

Vasco Graça Moura

Elegias de Duíno e Os Sonetos a Orfeu de Rainer Maria Rilke

Tradução de Vasco Graça Moura

O Ser e o Canto Rilke pela mão de Vasco Graça Moura¹

VASCO GRAÇA MOURA É UM POETA QUE SE ASSUME, e tem todas as razões para isso, como autor das suas traduções de poesia. A capa e a página de rosto dos *seus* livros de versões de outros poetas (que por norma até nem se apresentam como «versões livres») mais não fazem do que extrair as devidas consequências de um parágrafo da Lei do Direito de Autor em que se diz que o tradutor é isso mesmo: um autor. Pela capa, o leitor sem preconceitos — sem o preconceito que inculca a ideia de que o original é sagrado e a tradução é subalterna, e portanto «inferior» — chega à conclusão de que Vasco Graça Moura escreveu mais um livro de poemas. E, de facto, assim é. *Die Sonette an Orpheus* e *Duineser Elegien* que Rilke escreveu apagam-se — como se apaga, aliás, todo o original que dá lugar a uma tradução — para deixar brilhar esta sua nova encarnação. De facto, nestes casos o apagamento é total: os *Sonette* e as *Elegien* de Rilke nem lá estão, se a edição não for bilingue. Para Vasco Graça Moura, fazer edições bilingues de poesia traduzida seria provavelmente algo assim como imprimir, em livro «próprio», nas páginas pares, anotações, imagens, fragmentos, experiências

¹ Retomo aqui parte de textos sobre traduções de Rilke, publicados antes no meu livro *A Palavra Transversal. Literatura e ideias no século XX*. Lisboa, Livros Cotovia, 1996.

(a matéria mais ou menos informe de onde tudo nasce), e nas ímpares, a versão final. Puro absurdo, dir-se-á. Mas que dizer, invertendo agora as posições relativas de autor e tradutor, de um poeta pós-moderno como o brasileiro Bruno Tolentino, que ironiza — muito seriamente — sobre esta questão, antepondo ao seu admirável livro de poemas *As Horas de Katharina* (1994, com claras remissões para o *Stundenbuch*/O Livro de Horas de Rilke) uma nota que tenho de reproduzir na íntegra e que diz: «Responsabilidades e correspondências: A suposta autora destas páginas, tivesse sido encarnada numa só pessoa física, teria nascido em Veneza, aos 11 de Novembro de 1861, como Elizabeth Katharina Maria von Herzogenbuch, e falecido aos 29 de Outubro de 1927, no Convento das Carmelitas Descalças de Innsbruck, como Sórora Katharina da Anunciação e do Suor de Sangue. A não ser assim, poderia ser com certeza qualquer um desses inconfessos filhos bastardos que Deus ama e reclama. Como, por exemplo, um que outro *hypocrite lecteur* ou no caso o inveterado autor, ou tradutor, deste *Stundenbuch*.»

Ainda há quem se escandalize com o óbvio, e com aquilo que é prática corrente desde há séculos, e até Herberto Helder (*O Bebedor Nocturno*, *As Magias*), Eugénio de Andrade (*Trocar de Rosa*) — ou Vasco Graça Moura. Tudo depende, naturalmente, da concepção que se tem do acto de escrita a que se chama tradução, da noção de matéria poética a que se dá forma e dos limites, sempre precários, entre criação e transformação. O século XVII viu já consolidar-se um novo género literário, precisamente o «género da tradução», de que um brilhante prosador francês como o *scholar* Nicolas d'Ablancourt foi o último representante (depois, a febre pré-romântica da «originalidade» abalou até aos alicerces o sólido edifício da imitação e convenção). Das suas traduções, que deliberadamente recusavam a carga erudita, a pesadez e uma certa pedanteria da tradução literal, se disse então (e a fórmula ficou) que eram *belles infidèles*, epíteto que muito o honrava. Nos finais desse mesmo século, em

