

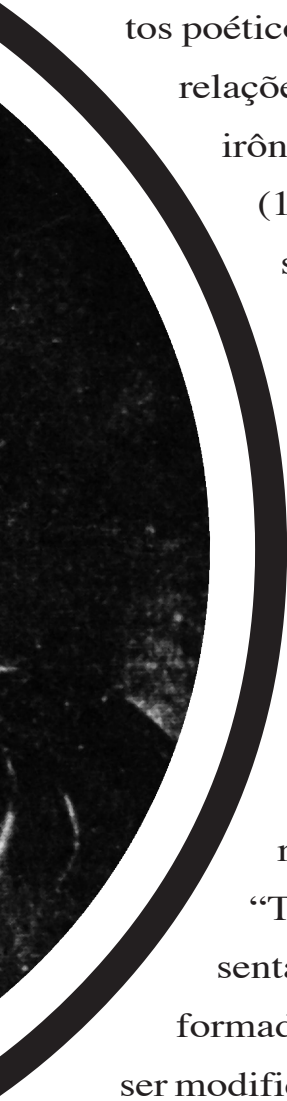
Donne,

*Augusto
de Campos*

e a

ANA HELENA SOUZA

tradução criativa



Em 1921, o professor e crítico Herbert J. C. Grierson publicou uma antologia dos poetas metafísicos ingleses do século XVII. O jovem poeta T. S. Eliot resenhou essa edição em um texto que ultrapassou seus limites, ao ressaltar a importância para a poesia daquele momento de procedimentos poéticos característicos dos metafísicos e ao estabelecer relações entre esses procedimentos e a poesia coloquial-irônica dos pós-simbolistas franceses Jules Laforgue (1860-87) e Tristan Corbière (1842-75). Fazer a resenha da antologia citada por Grierson foi, assim, uma oportunidade para Eliot meditar sobre os metafísicos, dando um impulso fundamental para tirá-los do lugar secundário ao qual tinham sido relegados pela crítica inglesa mais tradicional. Além disso, ao criar essa inesperada relação entre a poesia dos metafísicos e a dos pós-simbolistas franceses, Eliot revelava toda a sua grande capacidade crítica. “The Metaphysical Poets” é um dos exemplos mais marcantes da propriedade das reflexões expostas dois anos antes no ensaio “Tradition and the Individual Talent”, em que ele apresenta sua visão da literatura como um todo orgânico, formado pelas obras já pertencentes à tradição e capaz de ser modificado pelo surgimento de novas obras. Não haveria nem imobilidade nem hierarquia fixa neste conjunto, mas uma dinâmica de iluminações recíprocas. Com isso, Eliot quer chamar atenção para uma leitura viva e renovadora da tradição, que consiga, examinando-a, encontrar aspectos que sintonizem com o presente, bem como aspectos antes não considerados, que possam suscitar releituras.

Ao lado,
o poeta inglês
John Donne

**ANA HELENA
SOUZA**
é pós-graduanda
na FFLCH-USP

Tendo em mente os dois textos, vemos que o resgate dos metafísicos operado por Eliot se deu em duas direções: na da atualização da tradição e na da renovação da poesia inglesa contemporânea, a partir dessa mesma atualização. O próprio Eliot dirá mais tarde que sua melhor crítica é “um produto derivado de minha oficina particular de poesia; ou um prolongamento das reflexões que participam do meu próprio verso” (1). A “crítica de oficina” exercida por Eliot encontrou enorme ressonância. Alguns autores passaram até mesmo a ler poemas contemporâneos como se fossem poesia dos metafísicos (2); outros, mais discreta e acertadamente, limitaram-se a apontar procedimentos poéticos semelhantes (3). O fato é que não só muitos escritores, mas também inúmeros leitores se aproximaram dos metafísicos ingleses do século XVII através de poemas e poetas contemporâneos.

Embora seu alcance tenha sido mais limitado que o da própria resenha de Eliot, o trabalho de Grierson é, sem dúvida, notável, tanto pelo estabelecimento dos textos, quanto pela acuidade de suas introduções e comentários (4). Porém, quero sublinhar aqui um tipo diferente de crítica: aquela que estimula um fazer poético, seja ele um trabalho de criação, como no caso de Eliot, ou de recriação, como nas traduções de Pound. Eliot e Pound compartilharam o mesmo interesse pelo revigoramento de uma tradição poética, contribuindo com suas obras para uma renovação tanto crítica quanto criativa. No caso de Pound, a tradução ocupa um lugar privilegiado como uma atividade que conjuga crítica e criação. Essa visão poundiana da tradução irá exercer uma influência decisiva no trabalho de Augusto de Campos como tradutor. É o que iremos ver ao analisar suas traduções de John Donne, o mais importante entre os poetas metafísicos.

TRADIÇÃO E TRADUÇÃO

O crítico Hugh Kenner resume assim a relação de Pound com a tradução: “É por-

que tantos princípios poundianos se encontram no ato de traduzir que suas melhores traduções existem de três maneiras: como janelas para novos mundos, como atos de homenagem e como *personae* de Pound”. E mais adiante completa: “Suas melhores traduções estão entre a pedagogia, por um lado, e a experiência pessoal por outro, e em contato com ambas” (5). Pound tinha mesmo uma grande preocupação didática, e tal preocupação, no seu caso – não no de Eliot, por exemplo –, fez convergir tradução e tradição. Para Pound, como para Eliot, era bastante clara a importância da análise e da comparação de obras literárias já consagradas e estabelecidas dentro da tradição, não como monumentos do passado, mas sim como obras vivas que podiam ser postas em conexão com o presente. A principal finalidade dessas análises e comparações era verificar o que havia no passado que pudesse favorecer a criação de algo realmente novo. É aqui que, no caso de Pound, entra a tradução. Suas incursões neste terreno são manifestações de sua própria crítica de oficina, mas mostram também o seu lado de professor entusiasta, ativo e instigador. A tradução como uma forma de crítica, mas também como uma forma de promover, em suas palavras, “a organização do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa sem muita demora encontrar a parte viva dele e perca o menor tempo possível com questões obsoletas” (6). É com esse espírito que Pound usa a tradução: ordenar através de uma seleção crítica as obras pertencentes à tradição em outras línguas que não a inglesa. É também no sentido de alargar as fronteiras do inglês, além de querer com isso exercitar-se em outras formas e dicções poéticas, numa tentativa de aprimorar o próprio verso. Esses aspectos, como notou Hugh Kenner, convergem no ato da tradução, e Ezra Pound possuía uma visão muito ampla e generosa desse ofício. Em nota de 1929 a um texto seu escrito em 1917-18, ele diz que a tradução das *Metamorfoses* de Ovídio por Arthur Golding “forma possivelmente o mais belo livro em nossa língua” (7). Tal afirmação – não importa sua

1 T. S. Eliot, “The Frontiers of Criticism”, in *On Poetry and Poets*, London/Boston, Faber & Faber, 1986, p. 106.

2 Nesse sentido um dos livros mais representativos parece ser o de Cleanth Brooks, *Modern Poetry and the Tradition* (Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1967). Há, inclusive, uma análise do poema “Sailing to Byzantium” de W. B. Yeats como um poema metafísico (pp. 62-4).

3 Um dos melhores exemplos é o livro de F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot, an Essay on the Nature of Poetry* (3rd ed. revised and enlarged, New York/London, Oxford University Press, 1958). Na nota 16 (pp. 28-32), ele exemplifica como Eliot usa em sua poesia procedimentos típicos dos metafísicos como: o conceito, a comparação mais extensa, as associações rápidas, a sintaxe elaborada que compõe uma música e um ritmo também elaborado, a justaposição e a união dos opostos. É interessante ver também o comentário na página 15, em que Matthiessen relativiza o parentesco da poesia de Eliot com a dos metafísicos, ao afirmar que as “transições súbitas” dos seus versos devem-se mais ao método dos simbolistas franceses.

