



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD**

**A ALTERIDADE E A LETRA EM JOHN DONNE:
TRADUÇÃO E CRÍTICA**

MARCOS EDUARDO DE ARAÚJO SUGIZAKI

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS DA
TRADUÇÃO**

**BRASÍLIA/DF
JUNHO/2018**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD**

A ALTERIDADE E A LETRA EM JOHN DONNE: TRADUÇÃO E CRÍTICA

MARCOS EDUARDO DE ARAÚJO SUGIZAKI

ORIENTADOR: HENRYK SIEWIESRKI

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

**BRASÍLIA/DF
JUNHO/2018**

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

SUGIZAKI, Marcos Eduardo de Araújo. “**A Alteridade e a Letra em John Donne**”: Tradução e Crítica. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2017, 92 f. Dissertação de mestrado.

Documento formal, autorizando reprodução desta dissertação de mestrado para empréstimo ou comercialização, exclusivamente para fins acadêmicos, foi passado pelo autor à Universidade de Brasília e acha-se arquivado na Secretaria do Programa. O autor reserva para si os outros direitos autorais, de publicação. Nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor. Citações são estimuladas, desde que citada a fonte.

FICHA CATALOGRÁFICA

	Sugizaki, Marcos Eduardo de Araújo
SAA112a	A Alteridade e a Letra em John Donne: Tradução e Crítica / Marcos Eduardo de Araújo Sugizaki; orientador Henryk Siewierski. -- Brasília, 2018. 92 p. Dissertação (Mestrado - Mestrado em Estudos de Tradução) Universidade de Brasília, 2018. 1. Tradução de poesia. 2. John Donne. 3. Crítica. I. Siewierski, Henryk, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD

A ALTERIDADE E A LETRA EM JOHN DONNE: TRADUÇÃO E CRÍTICA

MARCOS EDUARDO DE ARAÚJO SUGIZAKI

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO SUBMETIDA AO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
DA TRADUÇÃO, COMO PARTE DOS REQUISITOS
NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO GRAU DE
MESTRE EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO.**

APROVADA POR:

HENRYK SIEWIERSKI, Dr. (UnB)
(ORIENTADOR)

ECLAIR ANTONIO ALMEIDA FILHO, Dr. (UnB–LET)
(EXAMINADOR INTERNO)

CLÁUDIO ROBERTO VIEIRA BRAGA, Dr. (UnB–TEL)
(EXAMINADOR EXTERNO)

PAWEL JERZY HEJMANOWSKI, Dr. (UnB–TEL)
(SUPLENTE)

BRASÍLIA/DF, 25 de junho de 2018

Para Sofia

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu pai, Eduardo, a Sofia, a meu orientador, Henryk Siewierski, aos membros da banca e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

The twilight of her memory doth stay;
Which, from the carcasse of the world, free,
Creates a new world; and new creatures be
Produc'd: the matter and the stuffe of this,
Her virtue, and the forme our practice is.
(John Donne).

RESUMO

Nesta dissertação, busca-se fazer uma reflexão sobre a alteridade e a letra por meio da tradução do poema *Sappho to Philaenis*, de John Donne. Primeiramente, é feita a análise do pensamento do período, guiada pelas obras de Rosemond Tuve (1947), Michel Foucault (2000) e Lavinia Silvares (2015). Essa análise leva à constatação de que o melhor caminho para a tradução ética de um poema daquele período deve se pautar pelo conceito de letra de Antoine Berman (2013). Com o objetivo de dar respaldo às escolhas da tradução e de se buscar a alteridade das vozes através dos séculos, são analisadas a fortuna crítica a John Donne até meados do século XX e as traduções de sua obra em língua portuguesa. A crítica das traduções baseia-se no caminho analítico de Berman (2009). Por fim, é apresentada e comentada a tradução do poema *Sappho to Philaenis*.

Palavras-chave: letra; alteridade; John Donne; tradução de poesia.

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to reflect on the alterity and the letter through the translation of the poem *Sappho to Philaenis*, by John Donne. First of all, the analysis of the period's thought was made. It was guided by the works of Rosemond Tuve (1947), Michel Foucault (2000), and Lavinia Silvaes (2015). Such analysis led to the confirmation that the best way to achieve an ethic translation of a poem of that period is to be guided by the concept of letter made by Antoine Berman (2013). The criticism about John Donne up to the mid-twentieth century and the translations of his work to Portuguese were analysed with the aim of giving support to the translation choices. The translation analysis was based on Berman's (2009) analytical path. Finally, the translation of *Sappho to Philaenis* is presented and discussed.

Keywords: letter; alterity; John Donne; poetry translation.

Sumário

Introdução.....	15
1 A experiência da letra.....	19
1.1 John Donne e sua época.....	20
1.2 A letra, forma artificial da linguagem.....	25
1.3 Alteridade da forma: tradução da letra.....	29
2 Exponentes da crítica a John Donne até meados do século XX.....	31
2.1 Crítica de recepção.....	31
2.2 Séculos XVII e XVIII: a adaptação.....	32
2.3 Século XIX: acolhimento forçado.....	34
2.4 Século XX: reinserção no cânone.....	35
2.5 O mito de originalidade e o resgate histórico.....	38
2.6 O percurso da crítica e a tradução.....	38
3 As traduções de John Donne em língua portuguesa.....	41
3.1 O caminho analítico proposto por Berman.....	42
3.2 Os fundamentos da crítica produtiva: ética e poética.....	45
3.3 Uma proposta de caminho analítico: a rede envolvendo <i>Sappho to Philaenis</i>	46
3.4 A primeira de tradução de Donne em língua portuguesa: Augusto de Campos.....	48
3.5 Donne como poeta do amor e da morte: Paulo Vizioli.....	51
3.6 Afirmção da reinserção: Afila de Oliveira Gomes.....	53
3.7 Solo lusitano: Helena Barbas.....	57
3.8 Confronto entre os projetos.....	62
4 <i>Sappho to Philaenis</i> : contextualização e tradução.....	67
4.1 A questão da autoria.....	68
4.2 A poeta de Lesbos, as cartas de Ovídio e a construção do autor.....	71
4.3 O lugar do poema dentro da obra.....	73
4.4 Tradução de <i>Sappho to Philaenis</i>	80
Considerações finais.....	105
Referências.....	108

INTRODUÇÃO

John Donne foi um poeta inglês que viveu em um período de transição entre o Renascimento e a idade clássica. A contradição provocada por essa mudança transparece em seu poema *Sappho to Philaenis*, que põe em jogo aquilo que havia de mais fundamental para o período que estava sendo deixado. A relação da semelhança na natureza, fundamental ao poeta renascentista, é posta à prova em uma alegoria em que as máscaras se avolumam e se confundem. A personagem lírica, Safo, introduz diante do espelho a reflexão à forma de seu poema, e assim condensa a semelhança em um poema que busca justamente a similitude em relação à sua amante.

A condensação entre o referido e o referente por meio da forma poética é muito própria do Renascimento, pois neste período a linguagem é tida como parte da natureza, com ela se confunde, mas a supera, pois é capaz de transformá-la. O poeta vê na natureza as diversas semelhanças da obra divina. Ao criar sua arte, ele é capaz de transformá-la, aproximar o que antes tinha apenas relações invisíveis. Assim, aperfeiçoa o mundo como um mago, mostrando a nova forma pela qual ele se manifesta.

Compreender a diferença desta concepção de similitude em relação à nossa época e transparecê-la na tradução é o objetivo deste trabalho. A letra, inerentemente histórica e carregada de alteridade, vem ao auxílio desta tarefa.

Os quatrocentos anos que nos separam daquele período carregam a obra de Donne de diversas vozes, e o trabalho que busca a alteridade precisa dar-lhes vazão. Desta maneira, é feito um esforço por trazer as vozes heterogêneas que se manifestam por meio da crítica e da tradução. O longo período, porém, não poderia ser comportado no espaço de uma dissertação, e por isso muitas vozes acabam sendo deixadas de lado ou brevemente mencionadas. O foco são os autores mais influentes e cuja voz, portanto, ressoa nos que os sucedem com mais evidência. Desta forma, trata-se de John Dryden, Alexander Pope, Samuel Johnson, S. T. Coleridge e T. S. Eliot (1962), para citar somente os críticos poetas. Para o estudo da crítica até o século XIX, é utilizado o volume organizado por A. J. Smith, *John Donne: The Critical Heritage* (2005). São feitas ainda reflexões sobre os trabalhos críticos de H. J. Grierson (1962) e Rosemond Tuve (1947). A grande fortuna crítica formada enriquece o trabalho do tradutor, que pode contar com ela para ficar consciente das diferenças apontadas por cada época.

Assim, o tradutor, se quiser fazer um trabalho guiado pela ética, precisa penetrar em um trabalho de pesquisa que o leve a ver o *outro* como *outro*, inserido em sua língua, época e obra. Precisa, portanto, dar vazão à alteridade, deixar que a língua inglesa, o próprio John Donne, seu período de vida e suas criações fecundem a língua portuguesa e a época contemporânea.

Enfim, a proposta do trabalho é fazer a experiência da letra do poema *Sappho to Philaenis* de John Donne levando em conta os ensaios de Antoine Berman sobre a tradução, fazendo para isso um percurso crítico sobre a literatura instaurada a respeito de Donne e sobre as traduções de sua obra. São feitas ainda incursões sobre ensaios de Walter Benjamin (2010) e Haroldo de Campos.

O poema escolhido instigou certa dúvida quanto à autoria em críticos como Helen Gardner, A. C. Patridge e Robin Robbins. Assim, por algum tempo o seu lugar na obra do autor foi rejeitado. Graças a isto, o poema encontra-se ainda inédito em língua portuguesa. Portanto, nossa tarefa é, por meio da tradução e da crítica que ela implica, reinseri-lo em seu lugar merecido.

A seguir, são antecipadas ao leitor as divisões da linha de pensamento estabelecida ao longo da dissertação. No primeiro capítulo, o leitor é situado junto a John Donne, sua língua e o pensamento de sua época. É feita uma reflexão sobre o pensamento do Renascimento e a importância dada à língua escrita e à forma poética. A obra *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault (2000), leva à compreensão de que a similitude está no centro do pensamento da época. Por meio dela, o poeta era capaz não só de compreender a realidade, mas moldá-la em sua obra. Para fazê-lo, ele se valia de imagens que aproximavam elementos aparentemente desconectados, como demonstra Rosemond Tuve (1947) em *Elizabethan and Methaphysical Imagery*. Porém, a moldagem da realidade devia se ajustar devidamente ao *decorum*, devia ser adequada ao gênero e à tradição para ser aceita enquanto arte. Assim seria possível adquirir verossimilhança, como explicita Lavinia Silhares (2015). A adequação, portanto, era crucial para a própria existência da poesia, e portanto a forma como ela se manifestava era de dupla importância: por um lado, a poema era uma nova *forma* dada à natureza e, por outro, era a condição por que os leitores assegurariam, com base na tradição, ser aquilo arte ou não. Graças à ênfase renascentista à forma, demonstra-se a pertinência das ideias de Antoine Berman utilizadas para traçar o projeto de tradução. O seu conceito de letra dá atenção justamente ao jogo de significantes que são a manifestação carnal das obras. Para a reflexão sobre tradução, foram buscadas principalmente duas de suas obras. *A prova do estrangeiro* (2002), sob a tradução de Maria Emília Pereira Chanut, apesar de não ser citada com frequência no trabalho,

traz importantes colaborações para o pensamento da *alteridade*¹. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2013), obra traduzida por Marie-Hélène Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerrini, desenvolve a discussão sobre a alteridade e sobre outros conceitos caros a este trabalho: ética, reflexão, experiência e letra.

No segundo capítulo, é feito um levantamento da crítica a respeito de John Donne até meados do século XX, e então é demonstrado como as vozes críticas evidenciam diferenças que levam à experiência de alteridade da tradução. Dryden, Pope, já na idade clássica, levam a ver que Donne não dava tanta importância à métrica e à rima quanto os clássicos, sendo-lhe muito mais importantes outras questões, como a construção de imagens verossímeis. Johnson enfatiza ainda o aspecto da mimeses aristotélica, ao qual os renascentistas não se adequariam, mas é demonstrado como isto é justamente o que eles procuravam fazer. A crítica de Coleridge, por sua vez, demonstra como é possível acolher determinados autores sem necessariamente fazer o esforço pela alteridade. Desta forma, mostra um caminho a se evitar neste trabalho. Eliot, já no século XX, é o responsável pela ampla divulgação de John Donne, mas seu acolhimento segue na esteira de Coleridge, pois não transparece alteridade. Seu ensaio transparece antes a tentativa de incorporar Donne em um cânone modernista. Finalmente, críticos como Tuve e Silveiras fazem o acolhimento rico em alteridade, mas a este não é dado destaque, já que já é tratado no primeiro capítulo.

O terceiro capítulo analisa as traduções de Donne feitas em língua portuguesa por meio de um recorte em cujo centro de relações se situa o poema *Sappho to Philaenis*. São analisadas traduções dos poemas *Wichcraft by a picture*, *A lecture upon the shadow* e *A Valediction: Forbidding Mourning*. Cada um demonstra sua pertinência para as escolhas tradutórias feitas no capítulo seguinte: os jogos de espelhos por meio das repetições de palavras, do metro e do uso do espaço físico do verso, nos dois primeiros poemas; as imagens de aproximação de extremos, no último. Os tradutores analisados são prioritariamente brasileiros: Augusto de Campos, Paulo Vizioli e Aíla de Oliveira Gomes, mas é trazida também uma tradutora portuguesa, Helena Barbas, para demonstrar as possibilidades de uma tradução com versos mais soltos. Cada um deles demonstra escolhas tradutórias que enriquecem o trabalho, por apontarem caminhos a serem seguidos ou evitados. A obra *Toward a translation criticism: John Donne* (BERMAN, 2009), traduzida para o inglês por Françoise Massadier-Kenney, guia o percurso desse capítulo. É duplamente importante para a dissertação, pois Berman faz ele mesmo uma

¹ É preciso destacar que o conceito de alteridade utilizado, portanto, não é aquele que se consagrou com Emmanuel Levinas, mas o trabalhado por Antoine Berman.

crítica das traduções em francês e espanhol da obra de Donne e propõe um percurso para a tradução.

No quarto capítulo, o poema *Sappho to Philaenis* é situado em meio à obra do poeta. Demonstra-se que seu verso é mais regular que seções como *Songs and Sonnets*, mas possui certa liberdade especial com a rima. Esta liberdade condensa os jogos de espelhos feitos por Safo, pois sua reflexão é imperfeita, do mesmo modo como algumas rimas pareadas. O metro adotado, o *heroic couplet*, presente em diversos outros poemas de Donne, demonstra então sua realização mais pertinente, pois condensa o assunto tratado. Em seguida, é discutida a questão da autoria, carregada de máscaras ficcionais. Safo, poeta grega de tradição oral, tem uma obra diluída. Seus versos foram cantados por diversas vozes numa época em que autoria era algo difuso. Ovídio então empresta-lhe a voz por meio de sua carta heroica, mas a esta máscara somam-se ainda outras. O poeta renascentista imita Ovídio e é traduzido para o português contemporâneo, mostrando-se enfim um emaranhado que dilui a questão da autoria. Finalmente, é feita uma análise sobre as escolhas tradutórias, todas elas guiadas pelo percurso de alteridade feito ao longo do trabalho. O metro e as rimas, enquanto manifestação carnal da proposta da obra, as imagens, os jogos de espelhos e os versos que condensam a significação do poema estão entre as prioridades encontradas. Por fim, a tradução é apresentada e comentada em detalhes.

1 A experiência da letra

As translator of poetry, he must, albeit uneasily, live in the crisis. (BERMAN, 2009, p. 105).

Um projeto tradutório vai se delineando ao longo da prática tradutória. Por mais que o tradutor tenha bagagem teórica, é preciso fazer a experiência do texto, o que leva à constante releitura de suas concepções. Porém, a ressignificação dos valores não implica uma atividade meramente intuitiva. Muito pelo contrário. A experiência, segundo a concepção de Antoine Berman (2013), implica reflexão e análise.

O projeto tradutório desta dissertação define-se primeiramente como *experiência da letra*. Neste capítulo, porém, não é descrita uma metodologia de trabalho. A reflexão de Berman não é metodológica porque não é prescritiva nem se desenvolve *a priori*, antes descreve como cada tradutor traça seu próprio caminho junto à obra traduzida e ao processo tradutório. “A tradução é uma experiência que pode se abrir e se (re)encontrar na reflexão. Mais precisamente: ela é originalmente (e enquanto experiência) reflexão. Esta reflexão não é nem a descrição impressionista dos processos subjetivos do ato de traduzir, nem uma metodologia” (BERMAN, 2013, p. 23).

O processo de experiência proposto concretiza-se como a procura, junto a John Donne, pelas suas diferenças e continuidades em relação às diferentes épocas e à língua portuguesa, além das diferenças e continuidades do autor dentro de sua própria obra. A procura, portanto, da responsabilidade da obra de Donne junto à tradição literária por meio da tentativa de uma nova resposta, que leve em conta toda a historicidade implicada neste ato. A crítica e a tradução, deste ponto de vista, são formadas por vozes que respondem à obra, e esta, por sua vez, está sempre lançando novas perguntas e mesmo novas respostas ao diálogo histórico que se vai formando. Na tradução, desta forma, é imanente a história, graças a seu caráter dialógico. O tradutor sempre imbui seu trabalho de uma leitura, de um dizer o outro, dar o outro à voz. A voz do tradutor ecoa junto à obra de partida, e a cada nova tradução são acrescentadas novas vozes ao coral.

Levando em consideração o conceito de experiência de Berman, que implica o afastamento de si mesmo para o acolhimento estético do *outro*, começa-se pela tentativa de

acolher John Donne e sua época, para que ele nos derrube e nos transforme por meio de sua diferença.

1.1 John Donne e sua época

Estudar um período separado de nós por quatrocentos anos, tentando estabelecer a alteridade entre as duas épocas, é um grande desafio. Porém, três pesquisadores são de grande auxílio para entender a própria estrutura do pensamento do período de vida de John Donne. Michel Foucault, em *As palavras e as coisas* (2000), constrói a arqueologia do saber desde aquele período até hoje. Seu esforço traz reflexões fundamentais, ajudando a olhar o Renascimento por sua própria perspectiva. É utilizada neste trabalho a tradução de Salma Tannus Muchail. Rosemond Tuve, pesquisadora bem menos conhecida, por sua vez, traz mais diretamente a reflexão da teoria da literatura. *Elizabethan & Metaphysical Imagery* (1947) faz esforço semelhante ao de Foucault ao penetrar na imagística do período e ambos chegam a perspectivas surpreendentemente próximas. No âmbito brasileiro, Lavinia Silveiras traz reflexões igualmente importantes. Seu livro *Nenhum homem é uma ilha: John Donne e a Poética da Agudeza* (2015) segue os caminhos trilhados pelos dois autores para compreender o conceito de *wit*² e o contexto renascentista europeu, tendo como culminância do trabalho a análise de poemas de Donne.

É necessário começar do princípio, ou seja, do poeta mesmo de que se trata. Para este trabalho, muito mais importante que conhecer a biografia de Donne é entender sua obra e a relação dela com sua época. Porém, para contextualizar o leitor, será dada a seguir uma breve notícia biográfica. As informações foram retiradas dos prefácios às traduções de Paulo Vizioli (1985), Octavio Paz (1990) e Helena Barbas (1998).

Donne nasceu de família católica, em 1572, em Londres, e faleceu na mesma cidade, em 1631. Teve boa educação formal, tendo passado, mesmo que sem obter títulos, pelas universidades de Oxford e Cambridge e a escola de Direito de Lincoln's Inn. Um interessante retrato seu do período de juventude apresenta um jovem dândi sob a inscrição em espanhol “antes muerto que mudado”. Por volta de 1590, converteu-se ao anglicanismo. Quatro anos

² Silveiras utiliza o termo em língua inglesa em seu trabalho, pois se refere especificamente à palavra em seu contexto britânico. Optou-se por seguir seu exemplo.

depois, fez uma viagem ao continente, indispensável a todo jovem cortesão ou aspirante a um cargo público. Em 1596, juntou-se em expedição de captura aos tesouros da Armada Espanhola. Em 1601, casou-se com Anne Moore, sobrinha de seu protetor, sem o consentimento dele. Graças a isso, perdeu o emprego e teria passado por grandes necessidades. Por volta de 1611, conseguiu a proteção de *Sir Robert Drury* por meio da publicação do primeiro poema do conjunto que viria a ser chamado de *The Anniversaries*, em homenagem à falecida menina Elizabeth Drury. Em 1615, ordenou-se padre da igreja anglicana, dois anos antes do falecimento de sua esposa. A partir do ordenamento, teria saído das dificuldades, e chegou a tornar-se, em 1621, deão de uma das mais importantes igrejas do país, a catedral de São Paulo. Foi amigo de poetas célebres à época, como Ben Jonson e William Drummond of Hawthornden. John Donne morreu sem publicar suas obras completas, porém, durante a vida, gozou de boa fama como poeta, conforme se nota pela ampla gama de poemas em sua homenagem na primeira edição de seus versos, publicada dois anos após a sua morte, em 1633.

Para compreender-se o contexto histórico em que ele viveu, é necessário tratar do período pouco anterior. O século XVI é fundamental para toda a Europa. Trata-se, como é sabido, do período do Renascimento, em que se deu a conquista das Américas, a Reforma protestante e a Contrarreforma. Estes fatos tão importantes ocorrem junto de outra questão, não menos relevante: a formação das línguas nacionais. Dante já escrevera a *Divina Comédia* séculos antes, e dera grande vazão ao debate sobre o uso dos vernáculos. No contexto anglo-saxão, Chaucer era já autor consolidado, apesar de a língua haver mudado muito desde a publicação de suas obras. Shakespeare nascera oito anos antes de Donne e suas peças começariam a ser encenadas quando este escrevia seus poemas de juventude, na década de 1590 (ROYAL SHAKESPEARE COMPANY, 2018). Spenser publicaria a maior parte de sua obra, incluindo a *Faerie Queene*, por volta da mesma época.

Manfred Görlach, em *Introduction to Early Modern English*, oferece um sucinto resumo da situação dos vernáculos durante os séculos XV e XVI:

The precarious position of English in the fifteenth and sixteenth centuries was similar to that of other European vernaculars. Latin, the international language of education, rediscovered in its classical form, was well ordered, prestigious and dominant in many fields of written communication; by contrast, the vernacular was deficient in vocabulary and syntax, imperfect by standards of rhetorical beauty and copiousness, lacking obligatory rules of spelling, pronunciation, morphology and syntax, unsupported by any respectable ancient literary tradition and, finally, subject to continuous change. For all these reasons it was obvious that the vernacular was ill-equipped for many of the needs of written communication. Indeed scholars often enough claimed

that it was deficient in principle and incapable of attaining the orderliness and copiousness of Latin. (GÖRLACH, 1993, p. 36)³.

Ainda segundo Görlach (1993, p. 38), na primeira metade do século XVI, muitos autores sentiam a necessidade de justificar o uso do inglês na escrita. De 1550 em diante, a busca pelos modelos clássicos se tornaria uma preocupação fundamental entre os ingleses, sendo a tradução uma das principais ferramentas para o enriquecimento da língua (GÖRLACH, 1993, p. 38). Somente na década de 70 daquele século é que a timidez daria lugar à confiança na língua inglesa, que passaria então a ser caracterizada como clara, honesta, prestativa e sem adornos excessivos (GÖRLACH, 1993, p. 40).

Contudo, o latim ainda não perdera seu prestígio. Não só a língua franca europeia, ele foi usado em obras britânicas de grande importância até o final do século XVII. Alguns exemplos são a *Utopia* de T. More (1516), *De argumentis scientiarum* de F. Bacon (1623), *De cive* de T. Hobbes (1642) e *Principia* de I. Newton (1689), além de diversas gramáticas, livros de história e outras disciplinas (GÖRLACH, 1993, p. 38-39).

O latim e o grego possuíam não somente o prestígio da tradição. Eram as línguas que davam legitimidade ao discurso, a partir das quais se fundava a prática de *imitatio*, fundamental ao seu pensamento. Desta forma, não se tratava, ao imitar as literaturas dessas duas línguas, simplesmente de buscar o prestígio do vernáculo. Antes de tudo, não havia outra maneira de escrever de maneira legítima. A escrita somente se concretizaria por meio da imitação dos clássicos, deles retirava toda a sua verossimilhança. “Os próprios limites da *verossimilhança*, preceito aristotélico e horaciano que rege a poesia como imitação, não são definidos a partir de uma intuição que se infere naturalmente, mas estabelecidos nas autoridades de cada gênero poético” (SILVARES, 2015, p. 31, destaque da autora). O verossímil não é somente o que poderia acontecer, mas ainda o que fora já consagrado pela autoridade. A poesia se fundava na imitação da natureza, mas era tornada real, verossímil, por meio do apoio na antiguidade clássica (SILVARES, 2015, p. 31–32).

Além de darem autoridade ao discurso, sendo a base para a verossimilhança, as obras da tradição clássica eram também de alguma forma o trabalho de Deus. Assim, assemelhavam-

³ “A situação precária do inglês nos séculos quinze e dezesseis era similar àquela de outros vernáculos europeus. O latim, a língua internacional da educação, redescoberto em sua forma clássica, era bem ordenado, tinha prestígio e era dominante em muitos campos de comunicação escrita; por contraste, o vernáculo era deficiente em vocabulário e sintaxe, imperfeito para padrões de beleza retórica e copiosidade, faltavam-lhe regras obrigatórias de grafia, pronúncia, morfologia e sintaxe, não era sustentado por nenhuma tradição literária antiga respeitável e, finalmente, era sujeito à mudança contínua. Por todas estas razões, era óbvio que o vernáculo era mal equipado para qualquer das necessidades da comunicação escrita. De fato, os acadêmicos frequentemente diziam que ele era deficiente em princípio e incapaz de obter a ordenação e copiosidade do latim” (GÖRLACH, 1993, p. 36, tradução nossa).

se às escrituras sagradas e à natureza, ambas obras divinas, e cabia ler todos esses registros para alcançar a verdade. “Não há diferença entre essas marcas visíveis que Deus depositou sobre a superfície da Terra, para nos fazer conhecer seus segredos interiores, e as palavras legíveis que a Escritura ou os sábios da Antiguidade, esclarecidos por uma luz divina, depositaram nesses livros que a tradição salvou” (FOUCAULT, 2000, p. 46).

O mundo, como obra divina, deveria ser lido da mesma forma como a Bíblia. Nele residiam as palavras de Deus, que foram ali depositadas quando o homem residia no Paraíso e nomeou as coisas. Essas palavras foram perdidas, mas cabia aos eruditos achá-las novamente. “No seu ser bruto e histórico do século XVI, a linguagem não é um sistema arbitrário; está depositada no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem e manifestam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar” (FOUCAULT, 2000, p. 47).

Em meio a essa proliferação da linguagem impressa na natureza, a escrita tinha supremacia. Era por meio dela que o poeta acharia a forma divina. “De todo modo, um tal entrelaçamento da linguagem com as coisas, num espaço que lhes seria comum, supõe um privilégio absoluto da escrita” (FOUCAULT, 2000, p. 52).

Imitar o mundo significava ler os segredos nele escondidos e levar o leitor à mesma descoberta feita pelo poeta. Esta descoberta era uma *forma*, pois o mundo já se manifesta em sua naturalidade. Assim, a poesia tratava-se, antes de tudo, de cunhar a forma artificial da natureza, tornada então clara aos olhos hábeis do leitor do período (TUVE, 1947, p. 30).

A natureza era vista como uma ampla semelhança, as pradarias e as estrelas se refletiam mutuamente, e estas por sua vez continham em seu ordenamento o destino dos homens. Este, ainda, estava escrito nas suas próprias palmas, e o seu corpo era um símbolo para o mundo todo (FOUCAULT, 2000, p. 23). Porém, estas semelhanças não estavam dadas. Era preciso ordená-las, torná-las claras, e esta era a tarefa do poeta⁴. A escrita reúne as semelhanças do mundo, aparentemente diversas, e por isso sujeita a natureza à perfectibilidade. Cria-se então um constructo, um artifício, que por sua ordenação aperfeiçoa o mundo e leva os leitores a se deleitarem com a nova *forma* por ele adquirida. O poeta, durante todo o tempo de sua criação, tem em mente a tradição clássica, que apoia a verossimilhança de seu intento, dá-lhe *adequação* ao modo de escrita.

⁴ Não só do poeta, como do mago que a ele se assemelhava: “Graças à mesma necessidade, esse saber [do Renascimento] devia acolher, ao mesmo tempo e no mesmo plano, magia e erudição” (FOUCAULT, 2000, p. 44).

Contudo, discorre-se sobre o pensamento do Renascimento e é sabido que John Donne vive na transição desta época para a próxima. Michel Foucault, em *As palavras e as coisas* (2000), divide a história do que normalmente se chama “modernidade” em três partes: o Renascimento, a idade clássica e a nossa modernidade. O Renascimento, para ele, abarca o século XVI, sendo seguido pela idade clássica, que compreende os séculos XVII e XVIII. Por fim, a partir do final do século XVIII, começaria a nossa modernidade. Donne cresce em meio à atmosfera renascentista, escreve suas primeiras obras nesse período e morre 26 anos após a publicação da obra que marca o início da idade clássica, o *Dom Quixote*.

Desta forma, ele nasce na época de Camões e falece na época de Cervantes. Porém, isto não significa que sua obra e a de seus contemporâneos seja o simples cenário do tempo por eles vivido, como se, na transição dos séculos, de repente uma revolução se operasse e eles não mais fossem homens do século XVI. Muito pelo contrário, o Renascimento afeta a obra de Donne até o final de seus dias, quando escreve o discurso *Death's Duel* (DONNE, 1946) e assemelha Deus a uma construção em cuja fundação estaria a salvação. No discurso ele faz, portanto, suas últimas imagens de aproximação das semelhanças da natureza.

Isto não significa que a idade da representação, a que Foucault também chama de idade clássica, não tenha interferido em sua poesia. De fato, o poema escolhido como foco desta dissertação, *Sappho to Philaenis*, reflete justamente o peso que a passagem das épocas teve sobre Donne. Neste ponto, demonstra-se a importância do poema escolhido e talvez o enigma por ele lançado sobre muitos críticos. Nele, condensa-se a transição de tal modo que a personagem lírica é incapaz de invocar completamente a chama poética, como ela a chama, e ela se vê no limbo entre o período da semelhança, o Renascimento, e aquilo que o sucede.

A forma do poema é ao mesmo tempo um artifício sobre a descoberta da linguagem da natureza e um lamento pela sua perda iminente, um esforço por reencontrá-la. Assim, para compreender a forma do poema, a sua letra mesma, é preciso entender a expressão renascentista.

