

TRADUÇÕES, TRANSMUTAÇÕES,  
INTERMIDIALIDADE: DE MILETO A NOVA YORK,  
COM RAINER M. RILKE, INGMAR BERGMAN,  
WOODY ALLEN

*Marcelo Rondinelli*

RESUMO

O presente trabalho desenvolve uma breve reflexão sobre questões tradutórias subjacentes a procedimentos que extrapolam e problematizam a discussão da noção de intertextualidade ou do que o senso comum chama de (mera) “citação” ou “referência” de uma obra artística em outra. Consideraremos o percurso efetuado por uma obra escultórica, inspiradora de um poema, que por sua vez assume importante papel dentro de uma narrativa fílmica.

PALAVRAS-CHAVE: tradução; intermedialidade; Rainer Maria Rilke; Woody Allen

Este artigo propõe-se uma ligeira especulação acerca de questões de tradução derivadas de procedimentos que, ao extrapolar a noção de intertextualidade, problematizam a discussão desta ou do que comumente vemos designado como “citação” ou “referência” de determinada obra artística em outra. Com muita frequência, sobretudo na imprensa de massa, vemos que determinado cineasta “cita” em seu novo filme outro cineasta, outra obra cinematográfica ou literária.

Representando um importante referencial teórico para essa reflexão, Claus Clüver (2006) explora tais procedimentos em seu artigo “Inter textos – inter artes – inter media”, em especial a partir da asserção de que toda intertextualidade pressupõe uma intermedialidade. O teórico assevera que

[p]elo menos quando se trata de obras que, seja lá em que forma, nas Artes Plásticas, na Música, na Dança, no Cinema, representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediático – tanto para a Literatura quanto, frequentemente, nas outras artes. (CLÜVER, 2006, p. 14-15)

Clüver afirma aderir à perspectiva semiótica que entende toda obra de arte como estrutura sgnica complexa passível de ser conceituada como “texto”. Com efeito, temos no percurso a ser aqui analisado três diferentes textos. Trata-se, primeiramente do *Torso de Mileto*, fragmento de escultura da Antiguidade exposto no Museu do Louvre, que viria a inspirar o poema “Archaischer Torso Apollos”, de Rainer Maria Rilke; este, por sua vez, figura no filme *A outra (Another Woman)*, de Woody Allen.

Não desprezamos, evidentemente, aqui a noção de “citação”, apenas circunscrevendo-a à perspectiva assumida por Julia Kristeva (1974) na já clássica passagem do capítulo “A palavra, o diálogo e o romance”, de sua *Introdução à semântica*, em que apresenta o conceito de *intertextualidade*, tributário de formulações teóricas de Bakhtin, e sentencia que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

No caso analisado – de uma obra plástica a uma criação literária e desta para uma forma cinematográfica –, vemos envolvidas diferentes operações “tradutológicas”, verificáveis num percurso que inclui não só traduções interlinguísticas como transformações semióticas – ou, para prosseguirmos na terminologia proposta por Jakobson (1985), “traduções intersemióticas”, ou ainda “transmutações” (JAKOBSON, 1986, p. 65).

Conforme se afirmou, nosso ponto de partida é o fragmento de uma escultura da antiguidade clássica grega, o chamado *Torso de Mileto* (ca. 480-470 a.C.). Após observá-lo numa visita ao Museu do Louvre, o poeta praguense de língua alemã Rainer Maria Rilke (1875-1926) compõe o soneto “Archaischer Torso Apollos” [Torso arcaico de Apolo], de 1907 (RILKE, 2000, p. 58), que passa então por inúmeras traduções a diferentes idiomas (no português brasileiro, contam-se pelo menos quatro), assumindo um papel central na lírica

do último século e, como se verá, de relevância para além do âmbito literário. Oito décadas mais tarde, é então traduzido para um novo sistema de signos, o cinematográfico, em cena do filme *A outra* (*Another Woman*)<sup>1</sup>, do diretor estadunidense Woody Allen, de 1988. Completa-se o “percurso” a que aludimos, objeto deste breve estudo.

