

FLOR É A PALAVRA FLOR? A poética do tradutor de poesia: um aspecto nos estudos de tradução

Raquel Abi-Sâmara
Universidade de Macau

Traduzir um poema, conforme Henri Meschonnic, é, em primeiro lugar, escrever um poema. A tradução é entendida como produção, e não reprodução – é a produção de um texto na língua de chegada, que sempre mantém uma relação com o texto de partida. O tradutor – coautor do texto que traduz – é um sujeito histórico, que se inscreve naquilo que escreve e se lê naquilo que lê. (Meschonnic: 1973, 47)¹ E, segundo Jirí Levy, representante da geração de estruturalistas tchecos, “a poética do tradutor pode ser reconstruída em razão dos traços (ou dos desvios com relação ao texto fonte) que nela se repetem”. (Levy: 1969, 25) Com bases nesses estudos, propõe-se apresentar a leitura comparativa de duas traduções em língua portuguesa para o poema “Verfall” do expressionista de língua alemã Georg Trakl (1887-1914). Uma das traduções foi realizada por uma tradutora brasileira, Olivia Krahenbuhl, em 1960, sob o título “Decadência”, e, a outra, intitulada “Corrupção”, foi feita pelo tradutor português Paulo Quintela, em 1981. A aproximação das duas traduções entre si e em relação ao poema em alemão permite delinear as concepções poéticas dos dois tradutores, e mostra como nuances semânticas e sonoras, em um poema, não se deixam mais entender como meras nuances, mas sim como conteúdos sensórios determinantes na recepção do texto poético. O estudo aqui apresentado foi tema de minha dissertação de mestrado, defendida na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 1998, ainda não divulgada em artigos ou livros em língua portuguesa.

Em primeiro lugar, justificarei a escolha do poema “Verfall” de Georg Trakl como objeto de estudo, além de destacar informações biográficas sobre o poeta e sua recepção nos países de língua alemã. Em seguida, destacarei aspectos das duas teorias da tradução em que me baseei (de Meschonnic e de Levy) para delinear uma poética de cada um dos tradutores em questão. Antes de aproximar as duas traduções em língua portuguesa, apresentarei o poema “Verfall” no original, juntamente com sua primeira versão, a que o poeta deu o título de “Herbst”, para que se possa perceber traços da poética de Georg Trakl. Ao aproximar as duas traduções, o presente texto apresentará, de forma minimalista, a partir de uma única expressão do poema trakliano, a saber, “blaue Astern”, parte das reflexões feitas na monografia mencionada. A expressão “blaue Astern”, que aparece no verso final do poema, foi traduzida de modos distintos pelos dois tradutores: um deles privilegiou o aspecto semântico da palavra “Astern”, o outro, o aspecto sonoro. As duas opções geraram textos muito diversos na língua de chegada. Os efeitos das escolhas semântico-sonoras nos dois poemas convidam o leitor a reflexões estéticas, interculturais, filosóficas, entre outras.

O poema Verfall

O poema “Verfall” ocupa um lugar central na obra de Georg Trakl. A maioria dos críticos e teóricos que se dedicam ao estudo da obra trakliana ordenam seus

¹ As traduções neste texto, quando não indicados os créditos, são de minha autoria.

poemas em duas fases muito distintas: os poemas de juventude ou a fase inicial, de 1909 a 1912, e os poemas maduros ou a fase madura, de 1912 a 1914. Os poemas da primeira fase, segundo Modesto Carone, eram “peças que ainda não mostravam a garra trakliana, adquirida alguns anos depois, quando veio à tona sua leitura de Rimbaud, contemporânea ao seu efetivo amadurecimento artístico (Carone: 1974, 19). Os poemas iniciais são relativamente mais simples de se interpretar. “Verfall” foi escrito originalmente por Trakl sob o título de “Herbst”, em 1909, ou seja, durante a primeira fase de sua poesia, e foi retrabalhado pelo poeta em sua fase madura, em 1912. Ao compararmos essas duas versões, torna-se perceptível uma mudança na poética e na visão de mundo de Georg Trakl.

Apesar de prevalecer o entendimento de que a poesia trakliana pode ser dividida em dois momentos distintos, Martin Heidegger descreve Trakl como autor de um “poema único”. O filósofo fundamenta essa concepção a partir de uma leitura hermenêutica da obra de Trakl, apresentada no ensaio “A linguagem no poema: uma exposição do poema de Georg Trakl” (*Die Sprache im Gedicht – Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht*), escrito em 1952. Termos recorrentes ao longo de toda a poesia trakliana, tais como “Herbst” (outono), “Abend” (noite), “Wanderer” (errante), “Amsel” (melro), “blau” (azul) são tidos por Heidegger como trilhas para um entendimento do lugar daquilo que se entende por poesia. O filósofo parte do princípio de que a estética expressionista é a mais apropriada para essa investigação, por ser a época em que mais interesse há pela expressão:

“O que aqui se expõe sobre Trakl tem como objetivo pensar o lugar da poesia. Numa época em que o interesse histórico, biográfico, psicanalítico e sociológico concentra-se na expressão pura, buscar o lugar da poesia poderá parecer um procedimento unilateral ou até mesmo uma busca feita num caminho errado.” (Heidegger: 1959, 33).

Trakl e o Expressionismo alemão

Georg Trakl nasceu em Salzburgo, Áustria, em 1887. Pertencia a uma família rica, e era o quinto dos sete filhos de Tobias e Maria Halick Trakl. Seu pai tinha um estabelecimento comercial de ferragens no andar térreo de uma confortável casa de quatro andares, onde morava com a família. O pai era bem sucedido e respeitado na sociedade burguesa da cidade. Conta-se que Trakl manteve desde muito novo relação incestuosa com a irmã caçula, Gretl, e não raras são as leituras críticas de sua obra à luz dessa relação. Conta-se também que o poeta viciou-se em drogas (tendo viciado inclusive a irmã), provavelmente quando começou a trabalhar, aos 18 anos, na farmácia *Zum weissen Engel* (O anjo branco), em Salzburgo. Com a morte do pai, em 1910, sua família sofreu forte decadência financeira, e Trakl começou uma vida profissional bastante instável.