4 Herbert J. C. Grierson, *The Poems of John Donne*, vol. II: “Introduction & Commentary”, Oxford, The Clarendon Press, 1912; *The Metaphysical Lyrics & Poems of the Seventeenth Century*, Oxford, The Clarendon Press, 1936 (1ª ed., 1921).

5 Hugh Kenner, “Introduction”, in *Translations of Ezra Pound*, London/Boston, Faber & Faber, 1984 (1st published, 1953), p. 10, p. 12.

6 Ezra Pound, “Date Line”, in *Literary Essays of Ezra Pound*, com introdução de T. S. Eliot, London/Boston, Faber & Faber, 1954, p. 75. Trata-se da famosa noção de *paideuma*.

7 Idem, “Notes on Elizabethan Classicists”, in op. cit., p. 238.

pertinência – demonstra com clareza a alta importância dada por Pound à tradução. Mais ainda, revela sua consciência de que a literatura não pode ser confinada às obras produzidas num determinado período, muito menos em uma só língua. Parece uma obviedade, mas de fato é pouco comum que traduções sejam tratadas com o devido relevo e muito raramente a tradição é revigorada através de trabalhos de tradução criativa.

Em geral, a crítica encontra dificuldades quando lida com traduções mais livres, empenhadas na recriação poética. George Steiner cria a categoria da *imitatio* que “[...] cobre uma área ampla e difusa, estendendo-se desde as transposições do original para uma linguagem mais acessível até os ecos mais livres, talvez apenas paródicos. De acordo com a visão moderna, a categoria da *imitatio* pode legitimamente incluir as relações de Pound com Propertius e até mesmo as de Joyce com Homero” (8). Essa categoria tem o mérito de apresentar o problema em toda a sua extensão, nomeando os diversos tipos possíveis de tradução criativa de modo abrangente e desprovido de hierarquizações.

A classificação de Steiner serve para mostrar a abrangência, como já assinalamos, assim como a complexidade englobadas pela tradução criativa. No entanto, essa classificação demasiado ampla não nos serve aqui, já que nosso propósito é tentar uma abordagem mais específica, capaz de caracterizar o trabalho de transposição poética de uma língua para a outra, a partir das traduções mais conhecidas de Ezra Pound. É preciso reservar um lugar para as traduções que lidam com aspectos técnicos relativos ao verso, à estrofe ou à rima, que não faziam parte da tradição poética de língua inglesa. As traduções do provençal, em especial as do poeta Arnaut Daniel, contribuíram assim para revelar padrões rítmicos e estróficos desconhecidos nessa tradição. A tradução do *Seafarer* anglo-saxão trouxe, por exemplo, os recursos inerentes ao verso aliterativo; as de Guido Cavalcanti, além de seu ritmo particular, uma alta precisão da linguagem adequada à emoção. Como diz Pound a respeito de Cavalcanti:

“A percepção do intelecto dada na palavra, a das emoções na cadência” (9). As traduções do provençal serviriam como exemplo de melopéia, já a do *Seafarer* para que possamos “ver mais ou menos onde a poesia inglesa começa”, e as de G. Cavalcanti para dar uma idéia da profundidade psicológica que “permaneceu quase intocada entre o seu tempo [de Cavalcanti] e o de James e Ibsen” (10).

Depois, temos as traduções do chinês e do poeta latino Propertius. Nesses dois casos, Pound desejava assumir a *persona* dos poetas, apropriando-se de sua criação, mas submetendo-a aos recursos poéticos existentes na língua inglesa. É possível aqui empregarmos a tipologia usada por Walter Benjamin (11) para definir os dois tipos básicos de narrador, deslocando-a do seu contexto com o intuito de configurar dois tipos diferentes de tradução em Pound. Para Benjamin, há o narrador que fica em sua terra e relata as mudanças nela ocorridas, cujo representante é o camponês sedentário; e aquele que sai pelo mundo e ao retornar conta as suas aventuras por terras distantes, representado pelo marinheiro comerciante. Mais tarde, continua Benjamin, com o sistema corporativo medieval, o mestre sedentário e os aprendizes migrantes vão fazer a síntese dos dois tipos anteriores. Cada mestre tinha tido a experiência de viajar para aprender seu ofício, antes de se estabelecer. Nesse sistema, o conhecimento de outras terras, trazido pelos aprendizes, convive com o conhecimento do passado local adquirido pelo mestre sedentário.

A tipologia de Benjamin nos ajuda a dividir as traduções de Pound em dois tipos principais. De um lado, tanto o latim de Propertius quanto o chinês de Li Po são recriados como se fossem poemas que pertencessem essencialmente à língua inglesa, como se tivessem sido escritos nessa língua; poemas criados por alguém que conhece o inglês profundamente. Da seguinte maneira, em *Homage to Sextus Propertius*, Pound cria de fato uma “nova poesia inglesa [...]”; deve-se apreciar o elemento crítico – o que a tradução enfatiza, o que ela exclui, e no que ela difere do latim

8 George Steiner, *After Babel*, New York/London, Oxford University Press, 1975, p. 253.

9 *Translations*, op. cit., p. 23.

10 Ezra Pound, *ABC da Literatura*, 9ª edição, São Paulo, Cultrix, 1990, pp. 53 e 58; *A Arte da Poesia*, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1976, p. 97.

11 Walter Benjamin, “O Narrador”, in *Obras Escolhidas*, v. I, São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 198-9.

12 R.P. Blackmur, "Masks of Ezra Pound", em *Penguin Critical Anthologies: Ezra Pound*, Middlesex, Penguin Books, 1970, p. 154.

13 George Steiner, op. cit., p. 358.

14 Fica bem entendido que o mestre sedentário difere do camponês sedentário, pois este não poderia fazer a transformação necessária por falta de conhecimento de outras línguas. Já o mestre sedentário fora aprendiz ambulante antes de se fixar em sua oficina e isso permite que ele tenha condições de subordinar o conhecimento adquirido fora à linguagem do lugar onde se estabeleceu e ao qual está mais intimamente ligado.

Ezra Pound

– tanto quanto o artesanato” (12). Ou seja, a invenção prepondera sobre a tradução. Pound submete o latim ao inglês, e Propertius à sua poesia. Já os poemas de *Cathay* chegaram mesmo a ser considerados a melhor justificativa para o imagismo (13). Em ambos os casos, Pound atua mais como o mestre sedentário que vai filtrar a informação vinda de longe e subordiná-la ao seu profundo conhecimento da linguagem local (14). O grau de liberdade dessas traduções as coloca muito próximas da criação propriamente dita, fazendo com que se enquadrem numa das faixas mais extremas da categoria da *imitatio*, estabelecida por G. Steiner e citada anteriormente.

Porém, nas traduções vistas como mais relacionadas ao seu lado pedagógico, mais encaradas como traduções (Arnaut Daniel,

Guido Cavalcanti, *The Seafarer*) do que como *personae*, Pound age como o marinho mercante. Pleno de suas experiências com outras línguas, ele quer forçá-las para dentro do inglês, ampliando assim seus próprios procedimentos poéticos, bem como os de sua língua materna, através de contribuições estrangeiras. Tornando a poesia inglesa um pouco provençal, um pouco toscana, um pouco anglo-saxã.

POUND COMO MESTRE

Dar importância à tradução, colocá-la lado a lado com a criação ou, quando menos, valorizá-la enquanto atividade criativa é uma característica tipicamente poundiana. Augusto de Campos opera no



mesmo registro, valorizando as traduções, quando a contribuição destas lhe parece realmente válida, devido a seu caráter inovador na língua de chegada. É o caso da defesa, mais levada a cabo por Haroldo de Campos, embora endossada por Augusto, das traduções de Homero feitas pelo maranhense Odorico Mendes (1799-1864) e da série de artigos de Augusto de Campos sobre a tradução do *Ulisses* de James Joyce por Antônio Houaiss (15).

