



Eduardo Friedman

**Poesia política no longo século XIX:
traduções comentadas de poemas**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras/Estudos da Linguagem.

Orientador: Prof. Paulo Fernando Henriques Britto

Rio de Janeiro
Março de 2018



Eduardo Friedman

**Poesia política no longo século XIX:
traduções comentadas de poemas**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Paulo Fernando Henriques Britto

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Helena Franco Martins

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Caetano Waldrigues Galindo

UFPR

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 27 de março de 2018.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Eduardo Friedman

Bacharel em Tradução Inglês-Português pela PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) em 2009. Atua como tradutor na modalidade de legendagem. É pesquisador no campo da tradução poética, tendo ganhado o Prêmio Destaque de Iniciação Científica de 2009 da Categoria CNPq, do Centro de Teologia e Ciências Humanas (CTCH) da PUC-Rio, com o projeto “As traduções brasileiras da poesia de W. B. Yeats”.

Ficha Catalográfica

Friedman, Eduardo

Poesia política no longo século XIX : traduções comentadas de poemas / Eduardo Friedman ; orientador: Paulo Fernando Henriques Britto. – 2018.

176 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2018.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Poesia. 3. Tradução de poesia. 4. Política. 5. Longo século XIX. I. Britto, Paulo Fernando Henriques. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 400

Para o Luca, meu filho, amor da minha vida, que sempre vai lembrar desta dissertação como “o trabalho que parece velocidade de moto” pelo número de páginas.

Agradecimentos

Ao Luca, meu filho, meu amor maior por tudo: pelo carinho, pela companhia, pelo sorriso mais lindo, alegre e contagiante que eu já vi, pelas brincadeiras, pelas palavras e músicas inventadas, pelos apelidos — daria para preencher uma página inteira com a quantidade de apelidos que nós já inventamos um para o outro —... Por tudo mesmo.

À Norma, minha mãe, por me ajudar em um dos momentos mais difíceis que já enfrentei e por sempre querer o meu melhor. À Ana Luiza, minha ex-esposa, pelo incentivo contínuo.

Ao prof. Paulo Britto, meu orientador, por me apresentar a um caminho que eu jamais imaginava que seguiria e que se tornou uma paixão, por ter uma paciência e um conhecimento sem limites que tanto me ajudaram em todas as etapas deste trabalho.

Aos professores Helena Franco Martins, Caetano Waldrigues Galindo e Célia de Moraes Rego Pedrosa, por aceitarem o convite para compor a banca. A todos os professores da PUC que conheci na graduação e no PPGEL, por me ensinarem o que é ser professor.

À Chiquinha, secretária do PPGEL, cuja ajuda foi indispensável. À CAPES, pela bolsa concedida durante o mestrado.

Aos amigos da PUC, que tive o prazer imenso de conhecer, por todo o apoio, por todos os problemas de última hora compartilhados e por me aguentarem falar tanto de Bob Dylan. Amarílis, Anna Olga, Catarina, Ciça, Erick, Irma, Lana, Marcela, Paula e Tinelli, vocês merecem uma medalha.

Resumo

Friedman, Eduardo; Britto, Paulo Fernando Henriques. **Poesia política no longo século XIX: traduções comentadas**. Rio de Janeiro, 2018. 176p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O trabalho apresenta traduções comentadas de seis poemas situados no longo século XIX, conceito criado pelo historiador britânico Eric Hobsbawm para descrever o período compreendido entre a Revolução Francesa e o início da Primeira Guerra Mundial (1789-1914). Os poemas escolhidos foram escritos como reações a guerras, conflitos ou revoluções que se passaram no continente europeu, mais especificamente à Revolução Francesa (“Is it a reed”, de William Wordsworth), às Guerras Napoleônicas (*Poetical essay on the existing state of things*, de Percy Bysshe Shelley, apesar de não ser apenas sobre isso, e “Napoleon’s farewell (from the French)”, de Lord Byron), à Primavera das Nações (“To a foil’d European revolutionaire”, de Walt Whitman) e à Primeira Guerra Mundial (“On being asked for a war poem” e “The Second Coming”, ambos de William Butler Yeats).

Palavras-chave

Poesia; tradução de poesia; Wordsworth; Shelley; Byron; Whitman; Yeats; política

Abstract

Friedman, Eduardo; Britto, Paulo Fernando Henriques (Advisor). **Political poetry in the long nineteenth century: commented translations of poems.** Rio de Janeiro, 2018. 176p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis features commented translations of six poems written during the long nineteenth century, a term coined by British historian Eric Hobsbawm for the period between the French Revolution and the start of the First World War (1789-1914). The chosen poems were written as responses to wars, conflicts or revolutions that were happening in Europe, more specifically the French Revolution (“Is it a reed”, by William Wordsworth), the Napoleonic Wars (“*Poetical essay on the existing state of things*”, by Percy Bysshe Shelley, even though it deals not only with that, and “Napoleon’s farewell (from the French)”, by Lord Byron), the Springtime of Nations (“To a foil’d European revolutionaire”, by Walt Whitman) and the First World War (“On being asked for a war poem” and “The Second Coming”, both by William Butler Yeats).

Keywords

Poetry; poetry translation; Wordsworth; Byron; Shelley; Whitman; Yeats; politics

Sumário

1. Introdução	11
2. Fundamentação teórica	17
2.1 A escansão de versos em língua inglesa	17
2.2 A escansão de versos em língua portuguesa	20
2.3 Critérios para avaliações consensuais de traduções de poesia	24
3. Poemas e traduções comentadas	31
3.1 William Wordsworth e “Is it a reed”	31
3.2 Tradução comentada: “É uma cana”	35
3.3 Percy Bysshe Shelley e <i>Poetical essay on the existing state of things</i>	44
3.4 Tradução comentada: <i>Ensaio poético sobre o estado atual das cousas</i>	53
3.5 Lord Byron e “Napoleon’s farewell (from the French)”	67
3.6 Tradução comentada: “A despedida de Napoleão (dos franceses)”	69
3.7 Walt Whitman e “To a foil’d European revolutionaire”	82
3.8 Tradução comentada: “A um revolucionário europeu frustrado”	92
3.9 Tradução comentada: “Para um revolucionário europeu derrotado” (Luciano Alves Meira)	105
3.10 William Butler Yeats e “On being asked for a war poem”	110
3.11 Tradução comentada: “O poeta e o poema de guerra”	112
3.12 William Butler Yeats e “The Second Coming”	114
3.13 Tradução comentada: “A Segunda Vinda”	119
3.14 Tradução comentada: “A Segunda Vinda” (Adriano Scandolara)	132
3.15 Tradução comentada: “A Segunda Vinda” (Péricles Eugênio da Silva Ramos)	133
3.16 Tradução comentada: “A Segunda Vinda” (Paulo Vizioli)	135
4. Conclusão	137
5. Referências bibliográficas	139

6. Apêndice	147
6.1 Escansão completa do “Soneto 116”	147
6.2 Escansão completa de “Is it a reed”	148
6.3 Escansão completa de <i>Poetical essay on the existing state of things</i>	149
6.4 Escansão completa de “Napoleon’s farewell (from the French)”	159
6.5 Escansão completa de “To a foil’d European revolutionaire”	161
6.6 Escansão completa de “A um revolucionário europeu frustrado”	165
6.7 Escansão completa de “Para um revolucionário europeu derrotado”	170
6.8 Escansão completa de “On being asked for a war poem”	175
6.9 Escansão completa de “The Second Coming”	175

We live in a political world
Where peace is not welcome at all
It's turned away from the door
To wonder some more
Or put up against the wall
Bob Dylan, "Political world", 1989.

Introdução

A natureza humana é uma constante; os mesmos vícios e as mesmas virtudes estão agindo em todas as épocas; e os atuais descontentes [sic]¹, privados e públicos, podem ser percebidos somente se formos capazes de contrastar as presentes circunstâncias com os desafios e as respostas de outras épocas. Russel Kirk (2011, p. 225), sobre a percepção eliotiana que orienta *The waste land*

Hoje em dia, em um mundo globalizado e conectado desde o início da vida, desde o início do dia, tudo adquire alguma dimensão política, exacerbada pela divisão quase que imediata entre aliados e inimigos, entre “nós” e “eles”. Uma consequência dessa conexão é o fato de se facilmente organizarem grandes grupos a fim de se reunirem e defenderem certos interesses ou manifestar insatisfações com os rumos do país.

No Brasil, no final do século XX, vimos uma enorme mobilização do Diretas Já, que visava à redemocratização com eleições diretas. No século XXI, podemos citar os movimentos igualitários no geral (representando a luta dos direitos humanos, do feminismo, da comunidade LGBTQI, dos negros, entre outros, cada grupo com determinadas exigências) como a bandeira da vez.

Alguns anos atrás, comecei a mergulhar na obra do cancionista estadunidense Bob Dylan, vencedor do Nobel de Literatura de 2016. Em sua extensa carreira, que se alonga desde o início dos anos 1960 até os dias atuais, o camaleônico Dylan explorou música *folk*, blues, rock, *folk rock*, country, música cigana, música gospel, cantigas de ninar e o cancionero americano, entre outros gêneros, mas o que mais me chamou atenção foi a capacidade dele de condensar críticas ferozes ao *establishment* em suas letras, principalmente no período de 1962 a 1965. Por exemplo, em “Masters of war”, ele critica o complexo bélico-armamentista de seu país, como mostro nas passagens abaixo:

¹Trad. de Márcia Xavier de Brito. “Descontentes” é um erro de tradução. Deveria ser “descontentamentos”, como indica a primeira acepção do verbete no Oxford: “insatisfação com as circunstâncias; falta de contentamento”.

Come you masters of war
 You that build the big guns
 You that build the death planes
 You that build all the bombs
 You that hide behind walls
 You that hide behind desks
 I just want you to know
 I can see through your masks

[...]

You fasten all the triggers
 For the others to fire
 And then you sit back and watch
 While the death count gets higher
 You hide in your mansion
 While the young people's blood
 Flows out of their bodies
 And is buried in the mud²

Em “The times they are a-changin’”, Dylan prenuncia a chegada de uma nova era e alerta grupos diferentes de pessoas sobre as consequências disso. Destaco abaixo a estrofe em que os políticos são avisados:

Come senators, congressmen
 Please heed the call
 Don't stand in the doorway
 Don't block up the hall
 For he that gets hurt

² Todas as traduções de Dylan que incluo nas notas são de Caetano Galindo (Dylan, 2016). “Venham, seus mestres da guerra / Vocês que fabricam as armas todas / Vocês que fabricam os aviões da morte / Vocês que fabricam as grandes bombas / Vocês que se escondem por trás de muros / Vocês que se escondem por trás de mesas / Só quero que vocês saibam / Que eu enxergo por trás dessas máscaras” e “Vocês encaixam os gatilhos / Pros outros dispararem / Ai relaxam e observam / Quando os mortos se acumulam / Vocês se escondem nas mansões / Enquanto o sangue dos jovens / Escorre dos seus corpos / E se enterra pela lama” (p. 115).

Will be he who has stalled
 There's a battle outside ragin'
 It'll soon shake your windows and rattle your walls
 For the times they are a-changin'³

Já na obra-prima sociopolítica “It’s alright, ma (I’m only bleeding)”, Dylan escancara as hipocrisias da época, abordando, entre outros temas, a publicidade (“Advertising signs they con/You into thinking you’re the one/That can do what’s never been done/That can win what’s never been won/Meantime life outside goes on/All around you”⁴), a religião (“While some on principles baptised/To strict party platform ties/Social clubs in drag disguise/Outsiders they can freely criticize/Tell nothing except who to idolize/And then say God bless him”⁵), o conservadorismo em relação à sexualidade (“Old lady judges watch people in pairs/Limited in sex, they dare/To push fake morals, insult and stare”⁶) e o comportamento daqueles que vivem apenas para o cotidiano (“While one who sings with his tongue on fire/Gargles in the rat race choir/Bent out of shape from society’s pliers/Cares not to come up any higher/But rather get you down in the hole/That he’s in”⁷).

Meu apreço por essa fase da obra dylanescas, aliado ao nosso momento politizado, suscitou um interesse por manifestações políticas em qualquer tipo de produção artística. Como meu enfoque acadêmico é a tradução de poesia do inglês para o português, surgiu, então, uma oportunidade de explorar poesia política mais a fundo.

Para restringir um pouco uma proposta tão ampla assim, escolhi, antes de mais nada, uma periodização que fosse relevante em termos poéticos e históricos.

³ “Venham, senadores, deputados / Por favor ouçam o chamado / Não fiquem parados na porta / Não travem o corredor / Pois quem for ferido / Será quem tiver demorado / Há uma luta lá fora que está enfurecida / Ela logo vai sacudir as janelas e balançar as paredes / Porque os tempos, eles estão mudando”. (p. 165)

⁴ “As placas publicitárias são golpes / Pra você pensar que é especial / Que pode fazer o que nunca foi feito / Que pode ganhar o que nunca foi ganho / Enquanto isso a vida lá fora prossegue / À sua volta”. (p. 313)

⁵ “Enquanto alguns batizados por questão de princípios / A laços estritos de plataformas partidárias / Clubes sociais em disfarce travestido / Podem livremente criticar os outros / E não dizem nada a não ser a quem idolatrar / E então dizem que Deus o abençoe”. (ibid.)

⁶ “Juízas velhas olham pessoas aos pares / Limitadas quanto ao sexo, elas ousam / Empurrar uma moral falsa, insultar e encerrar” (p. 315)

⁷ “Enquanto um que canta com a língua em chamas / Gargareja no coro da corrida de ratos / Deformado pelos alicates da sociedade / Não quer nem chegar mais alto / Mas te fazer entrar no buraco / Em que ele está”. (p. ibid.)

O longo século XIX, termo criado pelo historiador britânico Eric Hobsbawm para designar o período desde a Revolução Francesa até a Primeira Guerra Mundial, ou seja, de 1789 até 1914, se mostrou riquíssimo em ambos os aspectos. No quesito poesia, vemos o surgimento do romantismo britânico em 1797, com *Lyrical ballads*, de William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, e do modernismo em 1855, com a primeira edição de *Leaves of grass*, de Walt Whitman, e de *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire; o nascimento do verso livre e suas vertentes, exemplificadas por Whitman (verso livre tradicional), T. S. Eliot (metro fantasma), William Carlos Williams (verso livre novo) e Edgar Lee Masters (verso polimétrico); no Brasil, as três fases do romantismo (indianista, mal do século e condoreira) e o parnasianismo, chegando quase até a Semana de Arte Moderna de 1922. No quesito história, os primeiros 60 anos desses 125 “constitu[em] a maior transformação da história humana desde a época remota quando o homem inventou a agricultura e a metalurgia, a escrita, a cidade e o Estado”⁸, transformando o mundo inteiro na época e até hoje (Hobsbawm, 1966, p. 1), enquanto o final, agosto de 1914, o início da Primeira Guerra, “é uma das ‘rupturas naturais’ mais inegáveis da História. Sentiu-se como o fim de uma era à época, e ainda o é. [...] É o fim do ‘longo século XIX’[...]” (idem, 1987, p. 6). Propus-me também a traduzir apenas poemas políticos relacionados a eventos na Europa, a fim de condensar ainda mais o tema.

Escolhido o tema — poemas políticos escritos como reações a eventos passados na Europa —, se fez necessário decidir como o trabalho seria composto. Para cobrir um período tão extenso com um número pequeno de poetas, eu precisava de representantes importantes dos grandes movimentos artísticos encontrados no longo século XIX: o romantismo britânico, o transcendentalismo americano e o modernismo anglófono.

Para representar a primeira geração do romantismo britânico, escolhi William Wordsworth, que, como mencionei, foi um dos responsáveis pelo início do movimento no país. “Is it a reed”, o poema de sua autoria que figura neste trabalho, é um soneto escrito em 1802, em Calais, na França, e trata da recepção de Napoleão na França; mais especificamente, critica o povo francês por aceitar Napoleão tão rapidamente como líder.

⁸ Tradução minha, assim como as demais traduções de citações extraídas de títulos em língua inglesa, a menos que cite obras traduzidas.

Lord Byron e Percy Bysshe Shelley são românticos da segunda geração. Byron é mais conhecido no Brasil pela influência que teve no nosso ultrarromantismo, e sua fama é associada principalmente a traduções de um poema “de pouca importância na obra do autor” (Byron, 2003, p. 10), assunto que discuto de forma mais aprofundada no espaço dedicado ao poeta. Sua marca na História é indiscutível; Goethe afirmou que Byron era “o maior gênio do século” (ibid., p. 9). Exploro um de seus poemas napoleônicos, “Napoleon’s farewell (from the French)”; escrito como se o autor fosse francês e utilizando uma forma *ad hoc* que remete à poesia francesa, o ex-imperador se despede da França recontando suas glórias passadas como líder do país. Com Shelley, mais famoso pelo poema “Ozymandias”, a dificuldade maior não foi encontrar um poema político, e sim decidir qual traduzir, já que o jovem dedicou muita energia a colocar por escrito sua ideologia em muitos trabalhos. Optei pelo *Poetical essay on the existing state of things*, porque o poema foi disponibilizado ao público há apenas três anos, então pouco se falou sobre ele. Em termos gerais, é um poema de 86 *heroic couplets* que ataca pessoas e estruturas sociopolíticas que Shelley considerava prejudiciais ao povo.

Walt Whitman, o único transcendentalista e não europeu deste trabalho, escreve sobre o fracasso da Primavera das Nações, de 1848, em “To a foil’d European revolutionaire”. Além da nacionalidade, importante para uma maior variedade de pontos de vista, há outro fator determinante: o verso livre whitmaniano, que influenciou poetas dos Estados Unidos e da Europa, notadamente o conterrâneo Carl Sandburg, o francês Jules Laforgue e o português Fernando Pessoa, entre tantos outros. Sua poética mescla versos de tamanhos diferentes e mistura passagens sem regularidade métrica com trechos altamente metrificadas, escritos com uma retórica democrática e quase bíblica.

Com o último poeta, o irlandês W. B. Yeats, tive um problema similar ao que tive com Shelley. Dada a abundância de escritos políticos, qual escolher? Pela minha familiaridade com sua obra — na graduação, fiz um premiado projeto de iniciação científica orientado pelo prof. Paulo Britto com traduções comentadas e comparadas de alguns de seus poemas —, selecionei dois poemas relacionados à Primeira Guerra Mundial. “On being asked for a war poem” discute o papel do poeta frente à política, e “The Second Coming” é uma obra profética que anteviu o desenrolar do século XX. Yeats geralmente discute problemas da Irlanda em seus

versos, então minha preferência foi pelos poemas que tratassem de eventos mais europeus/mundiais.

A dissertação segue uma estrutura simples: a fundamentação teórica explica os conceitos de escansão que utilizo no trabalho e trata de correspondências entre o verso de língua inglesa e o de língua portuguesa; após um apanhado geral sobre a vida e/ou poética de um poeta, vem a tradução comentada dos poemas, onde justifico (ou tento justificar) as minhas soluções. Ao final, uma tabela aponta resumidamente que omissões, modificações e acréscimos são encontrados na tradução. No Apêndice, encontram-se as escansões completas dos poemas originais.

Com tudo isso em mente, lê-se a epígrafe acima com outros olhos, e ela resume meu outro interesse nesta proposta: ao estudar e traduzir poemas políticos, quero entender e contextualizar a situação que inspirou a criação de cada um, elaborando, assim, uma antologia da luta através da poesia. Quero encontrar, na História, exemplos desses “mesmos vícios e mesmas virtudes” e realizar um trabalho a que se possa sempre acrescer ao longo do tempo.

2

Fundamentação teórica

Neste capítulo, vou discutir os princípios das análises de poesia anglófona e lusófona utilizados neste trabalho. Seguem abaixo os símbolos empregados nas escansões métricas, tais como dispostos em Britto (2002, p.1):

“-“: indica uma sílaba átona;

“/”: indica um acento primário;

“\”: indica um acento secundário; e

“|”: é o separador de pés.

A esses, acrescento:

“||”: indica uma pausa.

Pela diferença entre seus sistemas métricos, separei as escansões do inglês das escansões do português e dediquei a subseção final para a discussão de propostas de correspondência entre tais sistemas a fim de se fazer críticas objetivas — ou consensuais — o tanto quanto possível, explicando também o meu posicionamento como tradutor em relação aos pressupostos vigentes dos Estudos da Tradução.

Para terminar, dois comentários importantes. Escandir versos não é uma ciência exata, e pode haver marcações acentuais que variam de leitor para leitor. Ademais, a escansão é feita de forma que se adeque ao ritmo natural da fala, o que também pode gerar mais variedades. Essas diferenças, no entanto, são pequenas e não alteram a discussão formal dos poemas.

2.1

A escansão de versos em língua inglesa

Existem três possibilidades de se analisar a acentuação de um verso, e todas dependem de qual é a unidade métrica mínima:

(1) contando-se o número de sílabas. São os sistemas puramente silábicos;

(2) contando-se o número de acentos. São os sistemas puramente acentuais;

(3) usando-se uma mistura da contagem de sílabas e de acentos. São os sistemas mistos.

A distribuição das línguas nesses três sistemas se dá num espectro, em que há predominância maior ou menor de cada uma das categorias; o francês, por exemplo, está muito mais para o lado da contagem silábica do que acentual, mas o acento do alexandrino clássico tem seu peso. O inglês usa um sistema misto (ainda que tendendo mais para o acentual): a unidade métrica mínima é o pé, elemento composto de entre uma e quatro sílabas, cada uma podendo ou não receber acento, e conta-se o número de pés para determinar o tamanho do verso⁹. Por exemplo, a quadra inicial do “Soneto 116” de Shakespeare com os versos escandidos:

/ - / - - / - - / /

Let me | not to | the mar | riage of | true minds

- / - / - - || / - - /

Admit | impd | iments. Love is | not love

- / - - - \ - / - / ||

Which al | ters when | it al | tera | tion finds,

- / - - - / - - - / ||

Or bends | with the | remov | er to | remove.¹⁰

Vemos que existem vários tipos de pés binários, ou seja, com duas sílabas: com um acento tônico seguido por uma sílaba átona (troqueu), com duas sílabas átonas (pirríquio), com dois acentos tônicos (espondeu) e com uma sílaba átona seguida por uma tônica¹¹. Este último nos é de grande interesse. Essa sequência átona-tônica, chamada de jâmbica (ou iâmbica), é a pedra fundamental do metro inglês — tanto que dá nome ao tipo de verso mais comum na poesia anglófona, o pentâmetro jâmbico. Diz-se que um poema é escrito em pentâmetro jâmbico quando seus versos são compostos por cinco pés, sendo a maioria jâmbica. No “Soneto 116”, apenas 24 do total de 70 pés (14 versos com 5 pés cada = 70 pés) não são jâmbicos, e não há nenhum verso sem jambos.

Para ser mais preciso, o pentâmetro jâmbico é o contrato métrico, ou seja, o esquema geral do poema. Ele é representado, usando os símbolos convencionados,

⁹ Uma exceção é o chamado *ballad meter* ou *common meter*: uma quadra em que se alternam versos com 4 e 3 acentos.

¹⁰ A escansão completa encontra-se no apêndice.

¹¹ O acento secundário é coringa. Na presença de uma sílaba átona, ganha *status* de acento primário. Na companhia de um acento primário, torna-se uma sílaba átona.

como - / | - / | - / | - / | - / . Os versos podem não ser todos inteiramente jâmbicos, mas todos têm cinco pés e uma predominância de jambos — desvios como aqueles mostrados acima em nada solapam a classificação como pentâmetro jâmbico.

Uma característica do contrato métrico é o fato de ele ser definido nos versos iniciais. Dessa forma, o poeta estabelece o metro usado desde o começo do poema, o que é importante para fins de leitura (e, conseqüentemente, análise). O “Soneto 116”, sob esse aspecto, é atípico, pois o contrato métrico só é estabelecido no segundo quarteto; como mostro mais adiante, esse é mais um recurso a ser explorado na tradução. No poema “The Garden of Love”, William Blake mistura pés binários com ternários. Abaixo, a escansão da primeira estrofe:

- / - - / - - / ||
 I went | to the Gar | den of Love,
 - / - - / - - / ||
 And saw | what I nev | er had seen:
 - / - - / - - / ||
 A Chap | el was built | in the midst,
 - - / - / - - / ||
 Where I used | to play | on the green.