Rosemond Tuve afirma que os escritores elisabetanos podiam comunicar parte de sua intenção ao seu leitor por meio da mera escolha de sua forma, preencher pontos de contato entre eles e o leitor antes mesmo de que se avançasse da página inicial (TUVE, 1947, p. 235). O conceito de *forma*, no contexto da citação, diz respeito ao estilo e à adequação, *fitness* ou *decorum*. Este termo latino resume a maneira como o poeta usa o metro, as imagens e a retórica adequadamente ao seu intento, mas é também ele que denomina o processo pelo qual uma obra adquire verossimilhança.

O *decorum* ou adequação da descoberta da natureza por meio da poesia estava em constante debate: a *forma* como o poeta retrata o mundo artificialmente por meio da linguagem pode inclusive desqualificar a sua própria condição de poesia. “Certos censores da agudeza enigmática irão contestar, principalmente com base em Aristóteles e na teorização latina do decoro aplicado aos gêneros, o próprio *status* desses versos como *poesia*, propondo que fossem apenas enigmas em verso” (SILVARES, 2015, p. 139, destaque da autora).

O *decorum* condensa a discussão da forma, a manifestação carnal do poema, e abole a distância entre forma e conteúdo. Ele é a harmonia entre estes, a sua relação íntima. O ornamento, embora tenha adquirido significado de algo supérfluo, era, à época renascentista, o próprio modo como a matéria alcançava existência diante do leitor: a aproximação por meio da metáfora, da comparação e outras figuras de linguagem de maneira adequada era antes de tudo a revelação de um mundo que o homem estava eternamente buscando por meio das palavras escritas. “The poet’s task is to bring out those possibilities of relation which are pertinent to his purpose and veil those which are not. In this he is not merely the user, but the creator, of language” (TUVE, 1947, p. 211)⁵. A pertinência ou adequação ao propósito, desta maneira, dão a autoridade ao poeta para que ele transforme a natureza, crie a linguagem em uma nova forma.

1.2 A letra, forma artificial da linguagem

Ora, se o poema renascentista era a *forma* artificial por meio da qual o poeta descobria, imitava a divindade natureza, manifestando-a na forma física do som e da tinta das palavras, torna-se de grande pertinência que se traduza a *letra* dos poemas e se ache na sua manifestação palpável uma forma paralela que respeite o modo como ela se manifesta.

Forma paralela porque se abre, com esta discussão, um novo problema. A forma poética renascentista não pode ser parafraseada, pois em si mesma é a manifestação artificial e superior da palavra. Parafrasear seria retirar-lhe a forma e, desta maneira, também aquilo que dá verossimilhança à sua existência, o *decorum* (TUVE, 1947, p. 45). Porém, se a poesia daquele período não pode ser parafraseada, graças ao risco da perda da forma, não seria também intraduzível? Não seria intraduzível toda poesia concebida *forma*? Esta última pergunta já havia

⁵ “A tarefa do poeta é evidenciar aquelas possibilidades de relação que são pertinentes ao seu propósito e esconder aquelas que não o são. Nisto ele não é o mero usuário, mas o criador da linguagem” (tradução nossa).

sido feita por Haroldo de Campos em seu ensaio sobre tradução (2006 [1962]). Sua solução, à época, foi seguir Roman Jakobson e responder afirmativamente. Partindo dessa premissa, argumenta que a tradução deveria ser, antes de tudo, transcrição. Para tanto, seria preciso alcançar um *isomorfismo* em relação à obra de partida “(no sentido da cristalografia, envolvendo a dialética do diferente e do mesmo), uma prática voltada para a iconicidade do signo” (CAMPOS, H. p. 239, 1983).

Em ensaio posterior, Haroldo de Campos adota o termo paramorfismo “para descrever a mesma operação, acentuando no vocábulo (do sufixo grego *pará-*, ‘ao lado de’, como em *paródia*, ‘canto paralelo’) o aspecto diferencial, dialógico, do processo” (CAMPOS, H. p. 239, 1983). A nova solução nos parece mais pertinente, pois admite nova *conformação* à língua. Além disso, é menos ideal, pois descreve o processo em sua concretude, e embasa uma busca mais palpável e alcançável. A forma paralela é tangível, já o isomorfismo implica igualdade de forma em outra língua, o que concretamente não é possível. Este termo remete ao inconsciente da linguagem, algo impalpável, uma alma do poema. Já o paramorfismo remete à realidade, à carne da poesia.

Por isso, ao traduzir poemas tão apegados à própria forma quanto os renascentistas, o paramorfismo é muito adequado quando usado em diálogo com o conceito de *letra* de Berman, pois traduzir a letra é ater-se ao que há de mais carnal nos textos. A letra é a própria manifestação dos textos, é a palavra, o som, a escrita, a mancha. O paramorfismo implica o próprio ato de procura pela forma da língua manifesta no poema e a busca da nova forma, paralela à primeira, na segunda língua.

O objetivo ético do traduzir, por se propor a acolher o Estrangeiro na sua corporeidade carnal, só pode estar ligado à *letra* da obra. Se a *forma* do objetivo é a fidelidade, é necessário dizer que só há fidelidade – em todas as áreas – à letra. Ser “fiel” a um contrato significa respeitar suas cláusulas, não o “espírito” do contrato. Ser fiel ao “espírito” de um texto é uma contradição em si. (BERMAN, 2013, p. 98, destaque do autor).

Acolher o estrangeiro, neste caso, não diz respeito somente a outra cultura, mas a outra época. É preciso acolher o estranho histórico-cultural em sua manifestação própria, fazer a experiência deste outro na sua forma material que nos foi deixada: a letra de seus textos.

“Por meio da tradução do ‘corpo mortal’ da letra, com sua firmeza, consistência, antítipo: a tradução faz sua própria experiência, singular, da letra” (BERMAN, 2013, p. 15). O processo de experiência está intimamente ligado ao conceito de alteridade de Berman, pois se trata de vivenciar o *outro* em sua plenitude; a tradução, se é experiência da letra, é também alteridade, é diálogo. O tradutor se põe frente a frente com o texto e admite dentro de sua

tradução as diversas vozes nele implicadas, dando também vazão à sua própria voz, que se manifestaria ele querendo ou não.

Ao vivenciar o outro, o estrangeiro, em seu ser histórico-cultural, a tradução perpetua-lhe a vida por meio do diálogo. Segundo Walter Benjamin (2010), na tradução de Susana Kampff Lages, a tradução é capaz de dar vida e “pervida”⁶ às obras. Não uma pervida metafórica e transcendental, mas totalmente objetiva. “E não será ao menos a pervivência das obras incomparavelmente mais fácil de reconhecer do que a das criaturas? (BENJAMIN, 2010, p. 207).” Exatamente aí reside a importância da história para o tradutor. Não é possível haver vida sem história, no contexto das obras. Por isso o esforço neste trabalho por resgatar o modo de compreensão do mundo de John Donne, inseri-lo em sua própria história.

É somente quando se reconhece vida a tudo aquilo que possui história e que não constitui apenas um cenário para ela, que o conceito de vida encontra sua legitimação. Pois é a partir da história (e não da natureza – muito menos de uma natureza tão imprecisa quanto a sensação ou a alma) que pode ser determinado, em última instância, o domínio da vida. (BENJAMIN, 2010, p. 207).

Ora, para dar “pervida” ao texto por meio da tradução, seria contraditório considerá-lo simples cenário para sua história ou vice-versa. Um faz parte do outro e sem esta relação não é possível haver vida.

Esta compreensão da história é necessariamente carregada de alteridade, pois se trata de um esforço por entender como o *outro* compreendia e manifestava o mundo em sua época. A história, compreendida desta maneira, é antecedida por uma visada ética que a guia, pois nasce da relação de alteridade imanente à ética. “O ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (BERMAN, 2013, p. 95). Assim, o tradutor que se propõe a uma experiência da letra deve se deixar guiar pela ética.

A ética da tradução é uma escolha pelo diálogo, oposto ao monólogo autoritário e etnocêntrico. É certamente um caminho difícil, pois o tradutor deve se propor a mais do que a simples versão das palavras para a sua língua. Deve se dedicar à ampla pesquisa da obra e da crítica do autor estudado, penetrar em sua época e em sua língua e então deixar a sua própria língua ser penetrada pela outra.

Contudo, graças justamente à proposta de compreensão da história de John Donne guiada e antecedida pela visada ética, é preciso fazer uma ressalva em relação a certos conceitos. A compreensão de Berman é a de que a ética da tradução também deve levar em conta que as

⁶ Lages traduz desta maneira *Fortleben* para diferenciar a palavra de *Überleben*, que ela traduz como sobrevivência.

“obras” – como o autor chama trabalhos artísticos e filosóficos ou científicos cuja forma de enunciação é importante – não visam à comunicação. Antes, visam à abertura de um mundo novo. Isso é importante, pois quando se busca puramente a comunicação, vai-se em direção ao sentido, e o sentido nem sempre traz consigo a estranheza do *outro* (BERMAN, 2013, p. 90).

Berman elabora esse posicionamento a partir de sua leitura de Benjamin, no ensaio de que tratamos acima. Benjamin rejeita a atenção ao receptor, pois as indagações estéticas deveriam levar em conta o homem geral, enquanto o olhar voltado ao receptor concebe um homem ideal (BENJAMIN, 2010, p. 203). Assim se inicia seu ensaio: “Nunca, levar em consideração o receptor de uma obra de arte ou de uma forma artística revela-se fecundo para o seu conhecimento” (BENJAMIN, 2010, p. 203). Levar em conta o receptor seria justamente dar prioridade à comunicação, à mensagem que deveria ser levada ao leitor. Isto se contraporía à tradução da forma, da maneira de visar, que teria a prioridade, da mesma maneira como Berman dá prioridade à letra: “[...] segundo sua significação literária para o original, o sentido não se esgota no visado; ele adquire essa significação precisamente pela maneira como o visado se liga, em cada palavra específica, ao modo de visar” (BENJAMIN, 2010, p. 221).

Contudo, o poema renascentista tem, segundo Tuve, ampla função didática, e isto arrisca a confundir-se com a comunicação. O poeta tinha sempre em mente a eficácia retórica que seu trabalho teria sobre seu leitor (TUVE, 1947, p. 180). O poema era uma descoberta escrita da natureza e era importante para a sua verossimilhança que seu autor conseguisse levar o leitor à mesma descoberta. “The poet was a trumpet to make manifest the perfection of the subject; he was in part creator of that subject, but, nevertheless, its manifested perfection was what exerted its legitimate power over the reader” (TUVE, 1947, p. 187)⁷.

O leitor renascentista não era algo ideal, mas membro concreto de uma nata com rígida educação fundada nos clássicos e isto seria verdade até que a educação começasse a se modificar. Os leitores até então seriam homens da própria convivência dos poetas, iguais em letras e em pensamento, podendo diferir em opiniões, mas não em princípios estéticos. Diante desta particularidade do Renascimento, o leitor não era um ideal, mas um ser histórico. Ignorá-lo seria, portanto, uma atitude anistórica, totalmente contrária ao pensamento do próprio Benjamin. Ora, o leitor renascentista não é o homem geral, mas também não constitui cenário para a história, antes é imbuído dela, e reconhecer-lhe assim é o que lhe cede a vida e, por extensão, cede vida à obra. É necessário reconhecer que o renascentista escrevia para este leitor

⁷ “O poeta era uma trombeta quando se tratava de fazer manifesta a perfeição do assunto; ele era em parte o criador daquele assunto, mas, ainda assim, seu aperfeiçoamento manifesto era o que exercia poder legítimo sobre o leitor” (tradução nossa).

para compreender como sua obra se opera, pois sua poesia é didática no sentido de que o leva à descoberta da realidade por meio de sua própria *forma*.

Assim, a visada didática dos renascentistas não é comunicativa no sentido que Berman e Benjamin criticam. Estes opõem-se à concepção de que a arte transmite sentidos, mensagens, mas é justamente o contrário que os renascentistas fazem ao escrever didaticamente. Eles visam transmitir uma forma da natureza descoberta em sua perfeição, e pretendem levar o leitor à descoberta dessa forma. A legitimação de sua poesia depende da verossimilhança que o *leitor* vê no poema, ou seja, no *decorum* ou adequação da manifestação escrita do mundo.

1.3 Alteridade da forma: tradução da letra

A intenção neste capítulo foi introduzir o leitor ao período histórico vivido por John Donne e mostrar-lhe como os conceitos de letra e alteridade são pertinentes para a tradução de sua obra.

Em resumo, o erudito renascentista moldava e aperfeiçoava a natureza, descobrindo as suas semelhanças, por díspares que estas fossem, e mostrando-as em uma nova forma, uma condensação desta apreensão, a um leitor com a mesma formação e capaz de questionar a própria existência de sua escrita enquanto arte. O poeta, assim, estava em constante preocupação com o *decorum* ou a adequação de seu trabalho, a verossimilhança a ele concedida por meio dos modelos clássicos e o uso apropriado da retórica.

Sua arte, para manter esse *status*, necessitava preservar, portanto, a sua forma, a sua manifestação carnal. O tradutor que se guie pela ética deve se esforçar por entender a situação histórica de seu objeto de tradução e, compreendendo seu pensamento, não pode ignorar a forma de seus textos, uma vez que esta lhe dava a própria condição de existência. Assim, traduzir a letra, sua manifestação palpável, mostra-se o melhor recurso, pois preserva a alteridade do pensamento renascentista, aquilo que ele tem de estranho para nós. Concretamente, esta prática da tradução da letra em John Donne faz com que a sua voz perdure em diálogo e ganhe nova vida.

2 Expoentes da crítica a John Donne até meados do século XX

Este capítulo busca resgatar as diversas vozes que comentaram ou criticaram a obra de John Donne até meados do século XX. Como já foi brevemente sugerido, neste exercício buscam-se vários objetivos. Dentre eles, compreender a obra não de modo isolado, mas como algo pulsante e imerso em um grande diálogo. Por meio de sua crítica e de seus comentários, a obra vive, insere-se na história, ressignifica-se.

O levantamento crítico ajuda no caminho de experiência do poeta por meio da identificação de como cada época se relaciona com ele. Assim, torna-se possível identificar a alteridade, a diferença estabelecida em cada época, em um processo de formação de sua obra. Assim, à leitura da obra do poeta por si mesma e inserida em sua própria época, soma-se a tradição que modifica a percepção dela.

É feito um percurso cronológico, partindo, portanto, da crítica de recepção. Para isto, recorre-se aos documentos históricos recolhidos por A. J. Smith em *John Donne: The Critical Heritage* (2005), que cobrem os séculos XVII, XVIII e XIX. Recorre-se ainda ao livro *Seventeenth Century English Poetry: modern essays in criticism* (KEAST, 1962).

2.1 Crítica de recepção

O século XVI e o início do XVII recebem elogiosamente a obra de John Donne. Embora ele não haja publicado em vida a grande maioria de seus textos, eles eram lidos em círculos intelectuais. Além disso, circulavam cópias avulsas. Era muito praticada à época a circulação de folhetos contendo antologias de poetas vivos, e as pessoas possuíam-nos em suas casas para exibição (CORNS, 2014, p. 20). Assim, mesmo sem haver publicado suas obras, Donne foi traduzido em vida para o holandês, por C. Huygens.

Até a data de sua morte, a única crítica negativa é feita indiretamente por um de seus grandes admiradores, W. Drummond. Em uma de suas paráfrases de sua correspondência com Ben Jonson, este teria dito que “Donne for not keeping of accent deserved hanging [sic]”⁸

⁸ “Por não manter o acento, Donne mereceria ser enforcado” (tradução nossa).

(SMITH, 2005, p. 69). Apesar de não haver grande repercussão à época, esta visão de Donne como um metrificador ruim seria repetida ao longo dos séculos.

Dois anos após a sua morte, em 1633, foram publicados seus poemas completos. Junto a eles, havia uma série de elegias em seu louvor. O êxito do livro pode ser verificado ainda pelas várias reedições que recebeu no século XVI. Foram pelo menos quatro, segundo H. J. C. Grierson (1912), em 1635, 1639, 1649 e 1669.

2.2 Séculos XVII e XVIII: a adaptação

Em 1692, John Dryden, já então um tradutor, poeta e crítico consagrado, publica uma imitação dos *Anniversaries* de Donne em cujo prefácio se lê: “Doctor Donn the greatest Wit, though not the best Poet of our Nation [sic]” (SMITH, 2005, p. 150)⁹.

No ano seguinte, ele publica uma tradução de poetas romanos em cuja dedicatória endereçada a um nobre há menção a Donne: “Donn alone, of all our Countrymen, had your Talent; but was not happy enough to arrive at your Versification. And were he Translated into Numbers, and English, he wou'd yet be wanting in the Dignity of Expression [sic]” (SMITH, 2005, p. 151)¹⁰. Outras menções são feitas, dentre as quais cabe ainda destacar: “Wou'd not Donn's Satires, which abound with so much Wit, appear more Charming, if he had taken care of his Words, and of his Numbers? [Sic]” (SMITH, 2005, p. 152)¹¹. Esta visão negativa da versificação de Donne já antecipa o espírito do século seguinte. Além disso, os textos de Dryden seriam amplamente lidos e citados.

Desta forma, justamente o que Dryden sugere é feito no século XVIII: John Donne é “traduzido em números”, ou seja, em versos com a cadência dos pés caindo devidamente no lugar prescrito. As adaptações de Donne são inúmeras, e ocorrem desde o início do século. A mais famosa foi a de Alexander Pope. Seguindo a crítica de Dryden, Pope admira as sátiras de Donne, mas acha-o um péssimo versificador. Sua adaptação é pautada, portanto, na regularização dos versos erráticos das sátiras e na acomodação à compostura da época.

⁹ “Doutor Donn o maior *Wit*, apesar de não ser o melhor Poeta de nossa Nação” (tradução nossa).

¹⁰ “Donn somente, de todos os nossos Conterrâneos, tinha o seu Talento; mas não era bem sucedido o suficiente para chegar à sua Versificação. E fosse ele Traduzido em Números, e em inglês, ele ainda deixaria a desejar em Dignidade de Expressão” (tradução nossa).

¹¹ “As Sátiras de Donn, que abundam em tanto *Wit*, não pareceriam mais Atraentes, se ele tivesse cuidado de suas Palavras e de seus Números?” (tradução nossa).

A partir de então, as adaptações passam a seguir seu exemplo, atendo-se inclusive por vezes aos mesmos poemas sobre os quais ele se debruçara. A crítica se repete incansavelmente: Donne seria o mestre do *wit*, mas um péssimo versificador. Além disso, as pessoas parecem não ler mais o poeta em si, mas somente as adaptações feitas por Pope. Desta forma, a maioria dos comentários recai sobre as sátiras, sendo o restante negligenciado.

As linhas mais elaboradas dedicadas a Donne no século XVIII são escritas em *The life of Cowley* do grande clássico Samuel Johnson (SMITH, 2005). Tendo usado amplamente os versos de Donne em seu dicionário, Johnson tem um bom conhecimento de sua obra completa. Uma nova camada é adicionada à leitura da recepção à poesia do século precedente. Referindo-se àqueles poetas, Johnson diz: "Their wish was only to say what they hoped had never been said before. [...] Those writers who lay on the watch for novelty could have little hope of greatness; for great things cannot have escaped former observation" (SMITH, 2005, p. 218)¹². Estas poucas palavras parecem condensar o que todos os outros escritores do século XVIII estavam demonstrando: para eles, não importa a novidade do que se diz, mas o modo agradável de dizê-lo. Por isso estão tão preocupados em corrigir Donne: ele é um incômodo, pois seu lugar no cânone havia sido assegurado pelos séculos anteriores. O gosto do século XVIII não consegue entender por que razão isto havia se dado, e aqueles que se esforçam por compreendê-lo não conseguem conceber sua maneira estranha de versificar. De fato, não somente Donne, mas toda a escola que Johnson reúne sob o seu nome acaba caindo no mesmo limbo.

A noção de imitação em vigência no século XVIII parece ser chave para compreender a rejeição a Donne. A leitura que Johnson faz de seus precedentes, se confrontada com os próprios textos destes, deixa evidente um equívoco. Johnson crê não estarem os chamados "poetas metafísicos" imitando a natureza, de acordo com o princípio aristotélico de mimese:

If the father of criticism has rightly denominated poetry *τέχνη μιμητική*, an *imitative art*, these writers will without great wrong lose their right name of poets, for they cannot be said to have imitated any thing: they neither copied nature nor life; neither painted the forms of matter nor represented the operations of intellect (SMITH, 2005, p. 217, destaque do autor)¹³.

¹² "Seu único desejo era dizer o que esperavam que não tivesse sido dito antes. [...] Aqueles escritores que estavam à procura de novidade teriam poucas chances de alcançar a grandeza, uma vez que grandes coisas não poderiam ter escapado a observações prévias" (tradução nossa).

¹³ "Se o pai da crítica denominou com razão a poesia de *τέχνη μιμητική*, uma arte imitativa, esses escritores irão sem muita dúvida perder seu devido nome de poetas, pois não se pode dizer que eles tenham imitado nada: eles nem copiaram a natureza nem a vida; nem pintaram as formas de matéria nem representaram as operações do intelecto" (tradução nossa).

Porém, é justamente imitação o que os “metafísicos” pensam fazer. A mimeses, com a qual se confundia, é a base de sua concepção poética, como expressa o poeta e importante formador da poética elisabetana, Philip Sidney: “Poesy therefore is an art of imitation, for so Aristotle termeth it in the word μιμησις [mimesis] – that is to say, a representing, a counterfeiting, or figuring forth – to speak metaphorically, a speaking picture – with this end, to teach and delight (SIDNEY *apud* KINNEY, 2003, p. 344)¹⁴.

Talvez a divergência se dê por um choque de interpretações: os poetas metafísicos e seus precedentes recriam a natureza em seus versos e por isso veem-se praticamente como deuses. São copiosas as analogias deste tipo. Veja-se a do tratadista elisabetano Puttenham: “A poet is as much to say as a maker. [...] Such as (by way of resemblance and reverently) we may say of God [sic]” (SMITH, 1950)¹⁵. A natureza, para ele, estava sujeita à imitação, ao melhoramento. A poesia cria uma realidade muito melhor, transforma a prata da natureza no ouro da criação poética (KINNEY, 2003, p. 345). Daí as imagens tão criticadas por Johnson, que aproximam elementos sem qualquer relação. O choque de imagens visa não à originalidade, mas à invenção de uma melhor realidade.

2.3 Século XIX: acolhimento forçado

A crítica de Johnson, apesar de sua grande repercussão, não é capaz de fazer com que o século seguinte mantenha a opinião sobre Donne. Samuel Taylor Coleridge, no século XIX, é o primeiro crítico a acolhê-lo. Seu projeto, juntamente com Charles Lamb, é trazer de volta poetas negligenciados ou atacados pela crítica (SMITH, 2005, p. 263).

Em um artigo ao jornal americano *The literary World*, Coleridge diz: “To read Dryden, Pope &c., you need only count syllables; but to read Donne you must measure *time*, and discover the time of each word by the sense of passion” (SMITH, 2005, p. 265, destaque do autor)¹⁶. Sua visão idealista fica bastante clara, mas pela primeira vez em um século ve-se um

¹⁴ “Poesia, portanto, é uma arte de imitação, pois assim a denominou Aristóteles na palavra μιμησις [mimesis] – ou seja, uma representação, uma simulação, um descobrimento – falando metaforicamente, uma imagem falante –, com este fim, ensinar e deleitar” (tradução nossa).

¹⁵ “Um poeta é, seria possível dizer, um criador. [...] Tal como (por semelhança e de maneira reverente) podemos dizer de Deus” (tradução nossa).

¹⁶ “Para ler Dryden, Pope etc, é preciso somente contar as sílabas; mas para ler Donne é preciso medir o tempo, e descobrir o tempo de cada palavra pelo sentido da paixão” (tradução nossa).

crítico superar uma simples visada métrica. Ele culpa tanto as impressões erradas quanto os leitores pela leitura que se vinha fazendo de Donne:

Doubtless, all the copies I have ever seen of Donne's poems are grievously misprinted. Wonderful that they are not more so, considering that not one in a thousand of his readers has any notion how his lines are to be read – to the many, five out of six appear anti-metrical. (SMITH, 2005, p. 266)¹⁷.

Apesar de ter uma visão bem mais positiva, Coleridge acaba fazendo justamente o que já haviam feito seus predecessores: não apreciar Donne pelo que ele escreveu, mas pelo que ele poderia ter escrito – ele próprio faz diversas emendas aos versos de Donne, em seus cadernos.

Donne's rhythm was as inexplicable to the many as blank verse, spite of his rhymes – *ergo*, as blank verse, misprinted. I am convinced that where no mode of rational declamation by pause, hurrying of the voice, or apt and sometimes double emphasis, can at once make the verse metrical and bring out the sense of passion. (SMITH, 2005, p. 266)¹⁸.

Assim, mesmo que sua proposta não seja tão violenta quanto a de Pope, que fez de certo modo traduções intralinguísticas, Coleridge não aceita a diferença da poesia daquele período, ou seja, seu pouco apego à rigidez da metrificação em favor da atenção ao *wit*.

2.4 Século XX: reinserção no cânone

Desta forma, apesar da contribuição do poeta romântico para a revitalização de Donne, somente no século XX ele é plenamente revigorado. A noção de metrificação é amplamente modificada com o advento do verso livre, e críticos e poetas podem então contribuir para a formação de uma nova tradição.

É interessante notar como até então havia uma grande ênfase na reflexão acerca do metro. Foi como se, com o crescimento do prestígio da prosa literária, recaísse sobre o metro todo o peso da diferenciação entre poesia e prosa. De qualquer maneira, toda essa contribuição não deixa de ser valiosa para o tradutor, já que, ao tomar certas escolhas relacionadas a isto, ele

¹⁷ “Sem dúvida, todas as cópias que eu já vi dos poemas de Donne são pesadamente mal impressas. Surpreende que não o sejam mais, considerando que nem um em mil de seus leitores tem qualquer noção de como as suas linhas devem ser lidas – para a maioria, cinco de seis parecem antimétricas” (tradução nossa).

¹⁸ “O ritmo de Donne era tão inexplicável à maioria como o *blank verse*, apesar de suas rimas – portanto, como o *blank verse*, mal impresso. Estou convencido de que onde houver modo de declamação racional por pausa, apressar da voz, ou ênfase pronta e às vezes dupla, pode de uma vez fazer o verso métrico e elucidar seu sentido de paixão” (tradução nossa).

terá consciência do passado e será capaz, desta forma, de responder à tradição quanto a este assunto. Assim, a discussão acerca da letra ou da forma, feita no capítulo 1, não deixa de ser pertinente aqui. A letra do poema abarca toda a sua carnalidade, incluindo diversos aspectos, entre eles, o metro.

Deve-se o novo fôlego imbuído à obra de Donne principalmente a dois críticos, sendo o segundo também um grande poeta: H. J. C. Grierson e T. S. Eliot. Apesar de já haver à época estudos dedicados a Donne, Grierson é responsável pela ampla divulgação de sua obra por meio da publicação, no início do século, de uma antologia de poetas metafísicos e da primeira edição crítica da obra do poeta, buscando os manuscritos que circulavam ainda durante a vida de Donne e as edições mais próximas à data de sua morte.

Grierson prefacia sua antologia com um estudo principalmente dedicado a Donne, pois ele seria o pai e o maior poeta do grupo. Engajado no debate instaurado ao longo dos séculos, o crítico toma o seu partido. De início, temos a impressão de que ele segue os passos de Coleridge, assinalando defeitos que poderiam ter sido corrigidos:

If Donne had expressed this wide range of intense feeling as perfectly as he had done at times poignantly and startlingly; if he had given to his poems the same impression of entire artistic sincerity that Shakespeare conveys in the greater of his sonnets [...]; if to his many other gifts had been added a deeper and more controlling sense of beauty, he would have been, as he nearly is, the greatest of love poets. (GRIERSON, 1962, p. 8)¹⁹.

Porém, com esta ressalva, talvez mais elogiosa que depreciativa, Grierson começa sua análise de um Donne real, e não do hipotético ou adaptável. Para ele, os versos “escarpados” seriam conscientes e motivados pelo desejo de se atingir o mais próximo possível de um discurso poético direto, pouco convencional e coloquial (GRIERSON, 1962, p. 10).

A apreensão de um discurso que se busca coloquial marca toda a crítica daí por diante, passando por A. C. Patridge, Paz e Berman. Trata-se, portanto, de um marco no levantamento, pois influencia os sucessores e responde aos antecessores.

Para Grierson, Donne estaria sempre tentando alcançar em suas sátiras e poemas líricos um efeito alcançado somente por Shakespeare: um verso em que o pensamento e o sentimento quase quebrassem o padrão prescrito para a metrificação. Este seria o motivo por que os ouvidos

¹⁹ “Se Donne tivesse expressado esse elevado alcance de sentimento intenso tão perfeitamente quanto ele o havia feito de maneira pungente e surpreendente; se ele tivesse dado a seus poemas a mesma impressão de sinceridade artística completa que Shakespeare confere a seus melhores sonetos [...]; se aos seus muitos outros talentos tivesse sido adicionado um sentido mais profundo e controlador da beleza, ele teria sido, como ele quase é, o maior dos poetas de amor” (tradução nossa).

refinados de Dryden e Pope teriam visto nele versos duros e escarpados (GRIERSON, 1962, p. 10).

But here again, to those who have ears that care to hear, the effect is not finally inharmonious. Donne's verse has a powerful and haunting harmony of its own. For Donne is not simply, no poet could be, willing to force his accent, to strain and crack a prescribed pattern. (GRIERSON, 1962, p. 10)²⁰.

É visível a comparação com Shakespeare como um paradigma de grandeza que Donne nunca alcançaria. Além disso, o efeito deste não seria “de todo desarmônico”. Porém, Grierson destaca a diferença de Donne: ele tem uma harmonia própria, pronta a se mostrar a quem quiser ouvi-la. É exatamente isto o que o faz destoante para os séculos seguintes, uma forte personalidade poética, extremamente consciente de si:

He writes as one who *will* say what he has to say without regard to conventions of poetic diction or smooth verse, but what he has to say is subtle and surprising, and so are the metrical effects with which it is presented. There is nothing of unconscious or merely careless harshness in such an effect as this (GRIERSON, 1962, p. 12, destaque do autor)²¹.