A primeira investida na vida artística deu-se em 1904, quando passou a integrar o pequeno círculo de poetas “Appolo”, e, mais tarde, “Minerva”. Os sete integrantes deste círculo encontravam-se em Cafés e bares para discutir os últimos lançamentos literários e ler rascunhos de suas obras, e, em protesto contra a atmosfera provinciana e muito burguesa de Salzburgo, imitavam o modo de vida da boemia europeia, cujos centros eram, por volta de 1900, Paris, Berlim e Viena (cf. Klettenhammer: 1990, 23). Sua estréia como autor ocorreu em 1906, no Teatro Municipal de Salzburgo (*Stadttheater*), com a peça teatral *Totentag. Dramatisches Stimmungsbild in 1 Akt* (Dia dos Mortos. Quadro Dramático em 1 Ato). Dois dias

após a apresentação, o jornal conservador *Salzburger Chronik*, que costumava recomendar leituras moralizantes aos leitores, desaprovou a obra trakliana, classificando-a de “lamentável aberração de gosto” (idem, 25). Apenas os colegiais, conta o relato, aplaudiram abertamente aquela obra mal feita (*Machwerk*), com excertos de Ibsen e Nietzsche, e arriscaram com isso difamar a cidade artística de Mozart. O jornal classificou de escandalosa a fala do personagem principal (Peter, um cego que mantém relação incestuosa com a irmã, Grete), de que “só uma criança poderia acreditar na Bíblia” (Trakl: 1987, 511, vol.II). As críticas do jornal social-democrata *Salzburger Wacht* e do jornal liberal *Salzburger Volksblattes* foram no entanto benevolentes, referiram-se também às ressonâncias de Ibsen e de Maeterlinck na peça trakliana, e destacaram a notável capacidade de expressão do autor, o que indicava um talento promissor (idem: 514).

A partir de 1909, Trakl passou a publicar poemas nos jornais *Salzburger Volkszeitung* e *Neuen Wiener Journal*. Nesse mesmo ano concluiu sua primeira antologia poética, *Sammlung 1909* (Coleção 1909). Esses poemas foram publicados somente em 1939, pela editora Otto Müller, de Salzburgo, vinte e cinco anos após a morte do autor. A coletânea *Gedichte* (Poemas) foi recusada, em 1913, pela editora Albert Langen, de Munique. No entanto, o editor Kurt Wolff, que editou Franz Kafka, interessou-se pelo livro e o lançou neste mesmo ano. Foi o único livro do autor publicado em vida.

Em 1910, o poeta tirou a licenciatura em Farmácia e ingressou como voluntário no serviço militar, Mudou-se, em 1912, para Innsbruck, pois fora convocado pelo Exército para iniciar treinamento na farmácia do Hospital de Guarnição. Em agosto de 1914, Trakl partiu de Innsbruck para a guerra, e atuou no Hospital de Campo (*Feldspital*) que se instalou na Galícia e inseriu-se na batalha de Grodek/Rawa-Ruska. Sua função era cuidar dos feridos de guerra. A forte sobrecarga emocional na lida com mais de 90 feridos e mutilados em estado grave, o levou a tentar suicídio. Por esse motivo foi mandado para Cracóvia e internado no Hospital da Guarnição para observação de seu estado mental. Nos dias 24 e 25 de outubro recebeu aí a visita do amigo Ludwig von Ficker, editor da revista “*Der Brenner*”, e entregou-lhe seus dois últimos poemas, “*Klage*” (Lamento) e “*Grodek*”, para serem publicados na revista. Georg Trakl morreu em novembro de 1914, em consequência de uma intoxicação de cocaína.

Georg Trakl é considerado um dos mais talentosos, e também um dos mais herméticos poetas expressionistas. Em linhas gerais, entende-se o Expressionismo alemão como um movimento estético ocorrido nas primeiras décadas do século XX, principalmente entre os anos 1910 e 1920, isto é, até um pouco depois da Primeira Guerra Mundial. E há um consenso da crítica no sentido de que seus poetas mais representativos pertenciam à classe média burguesa de uma geração nascida por volta de 1890. No entanto, como afirma Wolfgang Paulsen, “toda e qualquer tentativa de apreender o expressionismo como fenômeno histórico terá sempre de reconhecer que é quase impossível concebê-lo apenas sob esse aspecto temporal” (Paulsen: 1962, 29). Foram publicadas revistas significativas na época, em torno das quais se reuniam grupos de poetas com afinidades estéticas, muito embora poucos desses escritores tenham pertencido abertamente a qualquer desses grupos. As principais publicações eram as revistas berlinenses *Der Sturm* (A Tempestade) e *Die Aktion* (A Ação), dirigida pelo ativista político Franz Pfemfert, além daquela publicada em Innsbruck, *Der Brenner*, (O incendiário), editada por Ludwig von Ficker, que ao contrário da revista de Pfemfert, recusava-se a engajamentos políticos. Trakl não somente

encontrou grande receptividade na revista de Ficker, como também a influenciou fortemente:

A partir de sua entrada na revista de Innsbruck, em maio de 1912, inicia-se uma nova fase na recepção de Trakl. O poeta – até então apresentado pelas revistas artístico-literárias apenas *en passant* como um poeta entre outros – tornou-se, a partir de 1913, a figura poética principal da revista quinzenal *Der Brenner*. (Klettenhammer: 1990, 246)

Trakl foi um dos 23 poetas incluídos por Kurt Pinthus na mais representativa antologia de poemas expressionistas, *Menschheitsdämmerung – Symphonie jüngster Dichtung* (Crepúsculo da Humanidade, Sinfonia da mais recente poesia). A antologia foi publicada pela primeira vez em 1920. Em 1996, a edição foi revista por Pinthus e publicada com o título *Menschheitsdämmerung – ein Dokument des Expressionismus* (– um documento do expressionismo). Em prefácio, Pinthus afirma que “nunca o princípio estético *l’art pour l’art* foi tão desprezado quanto nesta poesia, que se chama ‘recente poesia’ ou ‘expressionista’, porque ela é – e tem de ser – totalmente erupção, explosão e intensidade, para arrombar aquela crosta inimiga (Pinthus: 1996, 29). Pinthus refere-se à coleção de poemas como uma “coleção dos abalos e paixões, coleção de ansiedade, felicidade e tormento de uma época – a nossa época” (idem, 22).