1680, publica ainda John Dryden, em Inglaterra, um prefácio à sua tradução das *Epístolas* de Ovídio («Ovid and the Art of Translation»), prefácio que ficaria célebre pela proposta, aí apresentada, de uma tipologia tripartida da tradução de poesia: a *meta-frase*, para a tradução literal (rejeitada, porque «fidelidade a mais é pedanteria»); a *imitação* (conceito retomado no século XIX por muitos tradutores, também portugueses, e no seguinte pelo americano Robert Lowell), vista como forma «libertina» e despidorada de o tradutor se mostrar, só aceitável em casos extremos de poetas «ingovernáveis» numa língua moderna, como Píndaro; e a *para-frase*, a estratégia preferida para a poesia, porque permite uma «conformidade ao génio do autor», mas «variando a roupagem» e «amplificando o sentido», e assim levando a uma forma de «tradução com amplitude».

A fórmula aplica-se bem ao Rilke de Vasco Graça Moura. O próprio tradutor-autor o explicita, numa nota sobre a génese, a motivação e os processos da sua versão da integral d'*Os Sonetos a Orfeu* — a primeira em Portugal, já que Paulo Quintela, inexplicavelmente, não traduziu todos os sonetos do ciclo. Aí se diz que se procedeu «por aproximações» e se recorreu a uma estratégia de «infidelidades interactivas». Excelente formulação para designar aquilo que também entendo dever/poder ser a tradução do poema: uma orquestração de soluções próprias e uma rede funcional de traições, para que o resultado seja, como se costuma dizer e como convém nestes casos, um poema em português. É claro que no caso vertente a matriz estava aí, já configurada no original, e o barro respirava já, animado por um sopro inconfundível (e se há poesia à qual esta imagem se ajusta, ela é certamente a de Rilke, em especial a das *Elegias*). E mais: tanto *Os Sonetos* como as *Elegias* deram já origem a uma razoável série de versões, em várias línguas, desde os anos 30. Esta questão é essencial, porque traduzir Rilke hoje, quer se queira quer não, é construir de novo sobre alicerces já existentes, que, podendo não servir sempre à nova traça, planta e volumetria,

facilitam a construção — ou perpetuam erros e falsas leituras! Pelo menos porque as versões existentes são também formas de interpretação activa do edifício original, ou porque funcionam, à semelhança do dicionário de sinónimos ou de rimas, como um apoio para quem busca alternativas. Mas é curioso constatar que, construindo Vasco Graça Moura o seu Rilke também «sobre» (o francês diria melhor aqui: *d'après e après*) os de Quintela ou de Maria Teresa Dias Furtado (e de tantos outros, incluindo David Mourão-Ferreira, para a «Primeira Elegia»), quase não vemos nestas versões uma linha que repita as de traduções anteriores, nomeadamente as portuguesas. O que era de esperar, já que os processos construtivos, as preferências lexicais, a captação dos efeitos rítmicos são radicalmente diferentes, senão mesmo opostos. De qualquer modo, a «comparação» com as traduções anteriores em Portugal revela-se incontornável. Não para aplicar rótulos valorativos, mas para evidenciar propósitos e resultados muito diferentes. Ao fazer uma tradução de sentido, muito fiel à letra do original — o que, enquanto «tradução de serviço», é aceitável e útil —, Paulo Quintela tornou este grande poeta mais prosaico: por isso me parece que nas suas traduções se salva o Rilke do *pathos* religioso, neo-romântico, dos primeiros livros, ou o objectivismo classicizante de alguns dos *Novos Poemas*, mas se perde muito da sublimidade do Rilke tardio, o das *Elegias* e d'*Os Sonetos*. Este tipo de «perda» poderá ser mais bem entendido como indesmentível desvantagem, se pensarmos que um dos grandes princípios da poética rilkiana desses últimos anos era o da redução mútua de Ser e Canto, a indissociabilidade de significação e linguagem.