É freqüente o número de referências a Pound nos textos de crítica de Augusto de Campos, sempre reiterando a importância que a obra poética e crítica do norte-americano tem para ele, bem como para a poesia e o grupo concretista. Ao nos determos sobre alguns pontos de contato em relação à tradução, encontramos as seguintes atitudes partilhadas entre Pound e Augusto de Campos: o respeito pela tradução enquanto atividade criativa e, portanto, forma privilegiada de leitura e crítica; a noção de *paideuma*; o tradutor como recriador; a incorporação do texto traduzido ao repertório literário da língua de chegada; a tradução como uma maneira de chamar atenção para o processo de construção do poema.

As semelhanças entre os tradutores Ezra Pound e Augusto de Campos podem ser apreendidas de afirmações do próprio Augusto: “Não são, como se sabe, traduções literais as que faço. Tento a ‘transcrição’” (16). Dessa maneira, ela já se enquadra na definição de Pound do tradutor como criador. Para Augusto, também, a atividade do tradutor está intimamente ligada à do poeta: “Tradução para mim é *persona*. Quase heterônimo”; e à do crítico: “[...] tradução é crítica, como viu Pound melhor que ninguém. Uma das melhores formas de crítica. Ou pelo menos a única verdadeiramente criativa, quando ela — a tradução — é criativa” (17). A lição de Pound está sempre presente. Não só quanto visão da tradução como atividade crítico-criativa privilegiada, mas também na escolha dos poetas e poemas a serem traduzidos, pelo menos até certo ponto de seu trabalho (18). Pound sempre deu importância acentuada aos es-

critores que ele enquadrava na categoria mais alta:

“Os inventores, descobridores de um processo particular ou de mais de um modo ou processo. Por vezes, eles são conhecidos ou podem ser descobertos; sabemos, por exemplo, com razoável certeza que Arnaut Daniel introduziu certas maneiras de rimar e sabemos que certas sutilezas de percepção apareceram em primeiro lugar num determinado trovador ou em G. Cavalcanti. Não sabemos, e provavelmente não chegaremos a saber, nada de definido sobre os precursores de Homero” (19).

Ezra Pound, em toda sua obra, vai se preocupar em apontar esses escritores, em traduzi-los, indicá-los, tornar seus textos acessíveis. Augusto de Campos também dá preferência e destaque aos inventores e a poemas que trazem alguma contribuição nova para a poesia, para a língua, com freqüência para ambas. É o caso, por exemplo, das traduções dos trovadores provençais, dos metafísicos ingleses com destaque para John Donne (cujas traduções comentaremos mais adiante), da escolha dos poemas de Rimbaud que ele traduziu. Nesses exemplos, Augusto privilegia, como já vimos, a radicalidade e a inovação dos procedimentos poéticos; em outros casos, usa o método comparativo e cria, assim, uma poética sincrônica, como definida por Haroldo de Campos (20), na trilha de Jakobson. Ou seja, quando Augusto aproxima Marllamé de Maranhão Sobrinho (21), ou quando estabelece relações entre Sousândrade e Pound (22), Donne e João Cabral (23), ele está agindo de maneira análoga a Pound quando este elabora suas listas de escritores indispensáveis ou quando aproxima, por exemplo, Donne (“O Êxtase”) de Guido Cavalcanti (*Donna mi Prega*) (24).

Esse método comparativo, que Pound vincula à ciência, em especial à biologia e à física (25), é muito vantajoso, pois permite aproximações e contatos entre sistemas literários diferentes e a possibilidade de renovar uma tradição já cristalizada.

15 Haroldo de Campos, “Da Tradução como Criação e como Crítica”, em *Metalinguagem*, 3ª ed., São Paulo, Cultrix, 1976, p. 27; Augusto de Campos, “De Ulysses a Ulisses”, in Augusto e Haroldo de Campos, *Panorama do Finnegans Wake*, 3ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1986, pp. 123-41.

16 *Mais Provençais*, 2ª ed., revista e ampliada, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 26.

17 *Verso Reverso Controverso*, 2ª ed., revista, São Paulo, Perspectiva, 1988, p. 7.

18 À medida que seu trabalho foi se desenvolvendo, suas escolhas foram se afastando do *paideuma* poundiano e se tornando cada vez mais pessoais, como atestam as traduções de poetas com trabalhos de linhas tão diversas como Paul Valéry, Rilke, entre outros.

19 *A Arte da Poesia*, op. cit., p. 35.

20 *A Arte no Horizonte do Provável*, São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 10.

21 *O Anticrítico*, São Paulo, Companhia das Letras, 1986, pp. 153-7.

22 “Pound Made (New) in Brazil”, in *À Margem da Margem*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp. 99-112.

23 *Verso Reverso Controverso*, op. cit., pp. 125 e 127.

24 *ABC da Literatura*, op. cit., p. 60.

25 *A Arte da Poesia*, op. cit., pp. 29-30.

Aqui no Brasil, a atividade tradutória, crítica e de revisão poética empreendida por Augusto de Campos sobressai como uma grande contribuição nesse sentido. As traduções de diversos poemas e as revisões de Sousândrade (1833-1902) e Pedro Kilkerry (1885-1917), a revalorização da obra de Oswald de Andrade (1890-1954), o constante relevo dado à obra satírica de Gregório de Matos (1633-96) e à poesia trovadoresca galego-portuguesa fazem parte desse importante trabalho para a literatura brasileira, por iluminar com novas leituras autores e obras relegados a um plano secundário ou quase desconhecidos.

JOHN DONNE: O SENTIDO DE UMA ESCOLHA

A partir de algumas análises e comentários que faremos sobre os poemas de John Donne traduzidos por Augusto de Campos, poderemos compreender tanto as escolhas implícitas na tradução de cada verso, quanto as características que guiam esse trabalho e sua alta qualidade (26). Em *O Anticrítico*, Augusto de Campos, no final de uma análise pormenorizada da sua tradução de “A Expiração”, pergunta-se: “Valerá a pena radiografar assim um poema, mostrar os elétrons pulsando sob o *laser*? Um poema não é o seu espectro e nele há sempre algo que nenhuma análise (por mais capaz) consegue captar. Mas como experimentar a fundo a criação sem desvendar o véu de sua oculta urdidura subjacente?”. Nossas análises pretendem demonstrar da maneira mais clara e sólida possível a qualidade dessas traduções. Para tal, é necessário uma análise minuciosa das soluções trazidas pela tradução, assim como uma certa reiteração do teor dessas análises, com a finalidade de trazer à tona as características básicas dos valores artísticos dessas traduções. À nossa maneira, também tentamos fazer a radiografia desses valores e “desvendar o véu de sua oculta urdidura subjacente”, até onde, dentro de nossos limites, podemos levar essa análise.

Augusto de Campos traduziu, ao todo,

onze poemas de John Donne: “O Êxtase”, “Em Despedida: Proibindo o Pranto”, “Elegia: Indo para o Leito”, “A Pulga”, e mais tarde, “A Relíquia”, “Jardim de Twickenham”, “O Triplo Louco”, “Magia pela Imagem”, “A Mensagem”, “A Expiração” e “A Aparição” (27). A justificativa para a escolha desses poemas é dada pelo próprio Augusto de Campos nos ensaios que precedem as traduções. Vejamos uma das primeiras como exemplo.