Entre as características mais freqüentes que aparecem nessa poesia reconhecida como expressionista, reconhece-se o estilo serial na composição dos versos, ou composições de linhas, em que cada verso lança uma imagem, não necessariamente em conexão com o verso seguinte. Esse recurso torna de certo modo a poesia mais imagética, mais movimentada, inquieta, mais expressiva. Freqüente também é o uso do soneto nessa poesia. Conforme declaração do poeta Paul Zech (também incluído em *Menschheitsdämmerung*):

Pode-se objetar que forçar uma matéria totalmente moderna e explosiva na forma antiga e tranqüila do soneto seja uma falta de força criativa. O esquema métrico rígido detém o ímpeto grandioso do ritmo atual. (...) Mas tenho que dizer que esses poemas de 14 linhas não têm absolutamente nada em comum com um soneto de Petrarca (apud Grosse: 1996, 17)

O ato de forçar a moderna “matéria explosiva” a comportar-se dentro do esquema rígido e antigo do soneto resulta, no entanto, numa forte tensão desta poesia. Por outro lado, a busca da forma lírica rígida não significa ausência de forma, e sim o estudo de nova forma.

Uma vez destacados elementos biográficos e bibliográficos de Georg Trakl, informações de sua inserção e recepção no contexto do expressionismo alemão, e após situar o lugar que o poema “Verfall” ocupa em sua poética, partimos para as noções teóricas de tradução sobre as quais me fundamentei para a análise das traduções do poema “Verfall” para o português.

Duas abordagens da teoria da tradução: Meschonnic e Levy

Uma análise de tradução que não seja automática requer um analista que, por sua vez, projetará sobre o texto analisado seus conceitos e posicionamentos teóricos,

ainda que somente no plano da idealização, e, vale acrescentar, ainda que apenas como normas internalizadas de modo não necessariamente consciente. Conforme destaca Mauri Furlan:

Uma análise de tradução subentende uma tradução do analista. Mesmo que apenas no plano da idealização, o analista avalia as traduções a partir daquela que gostaria de ler. O trabalho de análise e sua teorização é uma prática teórica: analisar uma tradução é fazer uma leitura (a minha) de uma leitura (a do tradutor). E contrapor uma tradução ao original é contrapor a leitura do tradutor à minha leitura do original e da tradução” (Furlan: 1998, 10)

Portanto, toda tradução, assim como toda análise tradutória, não deixa de ter como base uma teoria (ou teorias) da tradução. As duas abordagens teóricas nas quais me apoio para analisar as traduções dos poemas de Trakl são:

1. Teoria histórico-materialista da tradução, de Henri Meschonnic, que defende o fato de que uma tradução é uma produção e não uma reprodução, ou seja, não deve ser considerada como cópia de um texto original: “*traduire un poème est écrire un poème*” (Meschonnic: 1973, 355). Original e cópia, na visão de Meschonnic, não se encontram em uma relação hierárquica, em que o original se coloca como superior à sua cópia. Em lugar de uma relação metafísica entre original e cópia, Meschonnic propõe uma relação dialética entre texto fonte e tradução, conceituada como “tradução-texto”. Uma “tradução-texto” apresenta uma forma-sentido autônoma que estará sempre relacionada ao texto fonte, mas não deixa de ser uma peça literária autônoma. A atividade de tradução implica sempre o sujeito, ou seja, o tradutor, e sua realidade sócio-histórica. Com bases nesses princípios, entendo que as traduções do poema “Verfall” para o português devam consistir também em traduções-textos dotadas de autonomia, em outras palavras, as traduções do poema devem consistir em poemas na língua de chegada, e não somente decalques ou imitações do poema trakliano. Para este fim, o tradutor deve ser também autor, e suas escolhas de tradução estarão condicionadas pelo lugar e o tempo que ele ocupa e de que faz parte, pelo contexto sócio-histórico no qual se insere, pelas noções estéticas que escolhe e a que está exposto.

2. Conforme o teórico da tradução Jiri Levy (1926-1967), da nova geração de estruturalistas de Praga, uma tradução pode ser entendida como “manifestação e expressão da individualidade criativa do tradutor, e, por conseguinte, pode-se investigar a cota do estilo pessoal e da interpretação pessoal do tradutor na configuração definitiva da obra.” (Levy: 1969, 25). O tradutor é livre para imaginar e criar, no entanto dentro de princípios estéticos, semânticos e funcionais que orientam o texto fonte. Levy propõe o entendimento da tradução como um gênero artístico, e defende que por meio de uma análise de tradução pode-se reconstituir a poética do tradutor. Isso torna-se possível quando o analista considera principalmente as decisões de tradução que se desviam do texto fonte:

“Exatamente os desvios do modelo podem melhor ensinar sobre os métodos do tradutor e seus pontos de vista sobre a obra traduzida. Por isso a análise de uma tradução tem que começar com uma comparação cuidadosa da versão traduzida com o modelo e uma espécie de levantamento estatístico dos desvios nos detalhes que podemos constatar. (...) Uma determinada porcentagem de desvios será casual, mas uma parte será característica da relação entre o estilo pessoal do tradutor e o estilo

do modelo de sua época, e da relação entre sua composição da obra e a ideia objetiva desta” (Levy: 1969: 163)

A partir das repetições sistemáticas de desvios com relação ao poema de Trakl, busquei nas traduções de Olivia Krahenbuhl e de Paulo Quintela princípios norteadores da poética de cada um dos tradutores.

O poema “Verfall”, sua primeira versão, “Herbst”, e suas traduções para o português

Escrito entre junho e julho de 1909, em Viena (cf Trakl: 1987, 112, v.2), o poema foi reunido por Georg Trakl em sua primeira coleção de poemas, *Sammlung 1909*, sob o título de “Herbst” (Outono). Este foi retrabalhado pelo poeta, que, além da mudança de título, alterou algumas grafias, sinais de pontuação e três palavras (sublinhadas nos poemas abaixo).