Os versos acima têm 8 sílabas, então, em vez de trímetros mistos, por que eu não os analiso como tetrâmetros binários? Ficaria assim:

- / - - / - - / ||
 I went | to the | Garden | of Love,
 - / - - / - - / ||
 And saw | what I | never | had seen:
 - / - - / - - / ||
 A Chap | el was | built in | the midst,
 - - / - / - - / ||
 Where I | used to | play on | the green.

Para começar, nesta análise, não há pé dominante. Temos uma mistura de jambos (que começa com uma átona), pirríquios (duas sílabas átonas) e troqueus

(que começa com uma tônica); a escansão que apresentei antes, com apenas jambos e anapestos, têm sílabas tônicas sempre em posição final. Ademais, cada um desses versos tem 3 acentos, fato que uma leitura binária esconderia. É forçado demais querer ler o primeiro verso como um tetrâmetro binário; uma análise métrica inadequada prejudica também a tradução, como vou mostrar mais adiante, pois determinar a forma do poema na língua-fonte é o primeiro passo para encontrar uma forma análoga na língua-alvo.

Antes de encerrar esta subseção, uma ressalva: análises métricas como esta servem para analisar qualquer tipo de poema, mas, se pensarmos na poesia mais recente, como aquela escrita em algumas variedades do verso livre, como o verso livre novo, este tipo de estudo não vai revelar muito, já que os metros tradicionais não são mais empregados de modo uniforme.

Fiz aqui uma introdução breve à escansão de poesia em língua inglesa. Para mais informações, indico a leitura de Adams et al. (1974). Nos subcapítulos referentes aos poemas analisados e traduzidos, me aprofundo mais na questão formal, pois cada um tem detalhes específicos a serem discutidos em espaço próprio.

2.2

A escansão de versos em língua portuguesa

Voltando àquela ideia da distribuição das línguas no espectro de sistemas de contagem métrica, o português também tem um sistema misto, como o inglês, mas pendendo muito mais para o lado da contagem silábica. Tradicionalmente, não se contam pés no sistema lusófono; no português, o tamanho do verso é determinado pela posição da última sílaba tônica. Por exemplo, pegando o primeiro verso de *Os lusíadas*, de Camões:

- / - - - / - - - / -

As armas e os barões assinalados

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

A última sílaba tônica é a de número 10, o “la”, de “assinalados”, então afirmamos que se trata de um verbo decassílabo. A 4ª sílaba é “e os”, não só “e”,

como se esperaria de uma contagem silábica normal. Volto a afirmar que devemos fazer uma escansão que siga o ritmo da fala, e é natural lermos “e os” como “iús”, fazendo uma elisão e tratando o “i” como uma semivogal. As sílabas que seguem o último acento são desconsideradas para fins da contagem, e, a partir de agora, vou indicá-las com o símbolo já convencionado para a sílaba átona entre parênteses, da seguinte forma: (-).

O decassílabo é qualquer verso com 10 sílabas poéticas, mas a forma clássica tem três categorias diferentes:

- (i) se os acentos caírem nas sílabas 6 e 10, dizemos que o decassílabo é heroico;
- (ii) se os acentos caírem nas sílabas 4, 8 e 10, dizemos que é sáfico;
- (iii) se os acentos caírem nas sílabas 3, 6 e 10, dizemos que é martelo-agalopado.

O exemplo acima, o primeiro verso de *Os lusíadas*, é um decassílabo heroico, pois os acentos caem nas sílabas 2, 6 e 10. A primeira estrofe da parte V de “Versos a Corina”, de Machado de Assis, alterna decassílabos sáficos e heroicos:

	/ - - / - - - / - / (-)	
1	Guarda estes versos que escrevi chorando	1-4-8-10
	- - - / - / - - - / (-)	
	Como um alívio à minha soledade,	4-6-10
	- - - / - - - / - / (-)	
	Como um dever do meu amor; e quando	4-8-10
	- / - / - / - - - / (-)	
	Houver em ti um eco de saudade,	2-4-6-10
	/ - - / - - - / - / (-)	
5	Beija estes versos que escrevi chorando.	1-4-8-10

Quanto ao martelo-agalopado, um dos melhores exemplos é a canção “O Quereres”, de Caetano Veloso. Seguem abaixo os primeiros versos:

- - / - - / - / - / (-)	
Onde queres revólver, sou coqueiro	3-6-8-10
- - / - - / - / - /	
E onde queres dinheiro, sou paixão	3-6-8-10
- - / - - / - - - / (-)	
Onde queres descanso, sou desejo	3-6-8-10

O decassílabo está longe de ser o único tipo de metro. O Canto IV, de “I-Juca-Pirama”, de Gonçalves Dias, é inteiramente escrito em versos de 5 sílabas poéticas, ou pentassílabos, também chamados de redondilha menor:

	- / - - / (-)
1	Meu canto de morte,
	- / - - /
	Guerreiros, ouvi:
	- / - - / (-)
	Sou filho das selvas,
	- / - - /
	Nas selvas cresci;
	- / - - / (-)
5	Guerreiros, descendo
	- / - - /
	Da tribo tupi.

Formalmente, o trecho acima tem dois detalhes interessantes: a alternância entre paroxítonas e oxítonas no fim de verso e o fato de todos os seis versos terem a mesma acentuação: são sempre as sílabas 2 e 5. Entende-se, então, que o contrato métrico do Canto IV seja - / - - /, ou 2-5, independentemente de haver pausas no meio do verso, como nos vv. 2 e 4.

Um outro verso importante na métrica lusófona é o de 7 sílabas, o heptassílabo, ou redondilha maior. O exemplo abaixo é de “Morte e vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto:

- - / - - - / (-) ||

O meu nome é Severino,

- / - / - - / (-) ||

Não tenho outro de pia.

- - / - - - / (-) ||

Como há muitos Severinos,

- / - - \ - / - ||

que é santo de romaria,

- - / - - - - /

deram então de me chamar

- - / - - - / (-) ||

Severino de Maria;

A forma clássica do verso de 12 sílabas, o alexandrino, vem da poesia francesa, e se trata de versos com contrato métrico 6-12, como “Amor”, de Cruz e Sousa, cuja primeira estrofe segue abaixo, com a pauta acentual ao lado:

- / - - - / - / - - - / (-)

Nas largas mutações perpétuas do universo 2-6-8-12

- / - / - / - / - - - / (-) ||

O amor é sempre o vinho enérgico, irritante... 2-4-6-8-12

- / - - - / - / - - - / (-) ||

Um lago de luar nervoso e palpitante... 2-6-8-12

- / - - - / - - - / - / (-) ||

Um sol dentro de tudo altivamente imerso. 2-6-10-12

Não é impossível que se queira colocar um acento secundário na primeira sílaba de “dentro”, e o contrato métrico continuaria sendo respeitado, já que o principal no dodecassílabo alexandrino é que as sílabas 6 e 12 sejam acentuadas. O acento secundário em português deve ser assinalado em duas situações, de acordo com Britto (2010, p. 12):

(i) quando duas sílabas acentuadas se sucedem sem pausa entre elas, uma delas tende a ser secundária em reação à outra;

(ii) quando ocorrem mais de três sílabas átonas juntas sem pausa, uma delas (p.ex., uma partícula normalmente átona, ou uma sílaba normalmente átona de um polissílabo) tende a receber acento secundário.

Repito aqui a ressalva feita em relação à poesia anglófona mais moderna. Claro que há exceções, mas a preocupação com ritmo e métrica é diferente. E, obviamente, há também versos com 2, 3, 4, 6, 8, 11 e acima de 12 sílabas, mas contemplei aqui alguns poucos exemplos de metros curtos e compridos, a fim de mostrar alguma variedade¹². A seguir, vou tentar relacionar formas da poesia em língua inglesa com formas da poesia em língua portuguesa, tentando estabelecer alguma correspondência entre elas, o que, por consequência, vai ilustrar o ideal que sigo ao traduzir poesia.

2.3

Crítérios para avaliações consensuais de traduções de poesia

Nas duas subseções anteriores, dei muita ênfase ao pentâmetro jâmbico e ao decassílabo clássico por um bom motivo: são formas de base às poesias de língua inglesa e portuguesa, respectivamente, mas não é só isso que elas têm de importante para este trabalho. Ambas têm 10 sílabas poéticas, então seria possível traduzir pentâmetros jâmbicos como decassílabos? Além disso, é possível fazê-lo sem grandes perdas? Visto que 4 dos 6 poemas traduzidos nesta dissertação foram escritos em pentâmetros jâmbicos, é preciso explorar a questão a fundo.

Vamos começar pela primeira pergunta. A resposta é que sim, é possível, mas, como afirma Britto (2002, p. 1), isso é uma simplificação,

[...] pois, ao pressupormos que um pé jâmbico do inglês corresponde a duas sílabas em português brasileiro não levamos em conta as diferenças entre os sistemas métricos dos dois idiomas, em particular os papéis desempenhados em cada um pela sílaba e pelo acento.

Caso a tradução fosse do francês para o português (ou vice-versa), a solução seria simples: como no sistema métrico de ambas as línguas há um peso fortíssimo na contagem de sílabas, bastaria reproduzir, se necessário, o número de sílabas do poema original na tradução. No caso de traduzir o alexandrino para o português, por exemplo, seria imprescindível criar versos com acentos nas sílabas 6 e 12 como

¹² Recomendo a leitura de Chociay (1974), Said Ali (199) e Cavalcanti Proença (1955) para se aprofundar no assunto.

fez Ivan Junqueira no trecho abaixo de sua tradução de *As flores do mal*, de Baudelaire¹³. Vejamos a primeira estrofe de “Au lecteur” e depois a tradução, “Ao leitor”:

La sottise, l’erreur, le péché, la lésine,	3-6-9-12
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,	3-6-10-12
Et nous alimentons nos aimables remords,	2-6-9-12
Comme les mendiants nourrissent leur vermine. ¹⁴	1-6-9-12
A tolice, o pecado, o logro, a mesquinhez	3-6-8-12
Habitam nosso espírito e o corpo viciam,	2-6-9-12
E adoráveis remorsos sempre nos saciam,	3-6-8-12
Como o mendigo exhibe a sua sordidez.	4-6-(8)-12

A acentuação obrigatória dos versos segue a alexandrina, porém a pauta acentual original não foi reproduzida com exatidão em nenhum verso em português. Essa questão da correspondência é importante na tradução envolvendo qualquer par de idiomas, pois é preciso, de alguma forma, estabelecer parâmetros a fim de que se julguem os méritos da métrica do poema traduzido. No caso da obra acima, de Baudelaire, por se tratar do metro alexandrino, bastava que os versos de Junqueira tivessem as sílabas de número 6 e 12 acentuadas. A relação entre o português e o inglês é mais complicada, mas aceita-se uma equivalência entre o decassílabo e o pentâmetro — ou seja, aceita-se que duas sílabas no português equivalem a um pé no inglês, apesar do comentário de Britto (2002) acima. E se pensássemos numa estrita equivalência acentual, em que os acentos do verso em inglês sejam reproduzidos em um verso em português? É uma meta louvável, mas nem sempre é possível; um verso em pentâmetro jâmbico com um pé ternário, como - - / | - / | - / | - / | - / |, teria 11 sílabas, não 10, e, apesar de essa variação ser perfeitamente normal — ou seja, não marcada — para esse contrato métrico, um hendecassílabo no meio de decassílabos seria um desvio marcado. Outro exemplo seria um verso

¹³ Texto extraído de Baudelaire (2015).

¹⁴ Em tradução livre: “A tolice, o erro, o pecado, a mesquinhez / ocupam nossas mentes e trabalham nossos corpos, / e nós alimentamos nossos amáveis remorsos / como os mendigos nutrem seu verme.”

com um pé acéfalo, como / | - / | - / | - / |. Caso fôssemos obedecer à distribuição de acentos, teríamos, desta vez, um eneassílabo, o que nos causaria outro problema.

No entanto, podemos pensar em uma equivalência mais funcional, e não puramente formal. Sabendo que o pentâmetro jâmbico é o verso nobre do inglês e o decassílabo, do português, podemos também traçar um paralelo entre formas clássicas. Aquele soneto shakespeariano que mostrei acima pode ser traduzido empregando-se apenas decassílabos clássicos — o heroico (6-10), o sáfico (4-8-10) e o martelo-agalopado (3-6-10) —, o que aproximaria a tradução da forma original em termos funcionais. Segue abaixo uma tradução autoral desse soneto, com a pauta acentual ao lado:

1	Não aceito barreiras à união	3-6-10
	mais sincera. Amor não é amor	3-6-8-10
	se hesitou com a menor hesitação,	3-6-10
	desaguando ao menor dos dissabores.	3-6-10
5	Ó não; é tábua de marés eterna,	2-4-8-10
	que não se dobra ao temporal bravio,	4-8-10
	e estrela que as navegações governa	2-4-(6)-8-10
	com dado posto e ignoto luzidio.	2-4-6-10
	O tempo não influi no amor, embora	2-(4)-6-8-10
10	sua foice venha ao viço soçobrar.	2-4-6-10
	E nem semanas, muito menos horas;	(2)-4-6-8-10
	Até o fim o amor aguentará.	2-4-6-10
	Se alguém provar que aqui se tenha errado,	2-4-6-8-10
	Jamais versei, ninguém terá amado.	2-4-6-8-10

Por que usei apenas martelos-agalopados na 1ª quadra do poema? Meu raciocínio por trás dessa anomalia se explica pelo número de desvios do poema original. Separando por divisões (1ª quadra, 2ª quadra, 3ª quadra, dístico), a 1ª quadra tem 10 pés não jâmbicos de um total de 40. Isso pode parecer pouco, mas destaco que o 1º verso tem apenas 1 jambo. A 2ª quadra tem 5 pés não jambos, a 3ª quadra, 7, e o dístico, 2. Eu queria marcar isso de alguma forma na tradução e optei por começar com martelos-agalopados.

Agora, respondendo à segunda pergunta que fiz anteriormente: é possível traduzir pentâmetros jâmbicos como decassílabos sem grandes perdas? Ao discutir duas traduções do “Soneto 116” de Shakespeare, uma em dodecassílabo e outra em decassílabo, o teórico e tradutor Paulo Vizioli (1983, p. 115) argumenta a favor do dodecassílabo:

Nessa permanente necessidade de se escolher entre preservar o sentido em detrimento parcial do ritmo, ou manter o ritmo, prejudicando um pouco o sentido, inclino-me, pessoalmente, a favor da primeira opção. [...] [E]m quase todos os meus trabalhos de tradução aumentei propositalmente, de pelo menos duas sílabas, os versos dos poemas.

A justificativa de Vizioli acerca da “discrepância silábica”, como ele mesmo chama, é o fato de haver uma grande quantidade de monossílabos no inglês que traduções para o português precisariam compensar com um aumento do número de sílabas, mas ele concede que “não há solução plenamente satisfatória” (ibid., p. 113). No entanto, essa comparação de Vizioli é falaciosa; ela não leva em consideração a possibilidade de traduções em decassílabos com perdas irrisórias nem traduções em dodecassílabos com exageros desnecessários. Vizioli preza por uma preservação do original sempre quando possível, o que reflete uma posição de elevação do original em detrimento da tradução, de querer se esconder, ser invisível, como se apenas o texto original fosse puro. Ele cita as “recentes tentativas de ‘transcrição’ de Haroldo de Campos” (1983, p. 110) como algo a ser criticado quando um tradutor age com “grande liberdade”, atualiza os poemas e os amolda “à sua própria sensibilidade” (ibid., p. 109).

Haroldo de Campos (1981) defendia uma prática mais extrema; para ele, traduções que não tenham um projeto estético radical são mediadoras, “que outra coisa não visam senão à útil tarefa de auxiliar a leitura do original” (ibid., p. 184) ou medianas, “que procuram intermediar de maneira média (como dizia Maiakovski de certa crítica)” (ibid.), preservando apenas o verso métrico e a rima terminal consoante. Ele defende que, “se o poeta-tradutor, em seu estoque mobilizável de formas significantes, não estiver ao nível curricular da melhor e mais avançada poesia de seu tempo, não poderá reconfigurar, síncrono-diacronicamente, a melhor poesia do passado” (ibid., p. 185). Por fim, seria “a ‘diferença ontológica’, por assim falar, que aparta, categorialmente, toda tradução-mediação [...] e a operação radical de tradução que designo por *transcrição*” (ibid.).

É uma discussão centrada no campo semântico da poesia: Vizioli, a fim de tentar manter o máximo de conteúdo possível, minimizando as perdas, opta por aumentar o verso em português, reproduzindo as técnicas poéticas utilizadas no original; já Haroldo se dá uma maior liberdade ao traduzir, de certa forma flexibilizando a ideia de fidelidade (o que é irônico, visto que suas traduções são extremamente fiéis). Por exemplo, Haroldo (ibid., pp. 191-2) subverte a referência do Canto dos Lêmures ao canto dos coveiros de *Hamlet* e aponta para o modelo do auto cabralino de *Morte e Vida Severina* como uma solução tradutória, enquanto Vizioli muito provavelmente defenderia uma tradução mais estrita do trecho.

Outro tradutor e teórico, Meschonnic (2010, p. 47), é totalmente contra essa noção de Vizioli e argumenta a favor do ritmo, por exemplo, ao discutir duas traduções de Jonas 2:9 do hebraico para o francês:

A confrontação das traduções mostra que a tradução é transformada se o ritmo entrar em seu programa, no lugar em que considerar apenas o “sentido” seria desconhecer o funcionamento do texto, e finalmente seu “sentido” mesmo. Não se pode dizer que a tradução com e para o ritmo seja mais “difícil”. O que mudou foi somente porque uma poética se ativou na tradução, enquanto que as traduções do sentido se fazem numa ausência de poética.

Como ele está tratando da tradução de versos bíblicos, podemos extrapolar sua defesa do ritmo para a poesia: “É na poesia e para a poesia que eu trabalho a poética da tradução.” (ibid., p. 42). Imagino que a proposta de Vizioli, de pensar primeiro no sentido e deixar o ritmo em segundo lugar, deixaria o francês estarecido, já que “[...] não há, e não há mais a opor, num poema, como o pensamento clássico do signo estabeleceu de saída a rotina, o sentido, de um lado, e do outro a cadência ou o ritmo”. (idem, p. 124).

Podemos pensar também no que o poeta modernista americano T. S. Eliot (1965, p. 129) afirmou sobre tradução de poesia no ensaio “What Dante means to me”, ao discutir as traduções para o inglês da *Divina comédia*:

[...] um verso diferente é uma forma de pensamento diferente; é um tipo diferente de *pontuação*, já que as ênfases e pausas para respiração não vêm no mesmo lugar. Dante pensava em *terza rima*, e um poema deve ser traduzido na forma de pensamento mais próxima possível à original. (grifos no original)

O que Eliot quis dizer com “forma de pensamento” (“thought-form”, no original) não é imediatamente óbvio — afinal, ele critica tanto as traduções do

clássico em versos brancos¹⁵ como aquelas em *terza rima*¹⁶, já que “nenhum outro poeta consegue convencer mais o leitor de que a palavra que ele usou é a palavra que queria e que nenhuma outra serve” (ibid.), e, como Vizioli, não encontra solução plenamente satisfatória em relação à forma que o poema traduzido deve ter —, mas seu comentário sobre a posição de “ênfases e pausas para respiração” indica que ele concordaria, ao menos em teoria, com a correspondência entre o pentâmetro e o decassílabo. O dodecassílabo, por seu tamanho, “pede” uma ou mais cesuras em sua composição, se tornando inevitavelmente dois hexassílabos ou três tetrassílabos, enquanto não há hemistíquios nem divisões equivalentes no decassílabo. Na poesia francesa, dada a menor importância da distribuição de acentos, a colocação de pausas se torna mais importante. Ao traduzir pentâmetros jâmbicos em dodecassílabos, as doze sílabas podem se tornar muletas, não ferramentas poético-estilísticas.

O embate entre usar decassílabos ou dodecassílabos para traduzir pentâmetros do inglês para o português está na visão sobre tradução de poesia que cada opção revela. Este trabalho, por opção pessoal, subscreve às ideias de Haroldo, não de Vizioli nem nenhum outro teórico, como Mário Laranjeira ou Álvaro Faleiros. Penso no pós-estruturalismo, com sua relativização da autoridade do autor e, por consequência, do controle de uma “mensagem” única, inerente ao texto. O aspecto semântico deixa de ser central, o que significa, ao discutirmos tradução de poesia, que os elementos poéticos da obra original estão todos em jogo, e cabe ao tradutor privilegiar o(s) lado(s) mais importante. Isto confere uma liberdade formal maior, o que possibilitou uma tradução mais “aventureira”, por assim dizer, como a de “Napoleon’s farewell (from the French)”, com seu ritmo ternário sincopado. A tradução do “Soneto 116” que apresentei acima também é fruto disso: ao destacar a irregularidade formal do primeiro quarteto, fiz uma tradução que tenta reproduzi-la, não me contentando apenas em trabalhar com lado semântico.

Outra consequência dessa libertação está no plano da rima. Apesar da abundância de rimas perfeitas nos poemas deste trabalho, me permiti adotar rimas toantes ou imperfeitas. Consigo imaginar níveis de hierarquização da preservação da rima, em ordem da mais equivalente para a menos: (1) manter a estrutura e usar

¹⁵ O *blank verse* consiste em pentâmetros jâmbicos não rimados.

¹⁶ Cabe lembrar que ele não dominava o italiano e lia o original acompanhado com uma tradução em prosa para o inglês, como ele mesmo afirma (ibid., p. 125).

rimas perfeitas; (2) manter a estrutura, mas usar rimas de qualquer tipo; (3) mudar a estrutura, mas manter rimas perfeitas; (4) mudar a estrutura e usar rimas de qualquer tipo; (5) não rimar. A meu ver, traduções que se encaixem nos níveis 1 e 2 mantêm uma relativa correspondência rímica entre o original e a tradução.

3

Poemas e traduções comentadas

3.1

William Wordsworth e “Is it a reed”

O poema¹⁷ integral¹⁸:

1	Is it a Reed that's shaken by the wind,	a
	Or what is it that ye go forth to see?	b
	Lords, Lawyers, Statesmen, Squires of low degree,	b
	Men known, and men unknown, Sick, Lame, and Blind.	a
5	Post forward all, like Creatures of one kind,	a
	With first-fruit offerings crowd to bend the knee	b
	In France, before the new-born Majesty.	b
	'Tis ever thus. Ye Men of prostrate mind!	a
	A seemly reverence may be paid to power;	c
10	But that's a loyal virtue, never sown	d
	In haste, nor springing with a transient shower:	c
	When truth, when sense, when liberty were flown,	d
	What hardship had it been to wait an hour?	c
	Shame on you, feeble Heads, to slavery prone!	d

A porta de entrada para qualquer antologia ou compilação de poesia anglófona que aborde o romantismo precisa incluir Wordsworth. Ele publicou em 1798, junto a Coleridge, as *Lyrical ballads, with a few other poems*, livro que foi reeditado várias vezes em poucos anos e que é considerado “o amanhecer romântico da poesia inglesa” (Lerner, 1993, p. 347). A obra influenciou, para falar apenas de poetas encontrados neste trabalho¹⁹, Byron e Shelley, ambos da segunda geração de

¹⁷ Todas as escansões dos poemas em inglês estão no apêndice.

¹⁸ Extraído de Wordsworth (1807, p. 128).

¹⁹ O transcendentalismo americano, do qual Whitman foi uma figura importante, também é fruto do romantismo inglês, mas, enquanto os ingleses têm Wordsworth e Coleridge, os transcendentalistas têm Emerson, “o divisor de águas da poesia americana” (Gelpi & Davidson, 1993, p. 50).

românticos, que, por sua vez, influenciaram Yeats. No entanto, o poema que escolhi não se encontra nesse volume, mas em *Poems, in two volumes*, de 1807, que não teve a mesma recepção do livro anterior, como o próprio autor previu, mas ele “não antecipou o turbilhão de zombaria fulminante” (Butler, 2003, p. 53).