Não se trata, no último caso, de uma “tradução” integral do poema. Porém, a operação também não se resume a uma simples citação. O “torso” do soneto de Rilke figura no filme concretamente na recitação de seus dois últimos versos, ocupando uma cena que se estende lentamente por todo um minuto e com apenas um corte, além de sintetizar e irradiar pelo tempo restante a condição da personagem principal, numa das passagens de mais forte carga dramática do filme.

Na documentação do Louvre<sup>2</sup> referente à peça em exposição, lemos sobre as inovações artísticas evidenciadas com o *Torso de Miletos*; entre elas, o desaparecimento da rigidez que até então se observava na *kouros* (tipo de estátua do período arcaico, representando um jovem –  $\kappa\omicron\upsilon\rho\omicron\varsigma$  – do sexo masculino) e a precisão na representação anatômica. Pelo texto em francês, somos informados de que “*Le Torse de Milet s’impose par sa carrure athlétique*”. O mesmo dado aparece “traduzido” em inglês como “The viewer is struck by the torso’s athletic build.”

Tal par de descrições apresenta-se em consonância com o efeito que a observação do torso teria provocado em Rilke, grande entusiasta e ex-secretário particular de Auguste Rodin, célebre escultor que, ele próprio, tem entre suas variadas formas escultóricas precisamente torsos (!): o poeta é atingido (“struck”) como alvo da peça imponente (que “s’impose”), provocando em seu espectador uma iniludível experiência do lírico.

Clüver (2006, p. 16) argumenta, no mesmo artigo, em passagem em que trata da nova dimensão acrescentada ao conceito de texto pelo ato de recepção: “Se o ato de recepção é um ato de constituição textual e, por conseguinte, dois observadores nunca veem exatamente a mesma imagem, então a situação se complica ainda mais em casos em que cabem ao receptor tarefas perfor-

<sup>1</sup> Cf. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS completas no final.

<sup>2</sup> Página em francês: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/torse-masculin>. Versão em inglês: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/male-torso>. (Ambas acessadas em 22.8.2013.)

mativas ou manipulativas.” Ao observador de uma escultura ou estátua cabe, como sabemos, essa ordem de tarefas, na medida em que se encontra diante de um objeto tridimensional, a ser apreendido por um mínimo necessário de movimento do olho e mesmo do corpo, dedicados a uma operação, portanto, performativa ou manipulativa. Referindo-se aos poemas holográficos de Eduardo Kac, o autor conclui:

Através de diversos movimentos e mudanças de posições, o leitor-observador poderá produzir transformações de cores, formas, elementos escritos e palavras, que aparentemente se sucedem num espaço tridimensional, em que a sequência e a duração nunca se repetem de forma exatamente igual. Assim, o leitor nunca vai produzir o mesmo texto. (CLÜVER, 2006, p. 16)

Sem risco de equívoco, podemos, por conseguinte, estender tal conclusão ao ato de recepção (e leitura!) de uma escultura como o *Torso de Mileto*. Ademais, muito provavelmente faltará a certo número de observadores-leitores da peça em exposição no museu a dimensão expandida, de momento único e lírico, que adquire para a consciência do poeta. À dimensão “aumentada” no poema de Rilke corresponde a factual presença do objeto mutilado, incompleto. A poesia, de certo modo, preenche-o com palavras.

Seguem o poema no original alemão e sua tradução para o inglês por Stephen Mitchell, cujos últimos versos coincidirão, como veremos, com os citados no filme de Woody Allen<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> No Brasil, conhecem-se pelo menos quatro traduções desse soneto de Rilke, todas intituladas “Torso arcaico de Apolo”, realizadas por Manuel Bandeira, Mário Faustino, Ivo Barroso e Karlos Rischbieter. A versão de Faustino foi objeto de artigo de minha autoria publicado em *Tradução em Revista*, edição eletrônica, n.10, jan-jun 2011. Disponível em [www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/trad\\_em\\_revista.php?strSecao=input0](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0) (acessado em 15.2.2014). Faustino oferece-nos os seguintes versos: “Não conhecemos sua cabeça inaudita / Onde as pupilas amadureciam. Mas / seu torso brilha ainda como um candelabro / No qual o seu olhar, sobre si mesmo voltado // Detém-se e brilha. Do contrário não poderia / Seu mamilo cegar-te e nem à leve curva / Dos rins poderia chegar um sorriso / Até aquele centro, donde o sexo pendia. // De outro modo erguer-se-ia esta pedra breve e mutilada / Sob a queda translúcida dos ombros / E não tremeria assim, como pele selvagem. // E nem

### **Archaischer Torso Apollos**

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,  
darin die Augenäpfel reifen. Aber  
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,  
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug  
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen  
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen  
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz  
unter der Schultern durchsichtigem Sturz  
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern  
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,  
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.