“Em Despedida: Proibindo o Pranto” é um poema praticamente indispensável a uma apresentação de Donne. Nele, há uma de suas imagens mais citadas: a comparação dos amantes às pernas de um compasso. É através desse poema e de “O Êxtase” que Augusto de Campos mostra pontos de contato entre procedimentos poéticos e imagens em Donne e João Cabral de Melo Neto (*VRC*, p. 127). Não há dúvida de que Augusto estabeleceu uma comparação pertinente, podendo mesmo estendê-la, ainda que de maneira muito sucinta, a outros poemas que não apenas os de teor amoroso de João Cabral. No caso, a aproximação entre imagens de “Em Despedida: Proibindo o Pranto” e “O Ovo de Galinha”. Essa descoberta revela a preocupação do tradutor em situar os poemas não só em relação à poesia contemporânea, como também em relação à literatura brasileira. A aproximação se dá, sobretudo, através da característica da racionalidade, comum à poesia metafísica e à moderna (*VRC*, p. 125). Há uma coerência notável entre a visão da tradução enquanto leitura crítica, e principalmente enquanto atividade criativa, e o modo como Augusto de Campos apresenta os poemas por ele selecionados e traduzidos. No ensaio “A Meta Física dos ‘Metafísicos’” (*VRC*, pp. 123-30) ele faz essas comparações, bem como aborda as características mais marcantes da poesia dos metafísicos e dá suas razões pessoais para traduzir alguns representantes da poesia “metafísica” inglesa do século XVII.

A semelhança entre “Em Despedida: Proibindo o Pranto” e “O Ovo de Galinha” se configura através de uma característica poética identificada pelo crítico e poeta

26 Exemplos e análises mais detalhadas se encontram na minha dissertação de mestrado “A Tradução dos Poetas Metafísicos Ingleses por Augusto de Campos”, defendida em abril de 1993 na Universidade de São Paulo, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/FFLCH, sob a orientação do prof. dr. João Alexandre Barbosa.

27 Os dois primeiros foram publicados por Mário Faustino na sua página “Poesia-Experiência” no “Suplemento Literário” do *Jornal do Brasil* em 28/10/56 e 5/5/57, respectivamente. Os quatro poemas foram reunidos mais tarde no livro *Verso Reverso Controverso* junto com outras traduções de poetas metafísicos: de George Herbert (1593-1633), *Asas da Páscoa e O Altar*; de Thomas Carew (c. 1595-1640), *A Mediocridade no Amor Rejeitada*; de John Suckling (1609-42), *uma Canção*; de Richard Crashaw (1612-49), *Desejos à sua (Suposta) Amada*; e de Andrew Marvell (1621-78), *A Definição do Amor e À Amada Esquiva*. Já no livro *O Anticrítico* foram republicadas as quatro primeiras traduções de Donne, acrescidas das outras sete citadas no texto.

inglês Samuel Johnson (1709-84), ao observar que as tentativas dos metafísicos eram sempre analíticas. No poema “Em Despedida: Proibindo o Pranto” as três estrofes finais procedem a um desenvolvimento desse tipo, “analítico”, do famoso conceito citado acima até que o leitor, no final, se convença de sua adequação:

“Se são duas, o são similarmente
Às duas 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 quieta jaz,
Quando se distancia aquela, essa
Se inclina atentamente e vai-lhe atrás,
E se endireita quando ela regressa.

Assim serás para mim que pareço
Como a outra perna obliquamente andar.
Tua firmeza faz-me, circular,
Encontrar meu final em meu começo”

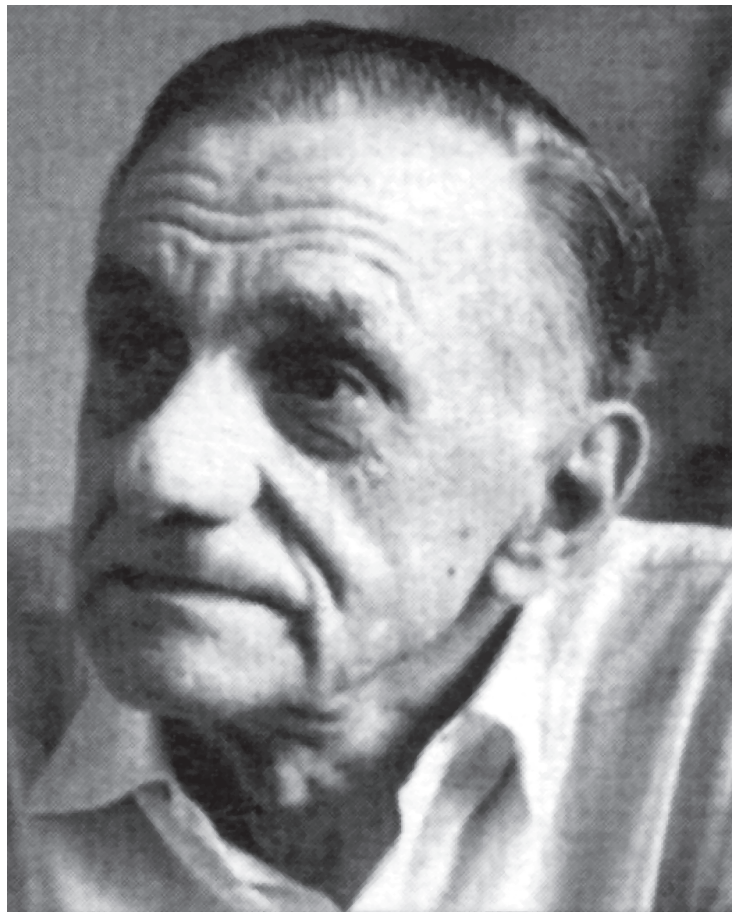
(VRC, p. 143).

Aqui vemos explicitada a comparação das almas dos amantes às pernas de um compasso através da descrição da maneira como elas se movimentam. Essa comparação é o clímax do poema, no qual há ainda outras três imagens: a da separação dos amantes de modo tranqüilo (“Como esses santos homens que se apagam! Sussurrando aos espíritos: ‘Que vão...’”); a da mesma separação como a inocente “trepidação do firmamento”; e a das almas dos amantes que não encaram a separação como “Um rompimento, mas uma expansão,/ Como ouro reduzido a aéreo pó”. Nenhuma delas, entretanto, é tão desenvolvida quanto a do compasso. Em todas, porém, é estabelecida uma relação entre as almas dos amantes e a virtude, da qual o círculo, e o círculo justo (“*Thy firmness makes my circle just*”), é o ápice. Essa imagem não pôde ser mantida integralmente na tradução, embora a solução dada, com o isolamento da palavra *circular* (verbo/adjetivo) entre vírgulas, consiga um bom resultado, ao incorporar na própria palavra e na sua posição desta-

cada uma imagem de completude e abrangência.

A escolha desse poema vem ilustrar com muita propriedade os traços mais característicos dos metafísicos: “concentração, concisão e conceito” que, aponta o tradutor, assemelham-se a características poéticas de João Cabral de Melo Neto (VRC, p. 126). Na verdade, a aproximação que Augusto de Campos faz entre os

João Cabral
de Melo Neto



metafísicos e a poesia moderna fundamenta-se, como ele próprio afirma, na “consciencialização da linguagem poética”. “O poeta, cada vez mais, utiliza a linguagem, em lugar de ser utilizado por ela” (idem, *ibidem*). Quer dizer, não só os traços estilísticos citados acima aproximam

João Cabral de Donne, mas um modo de trabalhar a linguagem poética, uma percepção da realidade, dos sentimentos, das emoções, que, para se transformarem em poesia, passam necessariamente pela análise, pelo intelecto, pela racionalidade. Esse procedimento mais analítico, mais “intelectualizado”, por outro lado, parece sempre gerar críticas semelhantes. Augusto de Campos cita algumas críticas a poemas de João Cabral quase nos mesmos termos das dirigidas, mais de duzentos anos antes, por Dryden e Johnson aos metafísicos (VRC, p. 125).