Uma viagem para Calais em 1802 produziu vários poemas, incluindo este soneto, que, no livro, está na seção “Sonnets dedicated to liberty” (“Sonetos dedicados à liberdade”). Uma resenha anônima de outubro de 1807 taxou 21 dos 26 sonetos como “não compensando o esforço de leitura” (Woof, 2004, p. 184) — este é um dos execrados. “Is it a reed”, no entanto, serve para datarmos e compararmos a mentalidade política de Wordsworth em momentos diferentes da vida.

O poeta vitoriano Robert Browning escreveu em 1852 que, “se Shelley tivesse vivido mais, teria se alinhado aos cristãos”, pelo seu “instinto de ajudar os mais fracos (os menos numerosos)” e seu “ódio do ódio” (Bloom, 2009, p. 121). Não temos como saber se Shelley, que morreu muito jovem, teria ficado mais conservador com a idade, mas vemos a trajetória de Wordsworth refletida na fala de Browning: após um momento mais liberal, o antigo poeta-laureado da Inglaterra se viu pendendo mais para a direita, em termos políticos.

Seu período mais revolucionário foi no início dos anos 1790 e culmina na carta que o poeta escreve a Richard Watson, o bispo de Llandaff, em 1793 (mas não envia). O bispo, que “durante anos defendera causas liberais” (Owen & Smyser, 2009, p.15), causou surpresa ao redigir um protesto contra os eventos que se passavam na França; mais especificamente, contra a execução de Luís XVI. Na carta, Wordsworth exibe um espírito republicano, afirmando que “em termos da administração interna do país, uma república tem uma vantagem patente sobre uma monarquia, na medida em que menos força é necessária para que se obedeçam às suas leis” (Wordsworth, 1876, p. 12). Essa fase, no entanto, seria “completamente omitida” (Worthen, 2014, p. 320) de seu poema autobiográfico *The prelude*, que Wordsworth escreveu desde 1798 até o fim da vida, em 1850.

Se o poeta estava “de 1794 em diante, dando passos graduais até o conservadorismo” (Lock, 1985, p. 18), trajetória essa que se concluiria “por volta de 1807” (ibid., p. 172), “Is it a reed” foi escrito no meio do caminho, por assim

dizer, com outros sonetos que criticam a ascensão de Napoleão. Dos “Sonetos dedicados à liberdade”, reproduzo abaixo o de número 4²⁰:

- 1 I griev'd for Buonaparte, with a vain
 And an unthinking grief! The vital blood
 Of that Man's mind what can it be? What food
 Fed his first hopes? What knowledge could he gain?
- 5 'Tis not in battles that from youth we train
 The Governor who must be wise and good,
 And temper with the sternness of the brain
 Thoughts motherly, and meek as womanhood.
 Wisdom doth live with children round her knees:
- 10 Books, leisure, perfect freedom, and the talk
 Man holds with week-day man in the hourly walk
 Of the mind's business: these are the degrees
 By which true Sway doth mount; this is the stalk
 True Power doth grow on; and her rights are these.

E o de número 5²¹:

- 1 Festivals have I seen that were not names:
 This is young Buonaparte's natal day;
 And his is henceforth an established sway,
 Consul for life. With worship France proclaims
- 5 Her approbation, and with pomps and games.
 Heaven grant that other Cities may be gay!
 Calais is not: and I have bent my way
 To the Sea-coast, noting that each man frames
 His business as he likes. Another time
- 10 That was, when I was here long ago:
 The senselessness of joy was sublime!
 Happy is he, who, caring not for Pope,

²⁰ Extraído de Wordsworth, 1807, p. 130.

²¹ Extraído de *ibid.*, p. 131.

Consul, or King, can sound himself to know
The Destiny of Man, and live in hope.

No soneto de número 4, vemos Wordsworth lamentando por Napoleão, mas não por sentir pena, e sim por não compreender ou não aceitar como existe alguém como o então cônsul francês. O poeta, então, explana como líderes devem ser: sábio e bondoso, que dê valor à leitura, ao lazer, à liberdade e à interação com seus iguais. Só assim o líder adquire influência e poder verdadeiros.

No de número 5, escrito no aniversário de 33 anos de Napoleão, Wordsworth expressa suas lamúrias, como em “Is it a reed”, pela aprovação de que Napoleão goza na França, pouco dias após se tornar primeiro cônsul vitalício. O autor, então, rememora sobre a última vez em que foi a Calais, na década anterior, numa época que a “insensatez da alegria era sublime” e que “feliz é o homem que, sem pensar no Papa,/no cônsul nem no rei, pode procurar em si/o Destino do Homem e viver com esperança”. Se bem entendi, Wordsworth diz que aquele que desconsidera o que pensam o papa e os monarcas é mais feliz e que o destino da humanidade não estaria nas mãos dos religiosos nem dos nobres.

O que aconteceu, então, para fazer Wordsworth voltar a abraçar “a autoridade dominante do rei, da lei, do Parlamento e da Igreja, todos os quais ele desprezava na década de 1790” (Worthen, 2014, p. 449)?

Não foi a idade nem não foi um acontecimento em sua vida particular. Foi por conta de Napoleão:

[...] É um lugar-comum crítico que a ascensão de Napoleão e a invasão francesa da Suíça foram motivos importantes da perda de afinidade pela Revolução Francesa. Em 1821, Wordsworth escreveu para Losh que “após Napoleão violar a independência da Suíça, meu coração se voltou contra ele... Foi quando parti, em sentimento, dos Whigs [partido liberal inglês], e até certo ponto me aliei a seus adversários [os Tories, o partido conservador inglês].” (Bainbridge, 1995, p. 62).

É importante saber que o poeta considerava a democracia suíça como um sistema exemplar. Na carta de 1793 ao bispo de Llandaff, ele escreve: “Se Vossa Senhoria já viajou aos cantões democráticos da Suíça, deve ter visto o pastor com o cajado em uma das mãos e o livro na outra” (Wordsworth, 1876, pp.11-2). Nos versos 445-8 do poema loco-descritivo *Descriptive sketches*, de 1793, Wordsworth nos dá a seguinte descrição de um pastor suíço, traduzida livremente (Wordsworth, 1793, s. p.):

445 Escravo de ninguém, senhor apenas das bestas,
 Valoriza o livro sem negligenciar a espada;
 O livro o ensinou a sentir seus direitos, preparado
 Com a espada para “as bênçãos que gosta de proteger”.

Assim, Wordsworth deve ter sentido que os princípios franceses que ele tão vigorosamente defendeu na década anterior se esvaíram quando o poder foi tomado por Napoleão. Essa traição fez o poeta naturalista e panteísta se tornar um conservador burkeano²², a ponto de, em 1818, no panfleto *Two addresses to the freeholders of Westmorland*, “laudar Burke como ‘o político mais sagaz de sua época’ cujas previsões ‘foram confirmadas pelo tempo’” (Lock, 1985, p. 173).

Tendo visto como Wordsworth passou de revolucionário republicano para reacionário, podemos entender como “Is it a reed” se encaixa em sua história de vida; o poema nos permite vislumbrar um Wordsworth antes do seu pessimismo com o ideário que ele defendera tão veementemente nos anos 1790 e do que tanto se arrependera décadas depois.

3.2

Tradução comentada: “É uma cana”

A tradução integral:

1	Uma cana agitada pelo vento?	3-6-10	a
	Pra que lado voltais vossos olhares?	3-6-10	b
	Lordes, ‘stadistas, bacharéis, fidalgos,	1-4-8-10	b’
	Os célebres, ignotos, cegos, doentes.	2-6-8-10	a’
5	Como seres do mesmo tipo idêntico,	3-6-8-10	a
	Em França se aglomeram ajoelhados	2-6-10	b
	Diante do monarca recém-nado.	2-6-(9)-10	b
	É sempre assim. Prostrados, tende senso:	2-4-6-8-10	a’
	Há de se honrar os donos do poder;	4-6-10	c

²² Edmund Burke escreveu *Reflections on the revolution in France*, panfleto político em que se mostra contra os ideais da Revolução Francesa.

10	É uma virtude a cultivar, que não	4-8-10	d
	Requer só uma chuva pra crescer.	2-6-10	c
	Se a liberdade tínheis por pendão,	4-6-10	d
	Por que logo elegestes vos render?	3-6-10	c
	Parvos, dai-vos sem pejo à servidão!	1-3-6-10	d

Sobre o esquema de rimas: como dito anteriormente, mantenho o esquema do original — neste caso, *abba abba cdc dcd* — e me permito usar rimas toantes e imperfeitas, mas, neste poema, a flexibilização (talvez excessiva) do par de rimas da 1ª quadra é problemática; como o contrato métrico ainda está sendo estabelecido, idealmente seria empregada uma rima perfeita em pelo menos um dos pares. No sexteto, porém, as rimas são todas perfeitas.

E, como já amplamente discutido, traduzi os pentâmetros jâmbicos do original por decassílabos clássicos, portanto não há verso algum com acentuação na 5ª e na 7ª sílabas. Agora, aos comentários.

Versos 1-2	
Is it a Reed that's shaken by the wind,	Uma cana agitada pelo vento?
Or what is it that ye go forth to see?	Pra que lado voltais vossos olhares?

Os versos originais são uma referência direta ao versículo Mateus 11:7, parte do episódio sobre os Mensageiros de João Batista. João está preso e escuta dos milagres realizados por Jesus, que ele já tinha batizado. O trecho do episódio em questão (Mateus 11:1-6)²³:

1 E aconteceu que, depois de Jesus ter instruído os seus doze discípulos, seguiu dali para ensinar e pregar nas cidades deles.

2 João [Batista], por seu lado, tendo ouvido falar na prisão dos feitos do Cristo, enviou recado através dos seus discípulos

3 e disse-lhe: “Tu és o que vem, ou devemos esperar outro?”.

4 E Jesus, respondendo, disse-lhes: “Ide e anunciai a João todas as coisas que ouvís e vedes:

²³ Trecho extraído da tradução de Frederico Lourenço, publicada em 2017.

5 cegos veem e coxos andam; leprosos estão curados e surdos ouvem; e mortos ressuscitam e mendigos são destinatários da boa-nova.

6 E bem-aventurado é aquele que não se escandalizar comigo”.

A fala de Jesus sobre João corresponde ao trecho Mateus 11:7-19, mas, para me ater apenas à passagem encontrada no poema, cito apenas o versículo 7²⁴: “Tendo estes partido, Jesus começou a falar às multidões acerca de João: ‘Saístes para o deserto para ver o quê? Uma cana sacudida pelo vento? [...]’”

Como “Uma cana sacudida pelo vento” tem pauta acentual 3-7-11, precisei pensar em um sinônimo para “sacudida” — “agitada” me pareceu uma excelente opção, pois dessa forma eu consegui um decassílabo clássico (um martelo-agalopado: 3-6-10). O v. 2, no entanto, teve que ser mudado; terminar o verso com “ver” ou o “o quê” deixaria a tradução com rimas muito próximas (“ento” e “ê”). Procurei uma rima que fosse abundante em português, já que seria necessário rimar mais três versos, e que destoasse da anterior. A rima em /a/ atendia a essas duas exigências. Há também a rima interna de “reed” no v. 1 com “see” no v. 2, que tentei reproduzir com a rima imperfeita de “agitada” e “olhares”.

No v. 2 do original, Wordsworth exprime movimento: o eu-lírico pergunta às pessoas o que elas estão indo ver. Na tradução, isso foi perdido; inclusive, essa é uma tendência que será retomada no final dos comentários.

Versos 3-4	
Lords, Lawyers, Statesmen, Squires of low degree, Men known, and men unknown, Sick, Lame, and Blind.	Lordes, ‘stadistas, bacharéis, fidalgos, Os célebres, ignotos, cegos, doentes.

Neste par de versos, Whitman não só elenca vários tipos de pessoas em níveis sociais diferentes, como o faz usando aliteração em /l/: “lords”, “lawyers”, “low”, “lame”. Percebe-se que há uma hierarquia: primeiro vêm os nobres — lordes, advogados, estadistas e a pequena nobreza — e depois as castas inferiores — homens famosos (por algum motivo), homens quaisquer, os doentes, os aleijados e os cegos. Manter essa ordenação é fundamental, mas fiz duas mudanças: troquei

²⁴ Ibid.

“estadistas” — escrito como “stadistas” como no v. 1 de “O navio negreiro” — e “bacharéis” de lugar no v. 3 e “cegos” e “doentes” no v. 4. Havia a possibilidade de usar “rengo” em vez de “doentes” para uma rima mais forte, mas é uma palavra menos conhecida, o que poderia causar estranhamento, ainda mais pelo fato de Wordsworth usar itens lexicais simples.

Na versão anterior da tradução, a perda era muito maior. Eu havia juntado todos os tipos de pessoas em um verso só, alternando entre as mencionadas no v. 3 e no v. 4, a fim de incluir o máximo possível e deixar espaço para a rima com “ento”: “sortimento”, no caso, que também serve para abarcar todos aqueles que não citei:

Doentes, nobres, cegos, advogados,
E mais homens de todo sortimento.

Perdeu-se totalmente a imagem de Wordsworth, porque eu tinha tratado a exposição como uma lista, não uma hierarquia.

Versos 5-6	
Post forward all, like Creatures of one kind,	Como seres do mesmo tipo idêntico,
With first-fruit offerings crowd to bend the knee	Em França se aglomeram ajoelhados

Wordsworth usa o termo “Creatures” de forma pejorativa, como se não existisse diferenças entre todos aqueles que se prostram e fazem oferendas ao novo líder, e o importante é se tratarem de diferenças carnaís; é possível *ver* que todos estão iguais naquele momento de sujeição. “Seres” não é tão forte quando “criaturas”, mas ainda passa o sentido da fisicalidade.

Houve uma perda considerável em cada verso: no v. 5, caiu a ideia de “post forward”, de movimento apressado; no v. 6, não incluí as oferendas e adiantei o adjunto adverbial “em França”, originalmente no v. 7. Além da omissão, destaco também o acréscimo de “mesmo”, usado para intensificar a qualificação da massa de criaturas.

Encontramos uma aliteração em /f/ (“forward”, “first-fruit”) e uma em /kR/ (“Creatures”, “crowd”), mas só consegui uma aliteração de /ê/ em “seres”, “mesmo” e “idêntico”.

Em uma versão anterior, transformei a paridade física das criaturas em intelectual, o que passa um sentido diferente:

Como entes de mesmo pensamento,
Com as primícias ficam ajoelhados

Indico outro problema: o uso de “entes”, que acaba por elevar o registro do verso, mudando o tratamento que os franceses recebem de Wordsworth. Não são mais animais irracionais, são seres que pensam da mesma forma. O termo “primícias”, usado para traduzir “first-fruit offerings”, tem um significado em português que a expressão em inglês não tem. Segundo o dicionário Aulete, também existe a acepção de “os primeiros animais de um rebanho”. Apesar de ficar claro que se tratam de oferendas de frutas, é interessante levar em consideração que “seres” e “primícias” podem estar no mesmo campo sêmico. Apesar desse detalhe, eliminei as oferendas da versão final; quando vi que teria que tirar algum elemento, me fez sentido preservar a sujeição e o fato de estarem na França, sendo as primícias o elemento menos importante. Numa futura revisão, eu poderia tentar manter todos os detalhes.

Verso 7	
In France, before the new-born Majesty.	Diante do monarca recém-nado.

A pauta acentual de 2-6-(9)-10 pode, em um primeiro momento, parecer equivocada ou, no mínimo, inusitada, mas justifico sua inclusão com o v. 3 de “O navio negreiro”, de Castro Alves, que tem como pauta 1-2-(5)-6-8-10: “E as vagas após ele correm... cansam.” Ambos os versos têm um acento secundário em posição imediatamente anterior a um acento tônico muito forte.

Há uma assonância de /ó/ entre “offering”, no verso anterior, e “before”, neste verso, que se perdeu; no entanto, ofereço uma rima interna entre “recém”, neste

verso, e “ente” e “idêntico”, no v. 5. Por fim, Wordsworth continua a aliteração em /f/ com “France”; na tradução, há uma rima interna entre “monarca” e “nado”.

Versos 8-9	
'Tis ever thus. Ye Men of prostrate mind!	É sempre assim. Prostrados, tende senso!
A seemly reverence may be paid to power;	Há de se honrar os donos do poder;

Há uma aliteração de /m/ de “Majesty”, no verso anterior”, e “Men”, no v. 8. A solução encontrada foi a rima interna de “recém” com “sempre”, “tende” e “senso”.

No início da discussão desta tradução, falei da necessidade de encontrar uma rima b que não tivesse um som de /ê/ para se diferenciar da rima a, “ento”, então como justificar a escolha de /êr/ como a rima c, aparentemente contradizendo o que propus? Simples: pela distância. Se /êr/ fosse a rima b, teríamos um esquema rímico da seguinte forma: ento-er-er-ento-ento-er-er-ento. Como /êr/ é a rima c, nós temos, começando do v. 8: ento-er-ão-er-ão-er-ão. Como há apenas um encontro de /ento/ com /êr/, não há problema, e as rimas não se confundem.

Chamo atenção à retórica invectiva do v. 8: o eu-lírico fala *com* as pessoas que está criticando, não apenas delas, e o uso do pronome “ye” (equivalente ao nosso “vós”) deixa a declaração mais forte ainda, como se ele estivesse apontando para essas pessoas enquanto se pronuncia. Isso exige uma tradução forte, e uma opção anterior, “Por prostração sedentos!”, não se compara à atual, “Prostrados, tende senso!”, que é muito mais agressiva e muito mais claramente dirigida às pessoas.

Versos 10-11	
But that's a loyal virtue, never sown In haste, nor springing with a transient shower:	É uma virtude a cultivar, que não Requer só uma chuva pra crescer.

O enjambement do original não é muito forte: “never sown / in haste”; já o da tradução é muito mais violento: “não / requer”. No caso deste par de versos, era mais importante manter o enjambement do que eliminar, então o fato de ele ter sido reproduzido já conta pontos a nosso favor; no entanto, uma ruptura desse nível pode frustrar a expectativa do leitor. Neste caso, seria pior se o v. 10 terminasse com “e não”, pois quem fosse ler poderia imaginar que um sintagma nominal viria em seguido, como “é uma virtude a cultivar e não uma verdade eterna”. O fato de se ter usado “que não” mitiga um pouco essa possível frustração.

Outro elemento importante a ser mantido é a metáfora campestre de Wordsworth: ele fala que respeitar quem está no poder é uma virtude leal, e essa virtude não pode ser cultivada com pressa e não floresce com uma chuva fraca qualquer. Na tradução, perdi, além do adjetivo “leal”, a ideia da pressa, mas mantive a necessidade das chuvas. Numa versão anterior, não reproduzi nenhum dos elementos da metáfora, ocasionando uma perda maior ainda:

Mas lealdade é conquistada, não

Jurada a quem não fez por merecer:

Verso 12	
When truth, when sense, when liberty were flown,	Se a liberdade tínheis por pendão,

Como no original Wordsworth usa “truth”, “sense” e “liberty”, eu tinha duas opções: (i) escolher entre “verdade”, “razão” e “liberdade”; ou (ii) pensar em um verbete que unisse essas três palavras. De início, preferi a opção (ii), traduzindo o verso usando “justiça”; no entanto, “liberdade” é muito mais forte e acabou prevalecendo.

Verso 13	
What hardship had it been to wait an hour?	Por que logo elegestes vos render?

É muito importante manter a ideia temporal, porque o que Wordsworth questiona nos vv. 12 e 13 é o suposto desejo de liberdade e justiça, já que este se

esvai rapidamente, quando os franceses exaltam Napoleão como o novo líder. Uma outra opção foi “Por que então preferistes vos render?”, mas falta um adjunto adverbial de tempo. A primeira opção considerada está bem distante dessas duas:

Tal trigança era mesmo de mister?

Minha vontade de usar vocábulos românticos brasileiros foi exagerada neste caso; acabei criando um verso muito hermético e de difícil compreensão, que dialoga apenas com quem conhece “I-Juca-Pirama”, já que “trigança” é um sinônimo de “pressa” que se encontra no v. 43 do Canto I de “I-Juca-Pirama”: “Em tanto as mulheres com leda trigança, / Afeitas ao rito da bárbara usança, / índio já querem cativo acabar:” (vv. 43-5). Considerando que o verso de Wordsworth é direto e simples de entender, a opção escolhida é muito melhor do que esta proposta.

Verso 14	
Shame on you, feeble Heads, to slavery prone!	Parvos, dai-vos sem pejo à servidão!

Uma das acepções de “feeble” encontradas no Oxford Dictionary é “que falta força de caráter”, então “feeble Heads” seriam as pessoas “sem caráter” ou “mau caráter”. “Parvos”, apesar de um insulto forte, denota falta de inteligência ou capacidade, mas pode-se argumentar a favor de seu uso; o povo seria tolo por confiar cegamente no novo líder.

“Pejo” é do mesmo campo semântico de “vergonha”, e esta teria sido a opção ideal. Vemos aqui uma retórica invectiva como a do v. 8, e uma palavra forte como “vergonha”, ainda mais no verso final, ajudaria a dar mais peso à declaração. Algumas traduções com “vergonha” foram propostas:

Não vos envergonhais da servidão?

Não vos causa vergonha a servidão?

O problema, na minha opinião, é o fato de serem perguntas, porque isso enfraquece um pouco a hostilidade de Wordsworth, que não só diz “shame on you”,

como acrescenta “Feeble heads”. Então, apesar de ambas as ideias acima terem “vergonha” (uma com a derivação verbal), optei pelo verso em que pude encaixar tudo que julguei ser o mais essencial no original.

Abaixo segue uma tabela indicando quais foram as omissões, modificações e acréscimos da tradução:

1	Is it a Reed that's shaken by the wind, Or what is it that ye go forth to see? Lords, Lawyers, Statesmen, Squires of low degree , Men known, and men unknown, Sick, Lame , and Blind. Post forward all , like Creatures of one kind,	Uma cana agitada pelo vento? Pra que lado voltais vossos olhares? Lordes, ‘stadistas, bacharéis, fidalgos, Os célebres, ignotos, cegos, doentes. Como seres do <u>mesmo</u> tipo idêntico,
5	With first-fruit offerings crowd to bend the knee In France, before the new-born Majesty. ’Tis ever thus. Ye Men of prostrate mind! A seemly reverence may be paid to power; But that's a loyal virtue, never sown	Em França se aglomeram ajoelhados Diante do monarca recém-nado. É sempre assim. Prostrados, <u>tende senso</u> : Há de se honrar os donos do poder; É uma virtude a cultivar, que não
10	In haste , nor springing with a transient shower: When truth, when sense , when liberty were flown, What hardship had it been to wait an hour? Shame on you, feeble Heads, to slavery prone!	Requer só uma chuva pra crescer. Se a liberdade tínheis por pendão, Por que logo elegestes vos render? Parvos, dai-vos sem pejo à servidão!
OMISSÕES MODIFICAÇÕES <u>ACRÉSCIMOS</u>		

Mais relevante do que apontar e discutir pontualmente cada omissão, modificação e acréscimo é entender como o poema traduzido é alterado. Neste caso, a impressão que tenho é se tratar de uma cena estática, com as pessoas ajoelhadas diante de Napoleão. No original, há toda uma dimensão cinética: as “criaturas” estão indo a algum lugar, depois seguem apressadamente na direção de Napoleão para então se ajoelharem. Wordsworth imprime movimento em suas descrições, algo que não acontece na minha tradução.