VERFALL (1912)	HERBST (1909)
<p>Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten, Folg ich der Vögel wundervollen Flügen, Die lang geschart, gleich frommen Pilgerzügen, Entschwinden in den herbstlich klaren Weiten.</p> <p>Hinwandelnd durch den <u>dämmervollen</u> Garten Träum ich nach ihren helleren Geschicken Und fühl der Stunden Weiser kaum mehr rücken. So folg ich über Wolken ihren Fahrten.</p> <p>Da macht ein Hauch mich von Verfall erzittern. <u>Die Amsel</u> klagt in den entlaubten Zweigen. Es schwankt der rote Wein an rostigen Gittern,</p> <p>Indes wie blasser Kinder Todesreigen Um dunkle Brunnenränder, die verwittern, Im Wind sich fröstelnd <u>blaue</u> A stern neigen.</p>	<p>Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten, Folg' ich der Vögel wundervollen Flügen, Die lang geschart, gleich frommen Pilgerzügen Entschwinden in den herbstlich klaren Weiten.</p> <p>Hinwandelnd durch den <u>nachtverschlossnen</u> Garten, Träum' ich nach ihren helleren Geschicken, Und fühl' der Stunden Weiser kaum mehr rücken So folg' ich über Wolken ihren Fahrten.</p> <p>Da macht ein Hauch mich von Verfall erzittern. <u>Ein Vogel</u> klagt in den entlaubten Zweigen Es schwankt der rote Wein an rostigen Gittern,</p> <p>Indess' wie blasser Kinder Todesreigen, Um dunkle Brunnenränder, die verwittern Im Wind sich fröstelnd <u>fahle</u> A stern neigen</p>

E aqui faço uma tradução linear de “Verfall”, centrada somente no sentido e sem preocupações formais, e ofereço um entendimento possível do sentido geral do poema, já que o objetivo inicial é explicar semanticamente a relevância da expressão “blaue A stern”: No final da tarde, quando os sinos tocam paz,/ sigo os voos maravilhosos dos pássaros,/ agrupados em linhas, como filas de peregrinos devotos,/ sumindo nos longes claros outonais.// Vagueando pelo jardim cheio de crepúsculo,/ vou atrás, em sonho, de seus destinos mais claros./ E quase não mais sinto o ponteiro das horas mover./ Assim sigo sobre nuvens suas viagens.// Aí, um ar de decadência me faz estremecer./ O melro lamenta nos ramos desfolhados.// Balança a vinha vermelha nas grades ferrugentas/ enquanto, como rodas da morte de crianças pálidas/

em torno de escuras margens de poço, em erosão,/ ao vento, tremendo de frio, sécias azuis dobram-se.

Seguem duas traduções de “Verfall” para a língua portuguesa: a primeira, com o título de “Decadência”, foi realizada pela brasileira Olivia Krahenbuhl, em 1960; a segunda, intitulada “Corrupção”, foi escrita pelo português Paulo Quintela, em 1981.

DECADÊNCIA (1960) Tradução de Olivia Krahenbuhl	CORRUPÇÃO (1981) Tradução de Paulo Quintela
Anunciando a paz, tocam na tarde os sinos. Em bandos a evocar romarias piedosas, Aves, cuja revoada em maravilha eu sigo. Somem-se em outonais distâncias luminosas.	À tardinha, quando à paz tocam os sinos, Das aves sigo evoluções formosas, Que em bandos longos, como procissões piedosas, Se vão sumir nos longes outonais, claros e finos.
Vagueando no jardim que o crepúsculo assalta, Seus destinos de luz eu sigo no meu sonho... O tempo foge e eu nem sequer repanho ponho, Atento à viagem sua até a nuvem mais alta...	Divagando em jardim crepuscular Em sonho sigo os seus mais claros fados, Mal sinto o ponteiro das horas avançar. Sobre nuvens persigo os caminhos alados.
De súbito estremeço a um ar de decadência: Um rouxinol soluça em rama desfolhada, Freme purpúrea a vinha em treliça oxidada...	E um ar de corrupção me faz estremecer. Queixa-se um melro nas ramagens ‘squálidas Baloíça a vinha rubra em grades ferrugentas,
Dança macabra de crianças macilentas Rodeando a margem negra em cisterna arruinada, Dobram-se azuis ao vento as astérias friorentas...	Enquanto, mortal ronda de crianças pálidas Junto ao ‘scuro bocal dum poço a apodrecer, Vergam sécias ao vento, azuis e friorentas.

O poema foi aparentemente pouco alterado por Trakl, mas as poucas substituições de palavras são extremamente significativas, uma vez que trouxeram ao poema mais cor, mais dinâmica e movimentação. A palavra “Herbst” (outono) remete a um período do ano, fixo e determinado. Já o termo “Verfall” (decadência, ruína, declínio) traz a ideia de processo, e não de período determinado. Ao utilizar o termo “Verfall”, o poeta desloca seu olhar para o movimento de declínio “em si”, e não para uma época determinada em que ocorre tal declínio. Efeito semelhante acontece no quinto verso, com a alteração da palavra “*nachtverschlossnen Garten*” (jardim fechado de noite) para “*dämmervollen Garten*” (jardim cheio de crepúsculo). O jardim que era antes sem luz, pura escuridão, passa a abrigar o crepúsculo, o movimento do entardecer, o momento de transição entre o dia e a noite, o que reforça o estado onírico do poeta, também tomado pelo crepúsculo, numa transição entre o sonho e a realidade poética. As substituições de palavras nos versos 10 e 14 trouxeram mais destaque e cor ao poema. “Um pássaro” (*Ein Vogel*) é alterado para “o melro” (*Die Amsel*). E o adjetivo *fahl* (pálido, descorado) é alterado para *blau* (azul). No primeiro caso, o artigo passa de indefinido a definido (*um* pássaro, *o* melro), o que já seria suficiente para dar mais especificidade, e, portanto, mais cor ao verso. A mudança de *pássaro* para *melro* também torna o verso mais rico, uma vez que pássaro implica uma ideia genérica – pode-se pensar num pardal como num bem-te-vi etc, ao passo que *melro* traz mais definição ou, se quisermos, mais nitidez ao verso, pois um número maior de informações vem associado à palavra melro, como, por exemplo, o

fato de ser um pássaro preto e de ser uma espécie de ave que não migra com a chegada do inverno. No verso 14, com a troca de pálido (*fahle*) para azul (*blaue*), o poeta consegue iluminar o movimento do decair, já que essa flor (*Astern*) é a peça que *realiza* o declínio apontado no poema, como mostrarei a seguir. A flor, antes descorada, sem vida e pouco expressiva, ganha a cor azul, que, além de mais vibrante, é uma das preferidas no vocabulário poético de Trakl.