Em “O Ovo de Galinha” (28), o que sustenta a construção do poema é o choque entre uma forma bem acabada e a coisa viva que ela encerra. Isso é o que leva Augusto de Campos a comparar os dois últimos versos de “Em Despedida” a estes de João Cabral: “a pura forma concluída/não se situa no final:/ está no ponto de partida” (VRC, p. 127). Nas estrofes seguintes podemos ver como o procedimento poético usado por João Cabral se aproxima bastante do de Donne, tanto pela relação inesperada que se estabelece na comparação, quanto pelo seu modo de explicitá-la:

“A presença de qualquer ovo,
mesmo se a mão não lhe faz nada,
possui o dom de provocar
certa reserva em qualquer sala.
O que é difícil de entender
se se pensa na forma clara
que tem um ovo, e na franqueza
de sua parede caiada.

A reserva que um ovo inspira
é de espécie bastante rara:
é a que se sente ante um revólver
e não se sente ante uma bala.

É a que se sente ante essas coisas
que conservando outras guardadas
ameaçam mais com disparar
do que com a coisa que disparam”.

Apesar do caráter mais abstrato e também mais extremado do poema de João

Cabral – ele é exclusivamente a análise dos sentidos gerados por uma forma, o ovo –, o procedimento analítico de “desenrolar” o novelo aproxima muito esses dois poetas, sem, é claro, transformar Donne num contemporâneo ou João Cabral num metafísico. Ressaltamos apenas aquelas afinidades que, como Augusto de Campos apontou, dão a esse poeta inglês do século XVII um traço vivo, de proximidade com o contemporâneo.

LENDO AS TRADUÇÕES COMO POEMAS

A análise de três poemas de John Donne traduzidos por Augusto de Campos irá nos ajudar a mostrar suas qualidades como tradutor/recriador. Começaremos com o já citado poema “A Valediction: Forbidding Mourning”, pois, além de ser um dos poemas mais conhecidos de Donne, foi traduzido não só por Augusto de Campos (VRC, pp. 141-3), mas também por Paulo Vizioli (29) e Aíla de Oliveira Gomes (30). Uma comparação, neste caso, não deixa de ser produtiva e útil, já que a intenção aqui é valorizar a tradução de poesia enquanto atividade criativa, para revelar, na medida do possível, o que faz com que as traduções “funcionem” ou não como poemas na língua de chegada.

O título desse poema foi traduzido de três maneiras diferentes: “Despedida para Evitar o Pranto” (P. V.), “Em Despedida: Proibindo o Pranto” (A. C.) e “Uma Despedida: Proibido Chorar” (A. O. G.). O título de Paulo Vizioli elimina os dois-pontos, adquirindo um tom ao mesmo tempo mais cursivo e mais prosaico. Ao eliminar a pausa, também perde-se o caráter imperativo do título, que fica ainda mais atenuado pela escolha do verbo “evitar” ao invés de “proibir”.

Essa característica imperativa que aparece no título é, sem dúvida, reforçada por Aíla de Oliveira Gomes que, no entanto, parece carregá-lo ainda mais ao traduzir o verbo “*mourn*” por “chorar”. É uma alternativa plausível, dicionarizada, porém eli-

28 João Cabral de Melo Neto, *Poesias Completas*, 3ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1979, pp. 64-6.

29 *Poetas da Inglaterra*, trad. e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos em colaboração com Paulo Vizioli, col. Texto e Documento, Sec. da Cultura, Esportes e Turismo, São Bernardo do Campo, Bandeirante S. A. Indústria Gráfica, 1970, p. 75.

30 *Poesia Metafísica: uma Antologia*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p. 49.

31 Joan Bennet, op. cit.; ver, também, Grierson, op. cit., pp. 9-10 e 40.

mina o caráter mais nobre do verbo (pran-tear, lamentar); e é essa nobreza que está presente em todo o poema. Afinal, esta “Valediction” pertence a uma série de poemas que “celebram aquele amor mais raro no qual os sentidos são apenas instrumentos e a união é um ‘casamento de mentes verdadeiras’” (31), em contraste com o tom entre libertino e desabusado de poemas, cujo tema é o amor através da sua concretização sensorial (por exemplo: “A Pulga” e “A Aparição”). O título dado por Augusto de Campos, por outro lado, consegue manter a mescla de autoridade e ternura, ao trocar o artigo indefinido – que em inglês se justifica porque Donne escreveu várias *valedictions* – que parece diminuir o valor da despedida (uma despedida, *uma* entre muitas, uma qualquer?) pela preposição “em”, e minorar a força autoritária dos dois-pontos seguidos pelo verbo “proibir” ao pô-lo, como faz Donne, no gerúndio. De resto, a escolha do substantivo “pranto”, ao invés de um verbo como faz Aíla, parece-nos muito mais aceitável no contexto, no tom do poema e no cotejo com o original. Além disso, a suavidade que o título dado por Augusto de Campos possui pode ser percebida através das assonâncias e das aliterações em “m” e “n” e “pr” que ele conseguiu: *Em Despedida: Proibindo o Pranto*. Este efeito está presente no original. Notá-lo na tradução, longe de significar preciosismo, denota um cuidado e uma atenção especial para com os detalhes, dos quais a poesia é feita.

Augusto de Campos e Paulo Vizioli usaram decassílabos tanto no título quanto na tradução do poema, enquanto Aíla de Oliveira Gomes optou pelo dodecassílabo. Sua escolha por um metro mais longo leva a acréscimos muitas vezes redundantes ou meramente explicativos, em detrimento de um dos elementos mais característicos dos metafísicos: a concisão. Isso pode ser constatado através da escolha de certas palavras, da introdução de adjetivos, das inversões de frase: “Que nossa emoção se profana em *alheio* ouvido – / Falar de nosso amor, só muito à

pureza”, onde se perde completamente a imagem de um amor entre iniciados, vetado aos leigos. As soluções dos outros tradutores: “Seria profanação de nossos júbilos/ Aos leigos anunciar o nosso amor” (P. V.); “Fora profanação nossa ao ouvido/ Dos leigos descerrar todo este encanto” (A. C.). Os versos de Paulo Vizioli seguem de forma literal a sintaxe e a semântica do verso original (“*T’were profanation of our joys/ To tell the laity our love*”). Essa, inclusive, parece ser a grande diferença entre as traduções de Paulo Vizioli e as de Augusto de Campos. Este é sempre mais inventivo e livre que aquele. Entretanto, a capacidade de encontrar soluções poéticas à altura do original e ao mesmo tempo manter-se fiel ao teor dessas próprias soluções é que dá às traduções de Augusto de Campos uma alta qualidade literária. O apego literal de Paulo Vizioli ao verso de Donne logo encontra um limite: toda vez que se trata de encontrar uma solução para uma imagem mais arrojada, ele não consegue reproduzi-la em sua tradução, optando por soluções convencionais. Desse modo, perde o que parecia ser seu principal objetivo: manter-se fiel ao original; o poema fica preso pela metade, por assim dizer, à sua fonte, e não conquista sua “autonomia” na língua portuguesa. Revela-se por fim uma glosa métrica – para usarmos os termos de Pound –, que ajuda na leitura do original e só sobrevive na dependência dele. Vamos mostrar um exemplo bem claro do que dissemos na segunda estrofe do poema que estamos examinando:

“*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*”.

“Assim nos confundamos, sem ruídos,
Cheias de pranto, ou ventos de clamor;
Seria profanação de nossos júbilos
Aos leigos anunciar o nosso amor” (P. V.).

“Nos dissolvamos sem fazer ruído,
Sem tempestades de ais, sem rios

[de pranto,
 Fora profanação nossa ao ouvido
 Dos leigos descerrar todo este
 [encanto” (A. C.).