3.3

Percy Bysshe Shelley e *Poetical essay on the existing state of things*

O poema integral²⁵:

- 1 DESTRUCTION marks thee! o'er the blood-stain'd heath
 Is faintly borne the stifled wail of death;
 Millions to fight compell'd, to fight or die
 In mangled heaps on War's red altar lie.
- 5 The sternly wise, the mildly good, have sped
 To the unfruitful mansions of the dead.
 Whilst fell Ambition o'er the wasted plain
 Triumphant guides his car—the ensanguin'd rein
 Glory directs; fierce brooding o'er the scene,
- 10 With hatred glance, with dire unbending mien,
 Fell Despotism sits by the red glare
 Of Discord's torch, kindling the flames of war.
 For thee then does the Muse her sweetest lay
 Pour 'mid the shrieks of war, 'mid dire dismay;
- 15 For thee does Fame's obstrep'rous clarion rise,
 Does Praise's voice raise meanness to the skies.
 Are we then sunk so deep in darkest gloom,
 That selfish pride can virtue's garb assume?
 Does real greatness in false splendour live?
- 20 When narrow views the futile mind deceive,
 When thirst of wealth, or frantic rage for fame,
 Lights for awhile self-interest's little flame,
 When legal murders swell the lists of pride;
 When glory's views the titled idiot guide,
- 25 Then will oppression's iron influence show
 The great man's comfort as the poor man's woe.
 Is't not enough that splendour's useless glare,

²⁵ Extraído de Shelley (1811).

Real grandeur's bane, must mock the poor man's stare;
 Is't not enough that luxury's varied power
 30 Must cheat the rich parader's irksome hour,
 While what they want not, what they yet retain,
 Adds tenfold grief, more anguished throbs of pain
 To each unnumbered, unrecorded woe,
 Which bids the bitterest tear of want to flow;
 35 But that the comfort, which despotic sway
 Has yet allowed, stern War must tear away.

Ye cold advisers of yet colder kings,
 To whose fell breast no passion virtue brings,
 Who scheme, regardless of the poor man's pang,
 40 Who coolly sharpen misery's sharpest fang,
 Yourselves secure. Your's is the power to breathe
 O'er all the world the infectious blast of death,
 To snatch at fame, to reap red murder's spoil,
 Receive the injured with a courtier's smile,
 45 Make a tired nation bless the oppressor's name,
 And for injustice snatch the meed of fame.
 Were fetters made for anguish, for despair?
 Must starving wretches torment, misery bear?
 Who, mad with grief, have snatched from grandeur's store,
 50 What grandeur's hand had snatched from them before.
 Yet shall the vices of the great pass on,
 Vices as glaring as the noon-day sun,
 Shall rank corruption pass unheeded by,
 Shall flattery's voice ascend the wearied sky;
 55 And shall no patriot tear the veil away
 Which hides these vices from the face of day?
 Is public virtue dead?—is courage gone?
 Bows its fair form at fell oppression's throne?
 Yes! it's torn away—the crimes appear,
 60 Expiring Freedom asks a parting tear,

A powerful hand unrolls the guilt-stain'd veil,
 A powerful voice floats on the tainted gale,
 Rising corruption's error from beneath,
 A shape of glory checks the course of death;
 65 It spreads its shield o'er freedom's prostrate form,
 Its glance disperses envy's gathering storm;
 No trophied bust need tell thy sainted name,
 No herald blazon to the world thy fame,
 Nor scrolls essay an endless meed to give;
 70 In grateful memory still thy deeds must live.
 No sculptured marble shall be raised to thee,
 The hearts of England will thy memoirs be.
 To thee the Muse attunes no venal lyre,
 No thirsts of gold the vocal lays inspire;
 75 No interests plead, no fiery passions swell;
 Whilst to thy praise she wakes her feeble shell,
 She need not speak it, for the pen of fame
 On every heart has written BURDETT'S name;
 For thou art he, who dared in tumult's hour,
 80 Dauntless thy tide of eloquence to pour;
 Who, fearless, stemmed stern Despotism's course,
 Who traced Oppression to its foulest source;²⁶
 Who bade Ambition tremble on its throne—
 How could I virtue name, how yet pass on
 85 Thy name!—though fruitless thy divine essay,
 Though vain thy war against fell power's array,
 Thou taintless emanation from the sky!
 Thou purest spark of fires which never die!

Yet let me pause, yet turn aside to weep
 90 Where virtue, genius, wit, with Franklin sleep;
 To bend in mute affliction o'er the grave

²⁶ No texto, os vv. 81 e 82 terminam com a mesma palavra, "course", mas há uma errata no próprio documento com a correção. No Apêndice, a escansão é com a versão correta.

Where lies the great, the virtuous, and the brave;
 Still let us hope in Heaven (for Heaven there is)
 That sainted spirit tastes ethereal bliss,
 95 That sainted spirit the reward receives,
 Which endless goodness to its votary gives.
 Thine be the meed to purest virtue due—
 Alas! the prospect closes to the view.
 Visions of horror croud upon my sight,
 100 They shed around their forms substantial night.
 Oppressors' venal minions! hence, avaunt!
 Think not the soul of Patriotism to daunt;
 Though hot with gore from India's wasted plains,
 Some Chief, in triumph, guides the tightened reins;
 105 Though disembodied from this mortal coil,
 Pitt lends to each smooth rogue a courtier's smile;
 Yet does not that severer frown withhold,
 Which, though impervious to the power of gold,
 Could daunt the injured wretch, could turn the poor
 110 Unheard, unnoticed, from the statesman's door
 This is the spirit which can reckless tell
 The fatal trump of useless war to swell;
 Can bid Fame's loudest voice awake his praise,
 Can boldly snatch the honorary bays.
 115 Gifts to reward a ruthless, murderous deed,
 A crime for which some poorer rogue must bleed.
 Is this then justice?—stretch thy powerful arm,
 Patriot, dissolve the frigorific²⁷ charm,
 Awake thy loudest thunder, dash the brand
 120 Of stern Oppression from the Tyrant's hand;
 Let reason mount the Despot's mouldering throne,
 And bid an injured nation cease to moan.
 Why then, since justice petty crimes can thrall,

²⁷ No texto, consta que a palavra é “frightful”, mas a errata corrige para “frigorific”.

- Should not its power extend to each, to all?
- 125 If he who murders one to death is due,
Should not the great destroyer perish too?
The wretch beneath whose influence millions bleed?
And yet encomium is the villain's meed.
His crime the smooth-tongued flatterers conquest name,
- 130 Loud in his praises swell the notes of Fame.
Oblivion marks the murdering poor man's tomb,
Brood o'er his memory contempt and gloom;
His crimes are blazoned in deformed array,
His virtues sink, they fade for aye away.
- 135 Snatch then the sword from nerveless virtue's hand,
Boldly grasp native jurisdiction's brand;
For justice, poisoned at its source, must yield
The power to each its shivered sword to wield,
To dash oppression from the throne of vice,
- 140 To nip the buds of slavery as they rise.
Does jurisprudence slighter crimes restrain,
And seek their vices to controul in vain?
Kings are but men, if thirst of meanest sway
Has not that title even snatched away.—
- 145 The fainting Indian, on his native plains,
Writhes to superior power's unnumbered pains;
The Asian, in the blushing face of day,
His wife, his child, sees sternly torn away;
Yet dares not to revenge, while war's dread roar
- 150 Floats, in long echoing, on the blood-stain'd shore.
In Europe too wild ruin rushes fast:
See! like a meteor on the midnight blast,
Or evil spirit brooding over gore,
Napoleon calm can war, can misery pour.
- 155 May curses blast thee; and in thee the breed
Which forces, which compels, a world to bleed;

May that destruction, which 'tis thine to spread,
 Descend with ten-fold fury on thy head.
 Oh! may the death, which marks thy fell career,
 160 In thine own heart's blood bathe the empoisoned spear;
 May long remorse protract thy latest groan,
 Then shall Oppression tremble on its throne.
 Yet this alone were vain; Freedom requires
 A torch more bright to light its fading fires;
 165 Man must assert his native rights, must say
 We take from Monarchs' hand the granted sway;
 Oppressive law no more shall power retain,
 Peace, love, and concord, once shall rule again,
 And heal the anguish of a suffering world;
 170 Then, then shall things, which now confusedly hurled,
 Seem Chaos, be resolved to order's sway,
 And errors night be turned to virtue's day.—

Publicado em 1811 em prol de Peter Finnerty, jornalista irlandês preso por difamação, *Poetical essay* ficou quase 200 anos desaparecido, até reaparecer em 2006 e ser doado para as Bodleian Libraries em 2015. Na capa, consta como autor “um cavalheiro da Universidade de Oxford”, e a identidade só seria confirmada como a de Shelley em 1872, segundo Michael Rossington (2015, s.p.), 61 anos após a publicação e 50 após a morte do poeta por afogamento.

Pela forma do poema — o *heroic couplet*, pares de pentâmetros jâmbicos rimados —, o título parece derivado de *An essay on criticism* ou *An essay on man*, ambos de Alexander Pope, escritos nessa mesma forma. Pope, inclusive, é o considerado o mestre do *heroic couplet*, de tal modo que Pound, ao ver que Eliot tinha escrito um trecho nessa forma em *The waste land*, fez com que ele a cortasse, “já que ele não teria como competir com Pope” (Highfill Jr., 1993, p. 523). Pope foi responsável por um desenvolvimento do *heroic couplet*, “transformando-o num instrumento principalmente social, ao contrário de político, como Dryden o fez”

(ibid.). Shelley, então, teria subvertido a referência feita a Pope no título ao escrever dísticos políticos, não sociais²⁸.

Falando em poesia política, este poema não é o único a tratar do assunto no cânone de Shelley, mas tem um papel importante. Segundo Rossington (2015, s.p.), a descoberta do *Poetical essay* “também mostra uma procedência anterior à que até então se conhecia de ideias mais desenvolvidas em *Queen Mab* (1813) e em poemas celebrados como *The mask of Anarchy* (1819)”. Cook (2016, p. 21) vai um pouco além, afirmando que o *Poetical essay* “é a ponte entre a poesia inicial de Shelley e *Queen Mab*”. *Queen Mab*, cujo subtítulo era “poema filosófico”, composto de nove cantos e vinha acompanhado de dezessete notas,

descreve a jornada da alma desencarnada de uma jovem chamada Ianthe. Em uma viagem pelo espaço, o espírito Mab lhe revela uma série de visões. As visões são de um passado desolador, em que a humanidade é vista como transitória e irrelevante; de um presente péssimo dominado por reis tirânicos, sicofantas políticos e os males sociais da religião institucionalizada; e de um futuro utópico em que o potencial de perfeição da humanidade será alcançado através de uma educação liberal e uma ciência progressista que vão melhorar o ambiente físico. (Bloom, 2001, p. 11)

Segundo Scandolara (2015, p. 15), apesar da obra não ter “a maturidade poética necessária para empreender [o] projeto de compor um grande poema moral”, “o efeito que Shelley obteve com *Queen Mab* parece ter sido muito mais político do que poético” (ibid.), servindo para “inspira[r] os marxistas e cartistas [...] do Reino Unido”.

No entanto, o texto foi criticado como “imoral”, “e Shelley perde a guarda de seu filho com Harriet em parte por conta desse poema” (ibid.). Uma resenha anônima de 1821 nos ajuda a entender a perspectiva da época:

Já falamos da genialidade de Shelley, que é sem dúvida de altíssimo nível; mas quando vemos aos propósitos em que ela é empregada e contemplamos o caráter infernal de seus esforços, a energia que encontramos nos causa uma repugnância descomunal à alma, e temos a impressão de que um dos demônios mais sombrios tivesse se trajado com um corpo humano para poder expressar sua hostilidade contra a raça humana [...]. Somos contra receber nossos impulsos sociais de quem aniquila todas as virtudes sociais [...]. (Bloom, 2009, p. 10)

Essa não foi a primeira vez que a visão política de Shelley lhe causou problemas — ele foi expulso da Universidade de Oxford em 1811, por escrever o

²⁸ Separar o estritamente social do estritamente político é difícil, então interpreto como se tratando de costumes sociais. *The rape of the lock*, por exemplo, é uma sátira da sociedade da época escrito em *heroic couplets*.

panfleto “A necessidade do ateísmo” —, mas nada o impediu de continuar incentivando reformas através de seus versos. *The mask of Anarchy*, o outro grande poema político mencionado, foi escrito em resposta ao Massacre de Peterloo e defende a resistência pacífica, não protestos violentos. Segundo Mary Shelley, esposa do poeta, “o poema foi escrito para o povo e tem, portanto, um tom mais popular que o comum” (Shelley, 1914, s.p.), como fica patente na seguinte estrofe, com a qual Shelley encerra a obra (ibid.) e que traduzo livremente abaixo:

Despertem como leões após o sono
Em número invencível —
Batam as correntes na terra como o orvalho
Que caiu em vós enquanto dormíeis —
Vós sois muitos — eles são poucos.

Claramente de esquerda, Shelley não versejava apenas para conclamar as massas; “To Wordsworth” (“Para Wordsworth”), escrito em 1814 e publicado em 1816 no volume de *Alastor: or, the spirit of solitude*, critica Wordsworth por ter ficado mais conservador com a idade (ibid.):

Em honrada pobreza, tua voz teceu
Canções dedicadas à verdade e liberdade —
Abandonaste-as e fizeste-me lamentar,
Pois deixaste de ser como era antes.

Em “Feelings of a Republican on the fall of Bonaparte” (“Impressões de um republicano com a queda de Napoleão”) (ibid.), publicado também no volume de *Alastor*, Shelley afirma que odiava o “tirano caído” e que “a Virtude tem um inimigo mais eterno que a Força ou a Fraude: Costumes antigos, Crimes permitidos e a Fé sangrenta, o mais sórdido fruto do Tempo”.

Na obra, há duas epígrafes interessantes. A primeira, na capa, logo abaixo do título, é uma quadra do poema *The curse of Kehama*, de Robert Southey. Uma tradução livre:

E a Fome, às suas ordens, destruiu
 A miserável terra, até que, na via pública,
 De forma indiscriminada, onde estavam os mortos e moribundos,
 Cachorros se alimentavam de ossos humanos à luz do dia

Shelley tinha uma estima enorme pela obra, como ele mesmo diz a Elizabeth Hutchener em carta de 11 de junho de 1811 — “*The curse of Kehama*, que estará com você, é meu poema favorito.” (Shelley, 1890, p. 13) —, mas acredito que não foi só por esse motivo que ele o tenha citado; a passagem tem muito em comum com o que o leitor vai encontrar nas páginas do *Poetical essay*, desde os temas até as imagens.

A outra citação se encontra no prefácio: “Nunquam ne reponam vexatus toties?”, da *Sátira I*, do latino Juvenal²⁹, e significa “Eu, que sou sempre criticado, não posso responder à altura?” (Crook, 2016, p. 26). Apesar de o *Poetical essay* não ser satírico, sua origem pode ter sido um poema que satirizava o cristianismo que Shelley disse que estava escrevendo a Thomas Defferson Hogg, coautor de *The necessity of atheism*, em carta de 20 de dezembro de 1810 (ibid.) A obra cresceu e veio a incluir comentários a inúmeras outras questões que Shelley considerava males à sociedade.

No *Poetical essay*, encontramos o germe de todas essas ideias e críticas, mas é a passagem final do ensaio *A defence of poetry*, escrito em 1821 e publicado postumamente, que nos esclarece sua poética de protesto e nos permite entender por que Shelley se dedicou tanto à luta política através da poesia:

Os poetas são os hierofantes de uma inspiração não compreendida; os espelhos das sombras gigantescas que o futuro faz no presente; as palavras que expressam o que eles não entendem; os trompetes que soam a batalha e não sentem o que eles inspiram; a influência que não é comovida, mas que comove. Os poetas são os legisladores não reconhecidos do mundo. (Shelley, 1904, p. 90)

²⁹ Shelley era um tradutor notório, não só em termos das línguas que dominava, tendo vertido para o inglês obras de Homero, Eurípides, Virgílio, Dante, Goethe, entre outros (Shelley 1914, s.p.), como em termos de habilidade: segundo Scandolara (2015, p. 17-8), “os trechos do *Fausto* traduzidos por Shelley são defendidos por Harold Bloom como a melhor tradução de Goethe que se tem hoje em inglês”.

3.4

Tradução comentada: *Ensaio poético sobre o estado atual das cousas*

A tradução integral:

1	És ruína! Sobre o solo ensanguentado	2-6-10
	Vem o berro da morte sufocado;	3-6-10
	Os milhões que pelejam e que morrem	3-6-10
	No rubro altar da Guerra aos montes jorram.	2-4-6-8-10
5	Até os bons, os sábios, na mansão	2-4-6-10
	Dos mortos esse mesmo fim terão.	2-6-8-10
	A Ambição, em seu coche, triunfante	3-6-10
	Prossegue — a brida respingando sangue	2-4-8-10
	A Glória guia; remoendo, intenso,	2-4-8-10
10	Odioso e resoluto, toda a cena,	2-6-8-10
	Sob a luz da Discórdia, o Despotismo,	3-6-10
	Sentado, o fogaréu da guerra atíça.	2-6-8-10
	A Musa surge para ti bem mais	2-4-8-10
	Doce em meio a eventos tão brutais;	1-3-6-10
15	A Fama faz pra ti um escarcéu,	2-6-10
	E o Louvor alça a crueldade aos céus.	3-(4)-8-10
	Será que a nossa escuridão é tal	2-4-8-10
	Que a soberba traveste-se em moral?	3-6-10
	Do vão fulgor é lídima a grandeza?	2-4-6-10
20	Se intolerantes agem com torpeza,	4-6-10
	Quando riqueza e fama, tal qual vícios,	4-6-10
	Atiçarem as chamas do egoísmo,	3-6-10
	Quando matar tiver da lei o lastro,	4-6-8-10
	E o nobre parvo se guiar por fausto,	2-4-8-10
25	Vai revelar o jugo inexorável	4-6-10
	Que em prol do rico sofre o miserável.	4-6-10
	Não basta que o fulgor da ostentação	2-6-10
	Afronte as vítimas da privação?	2-4-(8)-10
	E não basta que traiam os privilégios	3-6-10

30	A indignidade do desfile régio?	4-8-10
	O que os ricos retêm e não lhes falta	3-6-8-10
	Aumenta a mágoa e o pesar, e a malta	4-8-10
	Se encontra num cenário mais dorido,	2-6-10
	Vertendo lágrimas das mais sofridas;	2-4-8-10
35	Não fosse a urgência da necessidade	4-(8)-10
	De dar um fim aos régios apanágios.	2-4-6-10
	Cruéis asseclas de inda piores déspotas,	2-4-6-8-10
	De peito cheio de paixões funestas,	2-4-8-10
	Que ignorais os que sofrem, conspirais	3-6-10
40	E apáticos o fio da dor afiais,	2-6-8-10
	Sãos e salvos. De vós emana o sopro	1-3-6-8-10
	Que infecta mortalmente o mundo todo;	2-6-8-10
	Matais para tomar o que não tendes,	2-6-10
	Com os lesados sois indiferentes;	4-6-10
45	Fazeis nações abençoar tiranos	2-4-8-10
	E desviais para a injustiça a fama.	4-8-10
	Algemas servem pra fazer sofrer?	2-4-8-10
	Necessitados hão de padecer?	4-6-10
	Rouba ao rico o infeliz, desesperado	1-3-6-10
50	O que já havia o rico lhe roubado.	4-6-10
	Mas os vícios dos grandes permanecem,	3-6-10
	Gritantes como o sol que nos aquece?	2-6-10
	Salvar-se-á a imunda corrupção?	4-6-10
	Soará nos céus a voz da adulação?	2-4-6-10
55	O véu que esconde os vícios ficará?	2-4-8-10
	Que patriota o há de levantar?	4-6-10
	A virtude morreu? E o destemor?	3-6-10
	Curva o joelho diante do opressor?	4-6-10
	Sim! Os crimes mais vis são revelados,	1-3-6-8-10
60	E lamenta-se o fim da liberdade,	2-6-10
	Mão forte rasga o véu manchado e odiento,	2-4-6-8-10
	Voz forte irrompe em meio ao ímpio vento,	2-4-6-8-10

	Deixando o erro corruptor à mostra,	2-4-8-10
	E um vulto nobre então detém a morte;	2-4-6-8-10
65	Ele abriga a alquebrada liberdade	3-6-10
	E espanta a inveja e sua tempestade.	2-4-(6)-10
	Para o mundo saber teu nome augusto,	3-6-8-10
	Não necessitas um arauto ou um busto	4-8-10
	Nem elogios feitos em papel;	4-6-10
70	Guardemos na memória o teu laurel.	2-6-10
	Não serão necessárias esculturas,	2-6-10
	No nosso peito, és imortal figura.	2-6-8-10
	A Musa te afinou honrosa lira,	2-6-10
	E a ganância teu canto não inspira;	3-6-10
75	Não suscita egoísmo nem paixões;	3-6-10
	Mas, pra fazer de ti exaltações,	4-6-10
	Desnecessário é declarar-se; a fama	4-8-10
	Por BURDETT, o aliado, se derrama;	2-6-10
	És aquele que ousou, na desavença,	3-6-10
80	Usar de toda tua eloquência;	2-4-6-10
	Que, intrépido, enfrentou a Sujeição,	2-6-10
	Que achou a vil origem da Opressão;	2-4-6-10
	Que fez o trono da Ambição tremer —	4-8-10
	Como falar em honra sem dizer	4-6-10
85	Teu nome! E debalde tu intentaste,	2-6-8-10
	Em vão contra o poder mortal lutaste,	2-6-8-10
	Imaculada emanção do céu!	4-8-10
	Fagulha pura, eterno fogaréu!	2-4-6-10
	Permita-me um momento, pois eu choro	2-6-10
90	Onde com Franklin a virtude dorme,	4-8-10
	Mudo e aflito, ao pé da sepultura,	1-4-6-10
	Jazigo da grandeza e da bravura;	2-6-10
	Que o empíreo (pois bem, o empíreo existe)	3-6-8-10
	Dê-lhe felicidade e nada triste,	1-(4)-6-8-10
95	Que seu espírito ganhe o que merece,	3-6-10

	Que receba um sem-núm'ro de benesses.	3-6-10
	Tua bondade será recompensada—	3-6-10
	Mas ah! Esta visão esvai-se em nada.	2-6-8-10
	Imagens pavorosas que me espantam,	2-6-10
100	As trevas, ao redor de si, descamam.	2-6-8-10
	Fora, asseclas venais dos opressores!	1-3-6-10
	Patriotas não sentirão temores!	3-(6)-8-10
	Apesar da destruição na Índia,	3-(6)-8-10
	Com punho firme o vitorioso brinda;	2-4-8-10
105	Mesmo que há anos tenha nos deixado,	1-4-6-10
	Pitt a bandidos tem agraciado;	1-4-(8)-10
	Seu semblante fechado e rigoroso,	3-6-10
	Mesmo que impérvio à sedução do ouro,	4-8-10
	Desalenta o oprimido e o intimida	3-6-10
110	A seguir sem ser visto nem ouvido.	3-6-10
	Eis que se incita o trunfo derradeiro	1-4-6-10
	Da vã guerra, que se infla por inteiro;	(2)-3-6-10
	Ganha da Fama o reconhecimento,	1-4-(8)-10
	E arrebatá os lauréis com atrevimento.	3-6-10
115	Regalos pra um cruel assassinato,	2-6-10
	Que será atribuído a algum coitado.	3-6-8-10
	Isso é justiça? Estica o braço forte,	1-4-6-8-10
	Acaba com a desordem, patriota,	2-6-10
	Com um vigoroso trovejar, da mão	4-8-10
120	Do Déspota arrebatá a Opressão;	2-6-10
	Tome a razão o trono apodrecido,	4-8-10
	E que os gemidos da nação se findem.	4-8-10
	Se os crimes a justiça há de tolher,	2-6-10
	Não deveria a todos se estender?	4-6-10
125	Quem mata um é condenado à morte,	2-4-8-10
	Quem mata mil merece melhor sorte?	2-4-6-(9)-10
	E o que causa a milhões tremenda dor?	3-6-8-10
	Este ganha o regalo do louvor.	1-3-6-10
	Cortejadores cantam o seu crime,	4-6-10

130	E esse elogio a Fama nele imprime.	4-6-10
	Após morto, o facínora indigente	3-6-8-10
	Odiado será por toda a gente;	3-6-8-10
	Seus crimes exibidos e execrados,	2-6-10
	Seus méritos pra sempre desbotados.	2-6-10
135	Toma a espada da lânguida virtude,	1-3-6-10
	A arma da jurisdição empunhe.	2-(6)-8-10
	Quebra a lâmina torpe da justiça,	1-3-6-10
	Para brandirem todos suas estilhas,	4-6-10
	Para acabar de vez com a opressão,	4-6-10
140	Cortar pela raiz a escravidão.	2-6-10
	A lei delitos há de refrear	2-4-6-10
	E em vão seus vícios tenta controlar?	2-4-6-10
	Reis são só homens — se por cupidez	1-3-(4)-6-10
	Não o deixarem de ser, por fim, de vez.	3-6-8-10
145	O indiano, em seu solo, sofredor,	3-6-10
	Se aflige com o poder superior;	2-6-10
	O asiático, em plena luz do dia,	3-6-8-10
	Testemunha o sequestro da família;	3-6-10
	Mas nada faz, e ecoa truculenta	2-4-6-10
150	Essa guerra no litoral sangrento.	3-(6)-8-10
	Também a ruína já chegou à Europa:	2-4-8-10
	Vê! Como, à meia-noite, um meteoro,	1-4-6-10
	Ou uma sanguinolenta aparição,	(4)-6-10
	Napoleão traz guerras e aflição.	4-6-10
155	Um anátema em tua estirpe e em ti,	3-6-8-10
	Pois o mundo não cessas de ferir.	3-6-10
	Que a destruição que por aí semeias	4-8-10
	Recaia em ti mais forte em muitas vezes.	4-6-8-10
	Que a morte, símbolo da tua herança,	2-4-8-10
160	Crave em teu peito a envenenada lança.	1-4-8-10
	Teu último suspiro arrependido	2-6-10
	Deixará a Tirania estremecida.	3-6-10

	Porém o fogaréu da liberdade	2-6-10
	Ainda emite pouca claridade;	2-4-6-10
165	Pelos nossos direitos de nascença,	3-6-10
	Que percam os monarcas sua influência;	2-6-10
	As opressoras leis da tirania	4-(6)-10
	Darão lugar à paz e à harmonia	4-6-10
	E curarão um mundo em amargor;	4-6-10
170	E só assim irá se recompor	2-4-6-10
	O mundo: o Caos em nova ordem muda,	2-4-6-8-10
	E se abandone o erro por virtude.—	4-6-10

A forma do poema original, o *heroic couplet*, não tem um equivalente direto na poesia lusófona, mas a forma escolhida é relativamente próxima à original³⁰: dísticos de decassílabos clássicos — sem acentuação na 5ª nem na 7ª sílabas — com rimas emparelhadas. O registro de Shelley é altíssimo, então foi empregada a segunda pessoa quando o eu-lírico usa o pronome “you” (singular ou plural, dependendo do contexto) e, como no poema anterior (e nos dois seguintes), construções e itens lexicais da época de Gonçalves Dias e Castro Alves foram adotados.