### **Archaic Torso of Apollo**

We cannot know his legendary head  
with eyes like ripening fruit. And yet his torso  
is still suffused with brilliance from inside,  
like a lamp, in which his gaze, now turned to low,

gleams in all its power. Otherwise  
the curved breast could not dazzle you so, nor could  
a smile run through the placid hips and thighs  
to that dark center where procreation flared.

---

explodiria para além de todas as suas fronteiras / Tal como uma estrela. Pois nela não há lugar / Que não te mire: precisas mudar de vida.” Os dois versos finais em Barroso são “pois ali ponto nenhum se espera / que não te veja. Tens que mudar de vida.” De Bandeira ([1945], 1993, p. 361), temos “pois ali ponto não há / Que não te mire. Força é mudares de vida.”

Otherwise this stone would seem defaced  
 beneath the translucent cascade of the shoulders  
 and would not glisten like a wild beast's fur:

would not, from all the borders of itself,  
 burst like a star: for here there is no place  
 that does not see you. You must change your life.

O propósito aqui não é um cotejo aprofundado da tradução acima com o texto de partida e com a variedade de versões brasileiras. De todo modo, parece indicada uma breve exposição de certos dados fundamentais preservados do original, a começar pela representação de Apolo, o deus identificado com o sol e a luz, no poema e suas traduções amplamente explorados em diferentes classes de palavras e configurações semânticas.

Entre outros numerosos epítetos, Apolo possui o de “Lykegenes” ou “Lício” (OLIVER, 2005, p. 346), que o identificava como filho de Lícia, cidade da qual sua mãe Leto era padroeira, e que ao mesmo tempo se relacionava com a noção de *lykus* ou “lobo” – daí Apolo como “filho do lobo” ou, em algumas interpretações, “matador de lobos”.

O soneto a que nos referimos traz em seu 11º verso uma referência à pele ou couro de fera (“Raubtierfelle” / “beast's fur”). Vale observar que dialoga, de certo modo, com outro famosíssimo poema de Rilke, “A pantera” (“Der Panther”), também objeto de inúmeras traduções aos mais variados idiomas, e mencionado na introdução da cena. A voz *off* pensamento de Marion nos conta do trabalho que escrevera aos 16 anos acerca desse poema e de sua interpretação de que o olhar do animal através das grades de sua jaula vislumbraria nada menos que a própria morte. Ajusta-se bem, desse modo, ao balanço de vida que a protagonista faz, se não diante da morte iminente, ao menos reconhecendo o avanço da própria idade.

Igualmente relevante parece observar que “Torso arcaico de Apolo” está inserido num universo de poemas rilkeanos conhecidos como os *Dinggedichte*<sup>4</sup>, em português traduzíveis como “poemas-coisa” ou “poemas-objeto”. Na Introdução à coletânea *Poemas* de Rainer Maria Rilke que também ele tradu-

<sup>4</sup> Termo cunhado já em 1926 pelo filólogo e crítico literário alemão Kurt Oppert.

ziu, José Paulo Paes (1998, p. 21) afirma: “o poeta não apenas vê as coisas, mas assume a própria interioridade delas”. E ainda:

Rilke irá desenvolver o conceito de *Weltinnenraum* ou espaço interior do mundo, lugar de encontro da interioridade do homem com a interioridade das coisas; é graças a esse encontro que o homem, melhor dizendo, o poeta, pode assumir a tarefa de dizer as coisas, as quais, destituídas de voz própria, pedem para ser ditas por ele. (PAES, 1998, p. 21)

Não se encontra ali um eu lírico, e sim em seu lugar um “nós”, que terminará por apelar ao leitor de modo imperioso, a uma desde ali então necessária e incontornável mudança de vida.

Preservou-se a divisão da forma tradicional do soneto em dois quartetos e dois tercetos, sendo o nono verso o iniciador da chamada “chave do ouro”, aos moldes do soneto petrarquiano.