O esforço de Grierson, porém, talvez não tivesse alcançado tanto público não fosse a publicação de T. S. Eliot de um ensaio sobre sua antologia. Nele, a ideia principal é que Donne e os chamados poetas metafísicos não seriam senão a continuação do desenvolvimento da poesia inglesa. Assim, eles não destoariam dos poetas que os antecederam, pois seriam “simples, artificiais, difíceis ou fantásticos” (ELIOT, 1962, p. 28). Entre esses antecessores estariam não somente poetas ingleses, mas também figuras como Dante, Guido Cavalcanti, Guinizelli e Cino. Seus sucessores é que teriam rompido a tradição, graças a uma dissociação de sensibilidade. Eliot sugere muito brevemente que esta ruptura teria sido causada pela “Revolução” (provavelmente referindo-se à guerra civil inglesa) e, a partir de então, a literatura passaria a se desenvolver sob uma nova roupagem, a partir da qual não haveria volta, principalmente graças à formação, sob a nova sensibilidade de Milton e Dryden, que seriam os mais poderosos poetas do século (ELIOT, 1962, p. 28).

²⁰ “Mas aqui novamente, àqueles que tiverem orelhas que se importem de escutar, o efeito não é de todo desarmônico. O verso de Donne tem uma harmonia própria, poderosa e assombrosa. Porque Donne não está simplesmente, nenhum poeta poderia estar, disposto a forçar seu metro, distender e quebrar um padrão prescrito” (tradução nossa).

²¹ “Ele escreve como alguém que *dirá* o que tem a dizer sem se importar com as convenções de dicção poética ou a suavidade do verso, mas o que ele tem a dizer é sutil e surpreendente, e assim são os efeitos métricos com os quais isto é apresentado. Não há nada de inconsciente ou de mera dureza descuidada em tal efeito” (tradução nossa).

Eliot vê no epíteto "metafísico" uma atitude poética de sentir com o pensamento, uma maneira intelectual de pensar com o corpo todo: "Racine or Donne looked into a good deal more than the heart. One must look into the cerebral cortex, the nervous system, and the digestive tracts" (ELIOT, 1962, p. 30)²². Ele concede que a manifestação da língua melhorou muito desde então, mas o sentimento teria se tornado mais cru (ELIOT, 1962, p. 28).

2.5 O mito de originalidade e o resgate histórico

O ensaio de Eliot forma toda uma tradição crítica, contribuindo grandemente para a inserção de Donne no cânone da poesia ocidental. Contudo, uma leitura modernizadora surge em consequência disto. O século XX passa a ver Donne como um poeta que rompe com as garras da tradição, sendo por isso mal compreendido. Essa leitura é reforçada pelo sentimento romântico presente ainda hoje, o entendimento de que para um poeta ser importante é necessário que ele seja original.

Este conceito, no entanto, é alheio ao período, sendo anistórico impô-lo. Diversos críticos seguem esta leitura, entre eles alguns cujo trabalho contribui para esta dissertação, com esta ressalva. É o caso de Arnold Stein e A. C. Patridge.

Porém, a tradição marcada por Rosemond Tuve faz um esforço por situar Donne em sua época, compreendendo-o a partir da investigação da literatura a ele contemporânea e do pensamento então vigente. Estas duas vertentes seguem até hoje. No Brasil, Lavinia Silveira é uma das seguidoras da tradição que busca esse esforço de situação histórica. Contudo, não é necessário tratar das duas críticas em detalhe, dado que isto já foi feito no capítulo anterior.

Enfim, foram necessários três séculos para John Donne voltar a ser apreciado pelo que ele realmente escreveu, e não pelas adaptações agradáveis feitas a partir de sua obra. É esclarecido agora como este percurso ajuda a pensar a tradução de um de seus poemas.

2.6 O percurso da crítica e a tradução

²² "Racine ou Donne investigavam muito mais do que o coração. Deve-se investigar o córtex cerebral, o sistema nervoso e o trato digestivo" (tradução nossa).

Como foi dito no início do tópico anterior, o levantamento bibliográfico da crítica a respeito de Donne feita ao longo dos séculos serve ao propósito de fazer a experiência do poeta. Cada época demonstra a determinada obra ou grupo de obras uma relação de diferença, identificação ou indiferença. A crítica a partir de Dryden, assim, mostra-se extremamente útil por auxiliar no processo de experiência em relação a Donne, pois evidencia, por meio de sua rejeição, características que não eram evidentes à sua própria época.

Foi demonstrado que o século XVIII não pode conceber Donne em seu despojamento em relação à metrificacão. Esta evidência mostrada pela diferença auxilia a pesquisa porque, ao traduzi-lo, um dos passos importantes é captar exatamente onde ele quebra o convencionalismo e onde o mantém.

A crítica de Samuel Johnson demonstra ainda a sua falta de compreensão do uso de conceitos e imagens no Renascimento. É preciso, então, fazer o retorno àquele tempo, compreendê-lo em sua lógica interna, sua proposta peculiar de poesia.

A leitura da crítica de Coleridge, por sua vez, evidencia a dualidade, a idealização dos versos, em um movimento que, ao parecer elogioso, esconde a sua incapacidade de alteridade. Os versos são belos somente para os escolhidos, aqueles que sabem ler o tempo mostrado por meio da sua paixão. Não se deve lê-los pelo que eles são, mas ajustá-los sutilmente, destruindo justamente aquilo que os faz *outros* em relação àquela época. Assim, na tradução, é importante a atenção não a esta idealização do verso, mas à sua materialidade, à sua letra.

O século XX, por outro lado, toma as dores de Donne e se torna elogioso. Aí reside um perigo. Eliot, em seu ensaio, pretende realocar Donne dentro de uma tradição perdida, com a intenção de incorporá-lo à sua própria poética. Sua interpretação, portanto, acaba dando vazão para a leitura modernizante, romântica, pois o que está em jogo não é simplesmente a compreensão, mas a incorporação. Ao ler sua crítica, deve-se tomar o cuidado de separar o que Eliot projeta de si mesmo em Donne.

No próximo capítulo, é feito um estudo sobre as traduções de três poemas de Donne no Brasil. As escolhas de cada um dos tradutores demonstram caminhos a serem seguidos ou evitados, auxiliando na inserção da voz deste trabalho junto àquelas que se somam ao longo dos séculos já estudados neste capítulo.

3 As traduções de John Donne em língua portuguesa

Os capítulos 2 e 3 poderiam ter sido amalgamados, não fossem algumas diferenças conceituais entre crítica e tradução, além, é claro, do critério da organização. Aquilo a que tradicionalmente se chama crítica literária não é senão uma manifestação mais explícita de crítica. A tradução sempre implica leitura, interpretação. Ela implica, em seu próprio ato, uma maneira de crítica. “What is important to note is that criticism and translation are structurally related. Whether he feeds on critical works or not in order to translate such-and-such foreign book, the translator acts like a critic at all levels” (BERMAN, 2009, p. 28)²³.

Porém, essa crítica necessita ser esclarecida, pois o texto esconde em si mesmo a interpretação da obra de partida. Enquanto na crítica literária há o esforço por mostrar determinada interpretação, na tradução ela está velada. O trabalho para este capítulo consiste, portanto, em desvelar o projeto tradutório e a interpretação de cada tradutor perante a sua obra: uma crítica da crítica.

Mauricio Cardozo resume isto muito claramente em seu artigo *A lição bermaniana*:

Aqui, trata-se de entender que assumir a tradução como atividade de ordem crítica implica assumir que toda tradução, além de dizer o outro (o texto original), diz também de uma determinada forma de ler esse original, de uma determinada adesão ou não do tradutor a certas tradições de leitura dessa obra, de uma determinada forma de entender a cena literária do contexto cultural de partida e de chegada, de uma determinada forma de entender o que é literatura, o que é poesia, o que é tradução, e assim por diante. (CARDOZO, 2015, p. 153).

John Donne hoje alcança diversas traduções em língua portuguesa, muitas incidindo sobre os mesmos poemas e outras sobre obras até então inéditas em nossa língua. Desta forma, é preciso, dentro do pequeno espaço de um capítulo, fazer um recorte. Os critérios para a seleção residem na rede de semelhanças com a obra a que a dissertação se dedica prioritariamente, por apresentarem estas traduções maior pertinência para a análise. Assim, o primeiro critério é o de não fazer análise de obras em prosa. As traduções *Meditações* (tradução de Fabio Cyrino, DONNE, 2007) e *Inácio e seu conclave* (tradução de Marcus de Martini e Lawrence Flores Pereira, DONNE, 2013), portanto, não são discutidas.

²³ “O que é importante é notar que a crítica e a tradução são estruturalmente relacionadas. Alimente-se de trabalhos críticos ou não para traduzir tal e tal livro estrangeiro, o tradutor age como um crítico em todos os níveis” (tradução nossa).

Em segundo lugar, é dada prioridade às obras profanas. Assim, não se tratou de *Sonetos de Meditação* (tradução de Afonso Félix de Sousa, DONNE, 1985) e das obras sacras nas diversas antologias.

Restam-nos as já bastante debatidas traduções de Augusto de Campos (1978; 1986) e Paulo Vizioli (1985), e também aquela pouco mais recente, de Aíla de Oliveira Gomes (1991). No âmbito lusitano, há ainda as traduções de Helena Barbas (1997; 1998).

3.1 O caminho analítico proposto por Berman

A análise dos poemas traduzidos em língua portuguesa baseia-se no esboço de método proposto por Berman em *Toward a translation criticism: John Donne* (2009). Ele sugere ao leitor que o adapte à sua própria análise e, por isso, chama-a alternativamente de “caminho analítico”.

Este é guiado pelo que ele chama de crítica produtiva, um esforço por ler a tradução enquanto obra e entender a sua contribuição para a ressonância do original, tendo em conta a leitura proposta pelo tradutor. Não se trata, portanto, de um jogo de sete erros, em que se ataca indiscriminadamente cada desvio da tradução.

Porém, como o próprio Berman aponta, é impossível retirar todo o aspecto negativo da crítica. Assim, é necessário mostrar como e onde se dá a inconsistência do projeto de tradução, se ela existe. Isto faz parte da própria visada ética que antecede o trabalho, pois é preciso denunciar o tradutor que não explicita suas escolhas etnocêntricas ou cujo projeto é obviamente equivocado (BERMAN, 2009, p. 23–26).

O esboço de método consiste em três passos: a leitura da tradução e da obra, a investigação sobre o tradutor, seu trabalho e seu horizonte e a análise da tradução, incluindo o confronto com o original.

A leitura da tradução e da obra, embora pareça um passo óbvio, possui objetivos específicos e determinados. A primeira parte, a leitura da tradução, opõe-se à leitura desconfiada e à aproximação neutra e objetiva. Berman (2009, p. 49) propõe um olhar receptivo, porém, com confiança limitada sobre o trabalho. Trata-se de uma tarefa de paciência e constância cujo objetivo é chegar a uma leitura que afaste completamente o original, de modo a ler a tradução como um trabalho que se sustenta por si mesmo.

Sustentar-se significa adequar-se às normas da língua e erigir-se um texto real dentro de seu gênero. Porém, as normas da língua para uma tradução literária não são exatamente as mesmas de um texto produzido primariamente naquela língua. É preciso observar também os momentos de feliz transposição da regra, a produção do alargamento do uso da língua (BERMAN, 2009, p. 50-51).

Essas primeiras leituras formam a impressão do texto, e o pesquisador pode se deixar tomar por elas. O processo de deixar-se derrubar pelo *outro* é ressaltado anteriormente, em *A tradução e a letra* (BERMAN, 2013, p. 23), e se trata de processo fundamental na experiência da alteridade. Por isso, o impacto das impressões é de grande importância para a formação da crítica que se seguirá.

A seguir, volta-se ao original, porém, desta vez com a tradução em mente. O crítico deve buscar entender o sistema do original, sua rede de vocábulos e metáforas, sua lógica, seus traços estilísticos. Então, busca-se, com base nessa rede, o que haveria de *marcado* e *não marcado*, ou seja, o que há de aleatório e necessário. Além do vocabulário, buscam-se ainda as passagens importantes, não necessariamente com amplo valor estético:

What is selected, extracted here from an interpretation of the literary work (which will vary depending upon the analyst), are those passages of the original that are, so to speak, the places where the work condenses, represents, signifies, or symbolizes itself. These passages are signifying zones where a literary work reaches its own purpose (not necessarily that of the author) and its own center of gravity. Writing has a high degree of necessity. (BERMAN, 2009, p. 54)²⁴.

O restante do trabalho, por oposição, possui certo caráter aleatório, ou seja, poderia ter sido escrito de maneira diferente (BERMAN, 2009, p. 55).

Esse primeiro passo é, em realidade, uma pré-análise e prepara o terreno para os seguintes. Desta forma, passa-se à segunda etapa, que consiste na investigação sobre o tradutor. A tarefa consiste em três estágios: a investigação do horizonte, da posição e do projeto de tradução.

O horizonte de tradução abarca todo o contexto histórico, literário, linguístico e cultural envolvendo o tradutor. Assim, deve-se levar em conta as traduções relevantes contemporâneas a ele, os movimentos literários e os modos de tradução que o antecederam e o permeiam, o país

²⁴ “O que é selecionado, extraído aqui de uma interpretação do trabalho literário (o que irá variar dependendo do analista), são aquelas passagens do original que são, por assim dizer, os lugares onde o trabalho condensa, representa, significa ou simboliza a si mesmo. Essas passagens são zonas significantes onde o trabalho literário alcança seu próprio propósito (não necessariamente aquele do autor) e o seu próprio centro de gravidade. A escrita tem um alto grau de necessidade” (tradução nossa).

de onde escreve e a posição política de tradução em relação aos demais. Trata-se do seu lugar de ação, o campo histórico-cultural que o permeia e guia ou limita suas escolhas.

O horizonte de tradução é preliminar aos demais estágios desta etapa, porém não se confunde com eles. Enquanto o primeiro abarca o tradutor e o limita, os dois últimos são suas escolhas dentro de seu contexto, sejam elas explícitas ou manifestadas no trabalho de forma sutil.

A posição diz respeito à forma como o tradutor se coloca diante da tradução. Embora seja o resultado de uma elaboração, ela nem sempre é explícita em prefácios e entrevistas: muitas vezes é preciso notá-la no modo como o tradutor trata seus textos, e por isso confunde-se em certos aspectos com o projeto de tradução. Trata-se de um aspecto muito individual: há tantas posições quanto há tradutores. Porém, alguns traços gerais são comuns, como o etnocentrismo e a busca pela alteridade. Estes, por sua vez, se relacionam com o horizonte para definir a posição: escolher o etnocentrismo no Brasil não é o mesmo que escolhê-lo na Europa ou nos Estados Unidos.

O terceiro aspecto diz respeito ao projeto de tradução. Ele muitas vezes está explícito em notas introdutórias e prefácios, mas mesmo nestes casos é preciso investigar seus resultados. O projeto determina o que o tradutor está disposto a perder diante de seus objetivos, diz respeito ao estilo e ao sistema de seu trabalho. Nele estão incluídos ainda as pressões editoriais e as demandas de cada obra e por isso é esperado encontrar diferentes projetos para diferentes traduções.

Os resultados não necessariamente coincidem com o projeto. Quando ele é determinado previamente, é possível avaliar sua coerência com o trabalho. Contudo, quando ele só pode ser extraído da própria tradução, a coerência é retirada da própria comparação dos trechos, poemas ou contos. Essas comparações revelam a validade do projeto.

Este aspecto do segundo passo, desta forma, só se concretiza no último passo: a análise, que tem em seu centro o confronto com o original. As passagens previamente selecionadas na primeira etapa são utilizadas neste momento. Compara-se a realização da tradução com o sistema do original, as redes vocabulares e metafóricas.

A seguir, o confronto é feito com outras traduções e, por fim, com o próprio projeto do tradutor. Neste momento, procura-se demonstrar o que ele cedeu para alcançar seus objetivos e se ele realmente conseguiu alcançá-los. Quando o projeto é reconstituído por meio da própria tradução, a incoerência é o que aponta a falha em se obter determinados resultados. Berman destaca que quando o crítico pensa haver descoberto uma discordância entre realização e projeto, muito frequentemente este não foi levado até suas últimas consequências. Além disso,

lembra que, por mais bem traçado que seja um projeto, as traduções sempre terão formas de defectividade, mas que devem ser localizadas e esporádicas. Uma tradução com ampla defectividade é incoerente e demonstra a falta de um projeto. O projeto implica em si mesmo a coerência (BERMAN, 2009, p. 69).

3.2 Os fundamentos da crítica produtiva: ética e poética

A proposta de Berman leva em conta que toda produção de discurso tem uma situação política. Isto implica que a análise nunca será neutra, porém, é preciso ter consciência do lugar de onde se escreve e das implicações de seu posicionamento. Assim, o ensaísta explicita sua própria estratégia para não cair na falsa proclamação da neutralidade e ainda assim evitar o dogmatismo.

Ela consiste em seguir dois critérios: a ética e a poética. A poética diz respeito à produção de um texto autônomo. Desta forma, a análise do crítico deve guiar-se pelo esforço criativo do tradutor. Se a tradução de um poema se erigir em si mesma como um poema, ela terá atingido um de seus objetivos fundamentais, será um real trabalho criativo.

Já o critério da ética contempla o respeito pela obra de partida. A tradução é entendida então como uma oferta ao original, ou, como diria Benjamin, por meio dela sua vida se perpetua, de maneira muito mais concreta do que a vida biológica e finita dos organismos: “E não será ao menos a pervivência das obras incomparavelmente mais fácil de reconhecer do que a das criaturas? [...] [Nas traduções], a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais vasto desdobramento.” (BENJAMIN, 2010, p. 209). É preciso, para haver efetivamente a oferta de pervivência, que o tradutor seja sincero.

Este fundamento para a análise faz com que o crítico se ponha diante do texto de maneira menos impositiva: as evidentes transmutações operadas pelo tradutor, seus cortes e malabarismos podem ser perfeitamente adequados a seu projeto. Porém, caso ele faça tudo isso e se negue a apresentar suas intenções, mesmo que simplesmente por meio de uma edição bilingue ou breves notas, a tarefa do crítico é denunciá-lo.

Os dois fundamentos adotados servem para analisar traduções de qualquer época, pois eles mesmos se propõem a determinada alteridade. O crítico se propõe a uma atividade produtiva e procura colocar-se diante do processo criativo do tradutor por meio da investigação de seu projeto. Por isso a alteridade implicada no ato: a crítica fundada na ética e na poética não

se propõe a simplesmente destruir, ela é produtiva e positiva. “Not only is criticism positive, but this positivity is its truth: a purely negative criticism is not a true criticism” (BERMAN, 2009, p. 26, destaque do autor)²⁵.

A crítica, de forma semelhante à tradução, é necessária à obra no sentido de que a perpetua, torna-a plena, manifesta-a. A crítica modifica a leitura da obra e a insere na história, da mesma forma como a tradução.

3.3 Uma proposta de caminho analítico: a rede envolvendo *Sappho to Philaenis*

Em sua prática propriamente dita, Berman traça um percurso não descrito em seu esboço teórico. A primeira etapa proposta não se limita apenas à seleção de passagens, seleciona também poemas inteiros, todos ligados por uma rede de convergências. Uma de suas preocupações é que seu texto seja claro, transparente e mesmo entretido (BERMAN, 2009, p. 71–72), e talvez por isso ele evite o excesso de pequenas confrontações e prefira aquelas mais conceituais, que levem em conta determinada leitura da obra. Desta forma, opta por uma abordagem seletiva, ao invés de sistematicamente opor todas as traduções ao original, verso a verso.

Para essa seleção, parte-se de uma leitura de uma rede em cujo centro se situa o poema *Going to bed*:

Network of poems related to “Going to bed”
 Epithalamion made at Lincolnes Inne Loves Progress Sappho to Philaenis
 Epithalamion on the Lady Elizabeth GOING TO BED The Extasie
 On the progress of the soule Hymne to God, my God in my
 (essentiall and accidental joyes) sicknesse
 (BERMAN, 2009, p. 88).

Os poemas da rede não são todos traduzidos ao francês e a análise não se restringe a eles, mas a proposta impõe certos limites práticos e põe *Going to bed* como ponto culminante da análise.

A rede não se constrói arbitrariamente. Berman escolhe o poema por ver nele algo central para sua interpretação da obra de Donne: o tema alegria, prazer, contentamento ou *joy*.

²⁵ “Não somente a crítica é positiva, mas a sua positividade é a sua verdade: uma crítica puramente negativa não é uma crítica verdadeira” (tradução nossa).

Aliado a este tema, como em uma órbita binária, está a palavra *self*, com todo o seu desdobramento no que diz respeito ao *mesmo* e ao *outro*.

Neste trabalho, é proposto algo semelhante em relação ao poema *Sappho to Philaenis*. Parte-se do tema da semelhança, *likeness*, e junto a ela, como num sistema solar com dois sóis, está a mudança, *change*, formando um duplo centro de gravidade. A leitura implica uma centralidade do poema na obra de Donne no que diz respeito à sua inserção na história, pois nele a relação da mudança dos tempos se torna um problema central à poesia e ao próprio pensamento renascentistas.

Por meio dessa delimitação, torna-se possível a análise de vários tradutores dentro do pequeno espaço de um capítulo. O triângulo de poemas se dispõe da seguinte forma:

A Valediction: Forbidding Mourning

SAPPHO TO PHILAENIS

A lecture upon the shadow

Witchcraft by a picture

Cada um desses poemas relaciona-se com *Sappho to Philaenis* de determinada maneira. *A lecture upon the shadow* trata também da semelhança da sombra projetada, a silhueta como mote para o entendimento do amor, a imagem e sua implicação no mundo. *Witchcraft by a picture* trata da magia condensada na reflexão das lágrimas e seu jogo de repetições diante do espelho. *A Valediction: Forbidding Mourning* tem dois importantes pontos de contato com *Sappho to Philaenis*. Trata do tema deste poema, o amor na ausência, por meio dos amantes que se apartam, mas continuam juntos, como duas pernas de um compasso. Além disso, a mudança do homem tem seu propósito e sentido na estabilidade da mulher, e a relação de mudança masculina e semelhança e permanência femininas é invertida em *Sappho to Philaenis*.

Um dos objetivos da análise, portanto, é compreender como cada tradutor solucionou problemas semelhantes aos encontrados no poema *Sappho to Philaenis*. Desta forma, se torna possível responder às questões por eles levantadas em seus projetos e levantar novas questões para os tradutores e críticos futuros.

A análise aprofundada do horizonte de tradução proposta por Berman talvez ultrapasse o escopo deste trabalho. Seria preciso uma investigação profunda dos movimentos literários, críticos, tradutórios e históricos para se chegar ao que é proposto pelo pensador. Ele próprio, em seu livro, comenta apenas brevemente as traduções que considera mais importantes à época, transparecendo outros pontos ao longo da análise. Assim, procurou-se fazer o mesmo, seja no

capítulo anterior, dando a contextualização da crítica que antecede os tradutores, seja neste capítulo, por meio de comentários dispersos.

3.4 A primeira tradução de Donne em língua portuguesa: Augusto de Campos

De todos os tradutores a que se dedica este capítulo, Augusto de Campos é sem dúvida o mais comentado. Foi pioneiro na introdução de Donne no Brasil, e teve o mérito de introduzi-lo já por meio de um trabalho imbuído de reflexão. Seu projeto é bastante claro desde o princípio. Toda a sua tradução faz parte de seu processo poético conscientemente filiado ao de Ezra Pound (SOUZA, 2004, p. 269). Trata-se da rejeição de uma poesia que queira simplesmente romper com o passado, pois é a partir dele que se formula uma tradição que leva até os próprios tradutores poetas. A prática da tradução, portanto, busca em suas escolhas aquilo que melhor reflete a concepção poética do próprio tradutor. Ela é uma antropofagia no sentido preconizado por Oswald de Andrade, a incorporação do outro. A busca da voz do outro é inclusive comparada ao processo heteronímico de Fernando Pessoa: “Tradução para mim é *persona*. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor.” (CAMPOS, A., 1978, p. 7).

Augusto de Campos vê nos chamados poetas metafísicos, e principalmente em Donne, algumas das características da literatura que busca formar. O poeta inglês é retratado em *Verso, reverso controverso* (1978) como um barroco, um poeta da logopeia e da concentração, da concisão e do conceito (CAMPOS, A. 1978, p. 126). A seleção de poemas naquele livro reflete essas características, exibindo todos eles uma “estrutura de composição rigorosa e inventiva”, conforme aponta Ana Helena Souza (2004, p. 271).

Já em *O anticrítico* (1986), Augusto de Campos vê em Donne um poeta da “criptologopeia” (CAMPOS, A., 1986, p. 73), pois no poema *The expiration* Donne faria um jogo de “reduplicações especulares” (CAMPOS, A., 1986, p. 73) com as unidades gráficas. O tradutor admite, por meio de sua “prosa porosa”, o problema de se chegar a esse nível na análise e tradução, porém se vale da concepção de poema como espectro de si mesmo para dizer que nele há algo que nenhuma análise é capaz de captar (CAMPOS, A., 1986) e desta maneira permite-se não se levar tão a sério diante do próprio trabalho.

Levando em conta as reduplicações especulares, seria interessante analisar *The expiration* para refletir sobre as estratégias utilizadas em *Sappho to Philaenis*, porém, é mais

pertinente tratar daqueles poemas que mais diretamente se relacionam, tanto por meio do tema ou de unidades especulares mais explícitas. Além disso, graças ao caráter isolado da ocorrência da reflexão das formas gráficas, o caráter acidental se mostra provável como sua justificativa.

Embora o tradutor destaque principalmente essas duas camadas em seus comentários – a criptologopeia e a logopeia – Ana Helena Souza chama atenção para a musicalidade buscada por ele também como prioridade nos poemas de Donne (SOUZA, 2004, p. 275). Segundo Souza, ele teria criado inclusive “um conjunto mais melodioso que o do original” em *O êxtase* (SOUZA, 2004, p. 277).

Ainda segundo Souza, essas estratégias podem ser resumidas em dois repertórios: o privilégio à experimentação linguística, com ênfase nos jogos vocabulares e sonoros, e “um instrumental de leitura proporcionado pela conjunção da linguística e da poética” (SOUZA, 2004, p. 279). O segundo aspecto diz respeito ao jogo de compensações que fazem com que a tradução não deva ser analisada em suas partes isoladamente, mas somente como um todo.

A seguir, analisa-se como esse projeto se realiza em um poema.

Tabela – Tradução do poema *Witchcraft by a picture* por Augusto de Campos

	Witchcraft by a picture	Magia pela imagem
1	I fix mine eye on thine, and there	Fixo meu olho no teu olho e flagro uma
2	Pity my picture burning in thine eye,	Sombra de mim queimando no teu olho
3	My picture drowned in a transparent tear,	Meu retrato afogado numa lágrima
4	When I look lower I espy;	Logo abaixo recolho.
5	Hadst thou the wicked skill	Se entendesses de imagens e magias,
6	By pictures made and marred, to kill,	Com minha imagem nas pupilas frias,
7	How many ways mightst thou perform thy will?	De quantos modos tu me matarias?
8	But now I have drunk thy sweet salt tears,	Tuas lágrimas sorvo, doce humor,
9	And though thou pour more, I'll depart;	E ainda que outras caiam, vou deixar-te;
10	My picture vanished, vanish all fears,	Meu retrato se esvai, vai-se o temor
11	That I can be endamaged by that art;	De ser enfeitado por tal arte;
12	Though thou retain of me	Só reténs, afinal,
13	One picture more, yet that will be,	Minha imagem num único local:
14	Being in thine own heart, from all malice free.	Teu coração, livre de todo o mal.

Fonte: tabela elaborada pelo autor (texto retirado de CAMPOS, A., 1986, p. 67).

Wichcraft by a picture é um exemplo exímio da concentração e do trabalho com a linguagem que Campos vê em Donne. O tema da reflexão ou semelhança permeia todo o jogo da composição. É possível vê-lo nas imagens do eu lírico refletidas nas lágrimas e no coração da amante e nas muitas repetições ao longo do poema, como *picture*, *eye*, *tears*.

No entanto, sua métrica é bastante errática, não havendo reflexão entre as estrofes. A primeira tem os seguintes números de pés, na ordem em que aparecem: 5, 5, 5, 4, 3, 4 e 5; a segunda, porém, não repete o padrão: 5, 4, 4, 5, 3, 4, 5. Diante dessa falta de repetição, o tradutor poderia transparecer a liberdade tomada por Donne, mantendo certa equivalência ao número de sílabas, fosse aumentando-as, dando prioridade à preservação das palavras, ou mantendo o mesmo número, priorizando a cadência. Poderia ainda adotar versos mais soltos, da mesma forma dando a ideia dessa liberdade. Apesar da evidente prioridade ao metro no projeto de Campos, ele não segue nenhuma das duas possibilidades. Antes adota uma terceira, criando um novo padrão, mais regular porque raramente foge ao decassílabo heroico. É possível que Campos esteja se aproveitando da liberdade tomada por Donne para propor seu próprio esquema de estrofação (o sinal de barra assinala transição de estrofe): 12, 10, 10, 6, 10, 10, 10 / 10, 10, 10, 10, 6, 10, 10.

As repetições da rede de significações são de modo geral respeitadas. A palavra *picture* aparece cinco vezes, *eye*, duas e *tears*, duas também. A palavra *picture*, centro da repetição do poema, é traduzida em três formas diferentes: “sombra”, “retrato”, que se repete uma vez, e “imagem”, que aparece três vezes. “Olho” tem três ocorrências e “lágrima”, duas. Totalizadamente, desta forma, mais repetições que no original, o que, analisando-se sob o espectro dos repertórios sugeridos por Souza (2004, p. 279), serve para compensar pela tradução de *picture* de diversas maneiras. Essa estratégia não é somente percebida pela pesquisadora no trabalho de Campos. Ele próprio o admite em sua “prosa porosa”, quando trata do poema *The expiration*: “mas toda uma cadeia / [...] que percorre a segunda estrofe / tenta compensar / as perdas da última linha” (CAMPOS, 1986, p. 76).

Na primeira estrofe, cada um dos desvios da tradução de *picture* tem em vista a adequação ao metro. Apesar da liberdade tomada ao modificar a extensão dos versos, Campos dá prioridade ao decassílabo, talvez porque alongá-los demais seria perder muito da melodia original. Assim, “sombra”, no verso 2, é a alternativa mais curta, de modo a perder-se uma sílaba e se manter o acento na sexta sílaba, em “queimando”. No verso 3, “retrato” permite a elisão com “afogado” que “imagem” não permitiria, mantendo-se novamente o acento na sexta sílaba. No verso 5, há compensação por meio da criação de uma nova repetição. Porém, é possível justificar novamente o uso de “imagens” em detrimento de outras alternativas, pois essa palavra permite a elisão com a preposição que a antecede, mantendo ainda outra vez o acento. Isto não poderia ser feito com “sombrias” ou com “retratos”. A mesma justificativa se dá no verso 6, desta vez ocorrendo a elisão com “minha”.