Pelo tamanho do poema, não vou comentar a tradução de todos os versos, apenas daqueles que eu considerar relevantes: aqueles que revelem alguma estratégia tradutória importante, aqueles em que houve, infelizmente, uma perda grande, aqueles com rimas que precisam ser discutidas, aqueles em que a língua inglesa pode enganar leitores desatentos etc. Sem mais delongas, vamos à tradução.

Versos 1-4	
DESTRUCTION marks thee! o'er the blood-stain'd heath	És ruína! Sobre o solo ensanguentado
Is faintly borne the stifled wail of death;	Vem o berro da morte sufocado;
Millions to fight compell'd, to fight or die	Os milhões que pelejam e que morrem

³⁰ O *heroic couplet* foi mudando através dos tempos, com alterações desde a composição do verso em si até seus usos. (Conf. Highfill Jr., 1993, pp. 522-4). A aproximação feita se dá puramente no plano formal; em termos funcionais, a única correspondência é do pentâmetro jâmbico com o decassílabo, que também se dá formalmente. É uma perda, mas uma perda muito pequena.

In mangled heaps on War's red altar lie.	No rubro altar da Guerra aos montes jorram.
--	---

É importante contrastar a rima dos dois primeiros dísticos; a do primeiro é perfeita (-ado/-ado), e a do segundo, imperfeita (-orrem/-orram). Apesar de eu me permitir usar rimas toantes na tradução, como se trata do início do poema, preferi abrir com uma rima perfeita, já que o contrato métrico ainda não foi definido. Após mostrar que ambos os tipos de rima são possíveis, passo a usar os dois tipos indiscriminadamente. No inglês, a rima “heath”/”death” é considerada perfeita, apesar dos fonemas vocálicos diferentes. Como no caso de “Is It a Reed”, uma rima gráfica, tal qual “wind” e “Blind”, é considerada consoante.

Os versos 2 e 4 contêm inversões sintáticas (“is faintly borne the stifled wail of death” em vez de “the stifled wail of death is faintly borne”, no v. 2; “in mangled heaps on War’s red altar lie” em vez de “lie in mangled heaps on War’s red altar”, no v. 4), e ambas foram reproduzidas na tradução: “vem o berro da morte sufocado” e “no rubro altar da Guerra aos montes jorram”. No entanto, isso não é estritamente necessário; apesar de inversões serem sempre marcadas no inglês, por se tratar de poesia, estas parecem ditadas apenas por necessidades métricas, sem visar algum efeito semântico, então eu as utilizo na tradução quando considero necessário para manter a métrica e a rima.

Versos 5-6	
The sternly wise, the mildly good, have sped To the unfruitful mansions of the dead.	Até os bons, os sábios, na mansão Dos mortos esse mesmo fim terão.

Por exemplo, continuando a discussão acima, não há inversão neste dístico no poema original, mas há na tradução. Uma questão a ser discutida é o enjambement: aquele encontrado em “na mansão/dos mortos” é muito mais forte que em “have sped/to the unfruitful mansions”. No entanto, há de se levar em consideração que em um poema desta extensão, sem um padrão determinado para enjambement, isso é um problema mínimo. Aponto apenas para indicar que análises assim foram pensadas durante o processo de tradução.

Versos 7-9	
Whilst fell Ambition o'er the wasted plain Triumphant guides his car—the ensanguin'd rein Glory directs; fierce brooding o'er the scene,	A Ambição, em seu coche, triunfante Prossegue — a brida respingando sangue A Glória guia; remoendo, intenso,

No meu entender, não é necessário incluir “o'er the wasted plain” na tradução, pois a cena descrita faz parte da situação contada nos versos anteriores. Não considero esta ausência uma perda, já que a compreensão não foi prejudicada. Não sei se seria uma opção retirar “em seu coche”. Nos versos seguintes, é mencionado que a Glória guia a brida — um sinônimo de “rédea” —, mas perde-se a imagem, ao menos de imediato, de a Glória dirigindo a carruagem da Ambição. Por conta desses dois fatores, preferi manter a imagem nova ao detalhe antigo.

Verso 31	
While what they want not, what they yet retain,	O que os ricos retêm e não lhes falta

“Want”, no caso, não tem o sentido óbvio de “querer”, e sim de “faltar”, como mostra o Oxford, que indica inclusive o uso literário desta acepção: “faltar algo desejável ou essencial”.

Versos 35-36	
But that the comfort, which despotic sway Has yet allowed, stern War must tear away.	Não fosse a urgência da necessidade De dar um fim aos régios apanágios.

Shelley deixa claro como acabar com esses régios apanágios: com uma guerra. Isso se perdeu completamente na tradução, em que falo apenas que é necessário acabar com os privilégios que os déspotas permitem, mas não digo como isso será feito.

Versos 37-38	
Ye cold advisers of yet colder kings, To whose fell breast no passion virtue brings,	Cruéis asseclas de inda piores déspotas, De peito cheio de paixões funestas,

Ao contrário da rima entre oxítonas e paroxítonas, que não figura na nossa tradição poética, a rima entre proparoxítonas e paroxítonas é aceitável.

Houve uma pequena perda de material fônico: a repetição de “ye cold”/”yet colder”. Eu compenso com a assonância em /é/: “cruéis”, “asseclas”, “déspotas”.

Versos 39-46	
Who scheme, regardless of the poor man's pang, Who coolly sharpen misery's sharpest fang, Yourselves secure. Your's is the power to breathe O'er all the world the infectious blast of death, To snatch at fame, to reap red murder's spoil, Receive the injured with a courtier's smile, Make a tired nation bless the oppressor's name, And for injustice snatch the meed of fame.	Que ignorais os que sofrem, conspirais E apáticos o fio da dor afiais, São e salvos. De vós emana o sopro Que infecta mortalmente o mundo todo; Matais para tomar o que não tendes, Com os lesados sois indiferentes; Fazeis nações abençoar tiranos E desviais para a injustiça a fama.

A retórica romântica de Shelley, por exigir que se use a 2ª pessoa do singular, também prescreve que se utilize a 2ª pessoa do plural. Afinal, por mais inusitado que conjugar os verbos na pessoa “vós” nos pareça, um dos princípios que regem a maioria destas traduções é uma fidelidade ao registro elevado característico do Romantismo; Castro Alves e Gonçalves Dias são influências fortíssimas sobre a produção dos poemas traduzidos. Por exemplo, no Canto IV de “I-Juca-Pirama”, basta lermos os dois primeiros versos para um exemplo de 2ª pessoa de plural:

Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi:

No v. 44, “injured” não são “feridos”, e sim “injuriados”, “lesados”. Shelley quer evidenciar o descaso dos poderosos para com os desamparados. O verso original é “recebeis os lesados com um sorriso de cortesã”, que descreve uma situação em que os poderosos escutam as queixas dos mais pobres sorrindo, mas depois não fazem nada. “Sois indiferentes” não tem o mesmo sentido; pode parecer que eles apenas ignoram as reclamações. Minha opção altera um pouco a imagem, mas não o produto final, que é a inércia daqueles no poder quando o assunto são problemas da camada inferior da população.

Versos 51-52	
Yet shall the vices of the great pass on, Vices as glaring as the noon-day sun,	Mas os vícios dos grandes permanecem, Gritantes como o sol que nos aquece?

No dístico original, há uma aliteração em /g/: “great” e “glaring”. Na tradução, uma rima interna em /ã/ — “grandes” e “gritantes” —, que vem somar-se à recriação da aliteração, realizada com /gR/.

Verso 78	
On every heart has written BURDETT’S name;	Por BURDETT, o aliado, se derrama;

Para fins de escansão e tradução, considerou-se o acento de “Burdett” caindo na primeira sílaba, de forma que o verso traduzido é um decassílabo heroico, com pauta acentual 2-6-10.

Sir Francis Burdett, inclusive, é uma figura importante para Shelley. O poema “The Wandering Jew” (“O judeu errante”, em tradução livre), de 1810, foi dedicado a Burdett “pelas virtudes ativas que distinguem com excelência sua vida pública e particular” (Halmi, 2015, s. p.) e a figura mítica do Judeu Errante, para o poeta, “acabou por simbolizar uma oposição à tirania” (Guinn, 1969, p. 21), uma ideia que viria a permear os escritos políticos do jovem romântico.

Verso 96	
Which endless goodness to its votary gives.	Que receba um sem-núm'ro de benesses.

A contração de “número” em “núm'ro” foi inspirada por uma contração similar usada por Castro Alves no v. 73 do Canto V de “O navio negreiro”: “Hoje... cúm'lo de maldade,”.

Verso 107	
Yet does not that severer frown withhold,	Seu semblante fechado e rigoroso,

À primeira vista, “semblante fechado e rigoroso” parece ser um acréscimo em relação a “severer frown”, quando, na verdade, é só um desenredar. “Frown” é a famosa “carranca”, mas apenas “sua carranca rigorosa” não me daria as 10 sílabas de que eu precisava. Destrinchei, então, a ideia em “semblante fechado”, mantendo “rigoroso”.

Manter ou omitir “withhold” foi um dilema; acho muito improvável que pessoas não versadas na história do Reino Unido saibam quem é William Pitt, o Novo, que Shelley tanto critica, então será que esta deveria ser minha oportunidade de apresentá-lo aos leitores ou de aproveitar e não incluir uma informação de que poucos sentiriam falta? Me contento em deixar patente que, antes de morrer, ele era poderoso e incorruptível, mas visto pelo povo (ou pelo menos por Shelley) com maus olhos, e que as consequências de seus atos ainda são sentidas, mesmo após sua morte.

Versos 131-132	
Oblivion marks the murdering poor man's tomb, Brood o'er his memory contempt and gloom;	Após morto, o facínora indigente Odiado será por toda a gente;

Um dos três comentários feitos pelo próprio Shelley é relacionado a este dístico. Traduzo um trecho abaixo (Shelley, 1811, p. 19):

Não se pode supor que o autor queira justificar os crimes do indigente, mas ele acredita que nenhum poder terreno, independentemente do crime, tem o direito de

privar um indivíduo da vida que uma vontade, superior à lei humana, confiou à sua preservação, com cuja intenção a lei humana *deve* concordar. O confinamento, a restrição, até a punição é necessária em prol da sociedade civilizada; mas fechar a porta da penitência até mesmo para um assassino, estabelecer um fim eterno para sua utilidade nesta vida, forçá-lo a uma existência desconhecida e inconcebível está além do que podemos aceitar como a autoridade do *costume*. [...] (grifos do autor)

O que podemos apreender da ideologia de Shelley não deve surpreender: ele é contra a pena de morte. Ele não fala nada sobre recuperar o criminoso, apenas que deve haver algum tipo de punição. Pegando uma expressão popular, Shelley não aceita que “bandido bom é bandido morto”, acreditando que a morte é um castigo assaz cruel.

Versos 143-144	
Kings are but men, if thirst of meanest sway Has not that title even snatched away.—	Reis são só homens — se por cupidez Não o deixarem de ser, por fim, de vez.

Outro comentário do autor é relativo a este dístico (Shelley, 1819, p. 19):

Por “reis”, entende-se que o autor não diz apenas dos homens que possuem uma autoridade *regia*, mas também de todos em que é confiado o poder executivo da legislação, aqueles que ganham mais vantagens pelo posto que têm do que pela consciência de terem feito seu dever pelo bem-estar de seus iguais.

A crítica de Shelley é clara: ele censura todos os poderosos que usam sua autoridade para ganho próprio, não para ajudar o povo, como deveriam — algo ainda muito atual, infelizmente. A opção por “reis” se deu pelo fato de a palavra ser monossilábica. Pensei também na possibilidade:

Políticos são homens – se a cobiça	2-6-10
Não raro, é tanta, que não são nem isso.	2-4-8-10

Mas quem lê o original e a tradução pode não entender o motivo de eu ter colocado “políticos” no lugar de “reis”, a opção mais óbvia; então, apesar de ter ciência do comentário de Shelley, preferi manter “reis”.

“Por fim” foi um acréscimo puramente para ocupar sílabas. A ideia expressa é reproduzida na tradução, que é o mais importante, apenas com essa pequena adição. Abaixo, uma opção considerada:

“Reis são só homens — mas a aspiração 1-(3)-4-(6)-10

É tão vil, que uns nem mesmo homens são.” 3-6-8-10

O problema desta opção é o fato de a rima /awm/ ter sido usada logo acima, nos vv. 139-140. Não me eximo de repetir rimas em dísticos próximos, mas esta é uma rima relativamente comum no poema; contando o plural, ela é encontrada em 8 dísticos, mais ou menos 1/10 do número total. Como temos mais de 20 rimas diferentes, repetir uma tão usada assim me parece empobrecer o trabalho.

Versos 151-152	
In Europe too wild ruin rushes fast: See! like a meteor on the midnight blast,	Também a ruína já chegou à Europa: Vê! Como, à meia-noite, um meteoro,

É uma rima incompleta muito fraca. Como estou me permitindo usar esse tipo de rima, não tem problema, mas seria um dístico a se repensar numa próxima revisão.

Versos 170-172	
Then, then shall things, which now confusedly hurled, Seem Chaos, be resolved to order's sway, And errors night be turned to virtue's day.—	E só assim irá se recompor O mundo: o Caos em nova ordem muda, E se abandone o erro por virtude.—

Dos quatro dísticos que encerram as estrofes, só o primeiro não tem uma rima completa: necessidade/apanágios. Os outros três — céu/fogaréu, cupidez/vez e muda/virtude — o têm. Mas há um problema: as quatro rimas são diferentes, enquanto, no original, as estrofes 1, 3 e 4 terminam de forma similar:

1ª estrofe: But that comfort, which despotic sway/Has yet allowed, stern War must tear away (sway/away)

2ª estrofe: Thou taintless emanation from the sky!/Thou purest spark of fires which never die! (sky/die)

3ª estrofe: Kings are but men, if thirst of meanest sway/Has not that title even snatched away. (sway/away)

4ª estrofe: Seem Chaos, be resolved to order's sway,/And error's night be turned to virtue's day. (sway/day)

A terminação das estrofes 1, 3 e 4 não só é com a mesma rima, mas com a mesma palavra no penúltimo verso — “sway” — e duas opções no último — “away” ou “day”. Num mundo ideal, isso seria reproduzido na tradução, mas não foi; no entanto, não considero uma perda tão grande assim. Se as 4 estrofes tivessem a mesmíssima rima, seria imprescindível traduzir usando a mesma rima. Como, por algum motivo, Shelley terminou a 2ª estrofe com uma rima diferente, ele quebrou o próprio padrão. No entanto, é algo a se pensar numa próxima revisão.

Pelo tamanho do poema, não vou incluir uma tabela de omissões, alterações e acréscimos. A dicção ultraelevada do Shelley foi difícil, em momentos, de reproduzir durante um número tão grande de versos, ainda mais respeitando o esquema de ritmo e rima. Indiquei ao longo dos comentários o que eu gostaria de mudar futuramente, mas creio que não haja muitos comentários individuais diferentes que eu possa fazer, o que explica o relativamente baixo número de destaques que dei a determinados dísticos. A grande dificuldade, sem dúvida — e talvez obviamente — foi o *heroic couplet* em si, e chamar atenção só para falar, por exemplo, que fiz uma inversão onde não havia no original, não me parece enriquecedor. Prefiro comentar um grupo mais seletivo a fim de ter o que dizer sem ser repetitivo.

Foi a minha introdução ao *heroic couplet*, uma forma que já datava do século anterior, e a única modernização de minha parte foi o emprego da rima toante. O próximo poema que vou comentar, de Byron, tem uma forma mais inventiva que exigiu uma solução criativa.

3.5

Lord Byron e “Napoleon’s Farewell (from the French)”

O poema integral³¹:

- 1.
- 1 FAREWELL to the Land, where the gloom of my glory
 Arose and o’ershadowed the earth with her name—
 She abandons me now—but the page of her story,
 The brightest or blackest, is filled with my fame.
- 5 I have warred with a world which vanquished me only
 When the meteor of conquest allured me too far;
 I have coped with the nations which dread me thus lonely,
 The last single Captive to millions in war.
- 2.
- 10 Farewell to thee, France! when thy diadem crowned me,
 I made thee the gem and the wonder of earth,—
 But thy weakness decrees I should leave as I found thee,
 Decayed in thy glory, and sunk in thy worth.
 Oh! for the veteran hearts that were wasted
 In strife with the storm, when their battles were won—
- 15 Then the Eagle, whose gaze in that moment was blasted,
 Had still soared with eyes fixed on victory’s sun!
- 3.
- Farewell to thee, France!—but when Liberty rallies
 Once more in thy regions, remember me then,—
 The Violet still grows in the depth of thy valleys;
- 20 Though withered, thy tears will unfold it again—
 Yet, yet, I may baffle the hosts that surround us,

³¹ Extraído de Coleridge (1900). O editor incluiu, como notas, versos diferentes encontrados no manuscrito. Há também uma versão manuscrita por Jane Austen, em posse da University of Southampton, com mais algumas variações. As diferenças serão examinadas na tradução comentada.

And yet may thy heart leap awake to my voice—
 There are links which must break in the chain that has bound us,
Then turn thee and call on the Chief of thy choice!

Quem conhece Byron apenas por sua influência na 2ª fase do nosso romantismo, como a (suposta) propensão por cemitérios e por tudo mais que seja macabro, talvez se surpreenda ao ver uma obra que destoe tanto do seu *modus operandi* de canecas de crânio.

Na verdade, apesar de ter havido inúmeras traduções de várias obras de Byron para o português brasileiro no século XIX, como indica Barboza (1974, pp. 39-44), “com uma preferência por *Childe Harold* e os contos metrificados” (ibid. p. 261) a figura de Byron ficou associada principalmente ao poema “Lines inscribed upon a cup formed from a skull” (“Versos gravados em uma taça feita de crânio”), escrito após um crânio ter sido encontrado nos jardins da residência de Byron, que antigamente era uma abadia. Nas palavras do poeta (Medwin, 1824, p. 70): “Enquanto cavava, o jardineiro encontrou um crânio que provavelmente pertencia a um alegre frei ou monge da abadia por volta da época em que deixou de ser um mosteiro.” O próprio Byron, inclusive, deu pouco valor ao poema, pois relatou ao amigo, poeta e tradutor Medwin que se lembrava de “ter escrevinhado uns versos sobre o crânio” (ibid., p. 71).

Nesse poema menor, Byron pergunta retoricamente se haveria, após a morte, substituto melhor para o cérebro do que vinho e afirma que a cabeça, por causar tanta tristeza, finalmente teria alguma utilidade ao servir de caneca. É um escrito “chistoso, brincalhão” (Barboza, 1974, p. 25) que acabou por cimentar a fama byroniana do culto à morte na mente dos românticos brasileiros.³²

No presente trabalho, porém, exploro um lado diferente de Byron: o político. Existem 5 poemas dedicados a Napoleão (“Ode to Napoleon Bonaparte”, “Napoleon’s farewell (from the French)”, “Ode (from the French)”, “On the star of the Legion of Honour” e “From the French”), onde encontramos eu-líricos que expressam diversas emoções sobre o francês; isso se deve ao fato de Byron

³² É uma afirmação um tanto simplista, mas, ao mesmo tempo, uma generalização que nos auxilia como ponto de partida. Barboza (1974, p. 26) acredita que “a influência de Byron sobre os nossos românticos está ainda por merecer um estudo acurado e minucioso”, mas uma análise que leve em consideração “principalmente os aspectos [...] referentes à influência literária propriamente dita”.

“demonstra[r] sentimentos ambivalentes de admiração e repulsa” (Barboza, 1974, p. 230) por Napoleão, escrevendo versos “onde o louvor e a condenação são expressos com a mesma veemência” (idem).

Na obra que escolhi, “Napoleon’s farewell (from the French)”, é aparente a exaltação ao derrotado ex-imperador. Escrito como se o eu-lírico fosse francês, Byron rememora as glórias de Napoleão, que entende sua importância, mas não se exime de exibir certa humildade ao admitir que a França precisa esquecê-lo para seguir em frente. Este poema foi selecionado exatamente por esse motivo; Wordsworth e Shelley criticam as consequências da ascensão de Napoleão ao poder, então eu quis uma obra com alguma variação sobre o tema. Por exemplo, em “Ode to Napoleon Bonaparte”, Byron diz que o francês é “abjeto” e “perverso”, chama-o de “Estrela da Manhã” (um sinônimo de Lúcifer), e afirma que sua única dádiva é ter condenado à morte aqueles que o idolatravam — tudo isso só nas duas primeiras de 19 estrofes que compõem o poema. Três poemas de seis falando do mesmo assunto da mesma forma seria excessivo, então optei por “Napoleon’s farewell”.

Para terminar, há de se mencionar que o irmão de Castro Alves, Guilherme de Castro Alves, traduziu os poemas que Byron fez sobre Napoleão, incluindo este, mas partindo do francês, não do inglês. Pelo fato de o tradutor usar métricas variadas, o resultado, segundo Barboza (1974, p. 231), “está muito distante de Byron”, mas, como a autora não inclui a tradução, não temos como julgar por nós mesmos o trabalho de Guilherme. Vamos ver agora a minha tradução.