Nos textos de partida e nos de chegada aqui citados o percurso do olhar será embalado por sucessivos *enjambements* que culminarão no inusitado final em que o observador passa a observado (e desafiado) pelo torso.

O plano sintático está permeado de adversativas e negações pouco mais que retóricas, que servem apenas para ressaltar as características do fragmento de estátua que paradoxalmente adquire força impressiva descomunal.

O filme *Another Woman* é universalmente reconhecido como um dos trabalhos em que Woody Allen experimenta a estética de Ingmar Bergman (para assim mais uma vez homenageá-lo). Como em diversos filmes do diretor sueco, também no de Allen predominam uma iluminação intimista, planos lentos, abordagem psicológica de caracteres, etc.

Para tanto, Allen contou com a participação do mundialmente renomado diretor de fotografia Sven Nykvist, que atuara em importantíssimos filmes de Ingmar Bergman como *Gritos e sussurros* (1972) e *Fanny e Alexander* (1982) e viria a colaborar com o diretor norte-americano em obras posteriores como *Crimes e pecados* (1989) e *Celebridades* (1998). Numa entrevista ao periódico *American Film*, Nykvist declara: “I prefer to shoot on location because in the studio you have too many possibilities – too many lights to destroy your whole picture.” (1984: 19) O excesso de luz que emana do objeto torso, se-

gundo o soneto de Rilke, capaz de ofuscar (alemão: “blenden”, verbo presente no “Torso”), é domado pelo trabalho de iluminação em *A outra*.

A personagem principal é a professora universitária Marion Post, que depois de completar os 50 anos de idade vai pouco a pouco se questionando, reavaliando suas posições perante a vida, confrontada com a presença de uma “outra”. Trata-se da personagem de emblemático nome Hope (“esperança”, em inglês), representada pela atriz Mia Farrow, com quem só nos minutos finais Marion efetivamente travará contato, após com certa relutância ter ouvido – através da parede contígua a seu apartamento-escritório, mal isolada acusticamente – trechos do que Hope dizia nas sessões de psicanálise a que ali se submetia.

E mais uma vez parece válido observar no percurso de autoquestionamento feito pela protagonista Marion Post alguma semelhança com o que vive em *Morangos silvestres (Smultronstället)*, clássico de Bergman do ano de 1957, o professor de medicina Isak Borg, também ele personagem principal em seu filme. Borg também atravessa um momento crucial, na iminência de se aposentar e pôr termo à sua carreira profissional e faz um balanço da vida, angustiando-se com a inexorável aproximação da morte.

A menção a Rilke aparece aos 22min30seg do filme de Woody Allen<sup>5</sup>, quando, ao manusear objetos deixados pela mãe recém-falecida, Marion depara-se com um livro do poeta praguense, afirmando ter sido introduzida na literatura alemã por meio daquela obra.

A passagem que tratará mais especificamente do “Torso” dura toda uma cena de exatamente um minuto (dos 32min52seg aos 33min52seg), com apenas um corte – no momento em que a personagem abre o livro – e em seguida um lento plano de sequência. Ocupa posição quase central no filme, não apenas do ponto de vista de seu significado, mas também da “cronometragem”, por assim dizer, da película, que tem – descontados os créditos iniciais e finais – aproximadamente 80 minutos de duração.

É precedida por um incidente de Marion fora de seu apartamento, quando do reencontro casual com Claire, uma amiga com quem perdera o contato havia muito tempo. A transição de uma cena e de um cenário a outro é bas-

<sup>5</sup> A cena a que se refere este trabalho pode ser visualizada em [www.youtube.com/watch?v=3U8N48hMuUM](http://www.youtube.com/watch?v=3U8N48hMuUM), acessado em 15.2.2014.



tante sutil, marcada apenas pelo gesto de Marion de acender o abajur de sua sala enquanto apanha o livro de poemas de Rilke para se sentar numa poltrona (o pensamento/voz *off* de Marion “explica” ao telespectador sua resolução de não ir imediatamente para a cama: depois do turbulento encontro com Claire, pretende tentar relaxar).

No início da cena, mal podemos vislumbrar Marion, a protagonista vai levemente passando de uma silhueta quase imperceptível em meio ao entorno escuro à mulher que se senta, ajeita os óculos e abre um livro para ler.