Já na segunda estrofe, a troca de “retrato” por “imagem” não modificaria o metro de maneira alguma. Isto significa que outras camadas foram privilegiadas em relação à repetição. Desta forma, “retrato” forma aliteração com “lágrimas” e “outras” por meio do encontro do som da vibrante com outro som consonantal. Isto, juntamente com outras harmonizações no mesmo trecho, compensa pela aliteração das dentais em *drunk, thy, tears, though, thou* e *depart*. A última tradução de *picture*, no verso 13, traduz ainda a aliteração das nasais *me, one, more, malice*: “afinal”, “minha”, “imagem”, “num”, “único”, “mal”.

Tudo o mais que o tradutor cede pode se justificar pelo metro, pela rima ou pela compensação sonora e vocabular. Assim, *pity* parece ter sido traduzida como “flagro” porque “apiedar-se” seria muito longo, o que não permitiria a repetição compensatória de “olho”.

A visualização de “When I look lower I espy” se modifica completamente em “Logo abaixo recolho”: o amante não mais olha para as lágrimas da mulher, provavelmente tomando-as ainda em seu rosto, mas recolhe-as com as mãos e sorve-as de lá. Isto é feito para que seja realizada a rima com “olho”.

O verso 10 é o mais significativo dentro do poema, pois nele se condensa todo o seu problema: “My picture vanished, vanish all fears”. É um exemplo perfeito daquelas passagens que Berman (2009, p. 54) diz serem importantes para a confrontação e análise, pois não ganha importância por sua realização estética, mas por seu peso dentro do poema. O problema do feitiço, a reflexão e a preparação para a solução: tudo se concentra neste pequeno verso. Além disso, sua forma condensa a proposta, pois há um espelho provocado por uma cesura exatamente no meio do quinto pé, separando cinco sílabas de cada lado. Antes e depois da cesura reflete-se o radical do verbo *to vanish*, em duas formas distintas. Campos parece tê-lo percebido, uma vez que este é o verso que menos se modifica em todo o poema. De fato, a escolha de duas formas para traduzir *to vanish*, única modificação na tradução, não acaba com o jogo de espelhos, uma vez que se preserva o radical do verbo e, principalmente, a sonoridade, tão preciosa a Campos. Além disso, a cesura é mantida praticamente no mesmo lugar, deslocando-se somente uma sílaba para a direita para a preservação do acento regular.

3.5 Donne como poeta do amor e da morte: Paulo Vizioli

Paulo Vizioli nasceu em 1934, no estado de São Paulo, e faleceu em 1999. Foi professor da USP, crítico literário e tradutor de poesia inglesa e americana. Em 1994, recebeu o prêmio

Jabuti pela tradução de W. Blake. Em sua obra tradutória, dedicou-se quase exclusivamente à poesia (COMPANHIA DAS LETRAS, 2018b).

Seu livro *John Donne: O poeta do amor e da morte* (1985) foi o primeiro em que se dedicou um volume inteiro ao autor, em língua portuguesa. Em sua introdução, ele nos oferece uma relação da obra de Donne com um apanhado histórico e biográfico. Para Vizioli, o poeta é, antes de tudo, um autor barroco, e sua arte reflete a “desintegração de tudo” que se operou naquele período (VIZIOLI, 1985, p. 2). Sua poesia é permeada pela dualidade. O amor, por exemplo, carrega em si o gérmen da morte; condensam-se noções abstratas da filosofia junto a elementos comezinhos da vida diária. As imagens são surpreendentes e superelaboradas, relacionando-se ao mesmo tempo ao conceptismo e ao maneirismo.

Sua dualidade vai se aprofundando ao longo de sua vida, partindo do trocadilho e do amor erótico da juventude até chegar à excessiva proximidade da morte em seus discursos e poemas divinos. Apesar de tudo isso, não possui um “pensamento próprio mais profundo, acima e além das ideias e emoções de sua época” (VIZIOLI, 1985, p. 11).

O projeto tradutório de Vizioli não fica tão evidente em sua introdução quanto a sua posição tradutória diante da obra de Donne, porém, em artigo publicado em 1983, deixa explícitas algumas de suas escolhas.

Em primeiro lugar, evidencia dois extremos de proposta. De um lado, a tradução “literal”, que sacrificaria as camadas conotativas, rítmicas e sonoras. De outro, uma proposta que admite que tradução poderia chegar a resultados superiores ao original, porém, isto poderia vir com o custo do sacrifício de seu status de tradução, construindo-se, assim, um novo original (VIZIOLI, 1983, p. 109–110).

Para Vizioli, o único caminho que poderia realmente ser chamado de “tradução de poesia” seria o intermediário, entre os dois extremos. A este caminho ele dá o nome de recriação literária, e por meio dele o tradutor buscaria a maior equivalência possível, sem grandes perdas ou superação do original. Porém, ele admite que isto é muito difícil na prática, sendo sempre necessário ceder a perdas e exageros (VIZIOLI, 1983, p. 110).

A seguir, o artigo passa a tratar da melopeia, termo tomado de empréstimo de Ezra Pound, em dois aspectos considerados fundamentais pelo autor, o ritmo e as qualidades sonoras (VIZIOLI, 1983, p. 112). Em resumo, Vizioli argumenta a partir daí que em sua prática sempre acrescenta duas sílabas em relação ao número de pés original do poema, apesar de não considerar esta solução plenamente satisfatória. Para transparecer a liberdade métrica inerente à língua inglesa, utiliza-se dos metros variados permitidos pela tradição (como o sáfico e o heroico no decassílabo). Esta parte do artigo será estudada com mais detalhes quando se tratar

de nossa tradução. Neste momento, este resumo basta para tratar de alguns dos aspectos que contribuem para a compreensão das escolhas de Vizioli.

Dos poemas escolhidos em sua antologia, aquele sobre o qual é feita análise foi traduzido por todos os demais tradutores analisados neste capítulo, por isso, a reflexão sobre ele se dará na última seção, na qual os projetos são postos em confronto.

3.6 Afirmação da reinserção: Aíla de Oliveira Gomes

Aíla de Oliveira Gomes nasceu em 1916, no estado do Rio de Janeiro. Foi professora da UFRJ e tradutora. Dedicou-se à tradução de poesia em língua inglesa e ganhou os prêmios Jabuti e APCA por suas traduções de Emily Dickinson e G. M. Hopkins, respectivamente (COMPANHIA DAS LETRAS, 2018a).

Em sua introdução a *Poesia Metafísica: uma antologia* (1991), deixa claro logo no início o seu vínculo com T. S. Eliot e sua leitura dos poetas metafísicos, evidenciando assim parte de sua posição tradutória. Para a tradutora, o ensaio dele não teria sido superado até então no que tange ao entendimento da característica central daquele grupo de poetas: o *sensuous thought* (GOMES, 1991, p. 11).

A tradutora enxerga no epíteto “metafísico” uma visada que atinge aspectos de certos poetas medievais e de Shakespeare, além de outros poetas renascentistas, passa pelos poetas mais comumente associados ao grupo no século XVII e finalmente chega a Hopkins, Emily Dickinson e T. S. Eliot.

A organização da antologia revela que a posição escritural é consistente com o que foi defendido na introdução. Gomes traduz, além dos poetas a que normalmente se chama metafísicos, poemas de Shakespeare e T. S. Eliot.

Nota-se, desta maneira, um aspecto prioritário no projeto de Gomes: consolidar o discurso do ensaio de T. S. Eliot sobre os metafísicos, inserindo-os em uma tradição da qual eles teriam sido retirados até o início do século XX. É claro que essa reinserção seria agora no contexto brasileiro, uma vez que, na leitura da própria Gomes, Eliot já o teria feito antes na língua inglesa. Além disso, a tradutora não cita Augusto de Campos, cujo projeto de construção de uma tradição assemelha-se ao de Eliot. A tradução de Campos, de fato, busca inserir Donne em seu próprio cânone concretista, embora sua visada e a escolha dos autores sejam diferentes das de Gomes.

Sua introdução tem ênfase sobre as características que uniriam estes poetas, não falando diretamente sobre a tradução. Contudo, são apontados alguns aspectos que podem auxiliar no entendimento de algumas de suas escolhas, no que diz respeito à metrificação e à rima.

A tradutora destaca a liberdade estilística que se reflete na escansão, característica de todos os metafísicos. Desta maneira, criam-se, segundo Gomes, versos cujo contraponto da fala ao ritmo métrico é constante (GOMES, 1991, p. 21). Além disso, os poetas metafísicos “têm pouco cuidado com a perfeição das rimas e não repudiam certas asperezas fônicas, que são mesmo capazes de manejar com requintes de arte” (GOMES, 1991, p. 22). Shakespeare, mesmo não sendo entendido inteiramente como poeta metafísico, tem uma liberdade semelhante, tanto na sintaxe como na versificação (GOMES, 1991, p. 28).

Na tradução dos poemas, Gomes acentua esses aspectos, demonstrando ainda maior liberdade na metrificação e nas rimas. Versos aumentam de tamanho conforme a necessidade de fazer caber as palavras, chegando a atingir 15 sílabas. As rimas tomam novos esquemas, da mesma forma. Isto demonstra a coerência do projeto de Gomes, pois se inicialmente aponta a liberdade dos metafísicos, ela não só a mantém em sua tradução, como tenta evidenciá-la ao leitor.

A escolha dos quatro poemas profanos de Donne também evidencia a coerência de seu projeto. Parafraçando a introdução de Gomes (1991, p. 21), pode-se dizer que os três primeiros são argumentativos, condensados, são um todo que não admite fragmentação. Seu caminho é acidentado, mas somente na medida em que revela súbitas voltas e várias surpresas. O quarto poema, *The first Anniversary*, é traduzido apenas em parte e por necessidade: não poderia ser omitido em uma tal antologia, mas possui vários desníveis de qualidade poética, e por isso somente alguns trechos já satisfazem a falta (GOMES, 1991, p. 21).

O fato de a edição ser bilíngue demonstra um traço de honestidade: o leitor pode confrontar o original, caso deseje e consiga. Além disso, a publicação pela Companhia das Letras demonstra que uma grande editora confia no trabalho da tradutora já bastante experiente, e isto lhe confere bastante autoridade em suas escolhas.

Vejamos os casos concretos. Em *A lecture upon the shadow* (GOMES, 1991, p. 46), o leitor é levado à argumentação de um amante, que explica o amor à sua amada durante uma caminhada. Para fazê-lo, utiliza-se das sombras por eles projetadas durante as três horas de passeio e das mudanças nelas operadas. O meio-dia seria o estado ideal do amor, pois nesse momento não haveria disfarces. Por isso, o amor ideal seria aquele que conseguisse permanecer eternamente sob o zênite. Segue a tradução.

Tabela – Tradução de *A lecture upon the shadow* por Aíla Gomes de Oliveira

	A lecture upon the shadow	Preleção sobre a sombra
1	Stand still, and I will read to thee	Espera, que uma preleção eu vou te ler,
2	A lecture, love, in love's philosophy.	Amor, sobre o amor e sua filosofia.
3	These three hours that we have spent,	Nessas três horas de nosso lazer,
4	Walking here, two shadows went	Aqui vagando, um par nos precedia
5	Along with us, which we ourselves produc'd.	De sombras, que eram por nós mesmos projetadas;
6	But, now the sun is just above our head,	Ora, o sol está a pino sobre nós, tu vês,
7	We do those shadows tread,	E nossas sombras, sob nossos pés;
8	And to brave clearness all things are reduc'd.	E tudo se reduz à brava claridade.
9	So whilst our infant loves did grow,	Assim, ao que nosso amor infante crescia,
10	Disguises did, and shadows, flow	Nossas sombras, e nosso disfarce, sumia
11	From us, and our cares; but now 'tis not so.	De nós e nossos medos; mas avança o dia.
12	That love has not attain'd the high'st degree,	Nenhum amor atinge o seu mais alto grau
13	Which is still diligent lest others see.	Enquanto a vista alheia teme, como um mal.
14	Except our loves at this noon stay,	A menos que o amor no zênite haja parado,
15	We shall new shadows make the other way.	Produziremos novas sombras do outro lado.
16	As the first were made to blind	Se as primeiras servem a nos ocultar,
17	Others, these which come behind	Aos outros cegando; estas, a atuar
18	Will work upon ourselves, and blind our eyes.	Atrás de nós, é qual a nós mesmos cegar.
19	If our loves faint, and westwardly decline,	Se nosso amor definha e declina no poente.
20	To me thou, falsely, thine,	Tu a mim e eu a ti, falsamente,
21	And I to thee mine actions shall disguise.	Nossas ações deixamos se disfarcem
22	The morning shadows wear away,	Entre nós. As sombras da manhã se desfazem;
23	But these grow longer all the day;	Estas crescem sempre mais, todavia,
24	But oh, love's day is short, if love decay.	Pois, ai! se o amor se esvai, curto é o seu dia.
25	Love is a growing, or full constant light,	O amor é uma luz sempre crescente e constante;
26	And his first minute, after noon, is night.	Seu primeiro minuto após meio-dia é noite.

Fonte: tabela elaborada pelo autor (texto retirado de GOMES, 1991, p. 46–47)

A edição do poema utilizada na página em língua inglesa apresenta 15 versos que poderiam ser interpretados como jâmbicos puros, em um total de 26 versos. O tamanho dos versos varia entre quatro, cinco e três pés. O poema divide-se em quatro estrofes e o esquema das duas primeiras repete-se nas duas últimas, tanto no que diz respeito ao metro quanto às rimas. Estas apresentam-se da seguinte maneira (o sinal de barra assinala transição de estrofe): a a b b c d d c e e e / g g / f f g g h i i h f f f / j j. Destas rimas, o par “a a” é imperfeito, apresentando diferença de tonicidade: *thee/ philosophy*. A tradução reproduz o esquema de rimas parcialmente (a b a b c d d e f f / g g / h h i i i j j k k f f / l m) e alonga o metro conforme a necessidade.

Porém, algumas imagens se mantêm quase integralmente, como no verso 9. Para que isto ocorra, os versos que se seguem é que se adequam a ele, servindo-o para rimar com ele. Desta forma, o verso 9 é traduzido quase palavra por palavra, enquanto no 10 é mudado o verbo *to flow* para “sumir”, com a finalidade de rimar. Já o verso 11 sofre alteração mais drástica: “’tis not so” é traduzido como “avança o dia”, com a mesma finalidade. Esta escolha nos parece bastante acertada, uma vez que o tradutor de poesia que se propõe a trazer certa metrificação e rima é na maioria das vezes forçado a abdicar da tradução “palavra por palavra”. Ao escolher os versos mais importantes, os demais servem a eles e o texto tem maior possibilidade de se sustentar por si mesmo.

Além disso, pode-se ver certa transposição da cadência. O verso 9 em inglês possui quatro pés jâmbicos regulares, o verso 9 em português, doze sílabas poéticas. A regularidade jâmbica foi sacrificada, porém a cadência gerada – em 2, 5, 7, 9 e 12 – transparece uma batida quase à maneira inglesa, em fortes e fracas alternadas. Os dois seguintes mantêm o acento canônico do dodecassílabo, na sexta sílaba, sendo o 11º um jâmbico perfeito. Justamente o verso que mais se altera é aquele que melhor demonstra o ritmo geral do texto de partida, e aquele que mais preserva a transposição das palavras é o que menos transparece esse ritmo.

O verso 14 tem a mesma propriedade do 9: é traduzido quase palavra por palavra. Além disso, os dois possuem a mesma batida (tônicas nas sílabas 2, 5, 7, 9 e 12). Porém, diferente do exemplo anterior, tanto a batida quanto as palavras do verso 15, que rima com ele, são transpostos quase integralmente. A rima é mantida com a tradução das palavras finais do texto de partida e o ritmo jâmbico seria transposto quase integralmente, não faltasse a sílaba tônica na segunda posição.

Algo semelhante ocorre com os versos 22 a 24. Os três versos resumem a argumentação e a alegoria do poema: as sombras diminuem de manhã, aumentam à tarde e isto é como o amor. Apesar da importância dos versos 22 e 23, é o 24 que condensa o poema formal e tematicamente. “Love’s day is short” é toda a alegoria em dois pés, mas a isto não é tudo. Como em *Wichcraft by a picture*, forma-se uma relação de repetição no verso, mas aqui ele manifesta-se não em uma cesura, mas na cópula *is*. Do lado esquerdo do verbo de ligação, há quatro pés, e do lado direito, há cinco. A sombra, projetada ao lado esquerdo do verbo de ligação, diminui em relação à sombra do lado direito. A assimetria assinala a superioridade da força da decadência do amor em comparação com a delicadeza do equilíbrio de seu meio-dia. Esta relação assimétrica é reforçada pelo último verso: “And his first minute, after noon, is night”.

Em sua tradução, Gomes cede que o verso 22 carregue parte do anterior e modifique a sua rima, mas os dois seguintes são traduzidos com maior acuidade. No 23, mesmo havendo

maior precisão das palavras, a conjunção “todavia” é deslocada para o final e, portanto, o verso se dobra para rimar com o próximo, considerado mais importante. O anteparo do verso 24, a projetar sua sombra de ambos os lados, não é a cópula, mas a cesura, a vírgula depois de “esvai”, e a assimetria se inverte, pois a primeira metade do verso carrega mais sílabas. Pelo jogo de sombras, o acento cai na sílaba do meio do verso, que coincide com a sílaba canônica no caso do dodecassílabo. Os versos 22 e 23 apresentam um ritmo trocaico (1, 3, 5, 9, 12 e 1, 3, 5, 7, 10, respectivamente), o que inverte os jambos perfeitos dos equivalentes em inglês, porém transparece a maneira inglesa de cadência em sílaba forte contraposta à sílaba fraca. Em resumo, o jogo dos três versos é trazido para o português, sendo legítimas as soluções encontradas.

É possível notar uma estratégia semelhante em outros poemas, como na tradução de *The sunne rising* (GOMES, 1991, p. 44). Nela, o último verso condensa todo o poema em sua imagem impressionante. Desta forma, os versos 29 e 30, “Shine here to us, and thou art every where; / This bed thy center is, these walls, thy spheare” (GOMES, 1991, p. 44), são traduzidos como “Brilha em nós – que este é o mundo todo à tua espera; / Este leito teu centro, estes muros tua esfera” (GOMES, 1991, p. 45). O verso 29 sofre adaptação da apresentação da imagem, mas da mesma maneira apresenta a ideia de que atingindo aquele quarto, o sol atinge o mundo todo. Porém, para fazê-lo em doze sílabas com acento na sexta, Gomes recorre a quatro elisões, sendo uma em tritongo. O verso 30, centro gravitacional do poema, é traduzido quase integralmente, em sacrifício do anterior, que se emenda e sofre adaptação para rimar com ele.

3.7 Solo lusitano: Helena Barbas

Helena Barbas é professora no Departamento de Estudos Portugueses – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (F.C.S.H. – U.N.L.). Sua obra tradutória se concentra sobre peças e livros de teoria, todos em língua inglesa, com exceção de uma obra de Théophile Gautier. Pela sua tradução de *Songs and Sonnets*, nomeada como *Poemas eróticos* (1998), ganhou o Grande Prémio de Tradução APT/Pen Clube em 1996. Da obra de Donne, traduziu ainda *Elegies*, dando-lhe o título *Elegias amorosas* (1997).

Em ambas as suas traduções de Donne, Barbas adota um verso solto. É enriquecedor trazer uma tradução que o faça, para compará-la àquelas que escolheram a metrificacão, pois outros fatores estão em jogo e certas escolhas ficam mais evidentes quando o tradutor não pode se justificar pela colocação do acento ou da rima.

Dos tradutores analisados, ela é a única que vê em Donne um poeta herdeiro direto do Renascimento. Na introdução a *Poemas eróticos*, diz que ele “tem consciência e regista [sic] na sua obra os conflitos de uma época em que uma radical mudança de cosmovisão abala profundamente as estruturas das mentalidades” (BARBAS, 1998, p. 11). Por isso, propõe um ensaio comparativo. Tenta compreender o período do Renascimento a partir do pensamento de figuras como Marsilio Ficino e Giordano Bruni e os compara a pensadores no centro da transformação, como Francis Bacon.

Por encontrar-se no centro da mudança, Donne está ao mesmo tempo sujeito ao modo de pensar do Renascimento e à consciência de que este está em vias de se extinguir. Isto implica que o controle da natureza, a magia, está prestes a entrar em ruínas. A magia é não só a atividade do mago, como também do poeta erótico, uma vez que este espalha sua sensualidade na natureza, desta maneira transformando-a. “Se eros-pneuma é o elemento que assegura a colaboração entre as forças do universo, e se o amor é a força que assegura a cadeia ininterrupta dos seres, então o mago e o amante agem de modo idêntico” (BARBAS, 1998, p. 25). Para demonstrar a constatação da decadência da época feita pelo poeta, Barbas se utiliza do poema *The first anniversary*, que, no entanto, só traduz em fragmentos apresentados na prosa da introdução (BARBAS, 1998, p. 17–18).

Apesar da constatação da decadência do período, o poeta ainda pensa como um homem renascentista, assemelhando-se ao mago: “John Donne vai ainda utilizar as estratégias linguísticas da invocação ou da maldição – como em *A Praga* ou em *Parte e apanha uma estrela cadente*” (BARBAS, 1998, p. 25). Os diversos poemas em que surge o sobrenatural, portanto, são o uso da própria crença do autor, e não da mitologia popular.

Embora Barbas faça este incursão no pensamento da época, propõe uma leitura pautada na concepção romântica: “Donne não se limita a seguir o compêndio das artes de amar do seu tempo, mas critica, ironiza, e por vezes destrói as concepções vigentes” (BARBAS, 1998, p. 31). Desta forma, insere-o, assim como os tradutores que a precederam, em uma tradição moderna, resgatada por T. S. Eliot, já que Donne pensaria “tão modernamente a situação da humanidade” (BARBAS, 1998, p. 34).

Ela vê em *A pulga* “um digno antecessor do monólogo dramático modernista” (BARBAS, 1998, p. 33) e, no restante dos poemas de *Songs and Sonnets*, vê grande coloquialidade, de tal forma que a musicalidade obedece aos ritmos e cadências da linguagem comum (BARBAS, 1998, p. 33). “A poesia de John Donne é uma conversa directa, vigorosa, marcada por aberturas abruptas, frases despolidas, pouco convencionais, cheias de ironias” (BARBAS, 1998, p. 33).

Graças a essa leitura, Barbas escolhe versos livres para a sua tradução: “Buscou-se reproduzir uma certa coloquialidade nas frases e no ritmo, com a esperança de não anular totalmente a tensão métrica pautada pelo autor e as rupturas” (BARBAS, 1998, p. 35). Além disso, preteriu o uso de enobrecimento e o arcaísmo da linguagem, devido ao “intuito de modernidade que se pressente nesta poesia” (BARBAS, 1998, p. 35).

Sua concepção de tradução é tratada brevemente, mas alguns fatores decisivos ficam evidentes. A tradutora crê na necessidade de cada palavra, em poesia: “cada poema é constituído por palavras únicas e insubstituíveis. Por isso, todas as traduções serão uma ousadia e, à partida, devem humildemente assumir-se como incompletas” (BARBAS, 1998, p. 35). Assume, assim, uma posição de subserviência em relação à obra de partida, entregando humildemente aquilo que jamais poderia se sustentar como obra verdadeira.

Vejamos como o seu projeto se realiza.

Tabela – Tradução de *Witchcraft by a picture* por Helena Barbas

	Witchcraft by a picture	Feitiçaria através de um retrato
1	I fix mine eye on thine, and there	Fixo os meus olhos nos teus, e aí
2	Pity my picture burning in thine eye;	Lastimo minha imagem ardendo nos teus olhos.
3	My picture drowned in a transparent tear,	A minha imagem afogada numa lágrima transparente
4	When I look lower I espy;	Descubro, quando olho mais para baixo.
5	Hadst thou the wicked skill	Tivesses tu a maldosa habilidade
6	By pictures made and marred, to kill,	de matar através de imagens feitas e desfeitas,
7	How many ways mightst thou perform thy will!	Por quantas formas não executarias a tua vontade!
8	But now I have drunk thy sweet salt tears,	Mas agora bebi as tuas doces lágrimas salgadas,
9	And though thou pour more, I'll depart;	E ainda que mais derrames, eu partirei:
10	My picture vanished, vanish all fears,	Desaparecida a minha imagem, desaparece o medo,
11	That I can be endamaged by that art;	De que possa ser lesado por tal arte;
12	Though thou retain of me	Embora retenhas de mim
13	One picture more, yet that will be,	Ainda uma imagem, seguramente essa estará,
14	Being in thine own heart, from all malice free.	Dentro do teu coração, livre de todo o mal.

Fonte: tabela elaborada pelo autor (texto retirado de BARBAS, 1998, p. 122–123)

Barbas oferece uma rápida leitura deste poema em seu prefácio. Para ela, o poema demonstra a relação secreta entre o universo inteligível e o sensível, a homologia cósmica, por meio da imagem intermediária e sintetizadora do retrato. Este age da mesma forma que uma

aparição, pois é um ser entre dois mundos, abarcando a ambos ao mesmo tempo (BARBAS, 1998, p. 15).

A concepção de que cada palavra é necessária na poesia – juntamente com a tentativa de conferir coloquialidade – leva Barbas a adotar o verso solto, mas esta concepção não é fundada somente em uma leitura contemporânea como também em sua interpretação de que o Renascimento teve grande influência da cristianização da Cabala (BARBAS, 1998, p. 15). A soltura do verso é, portanto, também um esforço de resgate histórico do pensamento da época. Isto transparece em sua escolha tradutória, pois as palavras sinalizadas na análise da tradução do mesmo poema em Augusto de Campos são todas traduzidas da mesma forma, com exceção do título. Assim, as cinco repetições de *picture*, palavra que o poema orbita, são traduzidas como “imagem”, caindo no mesmo verso. O mesmo ocorre com *tear*, traduzida como “lágrima”, e *eye*, traduzida como “olho”.

Contudo, a palavra *picture* é polissêmica, podendo ser traduzida de diversas formas em português. A tradutora havia dito em sua introdução que tentaria transparecer o duplo sentido, quando possível (BARBAS, 1998, p. 35), mas como fazê-lo neste caso? A solução é trazer a tradução como “retrato” no título, o que transparece a polissemia da palavra em inglês sem que isso prejudique o jogo de repetições no corpo do poema.

O verso 10, como foi visto na tradução de Augusto de Campos, carrega grande importância dentro do poema. Na tradução de Barbas, mantém-se o sentido de cada palavra, mas a forma do verso, que condensa a proposta do poema, é perdida. A cesura encontra-se longe do centro do verso e o radical do verbo escolhido para traduzir *to vanish*, “desaparecer”, tem suas duas ocorrências apartadas uma da outra.

Tabela – Tradução de *A lecture upon the shadow* por Helena Barbas

	A lecture upon the shadow	Uma prelecção sobre a sombra
1	Stand still, and I will read to thee	Fica quieta, e eu te farei uma prelecção
2	A lecture, love, in love's philosophy.	Amor, sobre a filosofia do amor.
3	These three hours that we have spent	Estas três horas que gastámos
4	In walking here, two shadows went	Caminhando até aqui, duas sombras
5	Along with us, which we ourselves produc'd;	Nos acompanharam, produzidas por nós próprios.
6	But, now the Sun is just above our head,	Agora, o Sol está a pino sobre a nossa cabeça,
7	We do those shadows thread;	Nós pisamos sobre essas sombras,
8	And to brave clearness all things are reduc'd.	E todas as coisas se reduzem à ousada claridade.
9	So, whilst our infant love did grow,	Assim, enquanto nosso jovem amor crescia,

10	Disguises did, and shadows, flow	Máscaras e sombras se retiravam
11	From us, and our cares; but now 'tis not so.	De nós, e de nossos cuidados; mas agora mudou.
12	That love hath not attain'd the high'st degree,	Não atingiu o seu grau mais elevado o Amor
13	Which is still diligent lest others see.	Que se preocupa ainda com o medo de ser visto.
14	Except our loves at this noon stay,	A não ser que nosso amor se detenha nesta pausa do meio-dia,
15	We shall new shadows make the other way.	Novas sombras criaremos quando do regresso.
16	As the first were made to blind	Como as primeiras foram feitas para cegar
17	Others, these which come behind	Os outros, estas que vêm por detrás
18	Will work upon ourselves, and blind our eyes.	Irão agir sobre nós próprios, cegando nossos olhos.
19	If our love faint, and westwardly decline,	Uma vez nosso amor desfalecido, declinando para oeste,
20	To me thou, falsely, thine,	Falsamente, tu para mim as tuas
21	And I to thee mine actions shall disguise.	E eu para ti as minhas acções, disfarçaremos.
22	The morning shadows wear away,	As sombras da manhã ir-se-ão dissipando,
23	But these grow longer all the day, –	Mas estas alongar-se-ão por todo o dia:
24	But oh, love's day is short, if love decay.	Oh, como é curto o dia do amor, se o amor se esvai.
25	Love is a growing, or full constant light;	O amor é uma luz crescente, ou em constante plenitude,
26	And his first minute, after noon, is night.	E o seu primeiro minuto depois do meio-dia é já noite.

Fonte: tabela elaborada pelo autor (texto retirado de BARBAS, 1998, p. 178–181)

Neste poema, novamente Barbas desconsidera a condensação da forma do verso que na leitura deste trabalho carrega o centro de gravidade do poema. Assim, elisões e a cópula não funcionam como espelho, estando longe do centro do verso. Porém, talvez ela tenha interpretado outra passagem como a condensação de sua forma, o que é indicado pela tradução do verso 2. Barbas considera a ordem das palavras como algo importante de se preservar, por ver em cada uma delas uma necessidade absoluta. Porém, no verso 2, há o deslocamento da tradução de *lecture*, “prelecção”, para o verso 1, o que resulta em uma formatação semelhante àquela que se distinguiu como necessária para o poema. Assim, “Amor, sobre a filosofia do amor” introduz a projeção da sombra logo ao início do poema, com a repetição do vocábulo ao início e ao final do verso.

Em resumo, é preciso levar em conta a coerência do projeto de Barbas. A intenção de conferir coloquialidade às frases e ao ritmo está longe de poder ser bem avaliada sem um estudo profundo das variantes coloquiais da língua portuguesa europeia, o que de qualquer maneira

escaparia ao escopo do trabalho. No entanto, foi importante trazer a sua tradução, pois se trata da única proposta com verso sem metrificação, o que deixa transparecer aspectos que as outras propostas conciliam na justificativa do metro e da rima.

3.8 Confronto entre os projetos

Em seu esboço de método, Berman propõe que se analise lado a lado as diversas traduções de um autor. Para fazê-lo, são postas em confronto as traduções de *A valediction: Forbidding Mourning*, poema o qual figura na rede de relações com o poema *Sappho to Philaenis*. Por uma questão de espaço, será transcrito somente o texto em inglês, sendo somente apresentadas as partes das traduções relevantes para a análise.