“Verfall” descreve um movimento de decadência, que pode ser acompanhado pelo deslocamento vertical do olhar do eu lírico: do céu ao fundo do poço, movimento de declínio, de decadência. Solitário no jardim, o poeta dirige o olhar para o alto, e vê o bando de pássaros que se desloca para os longes claros outonais, restos de esperança que desaparecem para o poeta com a revoada dos pássaros migratórios, que partem para o sul no final do outono, antes da chegada do inverno. Em seguida, o poeta baixa o olhar para a altura de uma árvore, onde vê o melro nos galhos desfolhados. Há aqui a contraposição entre o bando de pássaros, em busca esperançada de claros outonais, e o pássaro solitário no jardim, tão solitário quanto o eu lírico. O olhar decai ainda mais: o poeta observa a vinha vermelha nas grades enferrujadas do jardim. Depois, o olhar dirige-se às margens escuras do poço, que supostamente estão situadas abaixo das grades, já próximas ao chão. As margens do poço, por sua vez, evocam um lugar ainda mais profundo, o próprio poço, localizado abaixo do nível da terra. Por fim, o poeta mira as flores, as sécias azuis (*blaue Astern*), que se inclinam com o frio, dobram-se com o vento, vergam-se em direção ao chão, morrem.

Como se viu, Trakl iluminou as flores ao mudar sua qualificação: de pálidas e descoradas, em “Herbst”, as flores tornam-se azuis, no poema “Verfall”. Ao imprimir cor, ao iluminar as flores, o poeta acentua o processo da decadência, linha de força do poema. A colocação das sécias (*Astern*) no último verso é significativa, pois essas flores, ao menos na Alemanha, são tidas como as mais resistentes ao frio. São as últimas flores a florescer com a chegada do inverno. Quando murcham-se as sécias, quando elas se dobram em direção à terra, isso significa o fim, o último movimento de declínio. É interessante perceber o seguinte aspecto: as sécias são os únicos elementos, no poema, cujo processo de decadência é possível de ser visto: elas dobram-se, tornam-se murchas com o frio, com o vento. São elas que *realizam*, digamos, o movimento de decadência focado no poema. Os outros elementos decaem de modo muito mais lento do que o de uma flor, por isso seus processos de declínio não são visíveis: o enferrujar das grades, o avermelhar da vinha, o desfolhar dos galhos da árvore, o erodir do poço. (cf. Preisendanz: 1966, 239). As folhas das árvores, ao caírem no outono, são também passíveis de serem vistas, mas, no verso trakliano, os galhos já estão desfolhados, e esse processo do cair das folhas não foi destacado pelo poeta.

Uma aproximação das duas traduções para o português com o poema “Verfall”

O poema “Verfall” é um soneto tradicional, petrarquiano, dividido em dois quartetos e dois tercetos decassílabos. As sextas e décimas sílabas poéticas do poema trakliano são sistematicamente acentuadas, exceto nos versos 9 e 10, onde há realmente uma quebra de ritmo que acentua o contraste semântico entre quartetos e tercetos. Os quartetos são estruturados de forma ABBA e os tercetos CDC/DCD. Há vários jogos de contrastes, ou uma antítese, entre quartetos e tercetos. Por exemplo, nos quartetos, o eu lírico é agente ativo, enquanto nos tercetos torna-se agente passivo, o que pode ser observado nos versos 2, 6, 7 e 8: *Folg ich* (eu sigo), *Träum*

ich (eu sonho), *fühl ich* (eu sinto), *So folg ich* (então eu sigo), em contraposição com o primeiro verso do primeiro terceto – *Da macht ein Hauch mich von Verfall erzittern* (Aí, um ar de decadência me faz estremecer), em que o *mich* (me) funciona como objeto direto. O agente da frase, no caso, seria o *Hauch* (ar, sopro), e não o *ich* (eu).

A antítese entre quartetos e tercetos é analisada por Wolfgang Preisendanz sob o ponto de vista cinético:

“(…) o vaguear pelo jardim cheio de crepúsculo está relacionado aos movimentos horizontais, aos movimentos que, de mais a mais, transcendem o horizonte fático. Uma vez descoberto isso, não são necessários olhos de lince para se perceber que todos os movimentos nos quartetos decorrem horizontalmente: as ondas sonoras dos sinos, os vôos dos pássaros, as filas de peregrinos, o vaguear pelo jardim, o sonhar ‘em direção a’, as nuvens, o seguir ‘em direção a’. Apenas o quase não mais sentido mostrador das horas move-se circularmente” (Preisendanz: 1966, 238-9)

Segundo o teórico alemão, os movimentos dos tercetos são outros. *Erzittern* (estremecer) e *Schwanken* (balançar) são movimentos sem direção, que desembocam novamente sobre si mesmos. As sécias azuis inclinam-se, e com isso a palavra *Verfall* refere-se, por fim, inevitavelmente, à verticalidade, ou seja, as flores vergam-se para baixo. Os galhos desfolhados, as grades onde a vinha trepa e as margens escuras do poço implicam o movimento vertical. Apenas o vento, como uma corrente contrária, vem horizontalmente da vastidão (*Weiten*), e é esse vento que provoca o inclinar-se (*Sich-Neigen*) das sécias. A presença do tempo nos tercetos desmentem o sentimento de tempo inerte no último quarteto.

A poesia de Trakl, como observa Heinz Wetzel, distingue-se sobremaneira por seu teor elevado de musicalidade, sendo esta uma qualidade que raramente deixa de ser destacada nos estudos sobre seus poemas (cf. Wetzel: 1972, 11). As pesquisas do autor sobre os metros e comprimentos de versos, entradas de versos (*Verseigängen*) e cadências, cesuras e *enjambements*, sílabas tônicas e átonas, revelam a consciência e a audição acurada e instruída com que Trakl tratou a musicalidade em seus poemas. Nas duas traduções de “Verfall” para o português, muitas peculiaridades rítmicas e musicais do poema de Trakl se perdem, como por exemplo os quadros sonoros criados com as entradas iâmbicas de versos, ou seja, uma sílaba breve seguida de uma longa, muito frequentes na obra do poeta, e comuns também no soneto “Verfall”: Am Abend (verso 1 do original), Und fühl (verso 7), Um dunkle (verso 13) e Im Wind (verso 14). Note-se que a vogal do primeiro termo se repete na vogal longa do termo seguinte, e esse efeito não ocorre nas entradas de versos das traduções. O poeta elabora com primor as aliterações e assonâncias em “Verfall”. Vejamos a repetição de vogais tônicas, no poema, o que não se verifica nas duas versões portuguesas. Veja-se por exemplo o verso 9: *Da macht ein Hauch mich von Verfall erzittern* (a tônica “a” se repete quatro vezes); ou os versos 10 e 7: *Die Amsel klagt in den entlaubten Zweigen* (lembra-se que o ditongo “ei” tem o som de “ai”); *Und fühl der Stunden Weiser kaum mehr rücken*.