Parece relevante o primeiro gesto da personagem, de buscar a luz, elemento de importância central no poema, atributo de Apolo, deus do sol e também das artes. A iluminação destaca a protagonista em plano americano (não tão diverso, portanto, de um torso!).

Conforme aludimos acima, há um corte para a personagem, então posicionada de frente, em primeiro plano. Conta-nos (pensamento/voz *off*) que aos dezesseis anos de idade escrevera um trabalho sobre o poema “A pantera”, de Rilke. As grades que no soneto alteram a consciência do animal enjaulado seriam, para ela, uma metáfora da morte. A câmera começa a se mover lentamente para o lado esquerdo de Marion e esse movimento suave leva ao comentário sobre o “Torso” (“Então vi o poema favorito de minha mãe.”). Tendo seu olhar involuntariamente dirigido para os últimos versos, ela nos cita “[...] for here there is no place / that does not see you” – culminado com a sentença incontornável do “You must change your life.”

Marion parece aturdida diante de um desafio que lhe exigiu tirar os óculos. A vida clama por uma mudança. O olhar não deve mais ter mediação, o imperativo da mudança não aceita nenhum outro recurso. A câmera se move lentamente, para que esse olhar se volte ligeiramente para a frente, mas sem encarar o telespectador. Apenas irradia o momento epifânico. A voz *off*, reflexo do pensamento de Marion e do soneto de Rilke, transpõe para o cinema a ausência do eu lírico tal qual se apresenta nos versos do “Torso”. O apelo/convite/desafio “Precisas mudar de vida” se amplifica para toda a sala escura da protagonista... e da projeção do filme. E a cena breve se encerra.

Nada mais apropriado como transposição para um código de signos não-literário daquilo que nos faz recordar o célebre texto em que Emil Staiger (1997) fala da “disposição anímica” (*Stimmung*) do lírico, que não pode durar mais que um breve momento, sem uma sintaxe complexa, que facultam ao

leitor (aqui na acepção mais ampla, que deve abranger também o espectador), a “possibilidade de uma compreensão sem conceitos” (STAIGER, [1946] 1997, p. 29). Transpõe-se assim essa disposição do gênero lírico para a linguagem cinematográfica.

Convém ainda destacar que o livro presente na cena não é exatamente lido: com “Then I *saw* my mother’s favourite poem”, temos que a protagonista *vê* o poema. A brevidade da cena nos permite inferir que tudo não passa de uma visão de relance. Os últimos dois versos do soneto, despertando uma atenção especial em Marion, revelam que ela notadamente já os sabe de cor. A protagonista com sua voz-pensamento *off* observa que esses versos finais do “Torso” estão embaçados, segundo presume, pelas lágrimas de emoção de sua mãe.

Notamos, portanto, uma sucessão de transposições marcadas pela sinédoque em seu percurso. Tudo tem início na observação do torso no museu pelo poeta: o fragmento de uma peça da antiguidade clássica servirá a uma composição moderna (muito embora recorrendo à tradicional e longa forma do soneto) cujo conteúdo extrapola a condição do fragmento e apela a imagens de grande amplitude para culminar no reconhecimento mesmo da necessária transformação da própria vida não de um eu poético, e sim, engenhosamente, do destinatário de sua mensagem.

Em seguida, as traduções do texto – aqui tomado no sentido de código verbal escrito – buscarão incorporar tais imagens do soneto, preservando-as, além de apelar a variados expedientes para atingir o efeito dos versos finais. A essas traduções não será possível o recurso extensivo a metonímias ou sinédoques. Exceto por certas escolhas lexicais (caso das “pupilas”, que nas três traduções brasileiras referem-se aos “Augenäpfel”, ou “cavidades oculares”), as traduções demonstram o intento de manter um repertório de características formais do original (forma soneto, assonâncias e aliteraões, etc.<sup>6</sup>). De todo modo, não nos parece despropositado observar que, tanto em Manuel Bandeira quanto em Mário Faustino, a exclusividade (no caso de Bandeira, não absoluta, se considerarmos que também traduziu as poucas linhas de um “Epitáfio” do poeta praguense) na escolha do “Torso” para tradução, em meio

<sup>6</sup> Nas traduções de Ivo Barroso e Manuel Bandeira, há maior atenção ao esquema rítmico do original de Rilke; Mário Faustino oferece-nos uma rítmica mais complexa, porém fortemente expressiva, além de algumas soluções no plano lexical dignas de nota.