A Valediction: Forbidding Mourning

1 As virtuous men pass mildly away,
And whisper to their souls to go,
And some of their sad friends do say,
'The breath goes now', and some say, 'No',

5 So let us melt and make no noise,
No tear-floods, nor sigh-tempests move:
'T'were profanation of our joys
To tell the laity our love.

Moving of th' earth brings harms and fears:
10 Men reckon what it did, and meant;
But trepidation of the spheres,
Though greater far, is innocent.

Dull sublunary lovers' love
(Whose soul is sense) cannot admit
15 Absence, because it doth remove
Those things which elemented it.

But we, by a love so much refined
That ourselves know not what it is,

Inter-assurèd of the mind,
20 Care less eyes, lips, and hands to miss.

Our two souls, therefore, which are one,
Though I must go, endure not yet
A breach, but an expansion,
Like gold to aery thinness beat.

25 If they be two, they are two so
As stiff twin compasses are two:
Thy soul, the fixed foot, makes no show
To move, but doth, if th' other do;

And though it in the centre sit,
30 Yet when the other far doth roam,
It leans and hearkens after it,
And grows erect, as it comes home.

Such wilt thou be to me, who must,
Like th' other foot, obliquely run:
35 Thy firmness makes my circle just,
And makes me end where I begun.
(DONNE, 2013, p. 257–262).

O poema é um dos mais famosos de Donne, tendo suas traduções por Augusto de Campos, Paulo Vizioli e Afila Gomes recebido já comentários de Ana Helena Souza (1997). Porém, por ser o único poema comum aos quatro tradutores, e por ser a presente abordagem diferente da análise mencionada, concluiu-se que não seria repetitivo trazê-lo para o trabalho.

Trata-se de um poema argumentativo, em que o eu lírico tenta convencer a amada que não sofra com sua ausência. A sublimação do amor é condensada nas quatro últimas estrofes do poema, que finalizam a argumentação: o homem se utiliza da imagem do ouro e dos compassos para convencer a amada de que seu afastamento não enfraquecerá seu amor, mas, pelo contrário, fará com que ele se engrandeça. O ouro não se rompe, não importa a finura a que lhe submetam, expandindo-se até ficar tão delgado quanto o ar. Assim são os amantes diante da distância. A segunda imagem demonstra de maneira evidente a poética renascentista. O construto criado somente é apreensível por meio da escrita artificial a captar aquilo que na natureza é díspar: as pernas do compasso e os amantes, ambos aparentemente separados, mas formando uma unidade fundamental, sem a qual nenhum dos dois se move.

O poema realiza-se em tetrâmetros jâmbicos com rimas alternadas. Dentre estas, três pares são imperfeitos, sendo dois por diferença na tonicidade, *meant / innocent* (vv. 10 e 12), *one / expansion* (vv. 21 e 23), e um por rima toante, *yet / beat* (vv. 22 e 24).

Em sua tradução, *Em despedida: proibindo o pranto*, Augusto de Campos (1978, p. 140–143) escolhe os decassílabos heroicos, como de costume, e mantém as rimas alternadas. Nos versos 21–24, Campos se aproveita da imperfeição das duas rimas para transformá-las em enlaçadas: “As duas almas, que são uma só / Embora eu deva ir, não sofrerão / Um rompimento, mas uma expansão / Como ouro reduzido a aéreo pó” (CAMPOS, A., 1978, p. 141). As soluções empregadas trazem uma tradução quase palavra por palavra, alterando-se somente o tempo verbal de *endure* e se retirando as palavras *therefore* e *yet*. O último verso, antes de ser uma alteração, é uma interpretação bastante plausível do texto em inglês, uma vez que “aery thinness” pode muito bem ser tão fino quanto pó. Mesmo a camada sonora acha equivalência, pois em língua inglesa há os insistentes sons dentais, que se repetem 9 vezes, e na tradução o efeito se compensa por meio dos sibilantes, repetidos no mesmo número: *two, therefore, though, endure, yet, but, gold, thinness, beat*; “as”, “duas”, “almas”, “são”, “só”, “sofrerão”, “mas”, “expansão”, “reduzido”.

A imagem dos compassos sofre maiores alterações, o que era esperado, devido ao fato de ser três vezes maior, em número de versos: “Se são duas, o são similarmente / Às duras pernas do compasso: / Tua alma é a perna fixa, em aparente / Inércia, mas se move a cada passo // Da outra, e se no centro jaz, / Quando se distancia aquela, essa / Se inclina atentamente e vai-lhe atrás, / E se indireita quando ela regressa.” (CAMPOS, 1978, p. 143). Para manter a rima dos versos 26 e 28, Campos insere a expressão “a cada passo”, rimando com “compasso”, mas isto faz com que se crie também um *enjambement*. Porém, isto talvez tenha vindo como solução

para manter as dez sílabas na brevidade do que se teria a dizer no verso 29, acrescentando-lhe “da outra”.

A última estrofe, que condensa a argumentação na imagem de sua conclusão, é traduzida da seguinte forma: “Assim serás para mim que pareço / Como a outra perna obliquamente andar. / Tua firmeza faz-me, circular, / Encontrar meu final em meu começo” (CAMPOS, 1978, p. 143). A modificação que mais salta aos olhos é o verbo “pareço” por *must*, mas ela se justifica pela manutenção da rima, apesar de não transparecer a relação de necessidade da unidade entre os amantes. No penúltimo verso, demonstra-se mais uma vez a procura pela concisão do projeto de Campos, pois o predicado “makes my circle just” torna-se um simples aposto, “circular”.

Paulo Vizioli adota também o decassílabo heroico como padrão. Em sua tradução dos versos 21 a 24, a conjunção comparativa se perde, mas o efeito da imagem permanece: “Nossas almas, portanto, uma alma são; / E, sendo assim, o meu partir rupturas / Não irá provocar, mas a expansão / Do ouro maleado a etéreas espessuras” (VIZIOLI, 1985, p. 27). “Ouro maleado a etéreas espessuras” torna a imagem ao mesmo tempo mais rebuscada e elevada, uma vez que usa o vocábulo raro “maleado” e torna *aery thinness* em algo bem menos prosaico. Contudo, isto é coerente com o seu projeto, uma vez que o tradutor se propõe a andar no fio da navalha, no equilíbrio entre a “subtração das riquezas” e o “acréscimo aos méritos” (VIZIOLI, 1983, p. 110). Assim, se o prosaico for considerado como algo oposto à riqueza, acrescenta-se um pouco aos seus méritos; a inversão da ordem direta (“rupturas não irá provocar”) e a nominalização (“o meu partir”), por sua vez, retiram um pouco da clareza.

No verso 29, Vizioli é o único tradutor que preserva o estranhamento do verbo *to sit*, que significa neste caso “situar-se”, mas sua forma ainda remete a “sentar-se”. Sua solução é “assenta-se”, que carrega a polissemia: “E, sem deixar o centro em que se assenta,” (VIZIOLI, 1986, p. 27). A imagem dos compassos se preserva sem que se ceda muito às perdas. De fato, a solução encontrada por ele para os últimos versos somente faz saltar aos olhos a alteração do agente, que deixa de ser a firmeza da amante e se torna o próprio homem, mas preserva muito bem a imagem: “Porque és firme, o meu círculo é preciso, / E venho terminar onde iniciara” (VIZIOLI, 1985, p. 27).

Aíla Gomes publica a sua antologia depois dos dois tradutores estudados e assume um projeto um pouco mais solto quanto à métrica e à rima, como se demonstrou. Vejamos sua tradução dos versos 21 a 24: “Embora eu tenha de partir, eu te asseguro / Que em nossas almas não haverá separação / Elas são uma, e, assim como bloco de ouro / Que é distendido em folha, juntas ficarão” (GOMES, 1991, p. 49). No verso 21 e no 24, o acento recai na quarta, sexta e oitava sílabas; no 22, na sexta, e é acrescentada uma sílaba ao verso, somando-se 13. No verso

23, o acento recai na quarta e na oitava sílabas. A rima imperfeita dos versos 21 e 22 remete à do texto de partida: *one / expansion, asseguro / ouro*. A relação do ouro que não se separa com os amantes perde um pouco de sua imediatez, mas ademais a imagem se preserva.

A última estrofe aproveita melhor a liberdade métrica e das rimas permitida pelos metafísicos, conforme o projeto da tradutora: “Assim és tu p’ra mim, que, como haste oblíqua, / Obliquamente vago diante de ti; / Tua permanência faz perfeitos meus circuitos / E ajuda-me a voltar ao ponto de que parti” (GOMES, 1991, p. 49). Assim, o par sem rima *oblíqua / circuitos* serve para que a imagem seja transmitida de maneira mais completa, muito embora “circuitos”, palavra associada à eletricidade e talvez rara em poesia, serve apenas para concluir com doze sílabas, uma vez que, se a prioridade era a imagem, a palavra “círculos” talvez fosse mais adequada.

A tradução de Helena Barbas traz ainda outra alternativa: “Assim, as nossas duas almas, que são apenas uma, / embora eu tenha que partir, não sofrem / Qualquer quebra, mas uma expansão, / Como o ouro martelado até aérea espessura” (BARBAS, 1998, p. 133). Ela cria as palavras “apenas” e “qualquer”, o que confere maior clareza ao texto. Isto reflete talvez o seu projeto de torná-lo coloquial, uma vez que ele se torna mais acessível ao público amplo ao ser esmiuçado.

A coloquialidade também explicaria o uso da ordem direta dos constituintes da oração no último verso, quando no texto em língua inglesa há uma inversão, pois o verbo *beat* vem ao final. Porém, nos versos 26 e 27, propõe “Se as almas são duas, são duplas, / Como dois são os rijos pés do compasso”. Aqui, a ordem direta do verso em inglês, em “stiff twin compasses are two”, torna-se inversa na tradução. Isto se repete inúmeras vezes, o que demonstra que a tradutora procura trazer, sob este aspecto, certa estranheza em relação à inversão, pois esta era para os ingleses dos séculos XVI e XVII um lugar comum na poesia, o leitor estava totalmente acostumado a ela. Assim, invertendo a relação, Barbas evidencia o normal, com a ordem direta, justamente onde há inversão, para que assim ao leitor de língua portuguesa seja transmitida a mesma sensação de clareza que o leitor inglês tinha ao ler a ordem inversa. O contrário, por sua vez, torna essa leitura mais evidente, chamando a atenção para a relação de inversão.

Por fim, este capítulo procura dar conta, por meio de um recorte específico, de quatro projetos tradutórios. Cada um deles possui suas particularidades e apresenta as suas soluções.

Augusto de Campos possui uma poética muito bem delineada envolvendo a sua posição e o seu projeto de tradução, e os realiza com esmero e engenho. Sua procura pela concisão por meio da compensação ensina que às vezes é preciso fazer cortes, e outras é necessário criar

novas formas. A coerência de seu projeto deixa pouco espaço para a negatividade da crítica, além de uma enorme sombra para os tradutores que o sucedem. Mas esta sombra é também uma responsabilidade, uma chance de continuar a fazer tradução com consciência. Sua visão de Donne é a de um barroco inserido na tradição que levaria ao concretismo, mas isto não impede que novas leituras sejam feitas sobre a sua tradução, pois a sua voz é apenas uma entre as muitas que transparecem no resultado final somado à voz do leitor.

Paulo Vizioli é o primeiro a enfrentar a responsabilidade deixada por Campos, e por isso a crítica costuma olhar para sua tradução de Donne diminuindo-o de certa forma. Contudo, mesmo com o olhar restrito a um só poema, é preciso admitir que ele propõe boas soluções. O tradutor sempre cede diante de algo e ele é consciente disto. No próximo capítulo ficará mais claro o que é possível aprender com sua proposta.

Aíla de Oliveira Gomes traz um projeto um pouco diferente de seus predecessores, e ele lhe confere um pouco mais de liberdade. Ela nem sempre se utiliza disso de maneira ótima, mas a sua estratégia de focar o esmero em determinados versos que julga importantes em detrimento de outros apresenta soluções muito satisfatórias e coerentes com o que ela havia proposto inicialmente.

Por fim, Helena Barbas propõe um verso coloquial, o que não se pode avaliar com precisão sem ser nativo português ou sem um estudo linguístico profundo. Porém, isto não impede que se aprenda com muitas de suas escolhas, seja no âmbito do vocabulário ou no âmbito da forma, que surpreende para um projeto que parece se propor a pô-la em segundo plano.

4 *Sappho to Philaenis*: contextualização e tradução

Por sua reduplicação em espelho, o mundo abole a distância que lhe é própria (FOUCAULT, 2000, p. 27).

Em *Sappho to Philaenis*, poema escolhido para este trabalho, John Donne cria uma personagem lírica baseada na poeta grega Safo de Lesbos, que endereça uma carta à sua amante Filênis, invocando-a diante do espelho por meio de sua própria imagem refletida.

Este é, segundo o crítico inglês John Carey, um dos primeiros poemas de amor lésbico da língua inglesa (CAREY, 1980)²⁶. Há um evidente diálogo com as cartas heroicas de Ovídio, em que diversas personagens gregas femininas são retratadas por meio de poemas epistolares fictícios. Safo já estava presente no trabalho do poeta latino, porém, sua carta era endereçada a Fáon, um amante homem. Donne utiliza-se do gênero para criar um poema sobre a semelhança e a impossível busca da permanência, contra a violência da mudança.

A seguir, ele é transcrito integralmente, para que o leitor possa acompanhar a discussão.

Sappho to Philaenis

Where is that holy fire which verse is said
To have? Is that enchanting force decayed?
Verse, that draws Nature's works from Nature's
law,
Thee, her best work, to her work cannot draw.
Have my tears quenched my old poetic fire?
Why quenched they not as well that of desire?
Thoughts, my mind's creatures, often are with
thee,
But I, their maker, want their liberty.
Only thine image in my heart doth sit,
But that is wax, and fires environ it.
My fires have driven, thine have drawn it hence;
And I am robbed of picture, heart, and sense.
Dwells with me still mine irksome memory,
Which both to keep and lose grieves equally.
That tells me how fair thou art: th'art so fair
As gods, when gods to thee I do compare,
Are graced thereby; and, to make blind men see,
What things gods are, I say they're like to thee.
For, if we justly call each silly man
A little world, what shall we call thee then?
Thou art not soft and clear and straight, and
fair,

As down, as stars, cedars and lilies are,
But thy right hand and cheek and eye only
Are like thy other hand and cheek and eye.
Such was my Phao awhile, but shall be never
As thou wast, art and, oh, mayst thou be for
ever.
Here lovers swear in their idolatry
That I am such; but grief discolours me.
And yet I grieve the less, lest grief remove
My beauty, and make me unworthy of thy love.
Plays some soft boy with thee? Oh, there
wants yet
A mutual feeling which should sweeten it.
His chin a thorny-hairy unevenness
Doth threaten, and some daily change possess.
Thy body is a natural Paradise,
In whose self, unmanured, all pleasure lies,
Nor needs perfection: why shouldst thou then
Admit the tillage of a harsh, rough man?
Men leave behind them that which their sin
shows,
And are as thieves traced which rob when it
snows.
But of our dalliance no more signs there are
Than fishes leave in streams or birds in air;
And between us all sweetness may be had:

²⁶ A edição consultada foi publicada em eBook, em formato sem paginação real.

All, all that Nature yields, or art can add.
 My two lips, eyes, thighs, differ from thy two
 But so as thine from one another do,
 And, oh, no more: the likeness being such,
 Why should they not alike in all parts touch?
 Hand to strange hand, lip to lip none denies:
 Why should they breast to breast, or thighs to
 thighs?

Likeness begets such strange self-flattery,
 That touching myself, all seems done to thee:
 Myself I embrace, and mine own hands I kiss,
 And amorously thank myself for this.

Me, in my glass, I call thee; but, alas,
 When I would kiss, tears dim mine eyes and
 glass.

O cure this loving madness, and restore
 Me to me: thee my half, my all, my more.
 So may thy cheeks' red outwear scarlet dye,
 And their white, whiteness of the Galaxy;
 So may thy mighty, amazing beauty move
 Envy in all women, and in all men, love;
 And so be change and sickness far from thee,
 As thou by coming near keep'st them from me.
 (DONNE, 2013, p. 930-933).

4.1 A questão da autoria

O poema estava no livro *Elegies* na primeira edição (1633). Na segunda edição, de 1635, foi colocado entre *Letters to severall Personages*. No século XX, Herbert Grierson colocou-o em destaque como um poema único, pois se assemelha em gênero às cartas heroicas de Ovídio, e não à elegia (GRIERSON, 1912). Assim, os editores estão indecisos com este poema desde 1635, pois ele de fato é único dentro da obra de Donne.

Em 1965, Helen Gardner publicou outra edição crítica. Nela, *Sappho to Philaenis* aparece na seção “*Dubia*”, dedicada a poemas cuja autoria seria duvidosa. Isto parece ter ocorrido fortemente porque o poema seria, segundo a editora, pouco característico da obra do poeta. Foram necessários quinze anos para que o crítico John Carey questionasse a divisão de Gardner, mas a sua edição já havia ganhado ampla aceitação. Patridge, por exemplo, que se utiliza amplamente dela, não menciona *Sappho to Philaenis*, e mesmo o editor contemporâneo Robin Robbins (DONNE, 2013) segue o exemplo de Gardner.

A seguir, transpõe-se a citação de John Carey de trechos do prefácio de Gardner à sua edição, pois não se obteve acesso a ela.

The congruence of ‘Sappho to Philaenis’ with Donne’s persistent concerns is worth remarking, for his modern editor, Dame Helen Gardner, finds it ‘uncharacteristic of Donne in theme, treatment, and style’, and accordingly denies its authenticity, despite its appearance in the first edition of his poems and in various dependable manuscripts. ‘I find it difficult’, states Dame Helen, ‘to imagine him wishing to assume the love sickness of Lesbian Sappho’.
 (CAREY, 1980).²⁷

²⁷ “A congruência de ‘Sappho to Philaenis’ com as preocupações persistentes de Donne vale a pena ser destacada, já que sua editora moderna, Dame Helen Gardner, acha-o ‘desconforme a Donne em tema, tratamento e estilo’ e, portanto, nega sua autenticidade, apesar de ele se mostrar na primeira edição de seus poemas e em vários

Carey defende a autoria do poema por meio da própria poética de Donne:

To imagine him, on the other hand, wishing to depict a union of lovers so complete that the two identities, being identical, sink into one, is only too easy, and he could not do this unless he wrote about two precisely similar bodies. Sappho's homosexuality recommended itself as the answer to an imaginative problem. (CAREY, 1980).²⁸

A pouca tipicidade do poema é um argumento também utilizado por Robin Robbins em sua edição das obras completas de 2013: “The unparticularity of such phrases as ‘mighty, amazing beauty’ is also uncharacteristic” (DONNE, 2013, p. 929)²⁹. Ele inclusive propõe duas possíveis datas para a sua escrita (1590 e 1609) e diz que em uma delas (1609), Donne se dedica já a outros assuntos, tais como cartas em versos e *Divine Meditations* (DONNE, 2013, p. 929). Em relação à tipicidade, perguntamo-nos por que um poeta não pode produzir em meio à sua obra algo de inusitado e nunca mais repeti-lo? Pode-se tomar como exemplo o poema *Metempsychosis* (DONNE, 2013), cuja autoria nunca foi questionada, e consiste antes de tudo em um experimento poético inacabado.

Berman, em *Toward a translation criticism: John Donne* (2009), dedica uma seção ao poema e defende a autoria de Donne, tendo por base este mesmo questionamento a respeito do tema: “This ‘incursion’ of the poet of the love of Woman has nothing to do with an erotic libertine curiosity. It obeys the need to explore and to think through the internal logic of the love of woman for woman, of the same for the same” (BERMAN, 2009, p. 115, destaque do autor)³⁰.

Desta forma, pensando na discussão da tipicidade, seria possível argumentar que o poema se mostra característico da poética de Donne, pois se trata de uma investigação poética contendo todo um jogo de *wit* muito sutil que se dá nas contradições entre poeta e personagem, ambos diante de um espelho que não se sabe bem o que reflete: Safo, Filênis, Donne, Ovídio ou a própria poesia.

manuscritos confiáveis. ‘Eu acho difícil’, declara Dame Helen, ‘imaginá-lo desejando assumir a perdição amorosa da lésbica Safo’” (tradução nossa).

²⁸ “Por outro lado, é muito fácil imaginá-lo desejando representar uma união de amantes tão completa que ambas identidades, sendo idênticas, mesclam-se em uma, e ele não poderia fazê-lo a não ser que escrevesse sobre dois corpos precisamente similares. A homossexualidade de Sappho apresentou-se como a resposta a um problema imaginativo”. (tradução nossa).

²⁹ “A pouca tipicidade de expressões como ‘mighty amazing beauty’ também não é característica” (tradução nossa).

³⁰ “Esta ‘incursão’ do poeta no amor da Mulher não tem nada a ver com curiosidade erótica e libertina. Ela obedece à necessidade de explorar e pensar por meio da lógica interna de mulher por mulher, do mesmo pelo mesmo” (tradução nossa).

Quanto ao argumento de Robbins, segundo o qual certas sentenças seriam atípicas por sua falta de especificidade, defendemos ainda que Donne trata Filênis da mesma forma como trata Elizabeth Drury, a criança a quem se dedicam as elegias fúnebres chamadas de *Anniversaries*. A mulher, em ambos os casos, é antes uma ideia, como o próprio Donne diz ao defender seus *Anniversaries* contra os comentários de Ben Jonson (TUVE, 1947, p. 41). O nome de ambas, por exemplo, não é mencionado uma única vez nos corpos dos poemas.

Segundo Rosemond Tuve, esta prática é autorizada por diversos autores. Poderia dar-se por meio da imitação de Cícero, que recomenda “the intellectual ideal by reference to which the artist represents those objects which do not themselves appear to the eye” (CÍCERO *apud* TUVE, 1947, p. 41)³¹. Poderia ainda ser autorizada pela imitação de uma leitura platônica ou neoplatônica feita por meio de Plotino; ou, por fim, pela leitura de Aristóteles feita pelo renascentista Girolamo Fracastoro, segundo o qual seria necessário imitar não o particular, mas o universal vestido de suas belezas próprias (TUVE, 1947, p. 41).

Robbins, contudo, não se atém somente à questão da tipicidade e acrescenta novos argumentos à discussão, no âmbito do estilo:

The frequent end-stopping makes *Sappho [to Philaenis]* unlike D.’s [Donne’s] work, even pedestrian, as does the absence of any wit of unexpected reversal. [...] The references to ‘gods’ in ll. 15-18 as real living entities are also unlike D.’s more detached references (except for [*The Perfume* [l.] 65, and even that is the past tense) though it may be argued that the poet is speaking as a classical persona. (DONNE, 2013, p. 929).³²

Os argumentos são de extrema pertinência, mas Robbins já antecipa seu ponto fraco: trata-se antes de tudo, da cunhagem de uma personagem, a ficcionalização da poeta grega Safo. Donne se esforça por afastar-se de sua poética tradicional, criando algumas estratégias que o distanciam de sua personagem lírica.

Além disso, é pertinente levar em conta que o poema imita as cartas heroicas de Ovídio, gênero que não se repete dentro da obra de Donne. Assim, dentro do *decorum* apropriado a cada gênero, é natural que o estilo cunhado não se repita.

Contudo, Robbins não toma uma posição absoluta diante do problema, antes expõe tudo aquilo de que dispõe: “D. might have thought it so utterly paradoxical that one woman could

³¹ “O ideal intelectual pelo qual o artista representa aqueles objetos que não se mostram ao olhar” (tradução nossa).

³² “O frequente *end-stopping* torna *Sappho [to Philaenis]*, diferente da obra de D. [Donne], até mesmo banal, assim como a ausência de qualquer *wit* de reversões inusitadas. [...] As referências a ‘deuses’ nos versos 15–18 como entidades reais e pulsantes também são diferentes das alusões mais desprendidas de D. (com exceção de *The Perfume*, verso 65, e ainda assim neste caso é no pretérito), apesar de que se pode argumentar que o poeta está falando como uma persona clássica” (tradução nossa).

gain sexual pleasure from another that this constituted sufficient ‘wit’ for his usual ironic love-elegy” (DONNE, 2013, p. 929)³³.

Enfim, defendemos que a autoria do poema seja atribuída a Donne, mas há ainda outra camada desta questão sobre a qual se pode se refletir.

4.2 A poeta de Lesbos, as cartas de Ovídio e a construção do autor

É importante trazer à tona toda a discussão feita a respeito da autoria do poema, porque é proposta, nesta dissertação, a tradução de um poema escrito por John Donne. Contudo, outra questão aparece quando se argumenta contra ou a favor dos críticos. A questão mais repetida é: Donne poderia ou não ter escrito o poema?

Lavinia Silvaes, em *Nenhum homem é uma ilha: John Donne e a Poética da Agudeza*, (2015), levanta a seguinte discussão, ao tratar de uma importante edição então em progresso:

A intenção, segundo os editores de *The Variorum Edition of the Poetry of John Donne*, é ‘resgatar e apresentar apenas o que Donne escreveu’. Ora, nota-se o caráter ambicioso da tarefa, referindo uma “realidade” tangível apenas desde que se aceite, com boa vontade, o grau de ilusão inerente à clara inverossimilhança da proposta. É de fato interessante comparar os diversos registros de uma poesia, cujo original manuscrito se perdeu. No entanto, é também pertinente ter em conta a diluição histórica prática, confessando o teor fictício, mais ou menos verossímil (dependendo dos critérios que se adotam) do conjunto constituído pela edição *Variorum*. (SILVARES, 2015, p.276).

Isto se torna pertinente para a dissertação na medida em que o poema de Donne foi imbuído de “diluição histórica prática” junto a seu cânone por cerca de quatrocentos anos. A partir de 1965, com a edição de Gardner, é feita uma nova diluição dentre tantas outras, mas isto não lhe retira o caráter fictício da autoria instaurada junto aos outros poemas.

O poema apresenta não só a primeira máscara fictícia de autoria, mas pelo menos duas outras. O uso da voz lírica de Safo traz toda uma historicidade não presente nos demais poemas de Donne.

Em primeiro lugar, há a poeta grega cuja obra se dissolveu quase completamente. Seu cânone pode incluir poemas de diversos autores, e o nome “Safo” antes de mais nada é uma construção, alçada ao aspecto mítico (FLORES, 2017, p. 9).

³³ “D. pode ter pensado no fato de uma mulher ter prazer sexual com outra ser tão paradoxal que já constitui ‘wit’ suficiente para sua costumeira elegia amorosa irônica” (tradução nossa).

Em seu ensaio introdutório à tradução dos poemas de Safo, Guilherme Gontijo Flores destaca justamente esse caráter embaçado da autoria de poemas orais transcritos postumamente e apartados de nós por milhares de anos. “A autoria é a função que reúne os poemas diante de um sentido corporal, do corpo sáfico, passando pelos corpos cantantes sáficos, até o *corpus* sáfico que vai se formando ao longo dos séculos” (FLORES, 2017, p. 10).

Assim, a construção de Safo é ainda mais carregada de diluição histórica que a de Donne, mas ele incorpora essa diluição quando o poema é publicado junto a um *corpus* sob seu nome e adquire o aspecto de sua autoria ao longo dos séculos.

Em segundo lugar, há a máscara latina. Ovídio, por meio de cartas fictícias, emula as vozes de diversas heroínas da Grécia antiga, e dentre elas inclui uma única heroína cuja existência seria certa: Safo. Ela adentra, desde então, o universo ficcional da fala por meio do outro, sua voz é mesclada pela primeira vez com a de um autor que assume o próprio nome.

Na tradução das *Cartas de Amor*, feita por Dunia Marinho Silva (OVÍDIO, 2003), nota-se como *Sappho to Philaenis* alimenta-se da carta de Ovídio. As principais características do argumento estão todas ali. A personagem da mesma forma se endereça a um amante que está longe, Fáon; sua paixão fulgurosa também a consome e modifica sua forma de escrever e suas lágrimas turvam os seus olhos. Contudo, se então Safo prometia se matar diante da impossibilidade de encontrar Fáon, no poema mais recente ela se lança na ardente busca da semelhança, e é essa fogueira que carrega o germen de seu fracasso. O poema de Donne usa de maneira frutífera a tradição clássica, que por sua vez lhe confere a verossimilhança, fazendo com que ele seja uma real transformação da natureza, perante seus contemporâneos. A máscara é necessária à sua criação.

Em terceiro lugar, a máscara exterior. Um poeta elisabetano se propõe a imitar a carta de Ovídio, justamente aquela cujo caráter fictício se mescla ao da autoria. Donne não deixa o manuscrito de suas obras completas, e desde então seus poemas são publicados com base em edições póstumas. Por fim, finalmente se resolve traduzi-lo e ao labirinto ficcional da autoria se soma mais uma voz. O diálogo da obra é perene, e somente o enriquece. A discussão da tipicidade torna-se pequena diante de tamanha quantidade de vozes, cada uma mesclada sobre a outra. O que realmente importa é a camada ficcional criada sobre elas: este é o poema que sempre se atribuiu a Donne, faz parte de seu ser historicamente forjado.

A tradição oral de Safo encontra equivalência no início da formação da poesia escrita elisabetana, e com essa transposição é possível dizer sobre Donne e a Inglaterra algo semelhante ao que Flores diz sobre a poeta grega: “pense que os poemas, estes poemas sáficos, tiveram sua

vida pela Grécia sob o nome de Safo e que, em geral, quem cantasse qualquer um deles teria, inevitavelmente, de incorporar Safo, tornar-se Safo por um átimo” (FLORES, 2017, p. 9).

4.3 O lugar do poema dentro da obra

Dentro do cânone de Donne, sobreposto pela camada ficcional da autoria, o poema acaba ocupando um lugar dentro da obra. É preciso compreendê-lo para fazer a tradução, pois sua posição é carregada de historicidade e demonstra diferenças em relação à totalidade da obra que devem ser evidenciadas. Para fazê-lo, foi utilizada a edição crítica de Robin Robbins (DONNE, 2013).

Na poética de Donne, a mulher é por vezes um símbolo da mudança. Em *Change*, poema de *Elegies*, o eu lírico cria o axioma de que toda mulher trai sua relação amorosa, como se nota no seguinte trecho:

Women are like the arts: forced unto none,
Open to all searchers, unprized if unknown.
If I have caught a bird and let him fly,
Another fowler, using those means as I,
May catch the same bird; and as these things be,
Women are made for men, not him, nor me.
(DONNE, 2013, p. 331).

A partir desta postulação, faz diversas comparações de como a mudança e a multiplicidade são boas, concluindo da seguinte maneira: “Change’s the nursery/ Of music, joy, life, and eternity” (DONNE, 2013, p. 334).

