo na mão, branco,  
antes de se inflamar, expele  
para os lados línguas palpitantes —:  
começa na roda estreita dos que vêem,  
rápida, clara e quente,  
a alargar-se fremente a dança redonda.

E de repente faz-se chama toda inteira.

Com o olhar deita fogo à cabeleira  
e súbito faz girar com arte ousada  
todo o vestido dentro deste incêndio,  
do qual, como serpentes assustadas,  
saltam os braços nus, vivos e cascalhantes.

Depois, como se o fogo amortecesse,  
 junta-o todo e atira-o para longe,  
 imperiosa e com gesto altivo,  
 e olha: ei-lo furioso em terra  
 a chamejar ainda, e não se rende –.  
 Mas triunfante, segura e com um doce  
 sorrir de cortesia, ergue o rosto  
 e apaga-o com pés firmes e pequenos.  
 (Rilke, 1942: 186-187)

Não me vou deter numa análise minuciosa da tradução. É uma tradução conseguida? Para os contemporâneos – e não só – tudo leva a crer que sim. Um dos princípios mais evidentes é o da renúncia ao efeito sistemático da rima. Algumas rimas consoantes e toantes se recriam, rima final ou rima interna [inteira/ cabeleira; quente/ fremente/ de repente/ serpentes/ rende; palpitanes/ cascalhantes/ triunfante], mas sem que o leitor tenha a sensação de busca deliberada, antes de espontaneidade. Renúncia à rima – por *deficit* de «técnica métrica», como se pode inferir das palavras do próprio P. Quintela na carta-credencial de que faz acompanhar as suas primeiras versões rilkianas na *Revista de Portugal* (1938: 214) ?... Com perdas, portanto, não haja dúvida. Mas, perguntaremos nós, também com ganhos? Pelo menos com ganhos no contexto histórico-literário português de inícios de 40? Que consegue Quintela nesta tradução?

Grande fidelidade ao sentido, o que talvez já não seja pouco. Consegue também, como resulta do comentário de Sena, grande sugestividade rítmica. Em virtude de uma marcação de pausas muito próxima da do original, diríamos nós, pela sugestão plástica dos movimentos da dança, através da selecção lexical, das pausas e do recurso aos *enjambements*. Quintela consegue guardar muita da sensualidade plástica da língua, por meio de jogos aliterativos, como os das aliterações em [l] dos versos 2 e 3 que se estendem a quase todo o poema, contribuindo para insinuar a imagem da crepitação e da fulgurância; ou as aliterações em [s], sobretudo nos versos 9 a 13, que deixam passar a impressão da envolveria soberana da dança; ou as aliterações em [p], dos versos finais, a sublinhar o desfecho definitivo da luta. Consegue manter grande parte das imagens, como a da insinuação réptil dos braços da bailarina e consegue manter um elemento estruturante central no poema: a isotopia do fogo. É o «fósforo» branco que «antes de se inflamar expele línguas palpitanes», a dança redonda, «clara e quente» que se faz «chama toda inteira», o olhar que «deita fogo à cabeleira», o vestido a girar dentro do «incêndio», o «fogo» que «amortece», e «chameja» pelo chão sem se render, até finalmente ser «apagado».

No poema de Quintela, como no de Rilke<sup>3</sup>, o tema central é o da bailarina e sua dança, dadas por uma captação essencialmente visual do acontecer. Mas a bailarina é, à semelhança do que acontece em tantos outros dos *Neue Gedichte* e num grande número de poemas rilkianos desta época, como o «Requiem» por Paula Modersohn-Becker, sobretudo uma prefiguração do artista. Assim, Rilke isola o objecto e fixa-se na dançarina e seu bailado, esbatendo ou remetendo para a penumbra tudo o que vá além deste centro absoluto. Seguindo um esquema triádico, Rilke apresenta-nos a preparação da dança, depois o momento em que esta ameaça tomar conta da executante e, finalmente, a vitória definitiva da dançarina sobre o turbilhão e sobre o fogo. É-nos dado assistir a um acto sacral, enriquecendo-se o quadro com os símbolos sagrados do fogo e com animais heráldicos

como as serpentes. A bailarina assume dignidade estatuária: como na descrição clássica das estátuas, o movimento vai dos planos superiores aos inferiores – da cabeleira aos braços e dos braços aos pés. No momento final do triunfo, retoma-se a visão inteira da figura e a vitória da bailarina sobre o incêndio de que parecia possuída traduz-se no movimento com que, aos pés, esmaga os restos de fogo e, superiormente, ergue o rosto, sorrindo, ciente de que venceu.