Ora acontece que a estratégia desta nova versão — apesar dos «terríveis problemas técnicos que a tradução do original levanta» ao tradutor d' *Os Sonetos a Orfeu* e do «verdadeiro desafio» que é sempre o da passagem da densidade semântica, de formas

de linguagem intrinsecamente germânicas e das implicações ontológicas das *Elegias de Duíno* para outra língua — é a de «salvar» também essa unidade na tradução. Vasco Graça Moura consegue-o como talvez ninguém o conseguiria hoje em Portugal. Em parte, porque está em condições de ler Rilke no original (e há muito tempo). Mas acima de tudo porque segue um caminho — certamente de mais alto risco que o de Quintela ou o de Teresa Furtado — que é o de se libertar desse original (libertação indispensável na relação com uma língua hiperestruturada, impositiva, como é o alemão), depois de ter interiorizado temas, *Leitmotive*, o *ductus* sintáctico, as inflexões mínimas das vozes que falam (n)Os *Sonetos* e (n)as *Elegias*. Depois, e tendo presente o princípio de que aqui a medida, a rima, a forma em geral, deixou de ser um formalismo para se tornar um imperativo ditado por uma necessidade interior, um impulso para a contenção ou a expansão (princípio que foi o do próprio Rilke, ao libertar-se da forma estática do soneto clássico, transformando assim *Die Sonette* em poesia moderna, e da solenidade ainda antiga de paradigmas anteriores como as *Elegias Romanas* de Goethe, para criar um poema «filosófico» com poucos paralelos na poesia do seu tempo, talvez apenas no Eliot dos *Quatro Quartetos* e em algum Pessoa) — depois disso, o refazer de cada soneto como um todo com leis e ecos e ritmos próprios em português transforma cada um deles naquilo que noutra lugar já designei de «holofrase», *i. e.*, um discurso poético global e coerente em si mesmo; e a fluência prosódica das *Elegias*, que se ouve em alemão como uma melopeia sublime que tanto atinge alturas metafísicas como desce aos vales das mais elementares experiências, ecoa em diferido no texto português. Estamos aqui num plano da (re)escrita em que os complexos problemas técnicos e expressivos se não colocam ao nível da palavra nem da expressão em si (nas *Elegias* ainda poderá ser esse o caso, mais do que n'Os *Sonetos*, mas o dicionário há muito que está arrumado, nunca são essas as unidades operatórias quando se traduz poesia).

As soluções a encontrar situam-se, pelo menos, a nível de toda uma estrofe, de uma sequência e da sua inserção na globalidade de um ciclo, quase nunca são de ordem pontual, mas sempre globais e «interactivas», quando menos «pontuais alargadas» — a todo um bloco de sentido vazado numa forma própria (e em Rilke esses blocos são muitas vezes versos, ou conjuntos de versos, «de uma enorme e irradiante concentração semântica e expressiva», como reconheceu o próprio Graça Moura na primeira edição d'*Os Sonetos*).

Em *Os Sonetos a Orfeu* são muitos os exemplos absolutamente conseguidos desse espantoso equilíbrio entre a linguagem própria de uma forma que, para lá de todas as variações, está em casa na Língua Portuguesa (os reenvios à nossa tradição são frequentes), e o mais devoto (mas não servil) respeito pelo universo rilkiano. Excrescências, amputações, quando as há, quase nunca são arbitrárias, mesmo quando se sente, por detrás do enorme virtuosismo verbal do poeta que maneja soberanamente a língua, o leve forçar de uma linha para conseguir uma rima, o contorcionismo da sintaxe, a perturbação criada por algumas ambiguidades, os maneirismos de estilo — mas aqui, e sem «trair» Rilke, o poeta Vasco Graça Moura reencontra a sua própria obra! Não há, porém, verdadeiramente desvio ou violentação de sentido do original: trata-se sempre, mesmo nos casos de liberdades mais ousadas, do desenvolvimento, da acentuação ou da variação de um determinado núcleo semântico que era já de Rilke.