O contraste entre quartetos e tercetos é criado por Trakl também por meio de efeitos sonoros. A atmosfera de certa tranqüilidade e melancolia dos quartetos é produzida, entre outros recursos, com as frases longas. Os quatro versos iniciais de “Verfall” consistem de uma única frase. Os dois primeiros versos, por exemplo, funcionam como se fossem um verso único, leve e longo, interrompido, musicalmente falando, por uma pausa agógica, isto é, apesar de interrompido o som no final do segundo verso, continua soando interiormente, pela emoção, a frase que acabou de ser ouvida. Os tercetos, ao contrário, são turbulentos, seu ritmo soa quase como um

staccato, são versos foneticamente acidentados, produzidos por exemplo pelo uso freqüente de consoantes fricativas.

Em termos métricos, a versão de Olivia Krahenbuhl é também regular, composta não por decassílabos mas por versos alexandrinos (dodecassílabos), e também mantém o acento na sexta sílaba poética (hemistíquio), com exceção do verso 12. A tradução de Quintela não segue um metro regular, os versos variam de 10 a 14 sílabas poéticas, embora predomine também o verso dodecassílabo. A predominância do dodecassílabo se deve ao fato de que o material expressivo no português é menos compacto do que no alemão, e, em geral, a maioria dos versos traklianos traduzidos para o português são mais longos que os originais. Mais adiante destacarei comentários de tradutores de Trakl para outros idiomas, para que possamos verificar as dificuldades de se recriar o ritmo e a cadência de Trakl não somente em português, como também em inglês e em espanhol. Embora os versos de Quintela não sejam regulares como os compostos por Krahenbuhl, o tradutor português consegue um ritmo mais próximo daquele que percebemos em Trakl. Esse aspecto não será no entanto desenvolvido em seus detalhes aqui, pois implicaria a apresentação extensiva da análise que fiz na dissertação de mestrado, verso a verso, palavra a palavra. Vamos nos restringir à análise de tradução da expressão “blaue Aestern” nos dois poemas em português.

Krahenbuhl privilegia em sua tradução a musicalidade, o que se prova no rigor de seus versos dodecassilábicos. Essa regularidade, no entanto, não garante proximidade rítmica com os versos traklianos, o que pode ser percebido mesmo em termos gráficos: se compararmos a pontuação usada por Trakl no primeiro quarteto, percebemos a composição de uma única frase ao longo dos quatro versos. O poeta usa vírgulas ao final dos três primeiros versos, e coloca o ponto final somente no término do quarto verso. Logo ao final do primeiro verso, Krahenbuhl impõe um ponto final. Ao final do terceiro verso finaliza a segunda frase. O quarto verso recebe também um ponto final. Seu quarteto, portanto, é dividido em três frases. As pausas de repouso ao final dos versos 1, 3 e 4 produzem um ritmo bastante diverso daquele que se ouve em “Verfall”. Quintela, apesar de não ser rigoroso na metragem dos versos, busca seguir a pontuação de Trakl. Seu primeiro quarteto apresenta a mesma pontuação utilizada em “Verfall”, consiste de uma frase única que ocupa toda a estrofe, e isso contribui para a recriação de um ritmo similar ao de Trakl. No soneto de Krahenbuhl há desvios regulares na pontuação, com relação a “Verfall”. E esses desvios se repetem com freqüência, como por exemplo a inclusão de reticências nos versos 6, 8, 11 e 14, o que não ocorre no poema trakliano, e o uso de dois pontos na linha 9, em vez de ponto final. Os versos 9 e 10 de Trakl estão em sintonia com os versos paratáticos ou seriais (ou estilo de linhas, composições de linhas) freqüentes nos poemas expressionistas: cada linha propõe uma imagem autônoma, não conectada com a imagem da linha seguinte. Essa técnica cria efeitos de interrupção, em termos sonoros e imagéticos, o que reforça o contraste do terceto com relação ao quarteto composto por uma longa frase. Os desvios na pontuação no poema “Decadência” são pistas excelentes para o entendimento dos pontos de vista e do estilo pessoal da tradutora.

A opção pela musicalidade em “Decadência” leva Krahenbuhl à decisão de traduzir a expressão “blaue Aestern” por “astérias azuis” (“Dobram-se azuis ao vento as astérias friorentas...”), uma vez que a palavra “astérias” soa de modo similar ao termo alemão “Aestern”. No entanto, “astéria”, em português, significa algo muito diferente de flor, algo pertencente ao campo semântico da zoologia marinha, e não da botânica, significa “estrela do mar”, animal marinho com aspecto de estrela de cinco braços. A opção por “astérias” privilegia o aspecto sonoro do verso trakliano, e,

consequentemente, não descreve o movimento de flores ao vento, o murchar e o decair das flores. “Astern”, na leitura de Krahenbuhl, não compõe a estrutura de sentido criada no soneto Trakl, não é, em hipótese alguma, a peça-chave do poema, não realiza o movimento central e visível de declínio e decadência focalizado pelo poeta, conforme minha interpretação (ou a tradução que idealizo ao ler o poema, ou, se preferirmos, conforme minha tradução implícita do soneto trakliano).

Paulo Quintela traduz “blaue Astern” por “sécias ao vento” (“Vergam sécias ao vento, azuis e friorentas.”). Sécias correspondem semanticamente ao termo alemão “Astern”. São também flores, plantas asteráceas de jardim. Ao optar por “sécias”, o tradutor preserva a estrutura semântica do soneto, que é concluída com a visualização da decadência – o dobrar das últimas flores, que morrem ao entrar o inverno. O tradutor busca manter os jogos semântico-sonoros do poema, mas, muitas vezes, por meio de escolhas lexicais, reforça o grau de crueza e de destruição presentes em “Verfall”, como por exemplo no verso 10, ao qualificar as ramagens das árvores de “esquálidas”, ao passo que em alemão o adjetivo “entlaubt” é mais neutro, significa simplesmente “sem folhas” ou “desfolhadas”.