Vou agora apresentar um caso de recepção produtiva, que considero entrar numa clara relação de intertextualidade com este. Trata-se de um poema da década de 50, talvez a década de mais ampla e mais entusiástica recepção rilkiana em Portugal. O seu autor é um poeta que se estreou por essa altura e que esteve ligado às principais revistas de poesia de então, por exemplo a revista *Árvore* (1951-1953) também ela, talvez, a revista de mais funda respiração rilkiana entre nós. Seria, aliás, possível apresentar outros sinais de recepção rilkiana, que consolidariam o caso que vou comentar.

Tanto quanto posso avaliar, não é costume reconhecer-se no autor que vou tratar um receptor rilkiano. Talvez o facto possa mesmo causar alguma surpresa. Falo de José Egito de Oliveira Gonçalves (n. 1922) que, em face do empenhamento político e social presente em muito da sua obra, costuma ver-se essencialmente como um representante do neo-realismo ou, de forma já mais diferenciada, situar-se na confluência entre o neo-realismo e o surrealismo. Alguns tópicos apenas, que ajudem a enquadrar este acto de recepção<sup>4</sup>. Para além da intensa colaboração na vida literária da época e da convivência com escritores que foram declarados leitores rilkianos, Egito Gonçalves demonstra alguma atenção à literatura alemã, como o denota a tradução de poemas de Brecht na revista *Notícias do Bloqueio*, autor com quem terá consciencializado a técnica do «V-Effekt». Tem estado também ligado à actividade editorial, ao teatro e ao cinema, e a acção que entre 1965 e 1968 desenvolveu como fundador e director de *Plano*, publicação sobre actividades teatrais e cinematográficas, constitui uma prova do seu interesse por estas artes. Dotado de um apurado domínio técnico, cultivou fundamentalmente, para além da poesia de amor, uma poesia de resistência e de intervenção, tendo-se dedicado também à tradução de obras de ficção, de teatro e, principalmente, de poesia.

O poema que nos vai ocupar, «Far West», insere-se num dos seus primeiros livros, *Um homem na neblina*, de 1950. Egito Gonçalves denota já aí o vector realista tão próprio da sua escrita, vector que é servido por uma consciência oficial industriada no contacto com outras vozes poéticas experimentadas. Registe-se que, numa recensão imediata ao volume, publicada em *O Comércio do Porto*, o poeta Nuno de Sampayo, ele mesmo grande leitor e conhecedor de Rilke, registava em Egito Gonçalves ecos iniludíveis da poesia de Rilke, designadamente do poema «Bailarina espanhola», numa composição com o título de «Far West» (1950: 5). Leia-se o poema:

#### Far West

A bailarina desliza, veloz, no foco luminoso  
 E penetra na «tela», onde fica a branco e negro.  
 Sorridente inicia o bailado sobre o longínquo palco  
 E a sala fica subitamente purificada pelo silêncio.

Nos seus pés volteia o fulcro do romance  
 Em que as pistolas gritam, os vaqueiros morrem  
 E na noite as cavalgadas faíscam  
 Chispando nos caminhos como a lua nas águas.

Todos anseiam o sinal do início.  
 Nervosas mãos apalpm os cintos.  
 O impotente sheriff vai mascando o charuto  
 Enquanto as cadeiras esperam ser desfeitas.

O mundo divide-se entre o prenúncio da pólvora  
 E as musculadas coxas da bailarina semi-nua  
 Que, natural, se move inconsciente  
 Como uma chama ao longo do rastilho.  
 (1950: s. p.)