à vasta obra disponível de Rainer Maria Rilke, aponta semelhantemente para uma operação sinédouca de tomar o referido soneto para apresentá-lo como emblema de toda a obra de Rilke.

Finalmente, na transmutação à cena de cinema, veem-se preservados não só esses atributos inerentes ao poema que a inspira, como ainda se configura uma nova sinédoque: o longo minuto – e a economia nos cortes tem o exato efeito dos *enjambements* do poema – em que Marion Post se (re)envolve com a poesia de Rilke.

Convém observar que o processo de sucessivas traduções por que passa o torso, desde a peça de museu, passando pelo soneto em alemão, por suas traduções em diversos idiomas, incluindo o inglês, até chegar ao filme, prossegue até o receptor, o espectador diante da tela de cinema. Não será menos complexo descrever o processo que se desenvolve neste, com diversas possibilidades de realização. Uma delas é: o espectador ouve a (re)citação dos versos finais do soneto de Rilke por Marion Post e os interpreta isoladamente, pois desconhece o poema. Isso terá como consequência uma “limitação” ou diluição da obra literária na recepção do filme como um todo. Poderá parecer, por exemplo, incidental, o que o senso comum convencionou reconhecer como “citação”, tantas vezes interpretada como detalhe pitoresco e sem maiores consequências para o todo da obra.

Outra possibilidade de recepção se apresenta para quem conhece todo o soneto e, nesse caso, não será capaz de deixar de lado os demais doze versos não pronunciados. Mais que incidental, a referência ao “Archaic Torso of Apollo” despertará nesse espectador uma cadeia de novas referências, como sabemos, até mesmo empiricamente.

Ainda se deve levar em conta que a recepção da cena e do filme de Woody Allen em outros países, caso sejam eles mais afeitos ao recurso da legendagem ou da dublagem<sup>7</sup>, estará ligada a uma nova operação de tradução. No caso da dublagem, é significativo que desapareça o texto “original” (!) inglês, que, como vimos, reproduz a tradução de Rilke feita por Stephen Mitchell.

Em se tratando de legenda, vale notar aqui que – por razões técnicas, reconheçamos – é pouco provável que se reproduzam nessa os versos de uma

<sup>7</sup> Na Alemanha, por exemplo, diferentemente do que se verifica no Brasil, as produções cinematográficas estrangeiras são vistas preponderantemente dubladas.

tradução literária antes consagrada. Uma tradução mais livre da sentença final do soneto como a realizada por Manuel Bandeira – “Força é mudares de vida” – fica praticamente descartada, nesse caso. Além disso, o espectador com alto nível de conhecimento da língua inglesa e/ou do referido soneto pode simplesmente ignorar a legenda que lhe é oferecida e, com isso, não “participar” desse último processo de tradução.

A intertextualidade mantém-se evidente ao longo do filme de Woody Allen, os componentes intermidiáticos se multiplicam. Aos 58min do filme, por exemplo, dá-se o encontro casual de Marion e Hope numa loja de antiguidades. O novo elemento na construção intermidiática provém das Artes Plásticas. A protagonista depara-se com Hope aos prantos numa das salas. Oferece-lhe ajuda. A jovem responde que está bem, explicando que apenas se entristeceu após observar uma reprodução de obra de Gustav Klimt. Marion tenta reconfortá-la explicando que conhece o original daquele quadro e que se trata de “um trabalho bem otimista”. Ambas estão diante do famoso quadro de Gustav Klimt que retrata uma grávida nua. A protagonista lembra a sua interlocutora que a obra do pintor austríaco leva até o título de *Esperança* (em inglês, “Hope”, coincidente com o nome da personagem).

Na cena, confrontam-se presente e futuro de uma mulher e seu duplo, sua outra. Colocam-se frente a frente também o imperativo da mudança e uma perspectiva de esperança. Ainda há tempo para a personagem mais jovem mudar de vida. E Marion, encorajando sua semelhante a reverter o curso de vida, cumpriu o processo de autoconhecimento e acaba reconciliada consigo mesma, declarando ao final ter encontrado uma paz como há muito não sentia.