A dificuldade de recriação da complexa unidade semântico-sonora dos poemas de Trakl não é exclusiva para os tradutores de língua portuguesa. Apresento a seguir breves comentários de tradutores de Trakl para o inglês e o espanhol, em que destacam aspectos relacionados à extensão dos vocábulos em alemão e em seus respectivos idiomas como obstáculos por vezes incontornáveis para a recriação de efeitos musicais próximos aos conseguidos pelo poeta expressionista.

Trakl e o *material* expressivo das línguas: breves comentários

Na introdução de *Sonetos*, de Shakespeare, o tradutor Jorge Wanderley fala da necessidade de uma *negociação* ao se traduzir um soneto shakespereano para o português, por ser o inglês “uma língua capaz de notáveis sínteses e o português, bem ao contrário, espraiado em sua expansividade expressiva” (Wanderley: 1994, 20). O material expressivo (forma-conteúdo) em português deve ser portanto compactado, assinala o tradutor, em um continente exíguo. Naturalmente nem todos os elementos do soneto shakespereano poderão entrar na tradução, e daí é preciso decidir “entre o elemento que vai e o que não vai constar da lista de embarque na tradução, e a isto se dá o nome de *negociação*”(idem: 20).

O material expressivo em português também apresenta-se mais volumoso com relação ao alemão, o que se observa em grande parte das traduções de Trakl para o português, onde os versos são mais longos que os originais. O poema “Verfall”, por exemplo, escrito originalmente em decassílabos, foi traduzido por Olivia Krahenbuhl em versos alexandrinos, e, na tradução de Paulo Quintela, que não segue um esquema métrico regular, predominam também versos dodecassílabos. No entanto, a compactação exigida numa tradução do inglês para o português parece bem maior do que a do par alemão-português, por ser o inglês um idioma ainda mais sintético que o alemão.

Tradutores e estudiosos de Trakl reuniram-se em Salzburgo para o *Internationales Forum der Trakl-Übersetzer* (Fórum internacional dos tradutores de Trakl) em 1991. Na palestra, “Música da língua e tradução: a cadência de Trakl em línguas estrangeiras” (*Sprachmusik und Übersetzung: der Tonfall Trakls in fremden Sprachen*), Heinz Wetzels fala sobre as dificuldades para se produzir o ritmo de Trakl em língua inglesa, e cita o tradutor Hamburger: “O inglês perdeu as terminações de

declinações e conjugações. E estas dão a muitas palavras alemãs uma sílaba adicional átona, que se necessita para um dáctilo ou duas átonas seguidas: ‘*purpurne*’. Palavras inglesas são quase sempre de apenas uma ou duas sílabas, quando as alemãs são de duas ou três sílabas – ‘*purple*’” (Wetzel: 191, 83).

Na poesia trakliana, acredita Wetzel, o metro é mais importante que a rima: “se necessário, pode-se abrir mão absolutamente da rima, mas poemas métricos devem ser traduzidos também metricamente, e deve-se fazer o possível para traduzi-los no metro do original, senão o tom acaba mudando muito, e, ao final, os poemas traduzidos não são mais poemas de Trakl” (idem, 79). A exemplo das traduções de Krahenbuhl e de Quintela para o poema “Verfall”, entendo que o mais importante, ao se traduzir Trakl, não é exatamente a manutenção do metro do original, mas sim a busca de um ritmo similar ao do poeta.

Nesse mesmo encontro, José Luis Palazón, de Sevilha, apresenta os problemas da tradução de Georg Trakl em espanhol, e diz que uma das dificuldades fundamentais é a extensão diferente de palavras no espanhol e no alemão: “Frequentemente as palavras alemãs são mais curtas que as correspondentes em espanhol, e isso em todas as categorias gramaticais, substantivos, adjetivos, pronomes, verbos, advérbios, preposições. Por exemplo: Lied – canción, gold – oro, Wald – bosque, rund – Redondo, grün – verde, wir – nosotros, rauschen – murmurar, duften – perfumar, süß – dulce, für dich – para ti, etc” (Palazón: 1991, 112). Todos os exemplos citados, destaca o autor, são retirados de um mesmo poema de Trakl. E isso representa para o tradutor um impedimento de se recriar o metro e ritmo correspondentes ao original. Em geral, afirma o autor, todos os versos na tradução em espanhol são mais longos, algumas vezes até mesmo o dobro da extensão. O soneto, comenta Palazón, que, em alemão, assim como em espanhol, tem na maioria das vezes versos de 10 sílabas, quando traduzido do alemão para o espanhol deixam de ser versos decassílabos para se tornarem alexandrinos, mas não alexandrinos franceses, de 12 sílabas, e sim o alexandrino espanhol, com 14 ou 16 sílabas: “Esse é um metro da épica espanhola do século XIII e XIV, e do Mester de Clerecia ou Cuaderna Via, que foi usado por nossos primeiros poetas, Gonzalo de Berceo e Juan Ruiz, por volta de 1200. Precisamos portanto recorrer ao tempo remoto de nossa literatura, a fim de encontrar uma solução para os problemas da tradução de algumas formas dos poemas de Trakl”(idem, 112).

A tradução de Trakl, como se percebe, exige um conhecimento de nossas tradições poéticas, mesmo que seja para não segui-las, para criar caminhos que possam aproximar-se ao menos da rítmica de sua poesia, que, como vimos, é elaborada juntamente com seus jogos semânticos.

Conclusão

Procurei delinear as concepções poéticas dos tradutores Olivia Krahenbuhl e Paulo Quintela em suas traduções para o poema “Verfall”, de Georg Trakl. A análise partiu de um levantamento dos desvios de tradução, e principalmente da repetição desses desvios com relação ao poema fonte, conforme pensado por Jiri Levy. Considerando que os poemas traduzidos constituem também poemas na língua de chegada, entendemos o tradutor como autor, como sujeito histórico, segundo Henri Meschonnic. E um autor terá suas próprias noções estéticas, que comparecerão em sua obra. O presente artigo selecionou uma única expressão do poema de Trakl, “blaue Asten”, para apresentar parte de uma análise extensiva dessa aproximação de