É claro que há momentos em que um «rilkiano» atento sentirá a perda — sem compensações — de um ou outro elemento de sentido ou figura expressiva cuja manutenção seria importante (nisso, as versões de Paulo Quintela não transigem). Não sendo eu propriamente um rilkiano (ainda os haverá?), impuseram-se à minha atenção de leitor interessado algumas dessas perdas, que não importa agora escrutinar em pormenor. Destacaria apenas momentos fulcrais como o da figura rilkiana

da «relação» (visível/invisível, real/mais real) e da dialéctica dual que atravessa estes ciclos e os seus «dois reinos»; ou os muitos conceitos-chave construídos em Rilke sobre a dupla valência do verbo *sein* (ser/estar), com implicações hermenêuticas (filosóficas) e consequentes escolhas vocabulares que se podem facilmente perder, quando a tradução é excessivamente interpretativa ou obscurecedora de uma relação mais clara expressa no original. Mas isto são as contingências de qualquer passagem.

Sobre as *Elegias de Duíno*, o que hoje ainda podemos dizer, depois de décadas de exegese por vezes mais filosófica do que literária, será provavelmente mais bem dito através do palimpsesto da tradução. Prova terrível, mas, como o próprio anjo, incontornável e necessária para quem quiser aceder, sem mediação, ao Outro. Entre Paulo Quintela (1969), Teresa Furtado (1993) e a nova versão que agora surge abre-se o mar de escolhos deste texto maior da reflexão poética sobre o Ser no nosso século.

Os comentários que se limitam a situar a grande síntese de pensamento e linguagem poética proposta nas *Elegias* contra o pano de fundo externo das relações de Rilke com princesas e castelos, de alguns textos epistolares auto-explicativos (como a célebre carta ao tradutor polaco Hulewicz sobre as *Elegias*), ou as tentativas, nem sempre convincentes, de recuperação do poeta para o espaço de uma positividade (cristã) ou de uma tradição poética nacional — tudo isso muito pouco contribui para a penetração e revelação da verdadeira dimensão poética das *Elegias de Duíno*. A força e a importância dos testemunhos externos ou dos lugares terá de ser sempre menor do que a própria matéria dos grandes textos com que nos confrontamos e que, ainda e sempre, nos inquietam, nos envolvem e nos dividem.

Alguns dos maiores intérpretes (intérpretes, e não «especialistas») de Rilke e das *Elegias* — Heidegger e Blanchot, Paul de Man e Jacob Steiner —, partindo obviamente daquele pressuposto poetológico e existencial, órfico e totalizante, do Rilke

tardio, que funde o Ser com o Canto (*Gesang ist Dasein*), acentuaram, como se disse, a indissociabilidade de significação e linguagem nas *Elegias*, em vez de, como escreve Paul de Man em *Allegories of Reading*, sacrificarem a dimensão poética (que não é aqui mera forma) ao impacto filosófico dos temas. Há, na verdade, em Rilke uma crença («cega», segundo Heidegger) na linguagem e nas suas qualidades de instrumento adequado da «transformação» existencial exigida pelo poeta, que a torna uma categoria constitutiva do sentido nas *Elegias de Duíno* (num sentido muito diferente, menos «moderno», do de contemporâneos em permanente tensão com a palavra, sem apaziguamento possível, como foi o caso de Georg Trakl). A linguagem é o momento de verdade que permite que o exorcismo da alienação ontológica praticado por Rilke se abra para uma possibilidade de «salvação» (com um cariz de religiosidade estetizante) aqui e agora: porque «estar aqui é muito», porque «estamos aqui para dizer...», porque «aqui é o tempo do dizível» («Nona Elegia»).

Extraio destes pressupostos uma conclusão: esgotados os caminhos da exegese crítica, resta-nos sempre a via da reconstituição activa desse saber de linguagem feito. Essa via é a da tradução, que no caso das *Elegias de Duíno* repetidamente tem (re)actualizado este texto já mítico, assumindo um lugar central na globalidade do trabalho hermenêutico que sobre ele se vem realizando. Quero com isto dizer que, se é verdade que os abismos do Ser e a esperança do habitar com a linguagem este «mundo explicado» (Graça Moura diz «interpretado»), que nas *Elegias* se nos abrem, nos remetem hoje para a nossa condição de humildes devedores de uma tradição de exaustiva leitura filosófica, já a necessidade de redizer noutras línguas textos como este nos pode legitimamente desafiar a novas aproximações. A tradução de uma matéria verbal densa e animada do sopro da necessidade e do génio, como são as *Elegias de Duíno*, é certamente o mais implacável, porque pode também ser o mais falível, dos desafios hermenêuticos. Mas o que há a dizer sobre este