Na estrofe acima, fidelidade e invenção aparecem juntas na tradução de Augusto de Campos, quando ele recria o humor implícito na hipérbole forjada por Donne ao montar os compostos “*tear-floods*” (literalmente “inundações de lágrimas”) e “*sigh-tempests*” (“tempestades de suspiros”). Nesse caso, então, a fidelidade – significando aqui a atenção dispensada aos procedimentos poéticos do original – une-se à invenção presente em: “Sem tempestades de ais, sem rios de pranto”. Por sua vez, Paulo Vizioli, que em todo poema procura uma equivalência verso a verso, distancia-se aqui ao adotar uma solução tradicional, ignorando o humor da imagem, que não mais pode ser encontrado em: “Cheias de pranto, ou ventos de clamor”.

Outra observação quanto à recriação do poema será melhor demonstrada se enfocarmos a última estrofe; ponto mais alto do poema, deslinde do famoso conceito que aproxima, numa comparação inusitada, as almas dos amantes às pernas de um compasso:

“*Such wilt thou be to me, who must
 Like th’other foot, obliquely run;
 Thy firmness makes my circle just,
 And makes me end, where I begun*”.

“Tal será para mim, cuja viagem
 À da outra perna, a oblíqua, se compara;
 Tua firmeza justo faz meu círculo,
 E faz-me terminar onde iniciara” (P. V.).

“Assim serás para mim que pareço
 Como a outra perna obliquamente andar
 Tua firmeza faz-me, circular,
 Encontrar meu final em meu começo”
 (A. C.).

O segundo verso dessa estrofe, na tradução de Paulo Vizioli, perde o efeito de deslizamento dado pelos “l’s”, “r” e “n” em “*obliquely run*”, pois a seqüência de

sons d-t-p-b-q-p de “À da outra perna, a oblíqua, se compara” provoca um efeito de *staccato*, num verso que se mantém decassilábico por meio de uma elisão (“da outra”), uma crase a mais uma elisão (“perna, a oblíqua”). Esses recursos, no entanto, não disfarçam a deselegância do aposto explicativo, “a oblíqua”, antes põem em relevo uma certa ginástica versificatória sem resultados agradáveis. O verso de Augusto de Campos, embora também possua uma seqüência mais dura que a dos versos originais (os sons t-p-b-q do segundo verso citado), consegue um tom muito mais curativo ao manter o advérbio “obliquamente” e introduzir o infinitivo “andar”. Já no verso final, os dois tradutores conseguiram perfeitos decassílabos heróicos (com acentuação na sexta e na décima sílabas), só que Paulo Vizioli utilizou-se de um recurso de versificação chamado sinérese – a transformação de um hiato em ditongo: “i-ni-cia-ra” torna-se “i-ni-cia-ra”. É um recurso válido, porém seu emprego neste verso final vai privá-lo da fluência que tem o original, bem como da idéia de perfeição revelada através da completude do círculo. Pode-se argumentar que tal idéia já fora transmitida através do verso anterior, mas não é o que entendemos. O verso anterior (“Tua firmeza justo faz meu círculo”), pelo contrário, soa duro e pesado, não só por causa da anteposição do adjetivo, como por sua própria escolha; “justo” e “círculo” prejudicam a leveza do andamento do poema pelas assonâncias em “u” que configuram, relegando a equivalência da tradução a um plano apenas semântico. Nesse sentido, a aparente perda da imagem do “círculo justo” nos versos de Augusto de Campos revela, no resultado final da estrofe como um todo, uma grande eficácia, conseguida através de uma rede de aliterações e assonâncias que, de fato, remetem o final ao começo.

ELEGIA: INDO PARA O LEITO

De “Elegy: Going to Bed” podemos comparar a tradução de Augusto de Cam-

32 “Un Poema de John Donne”, in *Traducción: Literatura y Literaridad*, 2ª ed., Barcelona, Tusquets Editores, 1981, pp. 30-1. Esta tradução foi feita em 1958 e revista em 1965; a de Augusto de Campos é do final da década de 60 e foi publicada pela primeira vez no livro *Traduzir e Trovar* (Edições Papyrus, 1968).

pos com uma para o espanhol de Octavio Paz (32), autor de uma obra poética e ensaística de grande importância. São duas traduções bem diferentes, ambas com grandes méritos. A de Augusto de Campos se atém mais ao desenho formal do original, utilizando decassílabos com rimas emparelhadas. Octavio Paz, por sua vez, prefere empregar versos livres. Augusto de Campos mantém o mesmo número de versos do original, enquanto Paz acrescenta um. Os dois empregam nas traduções uma espécie de sistema de compensações, uma vez que em traduções do inglês para línguas como o português e o espanhol há, quase sempre, a necessidade de uma maior condensação semântica. Tal sistema de compensações proporciona aos tradutores suficiente liberdade criativa para com o original, a ponto de permitir a eliminação de adjetivos, a condensação de imagens, o realce do tecido sonoro do poema ou do seu tom, transformando assim possíveis perdas em ganhos. Vejamos como funciona.

Em Augusto de Campos, o sistema de compensações pode ser percebido nesta tradução, através das soluções notáveis encontradas pelo tradutor para manter o esquema métrico adotado; o uso de aliterações e assonâncias, da medida regular e das rimas. Uma das soluções mais encantadoras nesse sentido é a dos versos “*Your gowns going off, such beauteous state reveals, / As when from flowery meads th’ hills shadow steals*”, que em português ficaram assim: “O corpo que de tuas saias sai/ É um campo em flor quando a sombra se esvai”. Há uma combinação dos aspectos sonoros citados acima que mantém a musicalidade dos versos, cuja mestria está na concisão conseguida pelo tradutor. O que foi eliminado, a parte mais “explicativa” que introduz a metáfora (“*such beauteous state reveals*”), deixa entrever uma sensibilidade poética afinada com seu tempo. Ao fazer do desdobramento mais elucidativo da metáfora uma transição mais abrupta, Augusto de Campos opta por uma solução intimamente ligada à poesia contemporânea, que se caracteriza, em grande parte, pela elipse e pela justaposição, eliminando

as conexões mais explicativas. Voltaremos a essa questão da afinidade com a poesia contemporânea mais adiante. Por enquanto, vale dizer que essa habilidade na composição dos versos, com ênfase nos aspectos formais e, sobretudo, musicais do poema, é uma das características mais peculiares do tradutor Augusto de Campos.

De uma maneira geral, a tradução de Octavio Paz toma muito mais liberdades com o original como veremos com o trecho seguinte:

“*Off with that happy busk, whom I envy,
That still can be, and still can stand so nigh.
Your gowns going off, such beauteous state
[reveals,
As when from flowery meads th’ hills
[shadow steals.
Off with your wiry coronet and show
The hairy diadem which on you doth grow:
Off with those shoes, and then safely tread
In this love’s hallowed temple, this soft bed*”.

“*Ese feliz corpio que yo envidio,
Pegado a ti como si fuese vivo:
Fuera! Fuera el vestido, surjan valles
[salvajes
Entre las sombras de tus montes, fuera el
[tocado,
Caiga tu pelo, tu diadema,
Descálzate y camina sin miedo hasta
[la cama*”.

“Tira o espartilho, quero descoberto
O que ele guarda, quieto, tão de perto.
O corpo que de tuas saias sai
É um campo em flor quando a sombra
[se esvai.
Arranca essa grinalda armada e deixa
Que cresça o diadema da madeixa.
Tira os sapatos e entra sem receio
Nesse templo de amor que é o nosso leito”.