Como mais eminentes sinais de intertextualidade apresentam-se a identidade temática (bailarina e sua dança) e motívica (por exemplo os motivos do círculo, do sorriso), a captação essencialmente visual do acontecer, a sugestão rítmica e a construção do poema, assente, também aqui, numa isotopia da esfera do fogo: «faíscam», «chispando», «charuto», «pólvora», «chama», «rastilho». Em «Bailarina espanhola», como em «Far West», estão presentes a bailarina e os que presenciam o seu bailado, mas a importância relativa de cada um destes dois pólos é que difere consideravelmente, o que já se denuncia no tratamento dado ao espaço. Enquanto em Rilke a presença dos espectadores é evocada apenas pelo verso «começa na roda estreita dos que vêem» e a atenção é conduzida em círculos concêntricos desde essa linha exterior até à imagem da bailarina – que ocupa sempre o mesmo lugar – e, nesta, até a um centro íntimo que a incendeia, em Egito Gonçalves, que apresenta uma sequência e uma montagem de planos claramente assente na linguagem cinematográfica do *western*, é a bailarina que se move até ir ocupar o lugar que uma encenação previamente lhe destinou. Depois de um grande plano sobre os pés da bailarina (2ª quadra), a atenção, em movimento não centrípeto mas centrífugo, passa a fixar-se na roda dos espectadores, com alguns planos individualizados, como o do *sheriff* mascando o charuto, as mãos apalpando os cintos. Importante é a tensão latente e o clima de prenúncio de luta que se vive na sala (3ª quadra), para, na quadra final, se apresentar o comentário interpretativo sobre o conjunto das imagens que se oferecem à vista do leitor e/ou à vista da instância produtora do discurso, na sua qualidade de entidades familiarizadas com filmes do género *western*.

Longe da sacralização da arte e da artista que encontramos em Rilke, Egito Gonçalves denota intenção bem diferente. Se não se nega ao bailado o poder de recriar a realidade, pelo menos a realidade psicológica da assistência – a bailarina é aqui a intérprete do mundo do *far west* (2ª e 3ª quadras) – e se, nos momentos iniciais da dança, chega a admitir-se-lhe, de forma irónica, a capacidade de «purificar» a sala pelo silêncio, o que se nos oferece é, fundamentalmente, um quadro social, e, já num outro plano, também um comentário ao filme americano. A bailarina é aqui um ser que obedece a indicações de *mise-en-scène*; é um ser sorridente, como em Rilke, porém sem rosto, uma executante de pés hábeis, capaz de polarizar as pulsões dos seus rudes espectadores. Depois de um

início mistificador – «E a sala fica subitamente purificada pelo silêncio» (a sala do *saloon*, como a sala do cinema) – encaminhamo-nos através de um desenvolvimento cheio de duplicidades para o cume desilusionístico da quarta quadra: a bailarina semi-nua, que exhibe as suas musculadas coxas e «se move inconsciente», é apenas um instrumento a alimentar um mundo dominado pelo sexo e pela violência. Ao contrário da bailarina de Rilke, ela não domina e vence o fogo, antes o alimenta e se integra no fio do rastilho, preparando-se para arder e ser consumida. A bailarina de Rilke é uma artista, vencedora absoluta, a de Egito Gonçalves, uma artífice, que ganha o seu pão como vai podendo. Nesta ordem de ideias, a imagética do fogo é, em Rilke, sacralizante, enquanto em E. Gonçalves ela se inscreve numa isotopia mais vasta, cujo sema de base é a violência: «as pistolas gritam», «os vaqueiros morrem», «cavalgadas fâiscam», «apalpar os cintos», «impotente sheriff», «as cadeiras esperam ser desfeitas», «prenúncio de pólvora».

Assim, se Egito Gonçalves acolheu sugestões temáticas, motivicas, rítmicas e metafóricas e tomou lições de atenção ao real – e julgo que este aspecto é muito importante – e de tratamento textual conducente à objectivação, fê-lo, não corroborando a exaltação da arte e da beleza, como em Rilke, mas num acto de denúncia das motivações comerciais do espectáculo. Original e fecunda é a incorporação da linguagem fílmica e a remissão para todo um código de signos familiar ao leitor/espectador de *western*, o que permite um momento de identificação, para depois, de forma mais eficaz, se introduzir o elemento de estranhamento.

Diria apenas, a terminar, que este poema, como se tornou claro, não concretiza uma recepção de tipo empático, como a maior parte das vezes sucede na história da recepção de Rilke. Antes, à semelhança do verificado nalguns outros – poucos – actos recepcionais, por exemplo de Miguel Torga (Hörster, 1990: 181-185) ou de Eugénio de Andrade, Egito Gonçalves, partindo de um poema alheio sentido como impressionante, quis oferecer-lhe uma réplica, vincando bem a diferença da posição e das coordenadas pessoais. Por isso mesmo, estes casos evidenciam com especial clareza como, na década de 50, os poetas portugueses alimentaram o diálogo com Rilke, abrindo-se e recebendo, sem deixar de auto-avaliar-se e de muito conscientemente marcar a diferença.