texto poderá ser dito no palimpsesto da tradução, se rigorosa e poeticamente eficaz. O confronto aqui é corpo a corpo, numa *fantasque escrime* (Baudelaire) em que certamente tropeçaremos muitas vezes, mas em que cada palavra, cada conceito, cada cotovelo da sintaxe tem de se ir configurando materialmente no outro texto, inexorável espelho apontado ao primeiro, de modo que nenhum ângulo fique ausente. É uma prova terrível mas, como o próprio anjo, incontornável e necessária para quem quer aceder, sem mediação, ao Outro, para fazer ecoar a pregnância da linguagem e a especificidade inconfundível da conceptualidade que estrutura a isotopia ontológica e existencial das *Elegias de Duíno*, que não dão ao tradutor margem para devaneios ou inconsequências. Vasco Graça Moura sabe disso e põe uma vez mais esse saber à prova com estas suas versões da mais exigente poesia de Rilke. Na sua tradução respira-se, em geral, aquele sopro sublime da linguagem de um Eu possuído do *élan* do Invisível, ou reconhecem-se os contornos precisos da forma linguística desse impulso, manifestação da sua própria materialidade ontológica.

O que o leitor d' *Os Sonetos a Orfeu* e das *Elegias de Duíno* de Vasco Graça Moura reterá, além do pormenor, é um conjunto notável que veste estes dois ciclos de Rilke como uma segunda pele. A pele visível, e a mais actual, de Rilke em português. O princípio orientador que o poeta Graça Moura parece seguir nesta sua nova aventura pelo «espaço interior do mundo» da grande poesia de Rilke poderia ser o que o próprio autor dos *Cadernos de Malte* nos dá, pela boca do seu narrador: *Er war ein Dichter und hasste das Ungefähre* — à letra: «Era um poeta e detestava a imprecisão.»

João Barrento, 2007.

Elegias de Duíno

Duineser Elegien

Die erste Elegie

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.

Und so verhalt ich mich denn und verschlucke den Lockruf
dunkelen Schluchzens. Ach, wen vermögen
wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht,
und die findigen Tiere merken es schon,
dass wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind
in der gedeuteten Welt. Es bleibt uns vielleicht
irgend ein Baum an dem Abhang, dass wir ihn täglich
widersähen; es bleibt uns die Straße von gestern
und das verzogene Treusein einer Gewohnheit,
der es bei uns gefiel, und so blieb sie und ging nicht.

O und die Nacht, die Nacht, wenn der Wind voller Weltraum
uns am Angesicht zehrt —, wem bliebe sie nicht, die ersehnte,
sanft enttäuschende, welche dem einzelnen Herzen
mühsam bevorsteht. Ist sie den Liebenden leichter?
Ach, sie verdecken sich nur mit einander ihr Los.

Weißt du's *noch* nicht? Wirf aus den Armen die Leere
zu den Räumen hinzu, die wir atmen; vielleicht da die Vögel
die erweiterte Luft fühlen mit innigerm Flug.

Ja, die Frühlinge brauchten dich wohl. Es muteten manche
Sterne dir zu, dass du sie spürtest. Es hob
sich eine Woge heran im Vergangenen, oder

A Primeira Elegia

Quem, se eu gritasse, me ouviria de entre as ordens dos anjos? e mesmo que um deles, de repente, me cingisse ao coração: eu desfaleceria da sua existência mais forte. Pois o belo não é mais do que o começo do terrível, que ainda mal suportamos, e deslumbra-nos assim porque, imperturbado, desdenha aniquilar-nos. Todo o anjo é terrível.

E eu me retraio então e engulo o chamariz do escuro soluçar. Ah, de quem podemos então necessitar? Dos anjos, não, dos homens, não, e os animais astutos já reparam que não estamos à vontade nem em casa no mundo interpretado. Fica-nos talvez qualquer árvore no declive, para diariamente mais uma vez a vermos; fica-nos a rua de ontem e a fidelidade mimalha de algum hábito a que calhámos bem e então ficou e não se foi.