Octavio Paz, como se vê acima, opera uma concisão maior através da eliminação de imagens, por exemplo, as imagens contidas em “*this love’s hallowed temple, this soft bed*” desaparecem já que todo esse trecho se reduz simplesmente a “*la cama*”. Nos versos 2, 3 e 4 citados, verificamos o

mesmo processo de redução de imagens. Aqui, o poeta mexicano recorre mais uma vez ao sistema de compensações. É no reforço do tom imperativo do poema que Octavio Paz, apesar da condensação a que submete as imagens, consegue manter a força do original. Isso se dá através da repetição da palavra “*Fuera!*”, transposta como exclamativa, criando assim uma ênfase cuja intenção é compensar a perda das imagens. O quinto e o sexto versos do original são transformados por Paz num só, numa belíssima solução que condensa dois versos longos (“*Off with your wiry coronet and show/ The hairy diadem which on you doth grow*”) num curto (“*Caiga tu pelo, tu diadema*”), sem que, dessa vez, haja perda da imagem. Pode-se notar a semelhança entre os procedimentos de condensação usados por Paz e aqueles que já apontamos nas traduções de Augusto de Campos. Recuperando os termos da tipologia de Walter Benjamin, que adaptamos para falar das traduções de Pound mais acima, Octavio Paz age como o mestre sedentário nesse trecho da tradução, submetendo o poema do século XVII a procedimentos poéticos marcadamente contemporâneos, como a eliminação de conectivos, adjetivos, uso da elipse, etc. Ou seja, moldando a “língua” de Donne pela de sua época, exatamente como faz Augusto de Campos, ainda que este se imponha limites precisos, a começar pela manutenção do metro e das rimas.

Um outro trecho do mesmo poema que se impõe a nosso comentário é o seguinte:

“*In such white robes, heaven’s Angels*
[used to be
Received by men; Thou Angel bringst
[with thee
A heaven like Mahomet’s Paradise;
[and though
Ill spirits walk in white, we easily know,
By this these Angels form an evil sprite,
They set our hairs, but these the
[flesh upright”.

“*También de blancas ropas vestidos*
[los ángeles
El cielo al hombre muestran, mas tú, blanca,

[contigo

A un cielo mahometano me conduces.
Verdad que los espectros van de blanco
Pero por ti distingo al buen del mal espíritu:
Uno hiela la sangre, tú la enciendes”.

“Os anjos mostram-se num branco véu
Aos homens. Tu, meu Anjo, és como o Céu
De Maomé. E se no branco têm contigo
Semelhança os espíritos, distingo;
O que o meu Anjo branco põe não é
O cabelo mas sim a carne em pé”.

Octavio Paz, no ensaio que precede o poema, alertara para o fato de que não fizera uma tradução literal. Sobre o último verso do trecho acima citado, por exemplo, ele diz: “Conservar a expressão inglesa teria parecido uma enormidade de gosto duvidoso” (op. cit., p. 29). Essa sua observação, contudo, soa como uma censura ao próprio Donne e, no entanto, no mesmo ensaio Paz valoriza exatamente a capacidade que tinha Donne de “expressar-se de uma forma ao mesmo tempo elíptica e direta”. Octavio Paz, parece-nos, não conseguiu manter a referência direta contida no verso “*They set our hairs, but these the flesh upright*” e recorreu a uma antítese desgastada: “*Uno hiela la sangre, tú la enciendes*”.

A possibilidade de recriar aqui o original sem rebaixar o tom do poema está na tradução de Augusto de Campos. Augusto não se detém tanto na distinção entre espíritos bons e maus; ele faz essa marcação ao diferenciar os anjos (que seriam bons, pois ele se dirige à amante com “Anjo branco”) dos espíritos (também brancos, porém assustadores). Ele se concentra mesmo no final do conceito, que é seu clímax, obtendo com elegância o realismo e o humor diretos do original (“O que o meu Anjo branco põe não é/ O cabelo mas sim a carne em pé”). Esse tipo de solução é outra das características do tradutor Augusto de Campos. Ela se baseia na capacidade de leitura crítica e na decisão de buscar, na tradução, o equivalente mais próximo em português dos procedimentos – sonoros, metafóricos, sintáticos, conceituais, etc. – que, segundo a ótica desse leitor privilegi-

ado, merecem ser ouvidos/lidos em nossa língua. Nesse caso, o mais importante é a manutenção dessa metáfora em particular, que tem a vantagem de mostrar ao leitor a força da precisão da poesia metafísica do século XVII, especialmente a de John Donne.

Octavio Paz trabalhou esses versos em direção oposta à de Augusto de Campos: para modificar o verso final sem maiores perdas, aproximou-se bastante do original nos versos que o precedem. Sua tradução do poema de Donne, nesse trecho, saiu perdendo em realismo e engenho, pois a imagem escolhida é muito mais conservadora e tradicional. São, no entanto, duas boas traduções, que deixam bem à mostra o sistema de compensações utilizado pelos tradutores, assim como os níveis de leitura crítica e habilidade poética envolvidos nas recriações, que tentamos aqui analisar segundo sua maior ou menor eficácia dentro da tradução como um todo.

O ÊXTASE

Do poema “O Êxtase” não possuímos nenhuma outra tradução para servir de contraponto e realizarmos comentários comparativos como fizemos até o momento. Por outro lado, trata-se de um poema reconhecidamente complexo, com uma fortuna crítica bastante controversa devido à sua tentativa de unir platonismo e sensualidade. Dois dos mais importantes estudiosos da poesia de John Donne, Herbert Grierson e Helen Gardner, fazem apreciações quase opostas do poema. No entanto, há uma unanimidade em se considerar “O Êxtase” como o mais característico dos poemas de John Donne, e que jamais poderia ser atribuído a nenhum outro dos “metafísicos” ingleses (33). Tais fatos nos instigam a comentar a tradução desse poema, comparando-a tão somente ao original.

Há, no poema, uma característica dramática bastante acentuada, bem como imagens visuais muito marcantes, presentes tanto no estabelecimento do cenário, quanto no processo de argumentação. Além dis-

so, “O Êxtase” traz uma sintaxe extremamente elaborada e até mesmo tortuosa, tornando, assim, o desenvolvimento dos argumentos ainda mais explícito e vivo. São essas características de linguagem poética – a sintaxe, a visualidade, a dramaticidade – que nos parecem sustentar, de modo decisivo, o vôo argumentativo do poema. Ezra Pound, num elogio ao poema, diz: “Donne escreveu o único poema inglês (‘O Êxtase’) que se pode medir com *Donna mi Prese* de Cavalcanti” (34). A complexidade e a singularidade de “O Êxtase” não poderiam deixar de atrair um tradutor como Augusto de Campos, que o comparou a poemas de João Cabral de Melo Neto (*VRC*, p. 127), mostrando, como já vimos, a semelhança entre alguns procedimentos poéticos.

As principais estrofes de “O Êxtase” estabelecem o cenário do poema:

*“Where, like a pillow on a bed,
A pregnant bank swel’d up, to rest
The violets reclining head,
Sat we two, one anothers best”.*

“Onde, qual almofada sobre o leito,
Grávida areia inchou para apoiar
A inclinada cabeça da violeta,
Nós nos sentamos, olhar contra olhar”.

Nessa primeira estrofe, o tradutor manteve as imagens com a atenção voltada para a escolha semântica do original, que se destaca pelo inusitado da antropomorfização da violeta e do banco de areia. Com essas imagens Donne põe os amantes em contato muito próximo com a natureza; não uma natureza confinada à mera contemplação, mas uma natureza dotada de um lado “carnal” (“Grávida areia”), por assim dizer. Essa aproximação terá importância acentuada ao longo do poema, que tematiza a tensão entre o amor espiritual e o físico. Portanto, é a manutenção não só dessas imagens, como também desse vocabulário bastante preciso e concreto, que nos parece crucial na primeira estrofe. No seu último verso (“*Sat we two, one anothers best*”), Augusto de Campos introduz uma modificação (“Nós

33 Grierson, op. cit., p. xlvii; Helen Gardner, “The Argument About ‘The Ecstasy’” (1969), in Julian Lovelock (ed.), *Donne: Songs and Sonets*, London & Basingstoke, The MacMillan Press Ltd., 1973, pp. 218-48.