3.6

Tradução comentada: “A despedida de Napoleão (dos franceses)”

A tradução integral:

- | | | |
|----|--|---|
| 1. | | |
| 1 | Dou adeus a esta Terra, onde o breu da mi’a glória | a |
| | Se elevou e ofuscou com seu nome este chão — | b |
| | Ela já me deixou—mas eu sei que sua história | a |
| | Falará do que fiz, com prazer ou aflição. | b |
| 5 | Uma guerra com o mundo travei, mas apenas | c |

	Da vitória a usança por fim me venceu.	d
	Enfrentei apreensivas nações às dezenas,	c
	E o cativo final do conflito sou eu.	d
2.		
	Dou-te adeus, minha França! O diadema ostentando,	e
10	Transformei-te na terra de mor esplendor, —	f
	Voltarás a ser fraca sem mim no comando,	e
	Esquecida a grandeza, extinto o valor.	f
	Com a morte em tormentas de tantos soldados	g
	apesar dos sucessos franceses em rol —	h
15	Adejava tua Águia c'os olhos torvados,	g
	Não chegando às alturas ovantes do sol!	h
3.		
	Dou-te adeus, minha França! mas quando tua plaga	i
	Se envolver em pelejas, em mim vais pensar;	j
	A violeta inda cresce no fundo da fraga;	i
20	Seu vigor vai volver ao sentir teu pesar —	j
	Deixo pasmas as vagas de forças imigas	k
	E por mim tu demonstras tamanha afeição —	b
	Dá-me as costas e quebra o grilhão que nos liga,	k
	E teu líder vindouro será tua opção!	b

O contrato métrico do original é de tetrâmetros anapésticos com substituições binárias, mas todos os versos traduzidos têm a mesma pauta acentual de 3-6-9-12. Alguns fatores contribuíram para essa decisão:

- (i) o fato de ser possível dividir todos os tetrâmetros originais pela metade como hemistíquios alexandrinos;
- (ii) a predominância de pés ternários; e
- (iii) o fato de o próprio Byron afirmar ter escrito seus poemas napoleônicos “como se fosse um francês e um soldado” (Medwin, 1824, p. 223).

Desta forma, em vez de hendecassílabos que misturam ritmos binários e ternários, que talvez fossem a opção mais correspondente em termos formais, ou

até traduzir em dodecassílabos também com essa mescla³³, escolhi dodecassílabos escritos apenas em ritmo ternário.

Eliot (1917, s.p.) diz que “o contraste entre fixidez e fluxo” é o que dá vida ao verso, e eu contornei a aparente monotonia de uma pauta acentual invariante mantendo a alternância de rimas paroxítonas (femininas) e oxítonas (masculinas) — como o estilo francês clássico que Byron quis imitar. E, assim como ele repete quase a mesma rima duas vezes (“crown’d me” / “found thee”, segunda estrofe, vv. 9 e 11, e “surround us” / “bound us”, terceira estrofe, vv. 21 e 23; a vogal tônica de ambas é igual, mas a sílaba átona final é diferente: /aʊndmi/ em oposição a /aʊndʌs/) me permito repetir a rima “ão” duas vezes (“chão” / “aflição”, primeira estrofe, vv. 2 e 4, e “afeição” / “opção”, vv. 22 e 24, terceira estrofe).

Versos 1-2	
FAREWELL to the Land, where the gloom of my glory Arose and o’ershadowed the earth with her name—	Dou adeus a esta Terra, onde o breu da mi’a glória Se elevou e ofuscou com seu nome este chão—

No original, há uma aliteração de /gl/ em “gloom” e “glory”, que se tornou a rima interna imperfeita de “adeus” com “breu” na tradução. Há de se discutir também a diferença entre “farewell to the Land” e “dou adeus a esta Terra”. Em inglês, um artigo definido; na tradução, um pronome demonstrativo indicando proximidade. Nos vv. 9 e 17, Napoleão, o eu-lírico, usa o pronome oblíquo “thee” ao se despedir da França (“Farewell to thee, France”), então me pareceu adequado reproduzir esse vínculo no v. 1 também.

Na mão de Jane Austen, “gloom” vira “bloom” — uma opção por um lado melhor que a original, já que estabelece uma relação com os vv. 19 e 20, que falam da violeta murcha que voltará a crescer com as lágrimas francesas. Por outro lado,

³³ Um exemplo do que digo é o Canto III de “O navio negreiro”, de Castro Alves, que tem a seguinte pauta acentual:

Desce do espaço imenso, ó águia do oceano!	1-4-6-8-12
Desce mais ... inda mais... não pode olhar humano	1-3-6-8-10-12
Como o teu mergulhar no brigue voador!	3-6-8-12
Mas que vejo eu aí... Que quadro d’amarguras!	3-6-8-12
É canto funeral! ... Que tétricas figuras! ...	2-6-8-12
Que cena infame e vil... Meu Deus! Meu Deus! Que horror!	2-4-6-8-10-12

perde-se não só a musicalidade de “gloom of my glory” como a ligação semântica de “gloom” e “(over)shadow(ed)”, no verso seguinte.

E não é só isso. Byron faz uma construção interessante: são dois pares de palavras no mesmo campo semântico: “glory” e “(a)rise” (na forma de “arose”) e “gloom” e “shadow” (na forma de “overshadowed”). Tentei mostrar isso na tradução usando “glória” e “elevar” (com “se elevou”) e “breu” e “fusco” (com “ofuscou”).

Verso 4	
The brightest or blackest, is filled with my fame.	Falará do que fiz, com prazer ou aflição.

Além da aliteração em /b/ de “brightest” e “blackest” perdida, há também a questão do sentido a tratar: Byron parece dizer que a França lembrará de Napoleão nos melhores e nos piores momentos de sua história; na tradução, a França vai falar dos feitos bons e das maldades de Napoleão. Seja como for, a ideia principal, de que a “Grande Nation” jamais vai se esquecer de Napoleão, está mantida.

No manuscrito, segundo Coleridge (1900), o v. 4 era “The brightest and blackest are due to my fame”. O sentido muda: agora Napoleão se coloca como a causa dos melhores e piores momentos da história recente da França. Não é necessário fazer outra tradução, porque minha opção no mínimo tangencia a noção da dualidade dos feitos napoleônicos e da fama/infâmia de Bonaparte.

Na versão de Austen, “name” e “fame” estão invertidos, de forma que o v. 2 fica “arose & o’ershadowed the Earth with her fame” e o v. 4, “the brightest or blackest is filled with my name”. Uma alteração sem alteração de sentido, ainda mais para fins de tradução; minha tradução do v. 2 poderia ficar “Levantou e ofuscou com sua fama este chão” se fosse necessário fazer alguma mudança.

Verso 5	
I have warred with a world which vanquished me only	Uma guerra com o mundo travei, mas apenas

Na tradução inteira, este é o único verso com uma cesura que não está presente no poema original. Todas as pausas e enjambements foram mantidos. Como é um acréscimo, pelo menos não deixa ambígua a escansão: a sílaba tônica de “travei” está na 9ª posição, e “mas” começa com uma consoante, não sendo possível uma elisão.

Verso 6	
When the meteor of conquest allured me too far;	Da vitória a usança por fim me venceu.

A tradução do verso 6 foi muito influenciada por “I-Juca-Pirama”, de Gonçalves Dias. Um exemplo da estrutura invertida “da vitória a usança” pode ser encontrado no Canto V, v. 24: “Da morte o passo glorioso afronta.” Na ordem direta, ficaria “o passo glorioso da morte afronta”. “Usança” significa “costume”; ou seja, o costume de vencer fez Napoleão achar que era invencível, o que causou sua derrota.

Verso 7	
I have coped with the nations which dread me thus lonely,	Enfrentei apreensivas nações às dezenas,

Este verso escancara um problema: o momento histórico exato. Segundo Coleridge (1900), Byron concluiu o poema em 25 de julho de 1815, e a obra foi publicada 5 dias depois, em 30 de julho³⁴. A Batalha de Waterloo, que encerrou a campanha napoleônica, foi travada em 18 de junho do mesmo ano. Napoleão abdicou do trono francês em 22 de junho e se entregou aos britânicos em 15 de julho, mas ele só chegou a Santa Helena, seu destino final, em outubro. O lugar

³⁴ A publicação em 1815 se deu no periódico *The Examiner*. No ano seguinte, o poema integrou o livro *Poems*, de Byron.

onde o eu-lírico está não é claro. Se presumirmos que Byron soube da notícia assim que ela aconteceu e escreveu o poema em 10 dias, Napoleão está num navio inglês. Se imaginarmos que, pela época, a notícia demoraria mais para circular, Napoleão pode ter apenas abdicado.

É importante ter esse detalhe esclarecido por conta do tempo verbal usado: “have coped” é o *present perfect*, que indica um evento passado com consequências no presente. Em português, não temos um tempo verbal equivalente, mas podemos fazer uma aproximação com o presente ou o pretérito perfeito do indicativo, dependendo do contexto. Por exemplo, “I have accomplished so much in my life” vira “Já conquistei muita coisa na vida”, mas “I have lived here for years” seria “Eu (já) moro aqui há anos”. No caso do poema, Napoleão já tinha sido derrotado, então o tempo passado é o único que faz sentido.

Com exceção da vírgula do v. 5, “às dezenas” foi o único acréscimo da tradução, mas houve uma omissão também “thus lonely”. Dei preferência para incluir o fato de que as outras nações temiam seu poder, e o verso poderia ter ficado “Enfrentei solitário nações às dezenas”. O verso seguinte evidencia Napoleão, e o fato de o conflito em si ter o nome dele já é sinal de que ele era o cabeça.

Verso 8	
The last single Captive to millions in war.	O cativo final do conflito sou eu.

Aqui já há mais indícios do momento histórico em que Napoleão está. Se ele é o “last single Captive”, já se entregou aos britânicos. Ele não pode estar exilado, pois, como já expliquei, o exílio só se daria em outubro, meses após a publicação do poema.

A informação “to millions” foi omitida. É um detalhe histórico que mostra a imensidão do conflito, então seria interessante que fosse mantido, mas leitores do século XXI têm essa informação facilmente acessível — o que não era o caso de quem conheceu o poema na época —, então como eu, na função de tradutor, de quem está levando a obra ao conhecimento de outros, devo me portar?

Em termos hierárquicos, é mais importante sinalizar que ele é o último prisioneiro de guerra do que o fato de terem havido outro milhões. Eu compenso essa perda histórica com o acréscimo no verso anterior. Além disso, como o resto

do poema, essa opção dá destaque ao próprio Napoleão, e terminar o último verso da primeira estrofe com a construção “sou eu” o evidencia ainda mais.

Verso 9	
Farewell to thee, France! when thy diadem crowned me,	Dou-te adeus, minha França! O diadema ostentando,

A fim de compensar outras perdas fonéticas, consegui criar uma rima interna incompleta entre “adeus” e “diadema”. “Coroa” (ou até “c’roa”, como no v. 17 de “O fantasma e a canção”³⁵, de Castro Alves) seria a opção mais óbvia, mas Byron usa “diadem” e a tradução ganha em termos fonéticos.

Verso 10	
I made thee the gem and the wonder of earth,—	Transformei-te na terra de mor esplendor, —

Em uma tradução livre, seria “fiz de ti a joia e o objeto de fascínio da Terra”, mas seria necessário adaptar as informações para caber no verso. Conflui a ideia do brilho da joia e do fascínio criado na escolha de “esplendor”, que tem as acepções de “brilho” e “pompa”. “Of Earth” foi omitido, mas o adjetivo “mor” passa a ideia de que é um esplendor sem igual.

Verso 11	
But thy weakness decrees I should leave as I found thee,	Voltarás a ser fraca sem mim no comando,

O manuscrito e a versão publicada são diferentes: nesta, encontramos “thy weakness decrees” (“tua fraqueza decreta”), enquanto naquela, “thy destiny wills” (“teu destino deseja”). Em ambos, algo intangível é responsabilizado pelo retorno aos tempos pré-napoleônicos, mas a versão publicada é mais direta, afirmando que a França é fraca por querer voltar; já o manuscrito afirma que o destino da França é ser fraca sem Napoleão. Minha tradução soluciona essa questão trazendo à tona o

³⁵ Os vv. 16 e 17: “O fundo sulco traçado / pela c’roa imperial”.

que fica subentendido nas duas versões, mas perdi a rima interna de “weakness” e “decrees” — o mais próximo a que chego é a aliteração em /m/ de “mim” e “comando”.

Verso 12	
Decayed in thy glory, and sunk in thy worth.	Esquecida a grandeza, extinto o valor.

Continuando o pensamento do verso anterior, Napoleão declara como a França vai ficar sem ele: “de glória decaída e sem valor”, em tradução livre. Era importante manter o paralelismo do original, e as formas em *past participle* (“decayed” e “sunk” foram traduzidas como participípios (“esquecida” e “extinto”). Os substantivos também não sofreram alterações: “glória” e “grandeza” são sinônimos, e “valor” permaneceu igual. Em uma versão inicial da tradução, “worth” se tornara “distinção”, o que acarretaria na mesma rima repetida nas três estrofes. Para evitar, empreguei o termo mais próximo do original.

Continuando a discussão sobre pausas que comecei ao tratar da tradução do v. 5, a pausa deste verso é problemática justamente porque a elisão é possível. Juntar o “za” de “grandeza” e o “ex” de “extinto” é uma leitura possível, e a pauta acentual do verso ficaria 3-6-8-11. Trocar “extinto” por “restrito” resolveria a questão, mas o verso perderia força.

No entanto, há algo mais a se considerar: o contrato métrico já está mais do que estabelecido a esta altura. É o ponto médio exato do poema, e todos os 11 versos anteriores tiveram o ritmo 3-6-9-12. Isso condiciona a leitura e a escansão, tirando a ambiguidade.

Versos 13-16	
Oh! for the veteran hearts that were wasted	Com a morte em tormentas de tantos soldados
In strife with the storm, when their battles were won—	apesar dos sucessos franceses em rol —
Then the Eagle, whose gaze in that moment was blasted,	Adejava tua Águia c’os olhos torvados,
Had still soared with eyes fixed on victory’s sun!	Não chegando às alturas ovantes do sol!

Esta quadra, que encerra a segunda estrofe, está completamente diferente no manuscrito. Abaixo as duas versões lado a lado:

Versão publicada	Manuscrito
Oh! for the veteran hearts that were wasted In strife with the storm, when their battles were won— Then the Eagle, whose gaze in that moment was blasted, Had still soared with eyes fixed on victory's sun!	Oh for the thousands of Those who have perished By elements blasted, unvanquished by man— Then the hope which till now I have fearlessly cherished, Had waved o'er thine eagles in Victory's van.
Tradução livre	
Ah, se não tivessem se perdido os corações veteranos Que enfrentavam a tormenta, mesmo tendo vencido as batalhas — Então a Águia, cujo olhar naquele momento horrorizou-se, Teria continuado a alçar voo, contemplando o sol da vitória!	Ah, se não tivessem se perdido os milhares Mortos pelos elementos, não pelos homens — Então a esperança que até agora eu guardava de forma destemida Chamaria vossas águias para a dianteira da Vitória.

Os versos parecem fazer referência à derrota das forças francesas na Rússia, pois, apesar das conquistas de Napoleão, o inverno russo foi uma parte importante de sua derrocada. O sentido das duas versões é o mesmo: se não fosse a morte desses soldados causada pelo inverno, Napoleão ainda teria esperança de vencer.

Os vv. 5 e 6 foram influenciados por Gonçalves Dias, e os vv. 15 e 16, por Castro Alves e as *Espumas flutuantes*. “Adejar” significa “voar” e está no v. 3 do poema “Mocidade e morte”: “Ver minh'alma adejar pelo infinito,”; já “ovante” significa “triunfante” e está no v. 24 do poema “A volta da primavera”: “Não vês minh'alma reviver ovante?”.

Manter o símbolo da Águia na tradução é essencial: era o símbolo do Império Napoleônico e estandarte de seu exército — por isso ela estaria na dianteira da

vitória / alçaria voo contemplando o sol da vitória. A Águia representa o poder de Napoleão, então seu “olhar torvado” refletia a perturbação sofrida pela derrota.

Versos 17-18	
Farewell to thee, France!—but when Liberty rallies Once more in thy regions, remember me then,—fixed on victory’s sun!	Dou-te adeus, minha França! mas quando tua plaga Pelejar pra ser livre, em mim vais pensar;

Há uma diferença entre a versão publicada e a de Austen: “Liberty” naquela, “victory” nesta. A opção de Byron é claramente a melhor; entendo que ele queria dizer que o povo francês vai se lembrar do que Napoleão fez quando precisarem lutar pela liberdade mais uma vez. Há uma omissão na tradução: não consegui encaixar “once more”. Napoleão estaria afirmando que o que ele fez foi lutar pela liberdade da França e que, sem ele, isso será necessário mais uma vez. No entanto, é possível entender que ele está falando dos problemas da França em sua ausência; se o país era livre com ele, não o será sem ele. Isso minimiza um pouco a omissão.

“Plaga”, que significa “região” ou “país”, foi mais um presente de Castro Alves. O antepenúltimo verso do Canto II de “O navio negreiro” é “Nautas de todas as plagas,”, ou seja, “marinheiros de todos lugares”.

Verso 19	
The Violet still grows in the depth of thy valleys;	A violeta inda cresce no fundo da fraga;

Austen omite a palavra “still” do verso original de Byron, “The Violet grows in the depth of thy valleys”, o que muda um pouco o sentido. O eu-lírico quer dizer que ainda há esperança para o povo francês, e o “still” é a ligação do futuro com o passado/presente.

A tradução mantém o “still” com “inda” — forma de “ainda” usada no v. 2 do Canto III de “O navio negreiro”: “Desce mais... inda mais... não pode olhar humano” — e compensa a falta de aliteração em /f/ de “farewell” e “France” nos vv. 9 e 17 com a mesma aliteração de “fundo” e “fraga”. “Violet” não é importante apenas pela aliteração de /v/ e /l/ com “valley”: segundo Warwick (1910, p. 380), a

violeta era sua flor favorita, e ele era chamado de “Le Père Violette” (Pai Violeta) pelos soldados. Napoleão achava que estava enfraquecido, mas que o sofrimento dos franceses o faria voltar ao poder, como fala no verso seguinte.

Verso 20	
Though withered, thy tears will unfold it again—	Seu vigor vai volver ao sentir teu pesar —

Apesar de não dizer explicitamente que a flor está murcha como no original, o fato de o vigor volver significa que a violeta estava sem vigor — e uma planta sem viço é uma planta murcha. A primeira opção de tradução, “seu vigor vai voltar”, era uma solução similar, mas a rima com “pesar” bem no meio no verso não soava bem; a segunda opção, “vai florir”, resolvia o problema da rima, mas perdia esse detalhe sobre a flor estar murcha.

Versos 21-22	
Yet, yet, I may baffle the hosts that surround us, And yet may thy heart leap awake to my voice—	Deixo pasmas as vagas de forças imigas E por mim tu demonstras tamanha afeição —

A última variação dos versos de Austen é encontrada nesses dois versos. Abaixo, as duas versões lado a lado:

Versão publicada	Manuscrito
Yet, yet, I may baffle the hosts that surround us, And yet may thy heart leap awake to my voice—	Once more I may vanquish the foes that surround us, Once more shall they heartless awake to my voice.
Tradução livre	
Apesar de eu deixar atônitos as hostes que nos cercam,	Mais uma vez vou derrotar os inimigos que nos cercam,

E apesar de teu coração despertar ao som da minha voz—	Mais uma vez eles vão despertar ao som da minha voz de forma cruel ³⁶
--	--

A diferença é bem grande. Na versão de Austen, não há referência alguma ao povo francês, apenas aos inimigos, confinados ao v. 21 no texto publicado. Em termos da métrica, os versos de Austen se mantêm coerentes com o contrato métrico, então o único problema está no plano semântico.

Quanto às palavras usadas, duas precisam ser destacadas: “vagas” e “imigas”, termos utilizados por Gonçalves Dias em “I-Juca-Pirama”. “Vagas”, que significa “ondas”, é encontrado no v. 27 do Canto IX: “Quantas vagas de povo enfurecido”. “Imigas” são “inimigas” e está no v. 13 do Canto III: “Serem glória e brasão d’imigos feros”.

A tradução do v. 21 omite “that surround us” (“que nos cercam”) por um motivo simples: o eu-lírico já deixou claro no v. 7 das inúmeras nações inimigas que a França enfrentou, e um conhecimento básico de geografia mostra que a França faz fronteira com inúmeros países de todos os lados³⁷, então é uma informação pouco necessária.

Versos 23-24	
There are links which must break in the chain that has bound us, Then turn thee and call on the Chief of thy choice!	Dá-me as costas e quebra o grilhão que nos liga, E teu líder vindouro será tua opção!

No original, o eu-lírico diz “existem elos na corrente que nos liga que precisam ser quebrados, e só então poderás me dar as costas e escolher teu líder” (em tradução livre). Napoleão afirma que a França só vai conseguir seguir em frente politicamente quando se desprender da memória dele; apesar de tudo, ele já se vê como algo que precisa ficar no passado. A aliteração em /b/ de “break” e “bound” tem uma correspondente na em /k/ de “costas” e “quebra”. Na tradução, inverte a

³⁶ Considerando “heartless” com o sentido do advérbio “heartlessly”.

³⁷ Ainda que o mapa europeu tenha se reconfigurado desde o início do século XIX, podemos imaginar que a França estava entre, no mínimo, Espanha, Itália e Alemanha e separada da Inglaterra pelo Canal da Mancha.

ordem que Byron propôs de primeiro quebrar a corrente e depois virar as costas, mas isso não compromete em nada o poema.

Uma leitura em que a primeira sílaba, o “dá”, não seja acentuada, por mais que pareça pouco usual ou até forçada, é justificada pelo mesmo motivo da falta de elisão do v. 12: o contrato métrico constante. A pulsação acaba por encaminhar essa leitura e análise métrica.

Vejamos a tabela de omissões, modificações e acréscimos:

1. FAREWELL to the Land, where the gloom of my glory Arose and o’ershadowed the earth with her name— She abandons me now—but the page of her story, The brightest or blackest, is filled with my fame. 5 I have warred with a world which vanquished me only When the meteor of conquest allured me too far; I have coped with the nations which dread me thus lonely , The last single Captive to millions in war.	1. Dou adeus a esta Terra, onde o breu da mi’a glória Se elevou e ofuscou com seu nome este chão — Ela já me deixou—mas eu sei que sua história Falará do que fiz, com prazer ou aflição. Uma guerra com o mundo travei, mas apenas Da vitória a usança por fim me venceu. Enfrentei apreensivas nações <u>às dezenas</u> , E o cativo final do conflito sou eu.
2. Farewell to thee, France! when thy diadem crowned me, 10 I made thee the gem and the wonder of earth,— But thy weakness decrees I should leave as I found thee, Decayed in thy glory, and sunk in thy worth. Oh! for the veteran hearts that were wasted In strife with the storm, when their battles were won— 15 Then the Eagle, whose gaze in that moment was blasted, Had still soared with eyes fixed on victory’s sun!	2. Dou-te adeus, minha França! O diadema ostentando, Transformei-te na terra de mor esplendor, — Voltarás a ser fraca sem mim no comando, Esquecida a grandeza, extinto o valor. Com a morte em tormentas de tantos soldados Apesar dos sucessos franceses em rol — Adejava tua Águia c’os olhos torvados, Não chegando às alturas ovantes do sol!
3. Farewell to thee, France!—but when Liberty rallies Once more in thy regions, remember me then,—	3. Dou-te adeus, minha França! mas quando tua plaga Pelejar pra ser livre, em mim vais pensar;

<p>The Violet still grows in the depth of thy valleys; 20 Though withered, thy tears will unfold it again— Yet, yet, I may baffle the hosts that surround us, And yet may thy heart leap awake to my voice— There are links which must break in the chain that [has bound us, Then turn thee and call on the Chief of thy choice!</p>	<p>A violeta inda cresce no fundo da fraga; Seu vigor vai volver ao sentir teu pesar — Deixo pasmas as vagas de forças imigas E por mim tu demonstras tamanha afeição — É preciso quebrar o grilhão que nos liga, E teu líder vindouro será tua opção!</p>
OMISSÕES MODIFICAÇÕES ACRÉSCIMOS	

Não há nenhuma grande modificação responsável por perdas significativas na tradução, mas o verso que mais sofreu mudanças foi o de número 7, pois há uma omissão e um acréscimo. Tudo que foi destacado na tabela acima foi justificado no texto.