Oh, e a noite, a noite, quando o vento inflado do espaço do mundo nos consome na cara — a quem não ia ela caber, a ansiada, a das suaves decepções, iminente e penosa ao coração solitário. É mais leve aos amantes? Ah, como eles só se ocultam um com o outro o que lhes toca.

E *ainda* não o sabes? Lança dos braços o vazio para os espaços que respiramos; talvez os pássaros sintam o ar expandido com seu voo mais íntimo.

Sim, bem precisavam de ti as primaveras. Tanta estrela te exigia que a sentisses. Levantava-se uma onda no passado, a vir, ou

da du vorüberkamst am geöffneten Fenster,
gab eine Geige sich hin. Das afies war Auftrag.
Aber bewältigtest du's? Warst du nicht immer
noch von Erwartung zerstreut, als kündigte alles
eine Geliebte dir an? (Wo willst du sie bergen,
da doch die großen fremden Gedanken bei dir
aus und ein gehn und öfters bleiben bei Nacht.)
Sehnt es dich aber, so singe die Liebenden; lange
noch nicht unsterblich genug ist ihr berühmtes Gefühl.
Jene, du neidest sie fast, Verlassenen, die du
so viel liebender fandst als die Gestillten. Beginn
immer von neuem die nie zu erreichende Preisung;
denk: es erhält sich der Held, selbst der Untergang war ihm
nur ein Vorwand, zu sein: seine letzte Geburt.
Aber die Liebenden nimmt die erschöpfte Natur
in sich zurück, als wären nicht zweimal die Kräfte,
dieses zu leisten. Hast du der Gaspara Stampa
denn genügend gedacht, dass irgend ein Mädchen,
dem der Geliebte entging, am gesteigerten Beispiel
dieser Liebenden fühlt: dass ich würde wie sie?
Sollen nicht endlich uns diese ältesten Schmerzen
fruchtbarer werden? Ist es nicht Zeit, dass wir liebend
uns vom Geliebten befreien und es bebend bestehn:
wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung
mehr zu sein als er selbst. Denn Bleiben ist nirgends.

Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur
Heilige hörten: dass die der riesige Ruf
aufhob vom Boden; sie aber knieten,
Unmögliche, weiter und achtetens nicht:
So waren sie hörend. Nicht, dass du *Gottes* erträgest
die Stimme, bei weitem. Aber das Wehende höre,
die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet.
Es rauscht jetzt von jenen jungen Toten zu dir.
Wo immer du eintratest, redete nicht in Kirchen
zu Rom und Neapel ruhig ihr Schicksal dich an?

ao passares pela janela aberta havia
um violino a deixar-se ir. Tudo isso era missão.
Mas assumia-la? Não eras ainda e sempre
disperso de expectativa, como se tudo te anunciasse
uma amada? (E onde queres guardá-la,
lá onde pesados, estranhos pensamentos vêm e vão em ti
e as mais das vezes ficam pela noite fora?)
Mas então, se tens saudades, canta os que se amam;
ainda é longe de imortal a fama do que sentiram.
Quase os invejas, a esses abandonados, aos que
achavas tão mais amantes do que os saciados. Começa
sempre e de novo o louvor a alcançar nunca;
pensa: o herói suporta, mesmo o ocaso
lhe foi pretexto para ser: seu mais recente nascimento.
Mas os amantes, a natureza exausta reabsorve-os
como se não tivesse duas vezes as forças
para essa prestação. Terás pensado tanto
na Gaspara Stampa, que qualquer rapariga
a quem fugiu o amado, com o exemplo exaltado
desta amante sinta: e se eu fosse como ela?
E estas dores, as mais antigas, não deviam
enfim dar-nos mais frutos? Não é tempo de, amando,
nos libertarmos do amado e de, a estremecer, levarmos a melhor:
como a seta vence a corda para, concentrada no desferir-se,
ser *mais* do que em si mesma. Porque deter-se é em nenhures.