34 ABC da Literatura, op. cit., p. 60.

nos sentamos, *olhar contra olhar*”), cuja justificativa encontraremos na segunda estrofe, tornando coerente a solução grifada:

“*Our hands were firmly cimented
With a fast balme, which thence
[did spring,
Our eye-beams twisted, and did thred
Our eyes, upon one double string*”.

“Nossas mãos duramente cimentadas
No firme bálsamo que delas vem
Nossas vistas trançadas e tecendo
Os olhos em um duplo filamento”.

Ao transpor *one anothers best* por “olhar contra olhar”, o tradutor remete à segunda imagem (“Nossas vistas trançadas e tecendo/ Os olhos em um duplo filamento”) da estrofe seguinte, dando coerência à sua solução. Jamais poderíamos dizer, por exemplo, que a solução se sustenta apenas pela rima, com “apoiar”, do segundo verso da primeira estrofe. Já comentamos o sistema de compensações utilizado por Augusto de Campos; vemos aqui, novamente, como sua leitura atenta vai lhe fornecer soluções, que se integram habilmente no poema como um todo. Nessa segunda estrofe, o tradutor continua a manter as imagens e, principalmente, o já tão comentado conceito dos seus dois primeiros versos, em que as mãos são “duramente *cimentadas/No firme bálsamo*”. Este é o tipo de passagem que *deve ser mantida fielmente* pelo tradutor. Octavio Paz disse dos metafísicos: “Seus poemas estão feitos de contrastes violentos e de conjunções bruscas”. E mais: “entre os ‘metafísicos’ ingleses é freqüente o choque entre a linguagem literária e a coloquial, a abstrata e a concreta, o novo e o antigo” (op. cit., p. 28). No caso acima, o choque é entre elementos prosaicos (cimento) e literários (bálsamo); fica clara a presença do *wit*, que une coisas díspares como o cimento e o bálsamo. Donne forjou uma característica comum a ambos os termos – a consistência – para operar a elaboração do conceito, transformando os termos utilizados através de uma mútua contaminação de características.

Tentamos explicitar a opção do tradutor pela fidelidade semântica, pois o máximo de fidelidade semântica é imprescindível à recriação do poema. Isso não quer dizer, por outro lado, que haja um descaso quanto à sonoridade. Pelo contrário, o poema está traduzido em decassílabos e as rimas foram quase sempre mantidas. Onde não foi possível mantê-las integralmente, há a compensação de uma rima toante. Quanto às aliterações e assonâncias, os dois últimos versos da segunda estrofe provam a habilidade do tradutor em manejá-las.

Mais adiante, na nona estrofe, encontra-se um excelente caso de invenção poética, no qual o tradutor se vale, inclusive, do próprio repertório literário da língua portuguesa.

“*But as all several souls contain
Mixture of things, they know not what,
Love, these mixed souls, doth mix again,
And makes both one, each this and that*”.

“Mas assim como as almas são misturas
Ignoradas, o amor reamalgama
A misturada alma de quem ama,
Compondo duas numa e uma em duas”.

Sobre essa estrofe não é o caso de fazermos comparações com o original. Como indica o próprio Augusto de Campos em *O Anticrítico*, é na tradição poética de Sá de Miranda e do padre Antônio Vieira que ele aprendeu o jogo paronomásico empregado na estrofe acima – *reamalgama/alma/ama*. Além disso, ele mantém a “equação conceitual nas camadas fônicas e gráficas do poema” (p. 74), como ele afirma que Donne faz em outro poema, “A Expiração”.

Essa é mais uma boa amostra do trabalho do tradutor como “mestre sedentário”. Não há só a transposição de procedimentos literários, há também a leitura cuidadosa desses procedimentos e sua transposição para o português, tendo em vista o repertório poético da língua. É, portanto, a presença desses aspectos que faz com que a tradução alcance em nossa língua um valor equivalente ao original. É a isso que chamamos de ler as traduções como poemas.



Apontaríamos ainda como estrofes extremamente bem construídas na tradução de “O Êxtase” a 13ª, a 15ª, a 16ª e a 18ª. Nesta última, Augusto de Campos usa na sua tradução – mais um exemplo do sistema de compensações – a sinédoque da seguinte metáfora: “*But yet the body is his book*”/ “Porém o corpo é as páginas que lemos”. Dessa forma, ele consegue manter a rima com o primeiro verso da estrofe (“Aos corpos, finalmente, retornemos”), empregando um outro tipo de recurso estilístico para manter a imagem.

A última estrofe, no entanto, não nos parece ter sido tão bem realizada:

*“And if some lover, such as we,
Have heard this dialogue of one,
Let him still mark us, he shall see
Small change, when we are to bodies
[gone].”*

“Se alguém – amante como nós – tiver
Esse diálogo a um ouvido a ambos,
Que observe ainda e não verá qualquer
Mudança quando aos corpos nos
[mudamos].”

O uso de travessões no primeiro verso tira-lhe a cursividade, já que vêm entre sujeito e verbo. A solução do segundo verso, no original tão simples e direto, torna-se rebuscada e pouco eficiente quanto à sonoridade, devido às pausas forçadas pela preposição “a”. Assim, os dois últimos versos ficam prejudicados pela utilização do par “Mudança/mudamos”, que não funciona tão bem como as repetições paronomásticas da nona estrofe, comentada anteriormente. Naquela estrofe, há uma naturalidade impressionante na composição; esta soa até artificial, não conseguindo manter-se na altura criativa das outras. Por outro lado, se lida isoladamente, encontramos nela também um nível de versificação elevado, com uma rima rica e outra toante, a manutenção do decassílabo, a presença de assonâncias e aliterações, bem como do tom argumentativo do poema e do seu sentido original. Mais uma vez, convém lembrar a dificuldade desse poema e a

quantidade de belas soluções que Augusto de Campos obteve. Ao final, sua tradução de “O Êxtase” é uma recriação extremamente hábil de um poema célebre por sua dificuldade.

• • •

Por fim, voltamos a afirmar que muito raramente a tradição é revigorada através de trabalhos de tradução criativa. Este parece ser o grande objetivo do tradutor Augusto de Campos. Suas traduções procuram estabelecer um diálogo criativo com a tradição literária de língua portuguesa, não apenas por meio de seus ensaios como quando o vimos aproximando Donne de João Cabral, mas, principalmente, através da recriação, no poema, de procedimentos literários – incluindo aqui sonoridades, imagens, escolha semântica, ritmo – consagrados na nossa literatura (o jogo paronomástico em “O Êxtase”, a escolha do decassílabo em diversas traduções).

Outra característica de Augusto de Campos como tradutor é a intensa leitura crítica que pode ser percebida ao nos aproximarmos mais analiticamente de suas traduções. Augusto é um leitor de grande sofisticação, cujo conhecimento dos poetas e poemas que traduz se mostra quando, por exemplo, da manutenção rigorosa de aspectos essenciais ao poema, sejam eles a escolha semântica (como nas primeiras estrofes de “O Êxtase”) ou a força de uma imagem (no caso de “Elegia: Indo Para o Leito”). Finalmente, nunca é demais ressaltar – e este aspecto parece ficar claro na comparação de “Em Despedida: Proibindo o Pranto” com as outras traduções brasileiras – a habilidade na realização dos versos, o cuidado com o artesanato formal do poema: rimas, metro, aliterações, assonâncias, ritmo. A qualidade artística da maior parte das traduções de Augusto de Campos nos permite lê-las como poemas autônomos em língua portuguesa, de uma natureza bastante especial, já que não deixam de ser traduções, mas que, por sua qualidade, acabam por se inserir na tradição da língua.