Para que todo esse processo se concluísse, foi preciso, como vimos, um jogo de referências que envolveu traduções, transposições intersemióticas e intermedialidade.

Não foi objetivo deste trabalho, evidentemente, esgotar a análise da cadeia de transposições intersemióticas, ou especular sobre as múltiplas referências intertextuais que vão se apresentando no filme. Elas se prolongam indefinidamente. Também não se pretendeu explorar críticas e desdobramentos propostos ao modelo de Roman Jakobson, entre outros, por Jacques Derrida, expresso, por exemplo, no artigo “What is a ‘Relevant’ Translation”, traduzido por Lawrence Venuti em 2001; ou pelo estoniano Peter Torop, de 1995, com sua obra *Totalnij perevod*, traduzida para o italiano por Bruno Osimo sob o

título *La traduzione totale* (2000; com 2ª ed. em 2010).

De todo modo, acompanhou-se o percurso em que Rilke “traduz” em soneto o efeito lírico experimentado na observação de uma peça de museu; depois, as traduções interlinguísticas desse mesmo poema que reatualizam, reescrevem<sup>8</sup> essa disposição anímica lírica; até chegar ao filme com uma nova rede de transposições e referências. Esperamos ter realizado aqui, dessa maneira, uma reflexão pertinente sobre processos que extrapolam as “simples” citações e exigem uma perspectiva sempre mais alargada para o que se venha a conceituar como tradução.

## Referências

AMERICAN FILM 9, no. 5, March 1984. New York: American Film Institute. p. 18 et seq.

A OUTRA. Direção: Woody Allen. EUA: Orion Pictures, 1988. 81 min. Cor. Título original: *Another Woman*.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 361. Tradução apresentada originariamente em BANDEIRA, M. *Poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: R. A. Editores, 1945.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria*. v.14, jul/dez 2006. Trad. Elcio Loureiro Cornelsen. Belo Horizonte: FALE/UFM. p. 14-15.

DERRIDA, J. What Is a “Relevant” Translation? *Critical Inquiry*, vol. 27, n. 2 (Winter, 2001). Trad. Lawrence Venuti. Chicago: The University of Chicago Press. p. 174-200.

DINIZ, Thaïs F. Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1999.

FAUSTINO, Mário. *Poesia completa / Poesia traduzida*. Org. Benedito Nunes. São Paulo: Max Limonad, 1985. p. 262-3.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 64.

<sup>8</sup> Sirvo-me aqui do trabalho conceitual de Tony Bennett e Andre Lefevere explorado por Thaïs Nogueira Diniz (1999).

MITCHELL, Stephen. *Ahead of All Parting: The Selected Poetry and Prose of Rainer Maria Rilke*. New York: The Modern Library, 1995. p. 67.

OLIVER, Nelson. *Todos os nomes do mundo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

OPPERT, Kurt. Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke. *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Nr. 4, 1926. Stuttgart: Metzler Verlag.

PAES, José Paulo. A luta com o anjo – uma introdução à poesia de Rilke. In: RILKE, R. M. *Poemas* (trad. e introdução de José Paulo Paes). São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 11-40.

RILKE, Rainer Maria. *Neue Gedichte und Der neuen Gedichte anderer Teil*. Frankfurt/Main: Insel-Taschenbuchverlag, 2000.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997. p. 19-75.

TOROP, Peeter. *La traduzione totale*. Trad. Bruno Osimo. Modena: Guaraldi, 2000.

## **TRANSLATIONS, TRANSMUTATIONS, INTERMEDIALITY: FROM MILETO TO NEW YORK, WITH RAINER M. RILKE, INGMAR BERGMAN, WOODY ALLEN**

### **ABSTRACT**

This paper develops a brief reflection on translational issues underlying the procedures that go beyond and problematize the discussion on intertextuality or what common sense calls (mere) “quotation” or “reference” of an artistic work in another. It focuses the route carried by a sculptural work that inspired a poem, which in turn plays an important role within a film narrative.

**KEYWORDS:** translation; intermediality; Rainer Maria Rilke; Woody Allen

Recebido em: 21/08/2013

Aprovado em: 18/11/2013