Em *Paradoxes and problems*, livro de sua juventude em que se dedica ao livre exercício do humor por meio do *wit*, faz comparações semelhantes:

The *Heavens* themselves continually turn, the *Stars* move, the *Moon* changeth;
Fire whirlleth, *Aire* flyeth, *Water* ebbs and flowes, the face of the *Earth* altereth
her looks, *time* staies not; the Colour that is most light, will take most dyes: so
in Men, they that have the most reason are the most inalterable in their
designes, and the darkest or most ignorant, do seldomest change; therefore
Women changing more than Men, have also more *Reason*. [Sic] (DONNE,
1952, p. 280, destaque do autor)³⁴.

³⁴ “Os próprios Céus continuamente giram, as Estrelas se movem, a Lua muda, o Fogo se agita, o Ar voa, a Água ondula e flui, a face da Terra altera sua aparência, o tempo não fica; a Cor que é mais luz obterá mais pigmentos: assim nos Homens aqueles que têm maior razão são os mais inalteráveis em seus desenhos, e o mais escuro ou

Nem sempre, porém, a mudança é algo bom na poética dialética de Donne. As constantes mudanças são dolorosas e levam ao desejo da permanência. A mulher, em *A Valediction: Forbidding Mourning*, é quem poderia dar a constância almejada, frente à turbulência apressada do homem: "Thy firmness makes my circle just, / And makes me end where I begun" (DONNE, 2013, p. 262).

Essa relação de mudança e constância se torna ainda mais aguda em *Sappho to Philaenis*. Neste poema, a turbulência do tempo é apavorante, pois leva à decadência, à doença. Os versos, em sua decadência, já não são capazes de quebrar as leis da natureza, criar uma realidade própria e trazer assim Filênis em sua completude para perto de Safo:

Where is that holy fire which verse is said
To have? Is that enchanting force decayed?
Verse, that draws Nature's works from Nature's law,
Thee, her best work, to her work cannot draw.
(DONNE, 2013, p. 930).

A imagem da amante, que deveria, ao final, afastar toda mudança, é antes derretida pelo desejo de sua própria criadora: "Only thine image in my heart doth sit, / But that is wax, and fires environ it" (DONNE, 2013, p. 930). É preciso então recriá-la tentando alcançar o fogo do outro, despojando-se para isto de figura, coração e razão: "My fires have driven, thine have drawn it hence;/ And I am robbed of picture, heart, and sense" (DONNE, 2013, p. 930).

Somente a semelhança da amante, evocada diante do espelho, é que poderia dar a constância almejada: "And so be change and sickness far from thee/ As thou by coming near keep'st them from me" (DONNE, 2013, p. 933). Safo, porém, é consciente da impossibilidade de seu desejo, desde o início. Ao final, a constatação da impossibilidade é repetida, desta vez por meio da imagem das lágrimas que turvam os olhos e o espelho: "Me, in my glass, I call thee; but alas, / When I would kiss, tears dim mine eyes and glass" (DONNE, 2013, p. 933).

O homem, no trecho citado de *Paradoxes and Problems*, é considerado constante, em comparação com a mulher, sempre variante. Em *Sappho to Philaenis*, contudo, a relação é invertida: o homem é que carrega na fertilidade de sua relação com a mulher o perigo da mudança. Por isso, é usado o vocabulário campestre, *tillage* e *manure*, fertilização, adubo, para ofender o sexo masculino, que suja a mulher com sua fertilidade: "Thy body is a natural Paradise, / In whose self, *unmanured*, all pleasure lies,/ Nor needs perfection: why shouldst

mais ignorante raramente muda; portanto as Mulheres, mudando mais que os Homens, também têm mais Razão" (tradução nossa).

thou then/ Admit the *tillage* of a harsh, rough man?” (DONNE, 2013, p. 932, destaque nosso). Desta forma, a busca pela verossimilhança assegurada pela tradição clássica – nomeadamente por meio das máscaras de Ovídio e Safo – provoca a inversão do que comumente se expressa em outros poemas. A opinião do poeta não é um fator importante, antes o modo como ele assegura a realidade de sua obra, que só poderia ser obtida por meio do resgate da criação divina, estando nela inclusa a autoridade das obras greco-romanas.

Quanto ao metro, o poema é escrito em pentâmetros jâmbicos com rimas emparelhadas, chamados em língua inglesa de *heroic couplets*. Seu uso é pouco mais tradicional, se comparado ao restante da obra. A pausa ao final dos pares, por exemplo, é quase uma constante, e muitas vezes há pausa em cada um dos versos do par. Os pés possuem irregularidade, mas talvez não além do que a língua inglesa permite.

No uso de *heroic couplets*, segundo se lê no manual de metrficação inglesa *Rules for the Dance*, de Mary Oliver (1998, p. 42), cada par deveria ser “end-stopped”, ou seja, ter uma pontuação que marcasse a pausa ao final do segundo verso. Cada par, desta maneira, deveria ter uma conclusão, fosse do pensamento ou da pausa gramatical.

Trata-se de um metro amplamente utilizado por Donne. Nos poemas reunidos tradicionalmente sob o nome de *Elegies*, somente um deles se utiliza de rimas intercaladas, mas, mesmo assim, é usado o pentâmetro jâmbico. Do mesmo modo, os poemas de *Satyres* e de *Anniversaries* são todos escritos em *heroic couplets*. Dos poemas mais comentados pela crítica, além daqueles da seção *Songs and Sonnets*, somente *The progress of the soul (Metempsychosis)* e, é claro, os sonetos de *Holy Sonnets* não seguem este metro.

Samuel Daniel, poeta e tratadista do século XVI, achava-o cansativo e aconselhava certa irregularidade:

And I must confesse that to mine owne eare those continuall cadences of couplets vsed in long and continued Poemes are verie tyresome and vnpleasing, by reason that still, me thinks, they run on with a sound of one nature, and a kinde of certaintie which stuffs the delight rather then intertaines it. But yet, notwithstanding, I must not out of mine owne daintinesse condemne this kinde of writing, which peradventure to another may seeme most delightfull [...] Besides, me thinkes, sometimes to beguile the eare with a running out, and passing ouer the Ryme, as no bound to stay vs in the line where the violence of the matter will breake thorow, is rather gracefull then otherwise. [Sic] (SMITH, 1950, p. 382).³⁵

³⁵ “E eu devo confessar que à minha própria orelha essas cadências contínuas de pares usadas em poemas longos e contínuos são muito cansativas e desprazerosas, porque, eu penso, elas se desenvolvem com o som de uma natureza e um tipo de certeza que entulha o deleite em vez de entretê-lo. Mas ainda, mesmo assim, eu não devo, dentro de minha própria delicadeza, condenar esse tipo de escrita, que porventura a outros deve parecer muito

Contudo, conforme A. J. Smith (1950, p. xl), organizador da coletânea da qual retiramos o texto acima, Daniel tinha uma mente muito aberta. Em nota, Smith cita o poeta William Drummond of Hawthornden, que fez paráfrases de sua correspondência com o poeta Ben Jonson. Em uma das cartas, este teria dito haver se desgostado com o que Daniel disse e defenderia o *heroic couplet*, pois odiaria todos os outros metros. Segundo W. Drummond, Jonson teria dito ainda que rimas intercaladas seriam forçadas, e que o melhor modo de se fazer *heroic couplets* seria o mais tradicional, ou seja, “end-stopped”, com cesura no meio do verso e rimas perfeitas (SMITH, 1950, p. 457).

Mesmo se não levarmos totalmente a sério as paráfrases de W. Drummond, é possível notar uma divergência de opiniões quanto ao *heroic couplet*. De qualquer forma, o uso que Donne faz deles em suas sátiras lhe renderia a fama de não seguir o metro, embora em *Elegies* houvesse também uma quebra com a simetria do verso (PATRIDGE 1978, p. 23–24).

É preciso assinalar que a maneira despojada com que Donne escrevia chegou até nós após passar por um filtro editorial, e ainda assim na primeira edição há diversas irregularidades: “Syllable-count became an editorial fetish, ignoring the liberal attitude of Elizabethan accentual verse. Yet in the 1633 edition of Donne’s poems, many pentameter lines contain twelve syllables, in which the medial vowels in words of three or more syllables, such as desperate, are not suppressed” (PATRIDGE, 1978, p. 25)³⁶. Diante desse problema, é preciso assinalar que a tradução abarca não o que Donne poderia ter escrito, mas uma possível leitura de sua obra, por meio de edições críticas modernas.

Em relação a *Songs and Sonnets*, seu metro é bem mais regular. Referindo-se a essa seção de poemas, A. C. Patridge afirma o seguinte: “In the 49 stanzaic poems, he [Donne] employs 46 different stanza forms, 44 of them unique, in the sense that they occur once only” (PATRIDGE, 1978, p. 92)³⁷. Fazendo referência ao estudo de Pierre Legois, Patridge afirma ainda que somente quatro destas formas foram usadas anteriormente a Donne (PATRIDGE, 1978, p. 92).

deleitosa [...]. Além disso, eu penso, às vezes iludir a orelha com um correr sobre e um passar por cima da rima, como por não nos obrigar a ficar na linha na qual a violência do assunto irá se quebrar completamente, é mais gracioso que qualquer outra coisa” (tradução nossa).

³⁶ “A contagem silábica tornou-se um fetiche editorial, ignorando a atitude liberal do verso acentual elisabetano. Ainda na edição de 1633 dos poemas de Donne, muitos versos em pentâmetros apresentam doze sílabas, sendo que as vogais médias em palavras de três ou mais sílabas, como em ‘desperate’, não são suprimidas” (tradução nossa).

³⁷ “Em 49 poemas estróficos, ele [Donne] emprega 46 formas diferentes de estrofes, 44 delas únicas, no sentido de que elas ocorrem apenas uma vez” (tradução nossa).

Além do metro, as rimas utilizadas pelo poeta possuem irregularidade digna de nota. Arnold Stein foi um crítico inglês que dedicou boa parte de sua carreira ao estudo da obra de Donne. Em um artigo de 1942, tratou da rima como um dos fatores de maior “originalidade” do poeta. É preciso ler o artigo com a ressalva de que sua leitura é pautada por valores contemporâneos como este, porém, sua análise das rimas é bastante pertinente, mesmo que seu objetivo de provar que Donne seria um poeta inovador não seja compartilhado por este trabalho.

Por meio de análise da obra de Puttenham de 1589, *The Arte of English Poesie* (SMITH, 1950), Stein sugere que, para os elisabetanos, a rima era tão importante que por vezes era colocada acima do metro (STEIN, 1942, p. 676). Ele destaca ainda que a preferência recaía sobre os monossílabos, formando “rich heavy rimes” (STEIN, 1942, p. 676). As rimas com paroxítonas recebiam pouca preferência e as que fossem além desta tonicidade eram rejeitadas (STEIN, 1942, p. 676–677).

Para o crítico, Donne revolta-se contra um estilo elevado e consagrado, à sua própria maneira e com as armas de que dispunha, sobrepondo o conteúdo sobre a maneira de expressá-lo, “matter over manner” (STEIN, 1942, p. 677). Não concordamos com a hipótese de que Donne se revoltasse contra a tradição ou almejasse tal sobreposição. Parece-nos, antes, que seu esforço é pela busca de uma condensação que quebra a dualidade entre conteúdo e forma: letra como manifestação do sentido. De fato, como vimos no primeiro capítulo, a questão de *matter over manner* simplesmente não se aplica àquele período, pois o poema era uma *forma* em si mesma. Uma manifestação artificial da natureza.

Stein demonstra como Donne utiliza-se de rimas mesclando finais femininos ou polissilábicos e finais masculinos (STEIN, 1942, p. 678). Ele argumenta que era muito pouco provável, à época, que se usasse a mudança de acento para forçar a rima (STEIN, 1942, p. 679). O verso deve ser lido como está escrito, portanto.

O crítico passa então a demonstrar como a cadência dos versos muitas vezes provoca rimas de terminações femininas com masculinas em momentos nos quais isto não é tão óbvio, pois ocorre com monossílabos ao final, como em “kill me” e “added bée” (STEIN, 1942, p. 679). Porém, não entraremos nestes méritos, pois pode haver diversas interpretações da acentuação, todas plausíveis.

Assim, é dada atenção às rimas que não podem ser perfeitas a não ser que se mude a pronúncia da palavra, ou seja, àquelas que ocorrem entre palavras monossílabas e palavras de outras tonicidades. Então, é utilizado neste momento o conceito de letra, pois o que importa é a materialidade das palavras e de sua cadência, e isto se opõe à noção idealista. É pertinente lembrar a crítica de Coleridge, que propõe a leitura apressada ou lenta dos versos de Donne de

acordo com a adequação à perfeição do metro. É justamente a isso que a posição adotada na dissertação se opõe ao fazer uso do conceito de letra.

A seguir, transcrevem-se as rimas do tipo explicado ocorrendo em *Sappho to Philaenis*: *thee/ liberty; idolatry/ me; unevenness/ possess; flattery/ thee*. A estas, somam-se duas em que somente o último som do ditongo harmoniza com a outra palavra: *eye/ only; dye/ galaxy*. Por fim, uma ocorrência de rima imperfeita, mas com palavras de mesma tonicidade: *memory/ equally*. São sete ocorrências em um total de 32 pares de versos, um número aparentemente pequeno, mas que representa quase 22% dos pares ou pouco mais de uma rima imperfeita a cada cinco pares.

Esta imperfeição reflete o argumento do poema e o *heroic couplet* ganha significado pleno. As rimas pareadas mostram-se como a condensação do espelho, imagem que penetra todo o poema: cada dois versos, pela harmonia da rima, são figuras refletidas. Porém, as rimas imperfeitas entravam o grande desejo de Safo diante do espelho. Elas são o fogo do desejo a derreter a imagem de cera em seu coração, as lágrimas turvando a imagem de Filênis e apagando o fogo poético: “Have my tears quench’d my old poetic fire?” (DONNE, 2013, p. 931). São a impossibilidade de retirar da natureza o seu melhor trabalho: “Verse, that draws Nature’s works from Nature’s law,/ Thee, her best work, to her work cannot draw”. As rimas imperfeitas são, enfim, a impossibilidade da evocação da amante. Por isso, na tradução, é fundamental trazer os versos com rimas pareadas e preservar a sua imperfeição.

Da mesma forma, outras estratégias utilizadas no poema remetem à reflexão, como as figuras de paralelismo, enumeração, repetição, que são as palavras como imagens no espelho. Há ainda as figuras relacionadas à transferência valorativa, que simbolizam a imperfeição do espelho: metáfora, metonímia, comparação. Por fim, figuras de repetição e harmonia sonora: aliteração e assonância. No que diz respeito às primeiras figuras apontadas, seria impossível mantê-las utilizando o mesmo número de sílabas do original, graças à natureza monossilábica da língua inglesa e polissilábica da portuguesa. Cada repetição acarreta aumento significativo no número de sílabas da tradução. Porém, mesmo aumentando o número de sílabas, nem sempre é possível preservar todas as repetições.

Paulo Vizioli, além de ser um dos tradutores de John Donne para a língua portuguesa, é também importante referência na área da tradução. Seu artigo de que se tratou no capítulo anterior se dedica em parte justamente à tradução de pentâmetros jâmbicos. Lê-se nele o seguinte:

É mais que consabido que as palavras inglesas (principalmente as de origem teutônica) são menos longas que as da nossa língua. [...] O ritmo, na poesia, faz parte intrínseca de sua linguagem. Não deve ser destruído. Por isso, o tradutor não pode aumentar arbitrariamente o número de sílabas dos versos, pois, se o fizer, com certeza arruinará o efeito almejado pelo poeta. Entretanto, para manter o mesmo número de sílabas, ele é freqüentemente obrigado, em vista da aludida discrepância, a eliminar palavras e até mesmo imagens, tornando vago e inócuo o que antes possuía vigor e precisão. E isso também é condenável. O que fazer então? Como preservar o ritmo sem estropiar o sentido? Ou como conservar este sem prejudicar aquele? (VIZIOLI, 1983, p. 113).

A solução de Vizioli é sempre aumentar em pelo menos dois o número de sílabas (VIZIOLI, 1983, p. 113). Há, porém, outros problemas, dentre os quais a maior liberdade métrica permitida pela língua inglesa:

Como se sabe, os poetas de língua inglesa, – a não ser quando visam a efeitos especiais, – raramente se prendem à regularidade métrica, invertendo os pés dos versos, suprimindo aqui ou ali a acentuação, ou colocando duas ou mais sílabas fortes em posições contíguas [...]. Dessa forma, criam pausas internas, realçam palavras-chave e evitam a monotonia. A métrica portuguesa, entretanto, não permite a mesma liberdade ao poeta. (VIZIOLI, 1983, p. 115–116).

Portanto, se John Donne é criticado pelo seu uso do metro, é porque ele extrapolava até mesmo essa liberdade dada por sua língua, em determinados poemas. Vizioli apresenta como solução a variação do acento permitida por cada metro. Assim, em um dodecassílabo, o tradutor poderia variar entre o acento na 6ª e na 12ª sílabas ou na 4ª, 8ª e 12ª sílabas.

Outro problema criado pelo aumento das sílabas é a mudança de historicidade. Segundo se lê no *Tratado de Versificação Portuguesa*, de Amorim de Carvalho, o decassílabo, em língua portuguesa, é um dos metros mais utilizados desde as suas origens, com variados metros (CARVALHO, 1987), sendo o exemplo mais canônico *Os Lusíadas* de Camões. O pentâmetro jâmbico tem uma história semelhante, pois é um clássico da língua inglesa, passando por Shakespeare e Milton, além de Donne, é claro.

O dodecassílabo ou alexandrino, por sua vez, tem uma história completamente diferente, de acordo com Álvaro Faleiros, em seu livro *Traduzir o Poema* (2012). O metro era pouco utilizado em nossa língua antes do século XIX, quando foi divulgado no *Tractado de Metrificação Portuguesa* de Antônio Feliciano de Castilho (FALEIROS, 2012, p. 77). Suas origens remontam à poesia provençal, por meio da qual passaram pela francesa para chegar até à portuguesa. Na metrificação francesa, de onde o metro foi importado, ele esteve presente em toda a sua história, desde a Idade Média, passando por Hugo e Mallarmé (FALEIROS, 2012).

Contudo, a estratégia de aumentar o número de sílabas, utilizada por Vizioli, é empregada por diversos tradutores no Brasil, até mesmo Augusto de Campos, cujo projeto valoriza grandemente o metro do original. Assim, seria possível talvez falar de uma nova historicidade sendo dada ao dodecassílabo, na medida em que muitos tradutores dos séculos XX e XXI estão transformando-o na nova medida para o pentâmetro jâmbico inglês.

Por fim, em tradução, é preciso fazer escolhas e ser consciente do que elas acarretam. Desta forma, ao aumentar-se o número de sílabas, diferencia-se a cadência e parte da historicidade do poema. No entanto, ganha-se espaço para melhor preservar as estratégias que se julga fundamentais na construção do poema, ou seja os jogos de espelhos concretizados nos *heroic couplets*, nas figuras de linguagem e nas imagens.

4.4 Tradução de *Sappho to Philaenis*

Tabela – Tradução do poema *Sappho to Philaenis*

	Sappho to Philaenis	Safo para Filênis
1	Where is that holy fire which verse is said	A força encantadora do verso declina?
2	To have? Is that enchanting force decayed?	Onde está sua chama, que dizem divina?
3	Verse, that draws Nature's work from Nature's law	Guia da lei da Natureza, o poema
4	Thee, her best work, to her work cannot draw.	Não logra trazer você, sua obra-prima.
5	Have my tears quenched my old poetic fire?	Meu pranto saciou a antiga lírica chama?
6	Why quenched they not as well that of desire?	Por que não saciou também a minha gana?
7	Thoughts, my mind's creatures, often are with thee,	Sonhos, criações da mente, por você passam,
8	But I, their maker, want their liberty.	Mas eu, mãe deles, quero sua libertação.
9	Only thine image in my heart doth sit,	Só sua imagem em meu coração se acama,
10	But that is wax, and fires environ it.	Mas ela é de cera e a envolve a chama.
11	My fires have driven, thine have drawn it hence;	Minha chama a afasta, a sua a procura;
12	And I am robb'd of picture, heart and sense.	Sou roubada de senso, coração e figura.
13	Dwells with me still mine irksome memory,	Tenho comigo ainda a memória irritante,
14	Which both to keep and lose grieves equally.	Que mantida ou perdida desola igualmente.
15	That tells me how fair thou art: th'art so fair	Vejo assim sua beleza: você é tão bela
16	As gods, when gods to thee I do compare,	Como uma deusa, se assim as comparo, ela

17	Are graced thereby; and, to make blind men see	Se eleva; para a cegos dar a enxergar
18	What things gods are, I say they're like to thee.	Uma deusa, só há você para comparar.
19	For, if we justly call each silly man	Pois, se aos homens simples chamamos, com razão,
20	A little world, what shall we call thee then?	Pequeno mundo, como a chamaremos, então?
21	Thou art not soft and clear and straight, and fair,	Você não é tão clara e tenra e bela e vistosa
22	As down, as stars, cedars and lilies are,	Como os pinheiros, lírios, astros e a aurora,
23	But thy right hand and cheek and eye only	Mas a mão e a bochecha e o olho seus somente
24	Are like thy other hand and cheek and eye.	Na outra mão e bochecha e olho têm semelhante.
25	Such was my Phao awhile, but shall be never	Assim breve foi meu Fáon, mas não pode ser
26	As thou wast, art and, oh, mayst be for ever.	Como você foi, é e pode permanecer.
27	Here lovers swear in their idolatry	Idólatras aqui juram que eu sou assim,
28	That I am such; but grief discolours me.	Minha desolação descora-me, porém.
29	And yet I grieve the less, lest grieve remove	Mas a evito, pois ela pode depor
30	My beauty, and make me unworthy of thy love.	Minha graça e me tornar indigna de seu amor.
31	Plays some soft boy with thee? Oh there wants yet	Brinca algum moço mole com você? Oh, falta
32	A mutual feeling which should sweeten it.	Um sentimento mútuo para adoçá-la.
33	His chin a thorny-hairy unevenness	O queixo dele ameaça, desacordo rígido
34	Doth threaten, and some daily change possess.	Crespo, e todo dia é um pouco vertido.
35	Thy body is a natural Paradise,	Seu corpo é um Paraíso natural. Seu ser,
36	In whose self, unmanured, all pleasure lies,	Infecundo, carrega todo o prazer
37	Nor needs perfection. Why shouldst thou then	E não precisa melhorar. Por que então
38	Admit the tillage of a harsh, rough man?	Admitir o adubo de um duro grosseirão?
39	Men leave behind them that which their sin shows	Os homens largam o que seu pecado leva
40	And are as thieves traced which rob when it snows.	E são como ladrões que roubam quando neva.
41	But of our dalliance no more signs there are	Mas nossa diversão não deixa maior rastro
42	Than fishes leave in streams or birds in air.	Que no rio um peixe ou no céu um astro.
43	And between us all sweetness may be had:	E entre nós toda a doçura podemos ter:
44	All, all that Nature yields or art can add.	Tudo, tudo o que o mundo der e a arte crescer.
45	My two lips, eyes, thighs, differ from thy two	Diferem dos seus os meus lábios, olhos, quadris
46	But so as thine from one another do,	Mas só como eles um do outro tem matiz,
47	And, oh, no more, the likeness being such,	E não mais; sendo tanta a indistinção,

48	Why should they not alike in all parts touch?	Por que em toda parte não se tocarão?
49	Hand to strange hand, lip to lip none denies:	Mão a estranha mão, lábio a lábio nenhum nega:
50	Why should they breast to breast, or thighs to thighs?	Não é o mesmo com seio a seio ou perna a perna?
51	Likeness begets such strange self-flattery,	A indistinção tão 'stranho auto-elogio oferece
52	That touching myself, all seems done to thee:	Que ao me tocar, tudo parece pra você:
53	Myself I embrace, and mine own hands I kiss,	Minhas próprias mãos beijo e de meus braços me visto
54	And amorously thank myself for this.	E amorosamente me agradeço por isto.
55	Me, in my glass, I call thee; but, alas,	A mim chamo a você em meu espelho, mas
56	When I would kiss, tears dim my eyes and glass.	Ao beijar, meus olhos e espelho turvam-se de lágrimas.
57	O cure this loving madness and restore	Restaure-me a mim, cure este louco amor:
58	Me to me: thee, my half, my all, my more.	Você minha metade, meu tudo, meu melhor.
59	So may thy cheeks' red outwear scarlet dye,	Possa então sua face rosa fosco em 'scarlate
60	And their white, whiteness of the Galaxy;	Tingir, e o seu branco, branco da galáxia;
61	So may thy mighty amazing beauty move	Possa então sua incrível, forte graça pôr
62	Envy in all women, and in all men, love;	Inveja em toda mulher, e em todo homem, amor;
63	And so be change and sickness far from thee	E então se afastem de você doença e mudança,
64	As thou by coming near keep'st them from me.	Como, ao chegar-se, você lhes põe distância.

Fonte: tabela elaborada pelo autor.

Ao longo da trajetória percorrida na dissertação, destacou-se uma série de fatores que levaram às escolhas tradutórias. Todas elas foram guiadas pela busca da alteridade em um processo ético de pesquisa em torno da letra.

Desta forma, escolheu-se preservar os versos metrificados pelo seguinte motivo: a crítica à poesia de Donne dá muita ênfase à sua liberdade com o metro, porém, dentro de sua obra, *Sappho to Philaenis* apresenta um uso mais tradicional do *heroic couplet*. A escolha, portanto, busca preservar a historicidade do poema dentro da obra. Trata-se da alteridade do poeta em relação às suas múltiplas mudanças ao longo tempo.

Escolheu-se também preservar as rimas, pois, dentro da lógica do poema, elas são a forma mais feliz por meio da qual Donne se utilizou do *heroic couplet* em toda a sua obra: o jogo imperfeito dos espelhos. Assim, buscou-se a letra do texto, no que ele tem de carnal: não forçando as rimas à perfeição, encontrou-se seu significado junto à lógica interna do poema.

O verso dodecassílabo, por sua vez, foi escolhido para tentar preservar as repetições, as enumerações e os paralelismos, que em língua portuguesa acabam ficando muito extensos. Mais uma vez, a escolha foi guiada pela letra, apesar de certa perda na historicidade. O verso 22, por exemplo, possui enumeração de quatro itens, sendo dois monossílabos e dois dissílabos: “As down, as stars, cedars and lilies are”. Somente nos monossílabos, a tradução direta para o português já acarreta em aumento de quatro sílabas no total com a escolha de “aurora” e “estrelas”.

Por fim, escolheu-se utilizar certa liberdade métrica, por uma questão de alteridade com a língua inglesa. Vizioli argumenta que deixar cair o acento em sílabas não canônicas pode transparecer certo descuido (VIZIOLI, 1983, p. 16), mas, do ponto de vista da alteridade, dar esta estranheza para o leitor é fecundar a língua portuguesa com um pouco da inglesa, deixar sua liberdade métrica transparecer em meio a nossos versos. Assim, durante o comentário à tradução, é assinalado como se buscou transparecer certos desvios métricos. Porém, nos casos em que os versos são regulares e traduzidos da mesma maneira, simplesmente não é dedicado comentário à metrificação. Contudo, estas observações dizem respeito somente ao metro e à rima. Há outras camadas, que se sobrepõem a esta e guiam certas escolhas. É o caso da rede de significações do poema.

É comum notar, na leitura de qualquer autor, palavras que se repetem com frequência e carregam em si significações próprias dentro da obra. Este fenômeno é bastante trabalhado por Berman. Em *A tradução e a letra* (2013), ele o elenca dentre as tendências deformadoras, naquela chamada de “a destruição das redes significantes subjacentes” (BERMAN, 2013, p. 78). Nesse livro, Berman descreve as tendências como fatores para a compreensão do conceito de letra: “a letra são todas as dimensões às quais o sistema de deformação atinge” (BERMAN, 2013, p. 78, destaque do autor).

A rede de significações, porém, excede este lugar inicial no livro *Toward a Translation Criticism: John Donne* (BERMAN, 2009). O conceito de *marcação* envolvido por ela passa a ter prevalência na descrição do caminho analítico e das traduções de Donne. Palavras marcadas e não marcadas são aquelas cuja significação se expande quando consideradas no todo da obra do autor (BERMAN, 2009, p. 55).

Além disso, Berman especifica o uso da rede dentro da obra do próprio Donne. Ele demonstra como sua rede vocabular abrange toda a sua obra: “To translate Donne is first to carry across the totality of the concrete forms of the topology that intertwine each poetic unit

with the other. To translate Donne is “simply” *to be in harmony with the translating structure of his poems*” (BERMAN, 2009, p. 114, destaque do autor)³⁸.

Em sua análise de Donne, Berman considera as palavras *joy* e *self*, por estarem elas no centro de sua leitura de *Going to bed*. As palavras *likeness* e *change*, por outro lado, encontram-se no centro de *Sappho to Philaenis*, o que faz de sua preservação integral um dos objetivos da tradução.

Dentro do poema, a palavra *likeness* é usada duas vezes. As palavras morfologicamente associadas a ela, por sua vez, aparecem mais três vezes. Porém, seu uso não se restringe a isto. A retórica do poema concentra diversas analogias, comparações e metáforas, todas figuras relacionadas à semelhança ou *likeness*, como se vê, por exemplo, nos versos 9–10, 15–16, 19–20, 21–24, 25–26, 35, 38, 39–40, 41–42, 45–46, 53–54, 58 e 60.

Na obra de Donne, essas figuras tomam um lugar central. Seu uso chega a ser o motivo principal para que a crítica veja nele o pai do grupo dos poetas metafísicos. A associação de conceitos aparentemente não relacionados, como as pernas de compasso e os amantes, é a característica que liga, segundo Samuel Johnson, aquele grupo de poetas (SMITH, 2005, p. 218).

Embora os metafísicos, segundo Johnson, tenham se utilizado da similitude para cunhar imagens pouco usuais, o seu uso não se restringia a eles, sendo fundamental para os poetas que os precederam:

Até o fim do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las (FOUCAULT, 2000, p. 23).

É claro que esta é uma ferramenta utilizada amplamente na poesia de todos os tempos, mas o poeta renascentista a utilizava conscientemente e tinha em mente o propósito de o estar fazendo, ou seja, levar o leitor à descoberta da natureza que ele mesmo havia feito (TUVE, 1947, p. 184).

A palavra *change*, mudança, por sua vez, a ela se associa intimamente, sendo o poema uma luta entre os dois conceitos. A luta de Safo pela permanência, pela semelhança dela em relação à amante e a si mesma, está fadada ao fracasso, desde o início. Por isso, o poema assinala

³⁸ “Traduzir Donne é primeiro transportar a totalidade de formas concretas da topologia que entrelaça cada unidade poética com a outra. Traduzir Donne é ‘simplesmente’ *estar em harmonia com a estrutura de tradução de seus poemas*” (tradução nossa).

a mudança de paradigmas, da *epistémê* do século XVI. Marca a transição de uma época, ainda se agarrando àquilo que está deixando: a semelhança.