Vozes, vozes. Escuta, meu coração, como só
dantes os santos escutavam: o gigantesco apelo
elevava-os do solo; mas eles continuavam,
impossíveis, a ajoelhar e não davam atenção:
Assim estavam a escutar. Não que suportasses,
longe disso, a voz de *Deus*. Mas escuta o sopro,
a mensagem incessante que se forma do silêncio
e rumoreja agora daqueles mortos jovens até ti.
E onde quer que entrasses, não te interpelava o seu destino
em igrejas de Roma e Nápoles, calmamente,

Oder es trug eine Inschrift sich erhaben dir auf,
wie neulich die Tafel in Santa Maria Formosa.
Was sie mir wollen? leise soll ich des Unrechts
Anschein abtun, der ihrer Geister
reine Bewegung manchmal ein wenig behindert.

Freilich ist es seltsam, die Erde nicht mehr zu bewohnen,
kaum erlernte Gebräuche nicht mehr zu üben,
Rosen, und andern eigens versprechenden Dingen
nicht die Bedeutung menschlicher Zukunft zu geben;
das, was man war in unendlich ängstlichen Händen,
nicht mehr zu sein, und selbst den eigenen Namen
wegzulassen wie ein zerbrochenes Spielzeug.
Seltsam, die Wünsche nicht weiterzuwünschen. Seltsam,
alles, was sich bezog, so lose im Raume
flattern zu sehen. Und das Totsein ist mühsam
und voller Nachholen, dass man allmählich ein wenig
Ewigkeit spürt. — Aber Lebendige machen
alle den Fehler, dass sie zu stark unterscheiden.
Engel (sagt man) wüssten oft nicht, ob sie unter
Lebenden gehn oder Toten. Die ewige Strömung
reißt durch beide Bereiche alle Alter
immer mit sich und übertönt sie in beiden.

Schließlich brauchen sie uns nicht mehr, die Früheentrückten,
man entwöhnt sich des Irdischen sanft, wie man den Brüsten
milde der Mutter entwächst. Aber wir, die so große
Geheimnisse brauchen, denen aus Trauer so oft
seliger Fortschritt entspringt —: *könnten* wir sein ohne sie?
Ist die Sage umsonst, da einst in der Klage um Linos
wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang;
dass erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah göttlicher Jüngling
plötzlich für immer enttrat, die Leere in jene
Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft.

ou se te impunha uma inscrição sublime,
como há pouco a lápide em Santa Maria Formosa?
O que me querem eles? devo devagar desfazer
a aparência do injusto que muitas vezes estorva
um tanto ou quanto o puro movimento de seus espíritos.

Decerto é estranho não habitar mais a Terra,
não mais ter usos mal acabados de aprender,
não dar às rosas, e a outras coisas que prometem,
o sentido de um futuro humano;
não mais ser o que se era em mãos infinitamente
inquietas e mesmo abandonar o próprio nome
como um brinquedo destruído.
Estranho, não mais ir desejando os desejos. Estranho,
ver adejar em dispersão no espaço
tudo o que estava em relação. E o estar morto é penoso,
requer plena recuperação para que aos poucos se sinta
alguma eternidade. — Mas os vivos cometem
todos o erro de distinguir com força a mais.
Os anjos (diz-se) muitas vezes não saberiam
se andam entre os vivos ou os mortos. A eterna torrente
arrasta sempre em rodopio todas as idades por
ambos os reinos e em ambos se sobrepõe às suas vozes.

No fim já não precisam de nós os arrebatados cedo,
desabituaamo-nos suavemente do que é terrestre, como deixamos
placidamente o peito da mãe. Mas nós, que precisamos
de mistérios tão grandes, a quem do luto tantas vezes
brota um progresso venturoso: *poderíamos* ser sem eles?
Será vã a lenda de que uma vez, no lamento por Linus,
uma ousada primeira música atravessou a rígida aridez;
e assim só no espaço aterrado, de que de repente
saía para sempre um jovem quase divino, o vazio atingiu
essa vibração que nos arrebatava e consola e ajuda.