3.7

Walt Whitman e “To a foil’d European revolutionaire”

Quando estou sozinho e leio para mim mesmo em voz alta,
é quase sempre Whitman, às vezes quando preciso
desesperadamente aplacar uma dor.

Harold Bloom, *The Western canon*, p. 289

O poema³⁸:

- 1 Courage yet, my brother or my sister!
Keep on — Liberty is to be subserv’d, whatever occurs;
That is nothing that is quell’d by one or two failures, or any number
of failures,
Or by the indifference or ingratitude of the people, or by any
unfaithfulness,
- 5 Or the show of the tushes of power, soldiers, cannon, penal statutes.

What we believe in waits latent forever through all the continents,

³⁸ Extraído do Walt Whitman Archive (<https://whitmanarchive.org/>), como todas as outras versões e informações, não havendo informação em sentido contrário. Nas Referências bibliográficas, estão indicadas todas as edições individualmente, cada uma com um link direto.

Invites no one, promises nothing, sits in calmness and light, is
 positive and composed, knows no discouragement,
 Waiting patiently, waiting its time.

(Not songs of loyalty alone are these,
 10 But songs of insurrection also,
 For I am the sworn poet of every dauntless rebel the world over,
 And he going with me leaves peace and routine behind him,
 And stakes his life to be lost at any moment.)

The battle rages with many a loud alarm and frequent advance and
 retreat,
 15 The infidel triumphs, or supposes he triumphs,
 The prison, scaffold, garroté, handcuffs, iron necklace and lead-balls
 do their work,
 The named and unnamed heroes pass to other spheres,
 The great speakers and writers are exiled, they lie sick in distant
 lands,
 The cause is asleep, the strongest throats are choked with their
 own blood,
 20 The young men droop their eyelashes toward the ground when they
 meet;
 But for all this Liberty has not gone out of the place, nor the infidel
 enter'd into full possession.
 When liberty goes out of a place it is not the first to go, nor the
 second or third to go,
 It waits for all the rest to go, it is the last.

When there are no more memories of heroes and martyrs,
 25 And when all life and all the souls of men and women are discharged
 from any part of the earth,
 Then only shall liberty or the idea of liberty be discharged from that
 part of the earth,
 And the infidel come into full possession.

Then courage European revolter, revoltress!

For till all ceases, neither must you cease.

30 I do not know what you are for, (I do not know what I am for myself,
nor what any thing is for,)

But I will search carefully for it even in being foil'd,

In defeat, poverty, misconception, imprisonment—for they too are
great.

Did we think victory great?

So it is—But now it seems to me, when it cannot be help'd, that
defeat is great,

35 And that death and dismay are great.

Quando se pensa em obras políticas de Walt Whitman, talvez o primeiro poema que venha à mente seja “When lilacs last in the dooryard bloom’d”, sobre a morte do presidente americano Abraham Lincoln. Foi publicado em 1865 na coletânea *Sequel to drum-Taps*, composto por poemas em sua maioria sobre a Guerra Civil Americana, assim como o *Drum-Taps* original. Em 1867, Whitman incorporaria ambas à 4ª edição de *Leaves of grass*, e, após eliminar o poema da edição de 1871, ele o reincorporaria à edição seguinte, de 1881-2, onde, a partir da qual, é encontrado no cluster³⁹ “Memories of President Lincoln”. Para este trabalho, porém, preferi poemas que se relacionassem com eventos passados na Europa, e essas outras publicações de Whitman fazem referência à política estadunidense.

O poema de Whitman que escolhi para traduzir é encontrado na primeira edição, de 1855, mas no prefácio, já em uma ordem e estrutura relativamente próximas à versão final⁴⁰:

Liberty is poorly served by men whose good intent is quelled from one or two failures, or from the casual indifference or ingratitude of the people, or from the

³⁹ Um “cluster” era “um número de poemas agrupados sob um mesmo título” (Field, 1998, p. 44), ou seja, era o termo usado por Whitman para se referir a sequências de poemas no *Leaves of grass*. Na última edição, por exemplo, encontramos os clusters “Children of Adam”, “Calamus”, “Birds of Passage”, dentre outros.

⁴⁰ Whitman por vezes usa quatro ou dois pontos seguidos como pausas. Reproduzi seus usos na citação.

sharp show of the tushes of power, or the bringing to bear soldiers and cannon or any penal statutes. Liberty relies upon itself, invites no one, promises nothing, sits in calmness and light, is positive and composed, and knows no discouragement. The battle rages with many a loud alarm and frequent advance and retreat.... the enemy triumphs.... the prison, the handcuffs, the iron necklace and anklet, the scaffold, garrote and leadballs do their work.... the cause is asleep.... the strong throats are choked with their own blood.... the young men drop their eyelashes toward the ground when they pass each other... and is liberty gone out of that place? No never. When liberty goes it is not the first to go nor the second or third to go.. it waits for all the rest.. it is the last. ..

Como indica Oates (1998, pp. 724-5), está aí o germe do que viraria “Liberty Poem for Asia, Africa, Europe, America, Australia, Cuba, and the Archipelagoes of the Sea”, presente na segunda edição de *Leaves of grass*, datada de 1856, e cujo fim difere da versão final:

When there are no more memories of the lovers of the whole of the nations
of the world,
The lovers' names scouted in the public gatherings by the lips of the orators,
Boys not christened after them, but christened after traitors and murderers
instead,
Laws for slaves sweet to the taste of people — the slave-hunt acknowledged,
You or I walking abroad upon the earth, elated at the sight of slaves, no matter
who they are,
And when all life and all the souls of men and women are discharged from
any part of the earth,
Then shall the instinct of liberty be discharged from that part of the earth,
Then shall the infidel and the tyrant come into possession.

Na edição seguinte, de 1860-61, Whitman mudou o título para “To a foiled revolter or revoltress” e incluiu o poema no cluster “Messenger Leaves”, fazendo também acréscimos no poema em si. Além de numerar as estrofes, o autor estendeu a obra:

- 7 Then courage!
 For till all ceases, neither must you cease.
- 8 I do not know what you are for, (I do not what I am for myself, nor

what any thing is for,)
 But I will search carefully for it in being foiled,
 In defeat, poverty, imprisonment—for they too are great.

- 9 Did we think victory great?
 So it is—But now it seems to me, when it cannot be helped, that
 defeat is great,
 And that death and dismay are great.

Na edição de 1867, o poema já vai se aproximando de sua versão final. Whitman o tirou da seção “Messenger Leaves”, trocou as formas com sufixo -ed por -’d (no título, “foiled” virou “foil’d”, por exemplo) e fez mais alterações. Comparo abaixo a 6ª estrofe de 1860-1:

- 6 When there are no more memories of the superb lovers of the nations
 of the world,
 The superb lovers' names scouted in the public gatherings by the lips
 of the orators,
 Boys not christened after them, but christened after traitors and
 murderers instead,
 Tyrants' and priests' successes really acknowledged anywhere, for
 all the ostensible appearance,
 You or I walking abroad upon the earth, elated at the sight of slaves,
 no matter who they are,
 And when all life, and all the Souls of men and women are
 discharged from any part of the earth,
 Then shall the instinct of liberty be discharged from that part of the
 earth,
 Then shall the infidel and the tyrant come into possession.

Com a de 1867:

- 6 When there are no more memories of heroes and martyrs,
 And when all life, and all the souls of men and women are discharged

from any part of the earth,
Then only shall liberty be discharged from that part of the earth,
And the infidel and the tyrant come into possession.

Uma alteração menor se deu na 2ª e 3ª estrofes. Primeiro, vejamos a edição de 1860-1:

- 2 What we believe in waits latent forever through Asia, Africa,
 Europe, North and South America, Australia, Cuba, and all
 the islands and archipelagoes of the sea.
- 3 What we believe in invites no one, promises nothing, sits in calmness
 and light, is positive and composed, knows no
 discouragement,
 Waits patiently its time—a year—a century—a hundred centuries.

Agora, a de 1867:

- 2 What we believe in waits latent forever through all the continents,
 and all the islands and archipelagos of the sea.
- 3 What we believe in invites no one, promises nothing, sits in calmness
 and light, is positive and composed, knows no
 discouragement,
 Waiting patiently, waiting its time.

Na edição de 1871, a obra ganhou seu nome final e 3 seções de 3 estrofes cada e foi incluída na seção “Songs of Insurrection”. No poema em si, Whitman alterou o primeiro verso (de “Courage! my brother or my sister!” para “Courage yet! my brother or my sister!”) acrescentou mais 3 versos (V. 6: “Revolt! and still revolt! revolt!; V. 15: “Revolt! and the downfall of tyrants!”; V. 35: “Revolt! and the bullet for tyrants!”), juntou a 2ª e a 3ª estrofes em uma e escreveu uma nova 3ª estrofe:

- 3 (Not songs of loyalty alone are these,
 But songs of insurrection also;

For I am the sworn poet of every dauntless rebel, the world over,
 And he going with me leaves peace and routine behind him,
 And stakes his life, to be lost at any moment.)

A versão final do poema figuraria na edição de 1881-2 e se manteria idêntica na edição final, a chamada “Death-bed Edition”, de 1891-2, sem a numeração de estrofes, sem divisórias e com poucas alterações. As mudanças mais relevantes foram a exclusão dos 3 versos incluídos na edição anterior e a passagem abaixo:

1871	1881-2/1891-2
What we believe in waits latent forever through all the continents, and all the islands and archipelagos of the sea; What we believe in invites no one, promises nothing, sits in calmness and light, is positive and composed, knows no discouragement,	What we believe in waits latent forever through all the continents, Invites no one, promises nothing, sits in calmness and light, is positive and composed, knows no discouragement,

Sobre o verso whitmaniano, Gelpi & Davidson (1993, p. 51) afirmam:

Ouvindo o chamado de [Ralph Waldo] Emerson para uma forma orgânica, Whitman destilou, de traduções do Antigo Testamento, Homero, árias operísticas e recitativos, uma revolução em técnica poética que veio a se chamar verso livre: linhas de comprimento e acentuação irregulares, com padrões não de metro ou rima, e sim de repetições de expressões e ritmo.

O que os editores chamam de “avant-garde free verse” (ibid., p. 425) pode ser dividido em verso livre tradicional e verso livre novo — este é o praticado no século XX por modernistas como William Carlos Williams, Ezra Pound etc., enquanto aquele é o verso empregado por Whitman em *Leaves of grass*. O detalhe principal que minha tradução explora é o fato de que “grande parte dos poemas em verso livre são tão regulares quando os metrificados; a diferença é que no verso livre a regularidade se baseia em aspectos linguísticos ou textuais que muitos estudiosos de versificação não percebem” (ibid., p. 426).

Em relação ao ritmo whitmaniano, Vizioli (1983, p. 117) nos alerta da dificuldade de traduzir sua poesia:

Às vezes, como na poesia de Walt Whitmann [sic] e alguns de seus seguidores, o modelo é supostamente o próprio ritmo do linguajar norte-americano, o que requer do tradutor brasileiro a descoberta de um ritmo que, mais ou menos, corresponda ao do linguajar do nosso povo. Muitos não têm sequer consciência desse problema. E o resultado é que as traduções de Whitman para o português ou são de um prosaísmo insuportável, ou se amarram em cadências que são quase as da métrica tradicional. [...] Aqui, mais do que nunca, o tradutor de poesia deve estar atento.

Como dito acima, uma das fontes de inspiração formais para a “memorável prosódia salmódica” (Berardinelli, 2007, p. 23) de Whitman foram traduções da Bíblia:

O verso se tornou a unidade básica para Whitman — praticamente não há enjambements — e esta técnica, que ele aprendeu com a tradição hebraica, está de acordo com a noção de Whitman do poeta como vidente. O poeta era também criador, com a capacidade de deuses de criar — a partir de uma imaginação divina — coisas novas. Cada poema tinha uma forma própria, e essa forma surgiria enquanto o poema era escrito. (Lindner, 1998, p. 238).

Com isso em mente, volto minhas atenções para Meschonnic (2010, pp. 41-56) e suas traduções bíblicas do hebraico para o francês. Ele propõe divisões de até quatro intensidades, representadas por barras oblíquas, a fim de reproduzir com exatidão o andar do discurso, e explica (p. 48): “Marquei o fim do versículo por quatro barras oblíquas; o acento *atná* (que significa ‘repouso’ e que é a principal cesura do versículo), por três barras; o acento disjuntivo importante [...] por duas barras; os outros acentos disjuntivos, por uma barra.” O método utilizado na tradução simplifica essa ideia, adotando apenas dois tipos de pausa: fracas (separando sintagmas muito grandes; representada pelo símbolo “|”) e fortes (quando há pontos, vírgulas etc.; representada pelo símbolo “||”). Por exemplo, a divisão dos primeiros cinco versos do poema ficaria da seguinte forma:

|| ||
 Courage yet, my brother or my sister!
 || || ||
 Keep on! Liberty is to be subserv'd, whatever occurs;
 | | || ||
 That is nothing that is quell'd by one or two failures, or any number of failures,
 | | || ||
 Or by the indifference or ingratitude of the people, or by any unfaithfulness,
 || || || ||
 Or the show of the tushes of power, soldiers, cannon, penal statutes.

Isso, no entanto, não diz muita coisa, mas é um bom primeiro passo. Precisamos, então, marcar a distribuição de sílabas átonas e tônicas:

/ - / || - / - - - / - ||
 Courage yet, my brother or my sister!
 / / || / - - - - - / || - / - - / ||
 Keep on! Liberty is to be subserv'd, whatever occurs;
 / - / - | / - / | - / - / / - || - / - / - - / - ||
 That is nothing that is quell'd by one or two failures, or any number of failures,
 - - - - / - - | - - / - - | - - / - || - - / - - / - - ||
 Or by the indifference or ingratitude of the people, or by any unfaithfulness,
 - - / - - / - - / - || / - || / - || / - / - ||
 Or the show of the tushes of power, soldiers, cannon, penal statutes.

Destaquei acima três passagens altamente metrificadas em meio a versos sem regularidade métrica: a primeira, três ocorrências seguidas da figura formada por quatro átonas e uma tônica (- - - - /) no v. 4⁴¹; a segunda, de três anapestos (- - /); a terceira, de quatro troqueus (/ -), ambas no v. 5. Essa regularidade precisa ser reproduzida na tradução de alguma forma. As divisões fracas e fortes nos auxiliam a formar um esqueleto, por assim dizer, do discurso. Idealmente, seu número também precisa ser reproduzido. Seguem abaixo, então, os princípios que regem a tradução de Whitman neste trabalho:

1. Encontrar correspondências para o número de seções, respeitando o esquema de pausas fracas e fortes; isso implica também em respeitar, o tanto quanto possível, o número de acentos tônicos de cada seção.

2. Encontrar correspondências para as passagens metrificadas.

A esses dois pontos, acrescento a importância dos aspectos fônicos do poema e o registro alto, de 2ª e não 3ª pessoa (quando o poeta usa “you”), além do emprego de vocábulos do romantismo brasileiro, como nos poemas anteriores.

Voltando ao trecho que escandi, a tradução ficou⁴²:

⁴¹ O fato de haver uma pausa não destrói necessariamente o desenho de uma configuração métrica, assim como ocorre na escansão tradicional.

⁴² Na escansão da tradução completa, como na do trecho acima, evito marcar as sílabas átonas nos trechos sem regularidade métrica. A exceção são os trechos metrificados, em que é necessário indicá-las para mostrar a regularidade.

/ / || / / ||

Não percas a coragem, meu irmão ou minha irmã!

/ / || / || / ||

Insiste ainda! Defende a liberdade, aconteça o que acontecer;

/ / | / | - / - / - / - || - / - / - / - ||

Em nada importa se fores esmagado por um ou dois fracassos, ou tantos quantos forem,

- \ - - / - | - \ - / | - \ - - / - || - - / - - / - ||

Ou pela apatia ou ingratidão dos compatriotas, ou alguma perfídia,

- - / - - / - - / - - || / - || / - || / - / - ||

Ou as presas expostas de déspotas, forças, armas, leis e penas.

Percebe-se que o princípio 1 foi seguido: as divisões da tradução têm o mesmo número de acentos tônicos que no original. Isso é fundamental para manter o andamento do discurso. O princípio 2 também foi: as três passagens metrificadas foram reproduzidas, e com um altíssimo grau de equivalência.

Uma questão a se discutir são os trechos grifados de cinza-escuro: são metrificados na tradução, enquanto que no original não o são. Há de se atentar quanto a isso, para não fazer como os tradutores russos de 1930 a 1970, que “compunham rimas para os poemas surrealistas franceses que eles traduziam e que não as tinham” (Meschonnic, 2010, p. 23) e regularizavam o que era irregular. O problema principal, porém, seria o de alterar a poética whitmaniana, pois uma das técnicas de que o poeta lança mão é alternar passagens metrificadas e irregulares. Pender em excesso para o lado regular ou para o lado irregular pode descaracterizar a tradução, porque o tradutor estaria desconsiderando os recursos empregados por Whitman.

Discuto agora, de forma mais aprofundada, minha tradução.

3.8

Tradução comentada: “A um revolucionário europeu frustrado”

A tradução⁴³:

- 1 Não percas a coragem, meu irmão ou minha irmã!
 Insiste ainda! Defende a liberdade, aconteça o que acontecer;
 Em nada importa se fores esmagado por um ou dois fracassos, ou
 tantos quantos forem,
 Ou pela apatia ou ingratidão dos compatriotas, ou alguma perfídia,
- 5 Ou as presas expostas de déspotas, forças, armas, leis e penas.
- Aquilo em que cremos aguarda latente para sempre através dos
 continentes,
 Não convida ninguém, não faz promessas, repousa na calma e na luz,
 é positivo e sereno, medo jamais sente,
 Esperando perseverante, esperando sua hora.
- (Meus versos não se prestam apenas para cantar lealdade,
 10 Se prestam também para cantar insurreições;
 Pois sou o poeta jurado de todo rebelde valente, mundo afora,
 E quem quiser me acompanhar deixa a paz e a rotina para trás,
 E arrisca a vida, sabendo que pode morrer.)
- O prélio segue com muitos alarmes de alerta, retiradas e avanços
 constantes,
- 15 O infiel triunfa, ou crê que triunfa,
 E a prisão, o cadafalso, o garrote, algemas, o grilhão no pescoço e as
 bolas de chumbo servem sua função,
 Os heróis famosos e os incógnitos ascendem a outras esferas,
 Grandes oradores e escritores são exilados, padecem em terras
 distantes,

⁴³ Como não há pauta acentual, a versão escandida encontra-se no Apêndice.

- A causa adormece, as gargantas possantes se calam, sufocadas com
o próprio sangue,
- 20 Todos os jovens, de cabeça baixa, se encontram olhando para o chão;
Mesmo assim, a liberdade ainda não partiu de lá, e nem o infiel
tomou posse por completo.
Quando a liberdade parte de um lugar, nunca é a primeira a partir,
nem a segunda ou a terceira a partir,
Ela espera que parta tudo mais, é a derradeira.
- Quando ninguém mais tiver na memória os heróis nem os mártires,
- 25 Quando toda a vida e todas as almas de homens e mulheres forem
varridas de todas as partes da terra,
Só então a liberdade, ou a ideia de liberdade, será varrida daquela
parte da terra,
E o infiel tomará posse por completo.
- Coragem! Insurreto europeu! Insurreta!
Quando tudo cessar, poderás tu cessar.
- 30 Eu desconheço o que defendes, (Desconheço o que eu mesmo
defendo, e o que os outros defendem.)
Intentarei procurar com afinco, mesmo que saia frustrado,
Por revés, escassez, equívoco, encarceramento - pois eles também
são grandes.
- Julgamos grande a vitória?
Ela é mesmo - Porém eu penso que, quando inevitável, a derrota é
grande.
- 35 E são grandes a morte e a desgraça.

Versos 1-2	
Courage yet, my brother or my sister! Keep on — Liberty is to be subserv'd, whatever occurs;	Não percas a coragem, meu irmão ou minha irmã! Insiste ainda! Defende a liberdade, não importa o que aconteça;

Como dito antes, adotamos o uso da 2ª pessoa do singular quando Whitman se refere a “you” no singular, mas há outras traduções que optam pela 3ª pessoa, como aquela da primeira edição de *Leaves of grass* feita por Rodrigo Garcia Lopes. Vejamos os 3 versos iniciais de “Song of myself” e depois da tradução:

I CELEBRATE myself,
And what I assume you shall assume
For every atom belonging to me as good belongs to you.

EU CELEBRO a mim mesmo,
E o que eu assumo você vai assumir,
Pois cada átomo que pertence a mim pertence a você.⁴⁴

Não podemos nos esquecer de que a retórica de Whitman é essencialmente romântica, então a tradução precisa ter um registro mais elevado. Não é porque Shelley usa “thee” e Whitman usa “you” que vamos colocar pronomes diferentes. Ambos exigem a 2ª pessoa.

Verso 3	
That is nothing that is quell'd by one or two failures, or any number of failures,	Em nada importa se fores esmagado por um ou dois fracassos, ou tantos quantos forem,

O que Whitman está dizendo é “That which⁴⁵ is quell'd by one or two failures, or any number of failures, or by the indifference or ingratitude of the people, or by

⁴⁴ Extraído de Lopes (2015, p. 45).

⁴⁵ No verso original, lê-se “*That is nothing that is quelled [...]*” (destaques meus). Coloquei “which” no lugar do segundo “that” para evitar a repetição da palavra e facilitar a compreensão.

any unfaithfulness, or the show of the tushes of power, soldiers, cannon, penal statutes, is nothing.” É uma construção normal em inglês, como eu mostro também ao comentar “On being asked for a war poem”, de Yeats, mas que, num primeiro momento, pode parecer estranha.

Em uma tradução livre, seria: “Aquilo que é esmagado por um ou dois fracassos, ou tantos quantos forem, ou pela apatia ou ingratidão dos compatriotas, ou alguma perfídia, ou as presas expostas de déspotas, forças, armas, leis e penas, não é nada.” Obviamente, como estamos tentando preservar o contorno do fraseado, não podemos usar essa opção.

Minha tradução ocasiona uma pequena mudança: o “aquilo” que é esmagado foi personificado (“se fores”), mas o sentido não muda. Como próprio título indica, o poema é direcionado a um revolucionário frustrado, então faz sentido que o eu-lírico fale diretamente com o rebelde, afirmando que a luta verdadeira pela liberdade aguenta fracassos e reveses.

Verso 4	
Or by the indifference or ingratitude of the people, or by any unfaithfulness,	Ou pela apatia ou ingratidão dos compatriotas, ou alguma perfídia,

Para repetir o ritmo do original até a vírgula, seria necessário construir um verso com esquema rítmico - - - - / - - - - / - - - - / na tradução, mas isso não é possível no português: quando há mais de três sílabas átonas seguidas, uma delas recebe um acento secundário. Ou seja, a tradução exigiria três secundários, mas isso não é problema. Como já falei, tratamos secundários como curingas: são tônicos quando precisamos que sejam tônicos e átonos quando precisamos que sejam átonos. Neste caso, claramente têm a função de sílaba átona.

Verso 5	
Or the show of the tushes of power, soldiers, cannon, penal statutes.	Ou as presas expostas de déspotas, forças, armas, leis e penas.

O verso original é dividido em 3 anapestos (- - /), com uma sílaba átona sobrando, seguidos por 4 troqueus (/ -), e é preciso encontrar alguma equivalência

metrificada na tradução. A equivalência mais alta seria reproduzir esse mesmo ritmo, o que foi feito na tradução, com exceção do acréscimo de uma sílaba átona:

- - / - - / - - / - - || / - || / - || / - / - ||

Ou as presas expostas de déspotas, forças, armas, leis e penas.