À mudança, *change*, associa-se a figura da antipatia, que era já algo fundamental para o pensamento renascentista, pois equilibrava a enorme força da simpatia, que ameaçava a tudo engolir e homogeneizar.

A simpatia é uma instância do Mesmo tão forte e tão contumaz que não se contenta em ser uma das formas do semelhante; tem o perigoso poder de assimilar, de tornar as coisas idênticas umas às outras, de misturá-las, de fazê-las desaparecer em sua individualidade – de torná-las, pois, estranhas ao que eram. A simpatia transforma. Altera, mas na direção do idêntico, de sorte que, se seu poder não fosse contrabalançado, o mundo se reduziria a um ponto, a uma massa homogênea, à morna figura do Mesmo. [...] Eis porque a simpatia é compensada por sua figura gêmea, a antipatia. Esta mantém as coisas em seu isolamento e impede a assimilação; encerra cada espécie na sua diferença obstinada e na sua propensão a perseverar no que é (FOUCAULT, 2000, p. 32–33).

Porém, o poema assinala a luta de Safo em uma batalha já perdida, a antipatia romperia o equilíbrio e ela iria inevitavelmente envelhecer, pois não conseguiria invocar a chama poética da semelhança, diante do espelho.

Isto é expresso em parte pela oposição de dois grupos dentro da rede de significações. Esta é composta por aquelas palavras *marcadas*, ou seja, que possuem alto grau de necessidade dentro do texto ou se relacionam com palavras utilizadas no restante da obra. De um lado há as palavras e imagens associadas a *change*, como *decayed, quenched, to grieve, awhile, to discolour, grief, unevenness, tillage, sickness*. Do outro lado, há aquelas associadas a *likeness: image, like, for ever, mutual, Paradise, unmanured, dalliance, all, alike, glass, to restore, to keep*.

Além das palavras isoladas, alguns versos mostram-se fundamentais para nossa leitura do poema. Eles condensam o que Berman (2009, p. 54) chama de centro de gravidade da obra e que se pode chamar de chaves de leitura. São o lugar onde o poema exprime seu propósito, e por isto possuem alto grau de necessidade. Especificamente, são os versos 3, 4 (“Verse, that draws ‘Nature’s works from Nature’s law, / Thee, her best work, to her work cannot draw.”), 12 (“And I am robbed of picture, heart, and sense.”), 43 e 44 (“And between us all sweetness may be had: / All, all that Nature yields or art can add”), 55 e 56 (“Me, in my glass, I call thee; but, alas, / When I would kiss, tears dim mine eyes and glass.”), 63 e 64 (“And so be change and sickness far from thee, As thou by coming near keep’st them from me.”).

Levando em conta as palavras e as imagens relacionadas, analisa-se a seguir como se buscou não só preservar a rede de significações, mas formar uma rede paralela de significantes,

levando em conta o paramorfismo e a letra. Além disso, é feito o comentário verso a verso da tradução do metro e da rima.

1	Where is that holy fire which verse is said	A força encantadora do verso declina?
2	To have? Is that enchanting force decayed?	Onde está sua chama, que dizem divina?

Os versos 1 e 2 já introduzem o poema com a imagem da decadência. Trazem a palavra marcada *decayed*, que é usada na rima. O primeiro verso inicia-se com uma inversão trocaica no primeiro pé, ou seja, a primeira sílaba é a forte, ao contrário do esperado no jambo, sendo dada ênfase à entrada e logo depois acalmando-se o ritmo em quatro jambos consecutivos. O segundo tem certa agilidade conferida pelo pé pírrico ou fraco (duas sílabas fracas) que sucede a cesura bem marcada logo no primeiro pé.

Traduz-se a palavra marcada como “declina”, que se encontra no campo semântico da decadência e possui a repetição dos três primeiros sons de *decay*. As imagens se invertem de ordem e os acentos de ambos os versos caem na sexta sílaba, sendo a cesura transferida para o final do primeiro verso e perdendo-se o *enjambement*. Isto confere um ritmo mais marcado, mais tradicional, e retira a longa frase, que confere certa violência ao início do poema.

Uma alternativa, preservando-se a rima, seria: “Onde está aquele fogo digno de louvor / Que afama o verso? Decaiu seu poder encantador?”. Esta opção preservaria a violência do grito inicial, mas o segundo verso acabaria ficando muito longo, com quinze sílabas.

Além da palavra *decayed*, *fire* também é marcada. Ela tem natureza ambígua na divisão feita anteriormente, e por isso não foi mencionada. O fogo remete à arché de Heráclito, com a qual Donne estava bastante familiarizado, e é símbolo de mudança quando associado àquele filósofo. Porém, no poema, ele simboliza a força poética, a capacidade de trazer os elementos da natureza para a realidade escrita do poema. Por isso, situa-se ao lado da semelhança. Repete-se quatro vezes no poema e é preservada uma única tradução: “chama”.

3	Verse, that draws Nature’s work from Nature’s law	Guia da lei da Natureza, o poema
4	Thee, her best work, to her work cannot draw.	Não logra trazer você, sua obra-prima.

Os versos 3 e 4 possuem, como foi dito acima, alto grau de necessidade. Condensam a poética renascentista e demonstram a impossibilidade da busca de Safo desde o início. O amplo uso de monossílabos e pronomes torna-os extremamente condensados e preserva um ritmo paralelo que pesa no início para então desafogar: os primeiros pés são ambos trocaicos, seguidos

cada um por quatro jambos. Em uma proposta palavra por palavra, seria perdido completamente esse ritmo sentencioso: “O verso, que traz os trabalhos da Natureza da lei da Natureza, / Você, o melhor trabalho dela, para o trabalho dela não pode trazer”. Opta-se por ceder à explicação como modo de reduzir o número de sílabas e possibilitar a musicalidade. Desta forma, a metonímia *verse* é traduzida pelo seu referente, “poema”, perdendo-se a repetição do verso anterior, mas possibilitando a rima, mesmo que imperfeita. Porém, preservou-se certo ritmo sentencioso, começando cada verso por sílaba tônica. O primeiro apresenta os acentos canônicos na quarta e na oitava sílaba, mas o segundo possui acento na quinta e na oitava. Contudo, somando-se os ganhos e as perdas, o grau de necessidade foi preservado: os versos continuaram a condensar a busca impossível pela poética renascentista.

5	Have my tears quenched my old poetic fire?	Meu pranto saciou a antiga lírica chama?
6	Why quenched they not as well that of desire?	Por que não saciou também a minha gana?

O par 5–6 possui as palavras marcadas *quenched* e *fire* opostas uma à outra. O verbo *to quench* é polissêmico e pode significar “satisfazer”, como em “I quenched my thirst”, “satisfiz minha sede”, ou apagar, como em “I quenched the fire”, “apaguei o fogo” (COLLINS, 2018). Inicialmente, havia sido feita opção por “apagar”, mas enfim opta-se por “saciar”, que preserva a estranheza da palavra inglesa, por não ser normalmente usada no contexto de se apagar o fogo.

O metro do par é um pouco errático, podendo ser interpretado o pé inicial como pírrico ou fraco (*have my*), seguido de um *spondee* ou forte (*téars quénched*) e de três jambos. O verso seis possui somente o quarto pé trocaico (*thát of*). Para transparecer essa certa irregularidade, o verso cinco fica com treze sílabas, apesar do acento na sexta, mas o seis preservou a regularidade.

A palavra “gana”, que talvez não seja a melhor escolha para *desire*, ajusta-se à necessidade da palavra “chama”, que é marcada. A rima imperfeita e a escolha do vocábulo, portanto, curvam-se a este fim. A palavra *poetic* é traduzida como a metonímia “lírica” para reduzir uma sílaba no verso, que do contrário ficaria longo demais com “poética”.

7	Thoughts, my mind’s creatures, often are with thee,	Sonhos, criações da mente, por você passam,
8	But I, their maker, want their liberty.	Mas eu, mãe deles, quero sua libertação.

O par 7–8 possui rima imperfeita, com palavras de diferentes tonicidades (*thee / liberty*). Para preservar esse efeito, que pode ser a manifestação formal da imagem do espelho

perpassando o poema, é utilizada uma rima igualmente com a tonicidade e as classes gramaticais diferentes (“passam / libertação”). O metro somente apresenta a irregularidade do primeiro pé trocaico, e, desta forma, mantêm-se o número de sílabas e o acento canônico na quarta e oitava sílabas. Para manter a concisão, porém, é necessário recorrer a uma mudança semântica: *maker* tornou-se “mãe”. A perda talvez não seja significativa, por se tratar de uma palavra não marcada. Contudo, é preciso admitir que, no poema original, em momento algum Safo refere-se diretamente ao seu gênero.

9	Only thine image in my heart doth sit,	Só sua imagem em meu coração se acama,
10	But that is wax, and fires environ it.	Mas ela é de cera e a envolve a chama.

O par 9–10 possui duas palavras marcadas, *image* e *fires*. Além disso, possui uma imagem que demonstra a relação de Safo com Filênis: o seu amor ardente impede que ela a invoque em sua ausência, diante do espelho. A figura de cera poderia estar situada no coração de Safo, mas o verbo *to sit* tem a conotação mais imediata de “sentar-se” e por isso procura-se preservar o carinho e acolhimento implicado no ato, por meio do verbo “acamar-se”. Isto permitiu a feliz rima com “chama”, o que, além de preservar a palavra marcada, traz ainda a diferença morfológica, preservando a rima rica.

Quanto ao metro, o verso 9 possui o primeiro pé fraco, e o terceiro, trocaico. Assim, o acento na quarta e na sétima sílabas se justifica. O verso 10 é irregular somente no primeiro pé, que é fraco. Na tradução, é mantida a regularidade.

11	My fires have driven, thine have drawn it hence;	Minha chama a afasta, a sua a procura;
12	And I am robb'd of picture, heart and sense.	Sou roubada de senso, coração e figura.

O verso 12, como foi dito acima, possui alto grau de necessidade dentro do poema. Isto ocorre porque ele marca o afastamento de Safo em relação a si mesma, irrecuperável ao longo do poema. A sua perda é sua busca: ela procura a semelhança de Filênis em si mesma, por meio do espelho, ou procura a si mesma por meio da invocação poética de Filênis?

É possível preservar o verso quase palavra por palavra, mudando a ordem e o número de *fires* para o singular “chama”. Quanto a este último fator, o critério é a preservação do paralelismo. No par acima, o plural já havia sido sacrificado em favor da rima perfeita, de modo que, nesta ocorrência, preservam-se as formas paralelas, que condensam a figura do espelho e da semelhança. A palavra *sense* talvez tivesse maior equivalência de uso em “razão”, como na

alternativa: “Minha chama a afasta, a sua a procura; / E me roubam razão, coração e figura”. Porém, “senso”, apesar de não ser tão usada em português, preserva melhor o som. Além desses fatores, é criada mais uma referência ao gênero de Safo, por meio do adjetivo “roubada”, mas isto é incontornável dentro da língua portuguesa.

13	Dwells with me still mine irksome memory,	Tenho comigo ainda a memória irritante,
14	Which both to keep and lose grieves equally.	Que mantida ou perdida desola igualmente.

O par 13–14 introduz o verbo marcado *to grieve*, cujo radical é repetido quatro vezes dentro do texto. Em cada uma de suas ocorrências, está ligado ao lamento doloroso pela impossibilidade de trazer Filênis para perto por meio da semelhança do espelho. Está também diretamente ligado ao gérmen da mudança que se esconde dentro da própria Safo.

Em consulta à base de dados *Leme (Lexicons of Early Modern English)* (LANCASHIRE, 2017), que reúne obras lexicográficas no intervalo entre os anos de 1450 e 1750, é possível encontrar exemplos de uso do verbo que não escapam à tradução “luto”. No dicionário trilingue de latim, francês e inglês de John Baret (1574), a definição de *to burne* apresenta três sinônimos, “to torment, to vexe or greue”; palavras semelhantes encontram-se como sinônimos de *to torment*, “to cause paine: to grieue” (LANCASHIRE, 2017). Da mesma forma, *The Spanish Grammar*, de Antonio del Corro (1590), apresenta o verbo na tradução de *angustiar*: “*Angustiar to grieue, to vexe, to trouble*” (LANCASHIRE, 2017).

Desta maneira, à primeira vista, a palavra “luto” poderia ser adequada, contudo, ela restringe a polissemia do verbo inglês a um único significado. Além disso, o substantivo forma um verbo pouco usado, “enlutar”, diferente de *to grieve*, mais usual. O verbo “desolar”, por sua vez, contém maior semelhança com os sinônimos apresentados. O verbo “angustiar” seria outra opção, porém a angústia é associada atualmente com ansiedade, o que não se aplica à primeira opção.

Nos versos traduzidos, é mantida a mesma forma em duas das repetições, mas, como será mostrado abaixo, duas das ocorrências do substantivo formado pelo radical são substituídas por pronomes, principalmente devido ao tamanho do verso.

No que diz respeito à metrficação, o verso 13 tem uma inversão trocaica no primeiro pé (*déwlls with*), e um pé pírrico ao final (*mémory*), o que confere certa força na entrada contrastando com a leveza no fim. O verso 14 também possui um pé pírrico ao final: é como se o cansaço e o tormento sugeridos pelas palavras *irksome* e *to grieve*, ambas nos penúltimos pés, tomassem todo o fôlego da leitura. Na tradução, o acento de ambos os versos cai na 6ª e na 12ª

sílabas. O verso 13 ganhou certa rapidez por meio das elisões e a terminação com um tom menos contido por meio da palavra “irritante”. Contudo, o verso seguinte possui duas pausas, que dão efeito semelhante ao descrito acima, como se o fôlego tivesse sido usado todo no primeiro membro do par. O efeito, desta maneira, não se mantém em cada verso, mas se divide entre ambos.

A rima é imperfeita: “memory/ equally”. Somente o último som se repete, além de a tonicidade ser a mesma. É atingido algo semelhante com o par “irritante/ igualmente”, que possui também a vantagem de ser uma rima rica, como a original. Além disso, os dois versos são “end-stopped”, têm uma pausa ao final, o que foi mantido.

15	That tells me how fair thou art: th’art so fair	Vejo assim sua beleza: você é tão bela
16	As gods, when gods to thee I do compare,	Como uma deusa, se assim as comparo, ela

No par 15–16, ocorre duas vezes o adjetivo *fair*, que se repete não só ao longo do texto, como também em toda a obra de Donne. No inglês moderno, significa tanto “justo” como “belo”, porém, em consulta à base *LEME* (LANCASHIRE, 2017), não se encontram definições ou sinônimos incluindo o primeiro significado. A palavra “belo”, portanto, mostrou-se como a melhor escolha, uma vez que remete diretamente ao significado usado na época, além de derivar-se facilmente no substantivo abstrato “beleza”, utilizado para a adequação ao metro.

Em relação a este, há um verso um pouco irregular seguido de um totalmente regular. No verso 15, há um pé pírrico ou fraco (*me how*) e um *spondee* ou forte (*fáir thóu*). Forma-se, assim, uma leveza que antecede a ênfase dada à beleza de Filênis por meio das duas sílabas tônicas. Essa ênfase no primeiro verso não recaiu sobre o metro, que se torna regular, mas sobre o uso das quatro sílabas tônicas seguidas (“você é tão bela”), além, é claro, da preservação do uso da conjunção comparativa (“tão... como”), que sempre insere bastante ênfase à frase. O acento do 16º verso, porém, perde a regularidade do original, caindo na 7ª sílaba (assim). A rima original é perfeita, e assim é mantida (bela/ ela). Há um *enjambement* que é mantido, mas também é acrescentado outro no verso 16.

Mostra-se ainda nestes versos mais um problema: o uso dos pronomes pessoais. Segundo Görlach, o uso de *thou* e suas derivações (*thee, thy, thine*), por volta de 1600, era restrito à familiaridade, por oposição a *you* (*ye, your*), maneira mais educada e crescentemente utilizada (GÖRLACH, 1993, p. 85). O “você” brasileiro opõe-se em formalidade aos pronomes de tratamento “o senhor”, “a senhora”, por isso é a melhor tradução. O “tu”, opção bastante

usada por tradutores, é uma marca portuguesa ou restrita a poucas regiões do Brasil, por isso é evitado.

A palavra *gods* é traduzida em “uma deusa”, para que possa ser feita a rima de “bela” com “ela”, porém, preserva-se o aspecto genérico da comparação, uma vez que o artigo indefinido subentendido em *gods* é explicitado em “uma”.

17	Are graced thereby; and, to make blind men see	Se eleva; para a cegos dar a enxergar
18	What things gods are, I say they're like to thee.	Uma deusa, só há você para comparar.

No par 17–18, há o primeiro uso de palavra morfológicamente ligada a *likeness*: *like*. Seria possível manter a rede de significantes com o radical de “semelhança”: “Se eleva; para a cegos uma deusa mostrar, / Eu digo que em você ela tem similar”. Contudo, seria perdida em parte a imagem milagrosa do original: “make blind men see” não é o mesmo que “mostrar a cegos”, pois esta expressão pode ser entendida como metafórica. O cego pode ter imaginado a deusa por meio da descrição. Dar a enxergar, por outro lado, evidencia uma única leitura: Filênis é tão bela que faz o impossível apenas pela sua descrição.

Esta é a única comparação efetiva e explícita de Filênis com a natureza, havendo, além dessa figura, uma hipérbole no verso 4, “Thee, her [Nature’s] best work”, uma comparação denegrindo Fáon no par 25, “Such was my Phao awhile, but shall be never / As thou wast, art and, oh, mayst be for ever” e uma metáfora no verso 35, “Thy body is a natural Paradise”. Há outra comparação, mas ela está implícita em uma pergunta retórica e hiperbólica, “For if we justly call each silly man / A little world, what shall we call thee then?”. O restante dos elogios eleva Filênis como um ser absoluto ou a compara com a própria Safo. Comparar à natureza, nesta incluídos os seres legitimados pela tradição clássica, é importante dentro da luta de Safo contra a mudança, pois isto está, de qualquer maneira, dentro do jogo da semelhança, mesmo que não aquela absoluta do espelho. Assim, Safo se utiliza de todas as suas armas para afastar a mudança, por meio do uso poético da semelhança. Na lógica interna do poema, retirar o poder da única comparação relativa e elogiosa modificaria drasticamente o desequilíbrio montado, a abundância de imagens de semelhança contra a inevitável passagem do tempo, que leva ao resultado final: a semelhança de Filênis consigo mesma é inalcançável por Safo, pois esta não consegue aproximá-la por meio do espelho para mantê-la jovem e saudável. Desta forma, dentre as duas alternativas encontradas para manter o projeto de metrificacão e a rima, é preferível dar prioridade àquela que melhor preserva a imagem explicada.

A palavra *things*, predicativo do sujeito *gods*, confere certo afastamento em relação aos deuses, mas acaba se perdendo na tradução. Contudo, a manutenção de seu aspecto genérico fica mais explícito, como foi dito acima, por meio do artigo indefinido.

Para finalizar a discussão do par de que se trata, 17–18, passa-se à análise da metrificação. Ele possui duas irregularidades: um pírrico (*and, to*) no primeiro verso e uma inversão (*gods are*) no segundo. O pírrico prepara o fôlego para a ênfase na imagem do cego, que se segue a ele. A inversão tem papel semelhante, destacando *gods*. Esses efeitos não têm equivalência na tradução, porém, foi preservada a pausa e o *enjambement*, dando um ritmo de respiração semelhante. A rima é perfeita e rica (*see/ thee*), mas, para esta versão, ela se torna pobre (enxergar/ comparar).

19	For, if we justly call each silly man	Pois, se aos homens simples chamamos, com razão,
20	A little world, what shall we call thee then?	Pequeno mundo, como a chamaremos, então?

O par 19–20 apresenta a analogia do homem como microcosmo, importantíssima para o pensamento renascentista e a obra de Donne. A analogia do microcosmo com o macrocosmo é o centro da relação das semelhanças, pois “garante à investigação que cada coisa encontrará, numa escala maior, seu espelho e sua segurança macroscópica” (FOUCAULT, 2000, p. 42). Cada pequeno homem é o centro irradiador para o mundo e dele recebe as suas influências, está conectado em uma ampla rede de semelhanças.

O espaço das analogias é, no fundo, um espaço de irradiação. Por todos os lados, o homem é por ele envolvido; mas esse mesmo homem, inversamente, transmite as semelhanças que recebe do mundo. Ele é o grande fulcro das proporções – o centro onde as relações vêm se apoiar e donde são novamente refletidas (FOUCAULT, 2000, p. 31).

Filênis, em sua majestade, é superior ao homem simples, e, portanto, só pode ser comparada consigo mesma. É a semelhança absoluta. A imagem, desta forma, deve ser preservada prioritariamente. Porém, como traduzir a expressão *little world*? Inicialmente, a seguinte proposta havia sido feita: “Pois, se os homens simples chamamos, com razão, / De um mundinho, como a chamaremos, então?”. Contudo, o diminutivo tem cargas afetivas em língua portuguesa que não estavam presentes no original. Uma alternativa seria “microcosmo”, mas esta opção seria explicativa e modernizadora, devendo ser usada somente caso outra solução não se mostrasse. Assim, opta-se pela tradução palavra por palavra, “pequeno mundo”, que pode ser alcançada pela adição de uma sílaba ao verso 20.

Os versos de partida possuem poucas irregularidades: uma inversão no primeiro verso (*fór, if*) e um *spondee* ou pé forte no segundo (*thée thén*). É preservado o início do verbo com a sílaba tônica, que chama atenção para o novo argumento, e o final com oxítone dá um efeito semelhante ao do *spondee*. É mantida a rima perfeita e rica: “*man/ then*”, “*razão/ então*”.

Opta-se por “simples” para “*silly*”, após consulta à base de dados *LEME*. Eis algumas contextualizações e equivalências de uso: “*A litle or silly poore people [sic]*”; “*The common or meane people [sic]*”; “*A silly poore verse [sic]*”; “*poore, silly, wandring or roaming beggers [sic]*” (LANCASHIRE, 2017). A palavra, portanto, não tinha ainda o significado atual, “bobo”, “tolo”, mas antes remetia à simplicidade, principalmente à de pessoas.

21	Thou art not soft and clear and straight, and fair,	Você não é tão clara e tenra e bela e vistosa
22	As down, as stars, cedars and lilies are,	Como os pinheiros, lírios, astros e a aurora,
23	But thy right hand and cheek and eye only	Mas a mão e a bochecha e o olho seus somente
24	Are like thy other hand and cheek and eye.	Na outra mão e bochecha e olho têm semelhante.

Os pares 21–22 e 23–24 trazem a primeira imagem da beleza absoluta de Filênis. O primeiro é marcado por duas enumerações de quatro itens cada, além do polissíndeto com *and* e *as* e a repetição do verbo *to be*. Essas figuras, juntamente com algo como uma comparação invertida no par seguinte, demonstram a abundância verbal de Safo para descrever a semelhança de Filênis consigo mesma. No verso 21, foi mantido o polissíndeto de “e”. Isto conferiu uma velocidade semelhante à do original, a qual teve o amparo das três elisões e também da falta de vírgulas. Essa velocidade compensou o aumento para treze sílabas poéticas. Não há pontuação ao fim do verso da tradução, como havia no original, mas há quebra sintática para o início da oração subordinada começada por “como”.

No verso 22, não foi mantida a repetição da conjunção *as* ou do verbo *to be*, mas repetiu-se o artigo definido, que não estava presente no original. Novamente, as elisões conferiram certa velocidade: “como os” e “a aurora”. O verso termina em vírgula, como o original. A rima é perfeita no original, mas na tradução torna-se toante, ou seja, somente os sons vocálicos se repetem (*vistosa/ aurora*). Contudo, preserva-se a diferença da função morfológica entre os vocábulos.

Os dois versos são bastante regulares, havendo somente uma inversão trocaica em cada um. A ordem dos termos da listagem não parece importante, pois não há paralelismo claro, por isso foi alterada de acordo com a métrica.

No par 23–24, os dois versos são iniciados por um pé fraco ou pírrico, sendo o primeiro seguido de uma inversão trocaica. Isto prepara o terreno para a enumeração que se segue, com três monossílabos tônicos intercalados pelas conjunções. Tudo isso é mantido, e há ainda o acréscimo da repetição do artigo. Este, juntamente com a conjunção “e”, confere novamente certa velocidade presente no original, por meio das elisões. A palavra *other* contém a raiz de *otherness*, alteridade, porém, neste caso ela é símbolo do espelho e da semelhança, pois o *outro* nada mais é que ele mesmo, em seu ser absoluto. Graças à prioridade conferida à manutenção das repetições, o verso 12 fica com 13 sílabas. A rima é imperfeita, somente o último som de “only” se repete no ditongo “eye”. Procura-se manter o efeito com “somente/ semelhante”, e também a riqueza da rima.

25	Such was my Phao awhile, but shall be never	Assim breve foi meu Fáon, mas não pode ser
26	As thou wast, art and, oh, mayst be for ever.	Como você foi, é e pode permanecer.

O par 25–26 explicita a relação da leitura de Donne com a de Ovídio. Na carta do poeta latino, Fáon é o objeto da carta, e ao final Safo promete se matar, caso o rapaz não retorne para ela. A interpretação de Donne é que ela superou aquela paixão e encontrou na jovem Filênis um objeto superior, pois esta é uma mulher e, portanto, carrega muito maior relação de simetria e semelhança consigo mesma e com a própria Safo.

Em uma primeira versão, propunha-se “Assim foi meu Fáon, mas não será jamais / Como você foi, é e será sempre mais”. Essa tradução, porém, perdia alguns aspectos prioritários. O mais simples, talvez, era a palavra marcada *awhile*, que conota a brevidade do antigo amante. A brevidade masculina é mais à frente contrastada com a permanência feminina, e faz parte da luta poetizada por Safo, em que a relação fértil e decadente com o homem contrasta com a relação entre as mulheres, perfeita porque infértil, e, portanto, evocadora da permanência. Como é proposto também o uso da métrica, mesmo que com certa liberdade, a palavra *awhile* é escolhida em detrimento de *never* para preservar o número de sílabas. Esta palavra ressalta a impossibilidade de equiparação entre o amante antigo e a nova, mas seu significado, embora não tão enfático, permanece no advérbio de negação em “não pode ser”.

A segunda perda, mais importante, que se teria com a primeira versão, é o modal *mayst*, que demonstra sutilmente que Safo não crê totalmente em suas palavras, pois Filênis *pode* ser

para sempre semelhante a si mesma, mas não *será* (*shall be*) com toda certeza, como Fáon nunca *será* como ela.

O terceiro aspecto não é tanto uma perda como um acréscimo. “Será sempre mais” significa melhoramento contínuo, mas isto, se não é decadência, é mudança da mesma forma. O que é evocado em realidade é a permanência da igualdade do ser consigo mesmo, “be for ever”. O verbo “permanecer” ressalta essa interpretação. Mesmo que se sacrifique a palavra “sempre”, a interpretação continua, pois a ideia do advérbio está contida no verbo escolhido.

Os versos de partida possuem uma inversão, logo ao início, o que chama a atenção para a comparação iniciada por *such*. Embora a sílaba inicial da tradução não seja tônica, procura-se manter a ênfase colocando o advérbio “assim” logo no início. Há uma cesura no terceiro pé (*awhile*), que foi mantida logo após a oitava sílaba (Fáon). Graças à prioridade conferida a manter as palavras explicitadas, é acrescentada uma sílaba, totalizando 13.

No verso 26, há uma progressão dos tempos verbais: “wast”, “art” e “mayst be”. Isto também é mantido com “foi, é e pode permanecer”. É acrescentada ainda uma sílaba graças às prioridades esclarecidas.

A rima é perfeita no original, mas pobre, sendo “never” e “ever” ambos advérbios, o que é mantido, por meio dos verbos “ser” e “permanecer”.

27	Here lovers swear in their idolatry	Idólatras aqui juram que eu sou assim,
28	That I am such; but grief discolours me.	Minha desolação descora-me, porém.

O par 27–28 possui o verbo *to discolour*, que assenta do lado da rede de significações de *change*. Há várias opções em língua portuguesa para traduzi-lo, como “descolorir”, “descorar”, “destingir” e “desbotar”. O verbo “descolorir”, mais semelhante do ponto de vista sonoro, possui a desvantagem de ser muito longo. Entre os mais curtos, descorar é o único que possui o radical comum, “cor”, e por isso foi escolhido. O substantivo *grief* é traduzido como “desolação” para manter o paralelismo com o verbo “desolar-se”, acima.

Quanto ao metro, a única irregularidade são os pírricos terminando ambos os versos, mas sua função parece ser simplesmente conferir a rima visual. Esta é, na realidade, somente a repetição do último som. Procurou-se mantê-lo com a repetição da nasalização em “assim/porém”.

29	And yet I grieve the less, lest grieve remove	Mas a evito, pois ela pode depor
30	My beauty, and make me unworthy of thy love.	Minha graça e me tornar indigna de seu amor.

O par 29–30 possui duas ocorrências do verbo *to grieve*. Dois deles são substituídos por pronomes cujo referente é o substantivo *grief* do verso anterior. Isto retira um pouco do caráter verborrágico das repetições de Safo, mas a significação permanece.

A palavra *beauty* teria como tradução mais óbvia “beleza”, no entanto, para manter a diferença de *fair*, já traduzida como “bela” e “beleza”, é escolhida a palavra *grace*, que está no mesmo campo semântico. É mantida a mesma tradução na outra ocorrência, abaixo.

O verso 29 é um jâmbico perfeito, mas o próximo possui várias irregularidades. O segundo e o quinto pés são pírricos e o terceiro é trocaico. Além disso, há um sexto pé. O excesso de pés fracos ou pírricos confere um tom solene ao verso, o que talvez sirva para preparar a próxima estrofe, que muda drasticamente o rumo que se estava seguindo. É preservada a irregularidade por meio da adição de duas sílabas e a mudança do acento para a sétima sílaba, já que não há regra estabelecida para versos tão grandes.

31	Plays some soft boy with thee? Oh there wants yet	Brinca algum moço mole com você? Oh, falta
32	A mutual feeling which should sweeten it.	Um sentimento mútuo para adoçá-la.

O par 31–32 introduz a nova estrofe e a argumentação resgata o tema anteriormente sugerido de Fáon como sujeito à mudança do tempo. A palavra *mutual* pertence ao grupo da semelhança e já começa a opor o homem à mulher. Filênis pode até “brincar” com algum rapaz, mas ela nunca será semelhante a ele, entre os dois nunca haverá o sentimento mútuo que existe entre Safo e ela.

O pronome *it* não tem um referente explícito. Remete à relação entre Filênis e o rapaz hipotético, ou talvez à “brincadeira” dos dois, mas isto não se concretiza enquanto substantivo. Assim, foi preservado o pronome sem referente em “adoçá-la”.