poemas. A poética de Krahenbuhl e a de Quintela mostraram-se bem heterogêneas entre si. Abstraindo-se de certas relações formais e conteudísticas do poema fonte, Krahenbuhl cria uma versão mais sentimentalizada do que o poema de Trakl, e a aproxima assim da poesia romântica do século XIX. A tradutora privilegia a musicalidade do poema, e ao fazê-lo, acentua em sua tradução um caráter ornamental, um sentimentalismo “a mais”, um eu lírico mais facilmente dominado pelo sonho e pela abstração, o que imprime maior lirismo na tradução. Ao traduzir “Astern” por “astérias”, fica clara sua opção pela sonoridade, pela musicalidade, pela preservação do metro dodecassilábico no soneto, e não pela construção semântico-sonora criada magistralmente por Trakl, em que as “Astern” realizam e dão visibilidade à decadência focalizada no poema. Paulo Quintela, por sua vez, mantém sua tradução mais próxima do poema fonte, ao recriar jogos fônicos e semânticos aos moldes de Trakl. Mesmo não tendo seguido um esquema métrico regular, Quintela obtém um ritmo em sua tradução bem similar ao de Trakl. Não se observa em Quintela um enfoque acentuado no eu lírico. O tradutor cria desvios de outra ordem, que reforçam ou dão um grau maior à crueza da destruição, presente no poema de Trakl, quando fala, por exemplo, de ramagens “esquálidas” em vez de ramagens “desfolhadas”. O poema “Corrupção”, por vezes, produz um tom mais grave (ou ainda mais “expressivo”) que o próprio “Verfall”, talvez o torne mais “expressionista”, o que refletiria, no caso, o entendimento estético do tradutor sobre o que vem a ser expressionismo.

A análise criteriosa de um poema exige, no meu entender, um entendimento da obra do poeta como um todo, o lugar que o poema analisado ocupa em sua obra, o contexto histórico, estético e ideológico em que vive ou viveu o poeta, o estudo de sua recepção em seu universo literário, a função ou os efeitos estéticos de sua obra em seu contexto de recepção. Essas contextualizações, essas informações extra-textuais foram aqui abordadas brevemente, a fim de oferecer elementos ao leitor para uma análise mais ampla das duas traduções. Em função do recorte desta apresentação, não entrei em detalhes sobre o contexto político e ideológico daquele momento histórico do expressionismo alemão, nem sobre as influências da filosofia de Friedrich Nietzsche, por exemplo, nesse movimento de vanguarda e inclusive nos próprios versos de Trakl. Informações sobre os tradutores e seus contextos sócio-políticos e históricos também não foram aqui mencionados, o que poderia contribuir ainda mais para o entendimento das tomadas de decisões dos dois tradutores, que compartilham do mesmo idioma, o português, mas que certamente fazem dele usos diferenciados. Questões de interculturalidade presentes nas duas traduções de “Verfall” não foram aqui diretamente discutidas, mas, diga-se de passagem, são muitíssimo interessantes, e merecem destaque em outra apresentação. Pensemos no próprio termo “Astern”, nos modos como foram traduzidos – “astérias” e “sécias”, como esses termos são empregados em Portugal, suas variações semânticas em Portugal, o entendimento da palavra “sécia” no Brasil, as possíveis variações semânticas da palavra astéria no Brasil e em Portugal. Em suma, o que se buscou aqui foi testar a possibilidade de reconstrução das poéticas dos dois tradutores de “Verfall” para o português.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abi-Sâmara, Raquel (1999) *Trakl no Brasil – estudo de casos: análise de traduções e concepções poéticas de dois tradutores para o português*. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ).

Furlan, Mauri (1998) *Ars Traductoris – Questões de Leitura-Tradução da Ars poetica de Horácio*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Teoria Literária.

Grosse, Wilhelm (1996) *Expressionistische Lyrik – Kommentare, Diskussionsaspekte und Anregungen für produktionsorientiertes Lesen. Blickpunkt – Text im Unterricht*. Hollfeld: Joachim Beyer Verlag

Heidegger, Martin (1985) “Die Sprache im Gedicht – Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht” – Unterwegs zur Sprache. In: *Gesamtausgabe – I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1985. Band 12.

Klettenhammer, Sieglinde (1990) *Georg Trakl in Zeitungen und Zeitschriften seiner Zeit – Kontext und Rezeption*. Innsbruck: Institut für Germanistik (Innsbruck Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe).

Levy, Jirí (1969) *Die literarische Übersetzung – Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt am Main; Bonn: Athenäum Verlag. Traduzido para o alemão por Walter Schamschula.

Meschonnic, Henri (1973) *Pour la poétique II – Épistémologie de l'écriture; Poétique de la traduction*. France: Gallimard.

Palazón, José Luis Reina (1991) “Probleme der Übersetzung von Georg Trakl ins Spanische”. In Finck, Adrien & Weichselbaum, Hans (Hrsg.). *Trakl in fremden Sprachen – Internationales Forum der Trakl-Übersetzer*. Salzburg: Otto Müller Verlag.

Paulsen, Wolfgang (1962) “A poesia do expressionismo alemão no século XX e sua investigação”. *Revista Humboldt*, vol. 6: p. 29-36.

Pinthus, Kurt (1996) *Menschenheitsdämmerung – ein Dokument des Expressionismus*. Neu herausgegeben von Kurt Pinthus. Berlin: Rowohlt.

Preisendanz, Wolfgang (1966) “Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls”, in: Iser, Wolfgang (Hrsg.) (1966): *Poetik und Hermeneutik II: Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion; Lyrik als Paradigma der Moderne*. München: Fink, s. 227-261.

Trakl, Georg (1987) *Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. (HKA) Editado por Walther Killy e Hans Szklenar. Salzburg: Otto Müller Verlag Salzburg. 2v.

Trakl, Georg (1981) “Corrupção”. In *Poemas*. Antologia. Tradução e introdução de Paulo Quintela. Prefácio de Ludwig Scheidl. Porto: O oiro do dia.

Trakl, Georg (1960) “Decadência”. In: Campos, Geir (1960). *Poesia alemã*. Ministério da Educação e Cultura – Serviço de documentação, 1960.

Wanderley, Jorge (1994) “A tradução”. Prefácio. In Shakespeare, William. *Sonetos*. Tradução e notas de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2.ed.

Wetzel, Heinz (1991) “Sprachmusik und Übersetzung der Tonfall Trakls in fremden Sprachen”. In Finck, Adrien & Weichselbaum, Hans (Hrsg.). *Trakl in fremden Sprachen – Internationales Forum der Trakl-Übersetzer*. Salzburg: Otto Müller Verlag.