## NOTAS

1. J. de Sena: «Assim como sem descrever nada, Nietzsche deu Veneza numa dúzia de espantosos versos, também Sá-Carneiro, em poucos mais, deu Nossa Senhora de Paris. Mas a transposição operada por estes *turistas* é análoga à transcrição rítmica de Rilke, para descrever uma bailarina espanhola, ou à transposição dramática de Torga, para Santa Tereza monologar. Grande poesia é, precisamente, a que, no dizer de Drummond de Andrade, “elide sujeito e objecto” e que, portanto, *se objectiva* por completo». (1946: 11).
2. Refira-se, por ex., o testemunho pessoal de David Mourão-Ferreira, que me disse ter a sua geração, isto é, «a geração de 50», conhecido Rilke primeiro nas traduções de Paulo Quintela e só depois nas traduções francesas ou em língua castelhana. Também Joel Serrão escreve em 1946 ter lido Rilke pela primeira vez em tradução portuguesa (1946: 11). Já Jorge de Sena, em testemunho pessoal de 1977, me afirmou ter sido essencialmente através das versões de Angeloz e de M. Betz que a gente dos *Cadernos de Poesia* se familiarizou com o autor do *Malte* e das *Elegias*.



3. Para o poema de Rilke, cf., entre outros, os comentários de Hans Berendt, com a colocação da tónica numa interpretação simbólica (1957: 159-160), de Brigitte Bradley (1967: 131-133) e de Wolfgang Müller (1971: 118-122).
4. Para outros sinais de recepção rilkiana por parte de Egito Gonçalves, cf. Hörster, 1993: 538-547.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, João Pedro de. 1943. «Poemas de Rainer Maria Rilke». *Seara Nova*, 804: 127 e 129.
- BERENDT, Hans. 1957. *Rainer Maria Rilkes «Neue Gedichte». Versuch einer Deutung*. Bonn: Bouvier.
- BRADLEY, Brigitte. 1967. *R. M. Rilkes «Neue Gedichte». Ihr zyklisches Gefüge*. Bern und München: A. Francke Verlag.
- GONÇALVES, Egito. 1950. *Um homem na neblina*. Porto: Germinal-Cítara.
- HÖRSTER, Maria António Ferreira. 1990. «Rainer Maria Rilke e Miguel Torga – um diálogo angélico», in *Colóquio/Letras*, nº 113-114, p. 181-185.
1993. *Para uma história da recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal (1920-1960)*, 2 vols. [Dissertação de doutoramento; texto em offset]. Coimbra: Faculdade de Letras.
- MÜLLER, Wolfgang. 1971. *Rainer Maria Rilkes «Neue Gedichte». Vielfältigkeit eines Gedichttypus*. Meisenheim a. Glan: Verlag Anton Hain.
- QUINTELA, Paulo. 1938. «Poemas de Rilke. Carta a Vitorino Nemésio, para servir de credencial a algumas traduções». *Revista de Portugal*, 2: 214-223.
- RILKE, Rainer Maria. 1938. *Poésie*. Traduction et introduction de Maurice Betz. Paris: Éditions Émile-Paul Frères.
1942. *Poemas*. Prefácio, selecção e tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Instituto Alemão da Universidade de Coimbra.
- SAMPAYO, Nuno de. 1950. «Um homem na neblina. Poemas de Egito Gonçalves». «Cultura», *O Comércio do Porto*, 19-12-1950: 5.
- SENA, Jorge de. 1946. «Crítica. Oiro e cinza, por Mário Beirão», *Mundo Literário*, 10: 10-12; posteriormente in: J de S. 1982. *Estudos de literatura portuguesa I*. Lisboa: Edições 70: 189-195.
1956. «Traduções de versos». «Letras. Artes», *Diário Popular*, 15-8-1956: 5.
- SERRÃO, Joel. 1946. «Cartas a um poeta, de Rainer Maria Rilke». *Mundo Literário*, 19: 11-12.