Poderia ser interpretado que os dois primeiros pés são trocaicos, o que ressaltaria talvez o efeito de irritação de Safo ao referir-se à situação hipotética. A tonicidade da tradução busca refletir isto por meio da inversão sintática “brinca algum moço mole”. A rima novamente é na verdade a repetição do último som da palavra, o que se busca preservar por meio da assonância: *yet / it*; “falta / adoçá-la”.

33	His chin a thorny-hairy unevenness	O queixo dele ameaça, desacordo rígido
34	Doth threaten, and some daily change possess.	Crespo, e todo dia é um pouco vertido.

O par 33–34 usa a barba masculina como analogia para compreender a mudança imanente a esse sexo. O adjetivo composto *thorny-hairy* foi separado nos dois versos, pois em relação a isto foi priorizada a preservação da rima imperfeita, já que ela vem em lugar bastante pertinente para a proposta da luta entre semelhança e mudança, ou seja, ela reflete justamente o que está sendo dito no verso: a imperfeição do homem. O par *unevenness / possess* possui tonicidade diferente, repetindo-se o som de “ess”. O mesmo efeito foi atingido com o par “rígido / vertido”. O pronome possessivo “seu” transpareceria certa ambiguidade, pois logo abaixo ele é usado com referência a Safo. Para evitar essa confusão, é utilizado o pronome “dele” o que confere certa irregularidade ao metro, pois o acento recai na quarta e na sétima sílabas e o número destas aumenta para 13.

35	Thy body is a natural Paradise,	Seu corpo é um Paraíso natural. Seu ser,
36	In whose self, unmanured, all pleasure lies,	Infecundo, carrega todo o prazer

A metáfora do verso 35 é única dentro do texto, como foi dito acima. Nela reside a história cristã imbuída em Safo, uma das várias máscaras sobre seu rosto depositadas. O paraíso é o lugar da eternidade, onde tudo permanece igual a si mesmo, e por isso esta é a única metáfora capaz de sustentar o que ela vê em Filênis. A primeira versão da tradução propunha “Você é um Paraíso natural. Seu ser,” para que se preservasse o metro e a rima. Porém, a palavra *body*, tão profana em sua oposição sagrado Paraíso, era substituída pelo vago “você”. Assim, cede-se à irregularidade do acento e do número de sílabas em proveito da preservação de “corpo”.

A letra maiúscula era usada com bastante arbitrariedade no período do poema, mas neste caso é possível interpretá-la como referindo-se não a um espaço vago, mas ao nome próprio do Paraíso.

A palavra *self*, que ganha destaque por Berman em seu livro sobre crítica de tradução (2009), é também a relação de semelhança com o próprio ser. Ela possui inclusive o destaque de um pé trocaico, única irregularidade do par de versos. Sem um equivalente em português, a melhor solução neste caso talvez seja dar-lhe destaque com diferenciação: “ser”. Porém, nem sempre isto é possível, já que muitas vezes a palavra tem função de pronome reflexivo e o substantivo “ser” não tem essa flexibilidade.

Unmanured, como foi dito, é palavra do vocabulário agrícola. O substantivo *manure* significa estrume, assim como *till*, e a base de dados *LEME* não registra uso no sentido figurado de nenhuma das duas (LANCASHIRE, 2017). Há uma palavra mais técnica que poderia ter sido usada, *husbandry*. Atualmente em desuso, ela diz respeito ao fazer com cuidado atividades

agrícolas ou domésticas (COLLINS, 2018; CAMBRIDGE, 2018). O significado à época parece ter sido o mesmo, além de denominar as lojas de fazenda. Portanto, à primeira vista a palavra *manure* parece ser de fato intencionalmente grosseira. Porém, ela ocorre outra vez dentro da obra de Donne e é possível afirmar que é usada no sentido figurado como “fertilizar-se”, “tornar-se culto” uma vez que está em uma carta em verso dirigida a seu amigo Rowland Woodward:

We are but farmers of ourselves, yet may,
If we can stock ourselves and thrive, uplay
Much, much dear treasure for the great rent-day
Manure thyself then, to thyself be approved,
And with vain outward things be no more moved,
But t’know that I love thee, and would be loved.
(DONNE, 2011, p. 61, destaque nosso).

A interpretação de que não se dirige ofensa, neste caso, é reforçada pelo fato de que o adjetivo caracteriza a própria Safo. Assim, preservando-se o prefixo de negação, é escolhido o adjetivo “infecundo”, que conota o sentido agrícola de “solo não fertilizado”.

37	Nor needs perfection. Why shouldst thou then	E não precisa melhorar. Por que então
38	Admit the tillage of a harsh, rough man?	Admitir o adubo de um duro grosseirão?

O par 37–38, por sua vez, emprega *tillage*, palavra derivada do sinônimo de *manure*, *till*. Deve comportar conotação de insulto, uma vez que se dirige ao sexo masculino, contra o qual a personagem vitupera. A palavra “adubo” traz essa possibilidade de interpretação, mas não exclui a leitura por extensão de que poderia se tratar de “fertilização”. A palavra *rough*, que mais ou menos repete *harsh*, foi transformada no substantivo “grosseirão”, para efeito de rima. O substantivo *man* fica subentendido na flexão de gênero.

39	Men leave behind them that which their sin shows	Os homens largam o que seu pecado leva
40	And are as thieves traced which rob when it snows.	E são como ladrões que roubam quando neva.
41	But of our dalliance no more signs there are	Mas nossa diversão não deixa maior rastro
42	Than fishes leave in streams or birds in air.	Que no rio um peixe ou no céu um astro.

Os pares seguintes, de 39 a 42, continuam a argumentação introduzindo nova imagem. O homem é desajeitado e deixa os traços de sua relação sexual, enquanto a relação entre duas

mulheres é graciosa, não muda o mundo. É a própria semelhança que Safo busca, o espaço de permanência imaculado. *Dalliance* é a palavra que condensa esse estado almejado. Em consulta à base de dados *LEME*, é possível ver que seu sinônimo é *trifle* na *Bibliotheca Scholastica* de John Rider (1589); em *A Dictionary in Spanish and English*, de John Minsheu (1599) aparece como tradução de *carícia*. Em todas as demais definições e traduções aparece associada ao campo semântico de “brincadeira” e “coisa sem importância”. Não havia adquirido formalmente, portanto, o significado atual de “namoro curto” (COLLINS, 2018). Assim, a palavra escolhida para a tradução é “diversão”.

A imagem do verso 42 “birds in air” é elevada a “no céu um astro”, para efeito de rima. Apesar dessa elevação, é mantida a relação com a natureza cotidiana.

43	And between us all sweetness may be had:	E entre nós toda a doçura podemos ter:
44	All, all that Nature yields or art can add.	Tudo, tudo o que o mundo der e a arte acrescer.

O par 43–44 é um dos centros de chave de leitura do poema, pois demonstra dois aspectos fundamentais: a beleza absoluta de Filênis e a poética renascentista. Filênis é absoluta porque só pode ser comparada a ela mesma ou àquilo que a reflete imediatamente e de maneira pura, como o Paraíso e o corpo de Safo. Assim, ela conserva em si a força única da simpatia imaculada pela antipatia, a matéria do *mesmo* não dá lugar à do outro. Isto é expresso pela palavra *all*, repetida três vezes nos dois versos. Esta palavra assume função semelhante à de *Paradise*, porque condensa o absoluto, o não relativo e semelhante somente a si mesmo. Sua repetição enfatiza esse aspecto e ao mesmo tempo mostra a verbosidade de Safo em sua busca pela reflexão. Porém, a palavra inglesa pode assumir posição de adjetivo e pronome indefinido sem sofrer alterações, enquanto em português isto não ocorre. Por isso é proposto na tradução “toda” e “tudo”.

Já o segundo aspecto, a poética renascentista, pode ser notado não em palavras isoladas, mas no par inteiro. A natureza cede a si mesma e a arte lhe acrescenta a artificialidade poética, tornando-a ainda melhor neste segundo estado porque então ela pode se mostrar em sua perfeição. Filênis não é só uma mulher, ela é o centro de toda a semelhança e sua relação com Safo provoca tal doçura que torna possível a própria atividade artística nos parâmetros renascentistas. Revela-se então o caráter alegórico do poema. Safo poderia ser a personificação dos poetas que sofrem com o passar de uma época a outra, e Filênis, a própria poesia diante da alteração em andamento.

Os dois aspectos acabam se confrontando na escolha da tradução, neste momento. A repetição de “tudo” usa as duas sílabas que inicialmente se acrescenta a todos os versos, e “natureza” também. Esta, porém, oferece sinônimos menores que cumprem funções muito semelhantes, mesmo dentro da poética renascentista, enquanto a retirada da repetição acabaria com a ênfase excessiva do original. Assim, é escolhida a palavra “mundo” para traduzir natureza. Cedendo a esta mudança, os dois versos são traduzidos praticamente palavra por palavra, inclusive a rima. Outra alteração é feita, menos importante: “sweetness may be had” tem uma voz passiva que é vertida em ativa. Porém, o verbo “ter”, independente da voz, não implica ação, e, portanto, isto não provoca grande diferença.

O metro do verso 43 se inicia com um pé pírrico, que já anuncia a doçura que vai aparecer mais à frente, por meio de um *spondee*, pé com duas sílabas fortes. Os dois efeitos se perdem, mas o acento cai na sétima sílaba, criando um efeito de suspensão aproximado ao do pírrico.

45	My two lips, eyes, thighs, differ from thy two	Diferem dos seus os meus lábios, olhos, quadris
46	But so as thine from one another do,	Mas só como eles um do outro tem matiz,

O par 45–46 pela primeira vez alça Safo ao patamar de sua amante. Nos versos 27 e 28, terceiros haviam dito que ela poderia ter a beleza absoluta, mas ela própria admite que sua beleza é suscetível de decadência diante da distância de Filênis. Neste momento, porém, ela se põe à sua altura para argumentar a favor de sua relação.

No verso 45 alteram-se a ordem das palavras e o substantivo *thighs*, que se torna “quadris”, para efeito de rima. Com o mesmo propósito é acrescentada a palavra “matiz”, que no original é somente o verbo auxiliar *do* referindo-se ao verbo *differ*. A enumeração de monossílabos (“two lips, eyes, thighs, differ”) confere uma cadência de sílabas fortes, efeito aparentemente impossível em língua portuguesa caso se queira preservar palavras com significado semelhante.

47	And, oh, no more, the likeness being such,	E não mais; sendo tanta a indistinção,
48	Why should they not alike in all parts touch?	Por que em toda parte não se tocarão?

O par 47–48 apresenta duas palavras marcadas que não foram preservadas: *likeness* e *alike*. Há entre elas um jogo semântico e sonoro que se perde. A tradução de *likeness*, porém,

se mantem a mesma na sua ocorrência do verso 51, “indistinção”, o que preservou ao menos este jogo de espelhos.

Novas enumerações aparecem no par 49–50. Elas encerram a justificativa da relação entre Safo e Filênis por meio de sua semelhança. Inicialmente, havia sido proposto “Mão a estranha mão, lábio a lábio nenhum reproxa: / Não é o mesmo com seio a seio ou coxa a coxa?”. Porém, a palavra “reproxa” é um tanto rara, e sua sonoridade, excêntrica. Assim, opta-se por usar uma metonímia para “coxa”, “perna”, e aceitar uma rima toante: “nega / perna”.

51	Likeness begets such strange self-flattery,	A indistinção tão ’stranho auto-elogio oferece
52	That touching myself, all seems done to thee:	Que ao me tocar, tudo parece pra você:
53	Myself I embrace, and mine own hands I kiss,	Minhas próprias mãos beijo e de meus braços me visto
54	And amorously thank myself for this.	E amorosamente me agradeço por isto.

Os dois pares seguintes, 51–54, dão a entender que Safo teria obtido sucesso em sua invocação: ela toca a si mesma e sente que todo o seu corpo foi feito para Filênis. O *self*, aqui, desempenha o papel de assinalar essa reflexão em *self-flattery* e *myself*. Seria importante manter o paralelismo, traduzindo suas ocorrências todas da mesma forma, porém, seria preciso talvez esticar demais os limites da língua portuguesa para fazê-lo. Assim, foi preservado paralelismo somente com as ocorrências de *myself* por meio do pronome reflexivo.

A rima entre *self-flattery* e *thee* repete o padrão mencionado de harmonizar sílaba tônica com sílaba átona. Como solução para manter os espelhos imperfeitos de Safo, é proposto o par “oferece / você”.

“Myself I embrace”, imagem sem figuras de linguagem aparentes, é traduzida por “de meus braços me visto”, o que embeleza o de outra forma mundano, para suprir a rima.

55	Me, in my glass, I call thee; but, alas,	A mim chamo a você em meu espelho, mas
56	When I would kiss, tears dim my eyes and glass.	Ao beijar, meus olhos e espelho turvam-se de lágrimas.

O par 55–56 é o penúltimo com versos que condensam o peso da leitura do poema, sendo, portanto, chave de interpretação. Ele contradiz a expectativa lançada pelos anteriores por meio da imagem em que o espelho e os olhos são embaçados pelas lágrimas. A imagem de

Filênis, que Safo já estava vendo em si mesma, é pasmada pela própria ardência desta, como já fora anunciado no início, quando a imagem de cera é queimada pelo desejo no coração de Safo.

É usada uma construção pouco usual, o que confere poeticidade pelo alargamento da língua inglesa: “me, in my glass, I call thee”. A construção é fora do comum porque verbo *to call* tem dois objetos, *me* e *thee*. A tradução procura manter esse estranhamento, por meio do uso de dois objetos indiretos ligados ao verbo chamar: “a mim chamo a você”.

A rima do original é perfeita, mas é usado na tradução o recurso do próprio Donne, o uso de diferentes tonicidades: “mas / lágrimas”.

57	O cure this loving madness and restore	Restaure-me a mim, cure este louco amor:
58	Me to me: thee, my half, my all, my more.	Você minha metade, meu tudo, meu melhor.

No par 57–58, Safo enfatiza a falha de sua empreitada ao pedir que Filênis cure sua loucura de amor por meio da restauração de sua unidade, sua semelhança consigo mesma. Compara-se à amante uma última vez, por meio de crescente que parte de sua metade até superá-la. A tradução propõe um crescente semelhante, o que impossibilita inversão de palavras para fins de metro ou rima. Assim, parte-se da “metade” e chega-se ao “melhor”. Porém, isto vem com um preço: o “meu melhor” poderia ser interpretado como o que supera Safo ou como aquilo que há de melhor dentro dela.

O quarto pé do verso 57 é pírrico, dando uma leveza que prepara para a restauração de Safo a si mesma. A inversão dos sintagmas na tradução impossibilita este efeito. As duas sílabas poéticas átonas que se seguem à tônica de “restaure” (“restaure-mea mim”, com elisão entre “me” e “a”), seguidas por três tônicas (“mim, cureste”, com elisão entre cure e este), dão um efeito mais fulminante, quase desesperado, que substitui o suspiro (*o cure*), logo ao início do verso.

59	So may thy cheeks' red outwear scarlet dye,	Possa então sua face rosa fosco em 'scarlate
60	And their white, whiteness of the Galaxy;	Tingir, e o seu branco, branco da galáxia;

No par seguinte, 59–60, Safo pela primeira vez admite alguma falha em Filênis, e isto é provocado pelo desespero de reunir-se a ela. A sua união provocaria o tingimento de suas bochechas desbotadas e o aclaramento do restante sua pele. A pequena imperfeição da amante, *red outwear*, foi traduzida como “rosa fosco”, o que dá o efeito visual semelhante. Para preservar esta única exceção aos elogios da personagem, o metro da tradução se torna bastante

irregular, com acento na terceira, quinta, sétima e décima segunda sílabas, além da elisão do hiato em “sua” e do corte da primeira sílaba em “scarlate”. Porém, o metro do verso 59 em inglês também é irregular, apresentando um pé trocaico seguido de um *spondee* (“réd outwéar scárlet”). Cria-se, ainda, um *enjambement*.

Já o verso 60 não tem tantas alterações além de incorporar uma palavra do anterior. Quanto à rima, na realidade uma assonância entre os últimos sons de *dye* e *Galaxy*, é mantido algo semelhante por meio da repetição da sílaba tônica “la” em “scarlate / galáxia”. A letra maiúscula de Galáxia foi considerada uma arbitrariedade dos editores daquele século, então é traduzida em caixa baixa.

61	So may thy mighty amazing beauty move	Possa então sua incrível, forte graça pôr
62	Envy in all women, and in all men, love;	Inveja em toda mulher, e em todo homem, amor;

Fora algumas pequenas modificações semânticas como a de *beauty* em “graça”, explicada anteriormente, o par seguinte, 61–62, é traduzido quase palavra por palavra, inclusive as rimas. Sua irregularidade e aumento de sílabas possibilita certa flexibilidade. A preservação do plural em *all women* e *all men* resultaria em aumento de duas sílabas, graças aos artigos, e a ideia é a mesma do singular, “toda mulher” e “todo homem”, pois em ambos os casos há referência ao gênero como um todo.

63	And so be change and sickness far from thee	E então se afastem de você doença e mudança,
64	As thou by coming near keep'st them from me.	Como, ao chegar-se, você lhes põe distância.

Os últimos versos sintetizam o que Safo buscava em Filênis: a permanência, a semelhança eterna a si mesma, longe da doença e da mudança. Do ponto de vista alegórico, a poesia, ao aproximar-se do poeta, traz-lhe a semelhança do mundo, cuja analogia com o microcosmo dá ao ser humano posição privilegiada.

Assim, os dois versos dão a última chave de leitura do poema, e por isso são de grande importância. A expressão “coming near” é traduzida por “chegar-se”, o que conferiu uma última intimidade entre as amantes. Para chegar o mais próximo do original, é cedida a imperfeição da rima (“mudança / distância”) e o acento do verso 64 cai na quinta e na oitava sílabas. Porém, mesmo que aproximado, o acento na quarta e na oitava sílabas, por oposição à sexta, produz o calmo efeito dos pentâmetros jâmbicos perfeitos dos versos em inglês. O acento da oitava sílaba cai as duas vezes em “você”, oferecendo ainda um último destaque aos espelhos que buscam Filênis ou a poesia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho percorrido nesta dissertação foi guiado a todo tempo pela visada ética de alteridade e pela busca da letra. A experiência de John Donne e de sua época levou à conclusão de que não se poderia fazer uma tradução guiada somente pelo sentido, uma vez que a forma era tão importante à sua poética.

No centro do pensamento renascentista, como demonstra Foucault, situa-se a similitude. Sua concretização se dá por meio da transformação da natureza: o poeta, como o alquimista, experimenta com seus elementos, mas seus tubos de ensaio são os próprios poemas. As palavras são esses elementos, que guardam em si a relação sagrada uma vez colocada sobre o mundo. Descobrir essa relação, assim, é evidenciar aspectos divinos que se escondiam aos olhos do homem, é conferir *forma* ao incerto. A condição de existência do poema só se concretiza se for assentada na tradição e na leitura feita pelos contemporâneos. Retirar-lhe a forma, levando em conta tudo isso, poria em risco sua própria verossimilhança. Por isso, o tradutor que respeite o pensamento do Renascimento, lendo-o em sua diferença, deve ter em mente a forma imbuída em seus textos, e o conceito de letra cunhado por Berman se torna pertinente para fazê-lo, uma vez que põe em foco justamente o que há de mais material na literatura, o jogo dos próprios significantes.

O percurso crítico percorrido auxiliou nas escolhas tradutórias, que buscaram a forma renascentista, pois evidenciou a diferença estabelecida por meio das diversas vozes ao longo dos séculos. Os comentários do século XVI e da primeira metade do XVII, embora tenham sido receptivos, não foram de grande auxílio na compreensão da diferença, que só é demonstrada a partir da mudança de paradigmas estabelecida em Dryden e Pope. Sua tentativa de adaptação evidencia a liberdade métrica da época anterior diante de sua rigidez. Mesmo a grande erudição de Johnson não poderia senão estar situada em seu século, não compreendendo por isso a interpretação que os renascentistas faziam da Antiguidade Clássica. A leitura de Coleridge, por sua vez, demonstra que o acolhimento não pode ser parcial, se quiser se guiar pela alteridade. A idealização do texto preconizada por ele afasta a leitura da letra. O século XX, na esteira do romantismo, evidencia mais uma vez que é preciso fazer um esforço maior de alteridade. Eliot, no ensaio estudado, vê em Donne um membro de sua própria tradição, um predecessor, e isto impõe-lhe certo caráter moderno que não poderia realmente estar presente em sua poética. Um

pouco mais tarde, instaura-se o resgate histórico, que estabelece, enfim, a visada que se esforça por ler o Renascimento por meio de seu próprio pensamento.

Porém, as duas linhas de pensamento – aquela que se esforça por enxergar a alteridade da época e aquela que anacronicamente vê no passado características do presente – continuam coexistindo, sendo necessária ao pesquisador a consciência de sua existência para que possa situar-se diante da tradição.

As traduções do século XX em língua portuguesa, por sua vez, dão soluções com as quais se pode aprender, seja para evitá-las ou segui-las. Os tradutores que seguem o metro demonstram diferentes maneiras de fazê-lo. Campos busca o rigor sempre próximo do decassílabo heroico, e procura a concisão por meio das compensações. Vizioli demonstra que é preciso manter o equilíbrio entre perdas e ganhos. Gomes mostra que é possível seguir uma metrificacão mais solta e que por vezes é preciso focar em versos mais importantes e abdicar da precisão em outros. O verso mais solto de Barbas, por sua vez, evidencia estratégias focadas nos vocábulos e a necessidade de sua ordem.

Cada um dos projetos e suas realizações possuem particularidades que instauram as vozes dos tradutores em meio à de Donne, dando aos sucessores diversas trilhas a seguir ou evitar. A atenção aos poemas mais intimamente relacionados àquele que se traduziu demonstra sob uma lupa as possibilidades deixadas, o que embasa e enriquece a consciência do processo tradutório.

Tudo isso contribuiu para o capítulo 4, assim como as últimas reflexões antes da tradução em si. A autoria, paradigma tão caro à nossa época, demonstra-se cada vez mais frágil conforme se avança no passado. Safo não é mais que um construto, um mito. O seu nome ecoa em seus poemas, mas é ainda mais revitalizado por meio dos poetas que a emulam. Ovídio adota sua voz e faz com que ela cresça diante da tradição, alcançando um novo poeta mais de mil anos depois. O poeta renascentista, imbuído dessas inúmeras vozes, tem a sua própria voz incorporada a mais quatrocentos anos de crítica e tradução. Em meio ao extenso diálogo, a busca pela historicidade por meio da alteridade evidencia sua importância.

Buscando a diferença de Donne em meio a tão amplo coral, sua obra ganha pervida. As escolhas tradutórias deste trabalho, pautadas na forma evidenciada em *Sappho to Philaenis*, fizeram com que seu modo de entendimento do mundo se perpetuasse ainda uma vez. Toda a reflexão acerca Renascimento demonstra sua relevância quando se analisa o poema proposto. Ao situar Safo diante do espelho, Donne opera a transformação da natureza em uma nova forma, mesmo que ela simultaneamente esteja imbuída da decadência dessa poética. A forma apreendida nas palavras do poema concretiza-se nos aspectos de reflexão: as figuras de

linguagem como a enumeração, a comparação e a metáfora; o metro em *heroic couplets*, que em si assemelha-se ao reflexo do espelho, demonstrando ainda a imperfeição da similitude por meio das rimas; a rede de significantes e significações, cujo sistema ligado à semelhança e à mudança evidencia a busca contraditória de Safo. Desta forma, o poeta constrói um poema renascentista utilizando-se das ruínas da própria época.

É claro que a realização do projeto por vezes teve de abdicar de certos aspectos, pois muitas vezes as características notadas pela diferença da alteridade entram em conflito. Concretamente, o metro e as rimas explicitam a diferença do poema em relação ao restante da obra, mas também a forma como ele condensa os espelhos. Porém, por vezes eles entram em conflito com outras importantes estratégias que também são a manifestação formal da busca pela semelhança sendo perdida, como as figuras de linguagem e a rede de significações. Dentre os diversos conflitos, as escolhas sempre tiveram como foco a busca ética da letra e a concepção de que o texto renascentista é uma *forma* de apreensão da natureza e, portanto, deve ser traduzido como tal.

REFERÊNCIAS

BARBAS, Helena (introdução, tradução e notas). *Elegias Amorasas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

_____. (introdução, tradução e notas). *Poemas Eróticos*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. In.: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. v. 1.

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

_____. *Toward a translation criticism: John Donne*. Tradução de Françoise Massadier-Kenney. Kent: The Kent State University Press, 2009.

_____. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2. ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BLAKE, N. F. The English Language of the Early Modern Period. In: HATTAWAY, Michael (ed.). *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Malden: Blackwell Publishing, 2003.

BRITTO, Paulo Henriques. Fidelidade em tradução poética: o caso Donne. In: *Terceira Margem*, v. X, n. 15, julho-dezembro, 2006, pp. 239-254.

BOULTON, Marjorie. *The anatomy of poetry*. Londres: Routledge & Kegan Paul LTD, 1962.

CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

_____. *Verso, reverso, controverso*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo, Perspectiva, 2006.

_____. Tradução, ideologia e história. In: *Cadernos do MAM*, Rio de Janeiro, n. 1, dez. 1983.

CAREY, John. *John Donne: Life, Mind and Art*. Faber & Faber, 1980.

CAMBRIDGE. *Cambridge Dictionary*. [S.l.: s.n.], 2018. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

CARDOZO, Mauricio. A lição bermaniana: implicações para a crítica e para uma história da tradução literária. In: SOUSA, Germana (org.). *História da tradução: ensaios de teoria, crítica e tradução literária*. Campinas: Pontes Editora, 2015, v. 1, p. 143-156.

CARVALHO, Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa*. 5. Ed. Lisboa: Universitária Editora, 1987.

COLLINS. *Free Online Dictionary*. [S.l.: s.n.], 2018. Disponível em: <<https://www.collinsdictionary.com/>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

COMPANHIA DAS LETRAS. *Aíla de Oliveira Gomes*. 2018a. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00743>>. Acesso em: 9 mai. 2018.

_____. *Paulo Vizioli*. 2018b. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00745>>. Acesso em: 2 mai. 2018.

CORNS, Thomas N. *A History of Seventeenth-Century English Literature*. Sussex: Wiley Blackwell, 2014.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís F. Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2013.

DONNE, John. Inácio e seu Conclave (1611). Tradução de Marcus de Martini e Lawrence Flores Pereira. *Letras*, [S.l.], n. 24, p. 141-145, nov. 2013. ISSN 2176-1485. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11860>>. Acesso em: 05 mai. 2018.

_____. *Meditações*. Tradução de Fabio Cyrino. São Paulo: Landmark, 2007.

_____. *Poetry and prose of John Donne*. Seleção de Walter Sydney Scott. Londres: John Westhouse, 1946.

_____. *Sonetos de Meditação*. Tradução de Afonso Félix de Sousa. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.

_____. *The complete poems of John Donne*. Editado por Robin Robbins. Nova York: Routledge, 2013.

_____. *The complete poetry and selected prose of John Donne*. Editado por Charles M. Coffin. Nova York: The Modern Library, 1952.

ELIOT, T. S. The Metaphysical Poets. In: KEAST, William R. *Seventeenth Century English poetry: modern essays in criticism*. Nova York: Oxford University Press, 1962.

FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o poema*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GHIRARDI, José Garcez. *John Donne e a Crítica Brasileira: três momentos, três olhares*. São Paulo: Giordano, 2000.

GOMES, Aíla de Oliveira (org.). *Poesia Metafísica: Uma antologia*. Seleção, tradução, introdução e notas de Aíla Oliveira Gomes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GÖRLACH, Manfred. *Introduction to Early Modern English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

GRIERSON, Herbert J. C. Metaphysical Poetry. In: KEAST, William R. *Seventeenth Century English poetry: modern essays in criticism*. Nova York: Oxford University Press, 1962.

GRIERSON, Herbert J. C. (ed.). *The poems of John Donne: Edited from the old editions and numerous manuscripts*. v. 1. Oxford: Clarendon Press, 1912.

KINNEY, Arthut L. The Position of Poetry: Making and Defending Renaissance Poetics. In: HATTAWAY, Michael (ed.). *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Malden: Blackwell Publishing, 2003.

LANCASHIRE, Ian (ed.). *Lexicons of Early Modern English: LEME*. University of Toronto Press. 2017. Disponível em: <leme.library.utoronto.ca>. Acesso em: 2 nov. 2017.

OLIVER, Mary. *Rules for the Dance: A handbook for writing and reading metrical verse*. New York: A Mariner Original, 1998.

OVÍDIO. *Cartas de amor: As Heróides*. Tradução do francês de Dunia Marinho Silva. São Paulo: Landy Editora, 2003).

PATRIDGE, A. C. *John Donne: Language and Style*. Londres: Andre Deutsch, 1978.

PAZ, Octavio. *Traducción: Literatura y Literalidad*. 3. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1990.

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Poesia traduzida no Brasil*. Brasília, 2016. Disponível em: <<http://poesiatraduzida.com.br/>>. Acesso em 20 dez. 2017.

ROYAL SHAKESPEARE COMPANY. *Timeline of Shakespeare's plays*. Disponível em: <<https://www.rsc.org.uk/shakespeares-plays/timeline>>. Acesso em: 21 mai. 2018.

SAFO. *Fragmentos completos*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2017.

SILVARES, Lavinia. *Nenhum homem é uma ilha: John Donne e a poética da agudeza*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2015.

SMITH, A. J (Org.). *John Donne: The Critical Heritage*. Taylor & Francis e-Library, 2005.

_____. *Elizabethan Critical Essays*. Londres: Oxford University Press, 1950.

SOUZA, Ana Helena. Donne, Augusto de Campos e a Tradução Criativa. *Revista USP*, São Paulo, n. 34, junho/agosto, 1997, p. 134–150.

_____. A urdidura subjacente: recriações de poemas de John Donne. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañón. *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2004.

STEIN, Arnold. Donne and the Couplet. *PMLA*, v. 57, n. 3, set. 1942, p. 676–696. Disponível em: <[jstor.org/stable/458768](http://www.jstor.org/stable/458768)>. Acesso em: 19 set. 2017.

VIZIOLI, Paulo. A tradução de poesia em Língua Inglesa: Problemas e sugestões. *Tradução & Comunicação*, São Paulo, n. 2, p. 109–128, mar. 1983.

_____ (introdução, tradução e notas). *John Donne: poeta do amor e da morte*. 2. ed. São Paulo: J. C. Ismael, 1985.

TUVE, Rosemond. *Elizabethan and Metaphysical Imagery*. Chicago: The University of Chicago Press, 1947.