Mas pode-se aproveitar essa sílaba para induzir o leitor a achar que a primeira sílaba de “forças” é o acento tônico final do quarto anapesto, quando, na verdade, é o início da seção de troqueus.

Não se pode nem dizer que isso foi uma perda; houve, no entanto, uma perda fonética. No original, encontramos a aliteração de /sh/ (“show”, “tushes”), /p/ (“power”, “penal”) e /t/ (“tushes”, “statutes”), todos no mesmo verso. Na tradução, mantém-se apenas o /p/, de “presas” e “penas”. Levando o material fônico do verso anterior, posso destacar também a assonância do /ó/, de “compatriotas” e “expostas” e a aliteração do /d/, de “ingratidão” e “déspotas”, e o /f/ de “forças” e “perfidia” (e de “forem” no v. 3”).

Um dos vocábulos empregados por Whitman merece um comentário. A acepção mais comum de “tush” é uma interjeição que, segundo o Oxford, “denota desaprovação, impaciência ou descaso”. No entanto, há uma segunda acepção que acredito ser mais adequada ao poema. Como mostra novamente o Oxford: “um dente comprido e pontudo, em particular o canino de um cavalo macho”. Esta leitura é confirmada por Whitman (1989, p. 827), que indica apenas que “tushes” significa “teeth”.

Versos 6-8	
What we believe in waits latent forever through all the continents, Invites no one, promises nothing, sits in calmness and light, is positive and composed, knows no discouragement, Waiting patiently, waiting its time.	Aquilo em que cremos aguarda latente para sempre através dos continentes, Não convida ninguém, não faz promessas, repousa na calma e na luz, é positivo e sereno, medo jamais sente, Esperando perseverante, esperando sua hora.

Nos versos 6 a 8 do original, há três assonâncias: /êi/, de “waits”, “latent”, “waiting” (duas vezes) e “patiently”; /ái/, de “invites”, “light” e “time”; e /ôu/, de “composed”, “knows” e “no”, estes três seguidos. Na tradução, encontram-se a rima interna de /em/ em “latente”, “sempre”, “continentes”, “ninguém”, “sereno” e “tem”, a de /áis/ em “faz” e “jamais” e a de /ã/ em “esperando” (duas vezes) e “perseverante” (os três seguidos, como no original), e a assonância de /é/ em “através” e “promessas”.

É importante também manter a rima de “continents” e “discouragement”, que resolvi com “continentes” e “sente”. Como não pode haver dois acentos tônicos seguidos em português (sem que haja uma pausa entre eles), a segunda sílaba de “jamais” ganha acento secundário — porém, como já comentei, o secundário é nosso curinga. Como precisamos de três acentos tônicos nesta divisão, ele serve comoônico.

Versos 9-13	
(Not songs of loyalty alone are these, But songs of insurrection also, For I am the sworn poet of every dauntless rebel the world over, And he going with me leaves peace and routine behind him, And stakes his life to be lost at any moment.)	(Meus versos não se prestam apenas para cantar lealdade, Se prestam também para cantar insurreições; Pois sou o poeta jurado de todo rebelde valente, mundo afora, E quem quiser me acompanhar deixa a paz e a rotina para trás, E arrisca a vida, sabendo que pode morrer.)

Nestes cinco versos, há uma quantidade avassaladora de assonâncias — em /ó/, como “not”, “songs”, “loyalty”, “also”, “sworn”, “dauntless”; em /ô/, como “alone”, “poet”, “over”, “moment”; /ê/, como “insurrection”, “every”, “rebel”; /í/, como “he”, “me”, “leaves”, “peace”, “routine”; /ái/, como “behind”, “life”; — e aliterações — em /l/, como “loyalty”, “alone”, “leaves”, “life”, “lost”; em /p/, como “poet”, “peace”.

Na tradução, encontra-se também muitas assonâncias — em /é/, como “versos”, “prestam”, “poeta”, “rebelde”, “quiser”; em /ê/, como “apenas”, “deixa”;

em /em/, como “também”, “valente”, “quem”, “sabendo”; em /a/, como “cantar”, “lealdade”, “jurado”, “acompanhar”; em /i/, como “rotina”, “arrisca”, “vida”; em /ó/, como “afora”, “pode”; em /ô/, como “sou”, “todo”; — e aliterações — em /v/, como “versos”, “vida”; em /p/, como “prestam”, “paz”, “pode”; em /t/, como “cantar”, “todo”, “rotina”, “trás”; em /rr/, como “arrisca”, “morrer” —, além da rima interna de “paz” e “trás”.

Quem comparar as manchas gráficas do original e da minha tradução verá que os versos 9 e 10 de Whitman são muito menores do que os traduzidos. Isso se deve ao fato de eu ter privilegiado a preservação do número de acentos tônicos, não a aparência do poema na página. Apesar de os meus versos destoarem visualmente do original, acredito ser mais importante reproduzir a quantidade de acentos.

Verso 14	
The battle rages with many a loud alarm and frequent advance and retreat,	O prélio segue com muitos alarmes de alerta, retiradas e avanços constantes,

“Prélio” é uma palavra usada por Gonçalves Dias no v. 8 do Canto I de “I-Juca-Pirama” — “São rudos, severos, sedentos de glória, / Já prélios incitam, já cantam vitória,” — e significa “combate”.

Metricamente, temos dois jambos, dois anapestos, três jambos e um péon quarto no original; enquanto, na tradução, encontram-se dois jambos e seis anapestos (e uma sílaba átona sobrando). Isso não seria problema se o verso em si não sugerisse esse vai e volta com “frequent advance and retreat”. Uma possível solução seria inverter a posição de “avanços” e “retiradas” da seguinte forma:

- / - / - - / - - / - - / - - \ - / - - / -

O prélio segue com muitos alarmes de alerta, avanços e retiradas constantes,

Desta forma, temos uma alternância entre jambos e anapestos, como no original. A falta do péon quarto na tradução não é sentida, mas existem outras possibilidades que incluem os jambos, os anapestos e os péons quartos:

- / - / - - / - - / - - / - - - / - - - / - - / -

O prélio segue com muitos alarmes de alerta, retiradas e investidas constantes,

- / - / - - / - - / - - / - - - - / - - / -

O prélio segue com muitos alarmes de alerta, investidas e retiradas constantes,

- / - / - - / - - / - - / - / - - - / - - / -

O prélio segue com muitos alarmes de alerta, ataques e recuadas constantes,

Entre estas opções, a melhor talvez seja a terceira, pelo fato de haver um jambo no meio do verso, enquanto as outras duas percorrem a mesma sequência: jambos, anapestos, péon quarto, anapesto. Há um retorno do anapesto ao fim do verso, mas não é como a primeira possibilidade que propus; não há alternância.

Em termos fonéticos, há a aliteração de /l/ em “loud” e “alarm” e a assonância de /ii/ em “frequent” e “retreat”. Na tradução, preservei a aliteração, mas em /al/ — “alarmes” e “alerta” —, uma assonância de /é/ — “prélio” e “segue” — e acrescentei a rima interna em /an/ de “avanços” e “constantes”.

Inclusive, há aliterações de dois fonemas que permeiam o trecho dos vv. 14 a 23: /l/ e /p/.

/l/: “loud”, “alarm”, “necklace”, “lead”, “lie”, “lands”, “asleep” “eyelashes”, “Liberty”, “last”; em final de sílaba: “infidel”, “scaffold”, “balls”, “exiled”, “still”, “full”, “all”.

/p/: “supposes”, “prison”, “pass”, “speakers”, “place”, “possession”; em final de sílaba: “asleep”, “droop”.

Na tradução, duas assonâncias são encontradas em todos os versos: /ê/ e /é/.

/ê/: “crê”, “algemas”, “ascendem”, “cabeça”, “mesmo”, “nem”, “primeira”, “terceira”.

/é/: “infel”, “servem”, “padecem”, “esferas”, “terras”, “adormece”, “completo”.

Destaco também as rimas internas de /ão/ — “prisão”, “grilhão”, “função” e “chão” — e /ã/ — “grandes”, “distantes”, “gargantas”, “possantes”, “sangue” e “olhando” — na tradução.

Verso 15	
The infidel triumphs, or supposes he triumphs,	O infiel triunfa, ou crê que triunfa,

No original, há uma sequência de dois anapestos no hemistíquio após a vírgula. Eu não consegui reproduzir esse ritmo exato, mas fiz algo parecido: ambos os hemistíquios são redondilhas menores, o primeiro com pauta acentual 3-5, e o segundo, 2-5.

Verso 17	
The named and unnamed heroes pass to other spheres,	Os heróis famosos e os incógnitos ascendem a outras esferas,

Whitman encerra o verso com uma sequência de quatro jambos; na minha tradução, dois péons quartos e dois anapestos, com uma sílaba átona sobrando. É uma correspondência relativamente próxima. São quatro unidades regulares, ainda que diferentes e maiores que aquela usada pelo americano.

Quanto à assonância em /ó/ de “heróis”, “famosos” e “incógnitos”, eu quis preservar de alguma forma a repetição de “named” e “unnamed”; a opção mais similar seria “conhecidos” e “desconhecidos”, mas o esquema rítmico não ficou bom.

Verso 20	
The young men droop their eyelashes toward the ground when they meet;	Todos os jovens, de cabeça baixa, se encontram olhando para o chão;

Aqui, por uma naturalidade maior, tive que transformar duas pausas fracas em duas pausas fortes. Além disso, mudei a ordem dos hemistíquios em termos do número de acentos tônicos: em vez de dois, dois, dois, um, ficou dois, dois, um, dois⁴⁶. Seria esta mudança uma violação do princípio nº 1 que anunciei antes de comentar a tradução? Sim, seria, mas é uma transgressão pequena; é uma contravenção, por assim dizer.

⁴⁶ Tratei o secundário do 2º hemistíquio como uma sílaba átona.

Verso 21	
But for all this Liberty has not gone out of the place, nor the infidel enter'd into full possession.	Mesmo assim, a liberdade ainda não partiu de lá, e nem o infiel tomou posse por completo.

Depois de tanto tratar o secundário como uma sílaba átona, chegou a hora dele: na última divisão, “tomou posse por completo”, temos a seguinte escansão:

- \ / - - - / -
tomou posse por completo

No entanto, a mesma divisão no original tem três acentos tônicos. Neste caso, como precisamos de mais um tônico, o secundário assume esse posto.

Verso 23	
It waits for all the rest to go, it is the last.	Ela espera que parta tudo mais, é a derradeira.

Vejo duas sutilezas no verso original que precisamos reproduzir na tradução: a coordenação das duas orações e a rima imperfeita interna de “rest” com “last”.

Na primeira opção considerada, a coordenação foi trocada pela subordinação:

- / - / - / - / || \ - - / ||
Depois de tudo mais partir, ela se vai.

Apesar da correspondência acentual alta, essa questão não foi solucionada. Na segunda, abaixo, há coordenação, mas o 1º hemistíquio sofreu uma flexibilização acentual (mas ainda está regular, que é o que importa) e o 2º hemistíquio acabou ficando com dois acentos:

- - / - - / - / - / || - / - - - /
Ela espera que parta tudo mais, é a última que vai.

A rima (“mais”/”vai”) está presente em ambas, mas cada uma das opções tem um problema, como apontado. A opção final mistura essas duas:

- - / - - / - / - / || - - - / -

Ela espera que parta tudo mais, é a derradeira.

A maior diferença em relação às anteriores é a rima: “mais”/”vai” é mais imediatamente mais óbvia que a rima imperfeita e distante — ainda assim, permitida, como indica Bandeira (1960) — de “espera”/”derradeira”.

Verso 24	
When there are no more memories of heroes and martyrs,	Quando ninguém mais tiver na memória os heróis nem os mártires,

No original, há uma aliteração de /m/ em três palavras — “more”, “memories” e “martyrs” — que consegui reproduzir na tradução, em “mais”, “memória” e “mártires”. Ao colocar “mais” seguindo “ninguém”, consigo transformar o acento tônico do pronome em secundário, dando mais destaque ao advérbio e mantendo os três tônicos da divisão original, que na tradução caíram em “mais”, “tiver” e “memória”.

Verso 25	
And when all life and all the souls of men and women are discharged from any part of the earth,	Quando toda a vida e todas as almas de homens e mulheres forem varridas de todas as partes da terra,

O trecho “and all the souls of men and women” é composto por quatro jambos (e uma sílaba átona), então exige alguma regularidade — a regularidade que se encontra na opção acima é menor do que a original: são apenas duas divisões de redondilhas menores. Se expandirmos a noção do que é regular e não contar apenas repetições, uma possibilidade seria “e toda a essência de homens e mulheres”. É um decassílabo heroico (2-4-6-10).

Verso 26	
Then only shall liberty or the idea of liberty be discharged from that part of the earth,	Só então a liberdade, ou a ideia de liberdade, será varrida de tal parte da terra,

A última divisão é composta de três anapestos seguidos na mão de Whitman, mas, na tradução, são dois péons quartos e um anapesto. O ideal seria manter três formas rítmicas iguais, mas, não sendo possível, três formas rítmicas, o nível de correspondência imediatamente abaixo, já nos basta. O importante é diferenciar as partes com figuras rítmicas das partes sem figuras rítmicas.

Verso 27	
And the infidel come into full possession.	E o infiel tomará posse por completo.

No original, Whitman emprega um ritmo ternário e encerra o verso com um binário. Na tradução, são três péons quartos.

Lanço mão de uma pequena trapaça: haveria dois acentos tônicos seguidos em “tomará posse”, então o “rá” fica secundário para o “pos” serônico, formando um péon quarto (- - \ /). No entanto, dessa forma eu fico sem um dos três acentos tônicos do segundo hemistíquio, então esse secundário conta também comoônico. Ou seja, na contagem do ritmo, ele é átono, mas, na contagem de acentos, ele éônico.

Verso 28	
Then courage European revolter, revoltress!	Coragem! Insurreto europeu! Insurreta!

A pauta acentual da tradução ficou praticamente idêntica à do original, com apenas uma diferença mínima: o deslocamento de uma sílaba átona do penúltimo hemistíquio para o último. O ritmo, no entanto, foi perfeitamente preservado.

Original: - / - || - - / - - / - || - / - ||

Tradução: - / - || - - / - - / || - - / - ||

Verso 30	
I do not know what you are for, (I do not know what I am for myself, nor what any thing is for,)	Não imagino o que defendes, (Não imagino o que eu mesmo defendo, nem o que ninguém defende.)

A pauta acentual deste verso tem, ao todo, cinco péons quartos: dois na primeira divisão, dois na segunda e um na terceira. Com algumas pequenas diferenças, consegui reproduzir na tradução esse mesmo modelo.

Verso 31	
But I will search carefully for it even in being foil'd,	Intentarei procurar com afinco, mesmo que saia frustrado,

Já neste verso, ao contrário do anterior, eu não fui tão bem-sucedido assim. A métrica está regular demais: um péon quarto, dois anapestos, um jambo, dois anapestos. O original contém esses mesmos elementos rítmicos, mas com dois acentos tônicos isolados, seguindo outros dois tônicos, para dar certo contorno ao ritmo.

Além disso, transformei uma pausa fraca em forte. Uma mudança assim de pontuação não é muito preocupante, porque não inseri nem retirei nenhuma pausa.

Versos 32-35	
In defeat, poverty, misconception, imprisonment—for they too are great.	Por revés, escassez, equívoco, encarceramento - pois eles também são grandes.
Did we think victory great?	Julgamos grande a vitória?
So it is—But now it seems to me, when it cannot be help'd, that defeat is great,	Ela é mesmo – Porém eu penso que, quando inevitável, a derrota é grande.
And that death and dismay are great.	E são grandes a morte e a desgraça.

Numa primeira leitura, o significado de “great” parece óbvio: “grande”, “grandioso” e outros sinônimos. No entanto, Oates (1998, p. 725) menciona outra possível acepção: gravidez.

A palavra final [do poema, “great”] indica gravidez (“great with child”), principalmente se lida no contexto da figura “latente” da Liberdade, “esperando perseverante”. Isso expressa o tema do ciclo natural e da regeneração implícitos na metáfora mestre de relva que Whitman usa. Aqui o ciclo é político e espiritual [...]

Como nenhum sinônimo de “grande” que eu conheça consegue trazer essa ideia à tona, é preciso pensar em outra possibilidade:

Por revés, escassez, equívoco, encarceramento - pois eles também dão
frutos.

Colhemos os frutos da vitória?

Sem dúvida — Porém eu penso que, quando inevitável, a derrota dá frutos,
E dão frutos a morte e a desgraça.

É uma opção mais próxima à proposta de Oates. Se entendermos “great with child” como significando “ter potencial” ou “ter consequências positivas”, essas expressões com “frutos” se adequam com exatidão.

Pela natureza do verso de Whitman, não é necessário esquematizar as omissões, modificações e acréscimos. As questões que levantei acerca de possíveis problemas na tradução são pontuais, mais relacionadas ao ritmo.

3.9

Tradução comentada: “Para um revolucionário europeu derrotado” (Luciano Alves Meira)

A tradução⁴⁷:

1 Coragem ainda, meu irmão ou minha irmã!
 Segue em frente — a Liberdade está para ser submetida, aconteça o

⁴⁷ Extraída de Whitman (2005, pp. 364-6).

que acontecer;

Não se trata de algo que será suprimido em virtude de uma ou duas
falhas, ou qualquer número de falhas,

Ou pela indiferença ou pela ingratidão das pessoas, ou por qualquer
infidelidade,

5 Ou a demonstração dos dentes do poder, soldados, canhões,
estatutos penais.

Aquilo em que cremos aguarda latente para sempre em todos os
continentes,

A ninguém convida, nada promete, senta-se com calma e leveza, é
positivo e composto, desconhece o medo,

Espera pacientemente, espera o seu tempo.

(Não são apenas canções de lealdade,

10 Mas canções de insurreição também,

Pois que sou o poeta jurado de todos os rebeldes destemidos no
mundo inteiro,

E aquele que me segue deixa para trás a paz e a rotina,

E arrisca sua vida, que pode ser perdida a qualquer momento.)

A batalha em fúria com muitos altos alarmas e os constantes
avanços e recuos,

15 O infiel triunfa, ou supõe que triunfa,

Prisão, cadafalso, algemas, colar de ferro e bolas de chumbo fazem
seu trabalho,

Os heróis conhecidos e anônimos passam a outras esferas,

Os grandes oradores e escritores são exilados, acham-se doentes em
terras distantes,

A causa está dormente, as mais poderosas gargantas estão
engasgadas com seu próprio sangue,

20 Os jovens abaixam suas pestanas na direção do solo quando se
encontram,

Mas ainda assim a Liberdade não perdeu o seu lugar, nem o infiel

conquistou domínio completo.

Quando a liberdade abandona um lugar, ela não é a primeira a sair,
nem a segunda, nem a terceira,
Espera que todos os demais partam antes, ela é a última a sair.

Quando não há mais memória de heróis e mártires,
25 E quando toda a vida e todas as almas de homens e mulheres são
descartados em qualquer parte da terra,
Então, somente nesse dia a Liberdade ou a ideia da Liberdade há de
ser descartada daquela parte da terra,
E o infiel atingirá domínio completo.

Então, coragem, rebelado europeu, rebelada europeia!
Pois até que tudo cesse nem tu deves cessar.

30 Não conheço o sentido de tua vida (não conheço nem mesmo o
sentido de minha vida, nem o sentido que move coisa
qualquer),
Mas procurarei cuidadosamente por ele, mesmo que esteja
frustrado,
Na derrota, na pobreza, no equívoco, na prisão — pois também
essas experiências são grandes.

Pensávamos que a vitória era grande?
De fato ela é — mas agora me parece, quando a vejo sem poder ser
auxiliada, que a derrota é grande,
35 E que a morte e o desalento são grandes.

Percebemos já no 2º verso que Luciano acertou na dicção romântica: ele utiliza “segue”, conjugação da 2ª pessoa no singular, e não “siga”, conjugação da 3ª pessoa no singular. No entanto, no mesmo verso, há um problema: “submeter”. “Subserve”, segundo o Merriam-Webster, tem duas acepções: “promover o bem-estar ou os propósitos de algo” ou “servir como instrumento ou meio para realizar algo”. “Submeter” não se adequa a nenhum desses sentidos, pois, segundo o Aulete,

significa “fazer que se renda ou obedeça, ou render-se, obedecer” ou “tornar(-se) alvo ou objeto de [algo]”.

No 3º verso, há dois problemas: o acréscimo “por virtude” alonga demais o verso, e “falhas” não é uma boa opção, pois está mais associado a “defeito”. “Fracasso” é uma palavra melhor neste caso. Luciano fez uma leitura similar à minha em relação a “tushes”, no 5º verso, mas ninguém “demonstra dentes”; podemos dizer que “demonstramos força”, ou que algo foi “uma demonstração de força”.

Já no 7º verso, “senta-se” é uma tradução literal de “sits”, e não está bom. Seria melhor algo como “repousa” (a opção que adotei) ou “encontra-se”, que são verbos mais genéricos para marcar presença. O verbo equivocado acarretou um erro no adjunto adverbial, já que, como a crença não se senta, não pode ser “com calma e leveza”. Outra tradução literal está no verso 20. Não é nada natural falar “abaixam suas pestanas na direção do solo”; os jovens estão de cabeça baixa, pois a causa pela qual eles lutaram foi esmagada. A última tradução literal está no verso 34: “quando a vejo sem poder ser auxiliada” (“when it cannot be help’d”). Talvez o tradutor tenha entendido que “it” fosse a vitória, mas a passagem não me faz muito sentido dessa forma. O que Whitman afirma é que, quando nada se pode fazer para evita-la, a derrota também é grande.

Nos versos 24 e 25, o presente do indicativo está errado. O certo seria o futuro do conjuntivo: “quando não houver mais memória [...]” e “quando toda a vida e todas as almas [...] forem descartadas”. Inclusive, há três problemas grandes no verso 25: 1) Como o sujeito é “toda a vida” e “todas as almas de homens e mulheres”, o predicativo deveria ser “descartadas”, não “descartados”; 2) “Descartadas” não é uma boa tradução para “discharged”, que implica numa ideia de morte, eliminação. A opção de Luciano é muito leve. 3) Se “descartadas” for mantido, não pode ser “em qualquer parte da terra”, e sim “de qualquer parte da terra”, senão dá a impressão de que as pessoas estão sendo largadas em qualquer região da terra. No verso seguinte, o tempo verbal deveria ser o futuro do indicativo — “haverá de ser” —, não o presente.

O verso 30 peca por excesso: “to be for something” é apoiar, defender algo, e não “ser o sentido da vida”, como indica Luciano, mas achei interessante o uso de “que mova coisa qualquer”. Se ele tivesse utilizado algo como “Não sei o que te move (não sei nem mesmo o que comove a mim, nem o que move coisa qualquer)”,

a tradução teria ficado melhor. No v. 31, há uma inconsistência lexical. O título traduzido é “Para um revolucionário europeu derrotado”, mas “foil’d”, no verso em questão, foi traduzido como “frustrado”. Acredito que seja necessário manter a mesma tradução no título e no poema em casos assim. Além disso, encontramos uma ambiguidade: “frustrado” pode se referir tanto ao sujeito (implícito) da frase, “eu”, como ao objeto indireto, “ele” (o sentido da vida). Na minha interpretação, “foil’d” caracteriza o eu-lírico, que vai tentar descobrir o que seu ouvinte defende, mesmo que ele — o eu-lírico — saia frustrado.

A ausência de “are these”, no verso 9 fez muita falta. O que “não são apenas canções de lealdade,/mas canções de insurreição também”? Era preciso especificar de alguma forma que os versos de Whitman são o sujeito desse predicativo. A outra omissão eu também não consigo entender: no v. 16, faltou incluir “garrote” na tradução, entre “cada falso” e “algemas”.

No quesito métrico⁴⁸, em termos dos acentos tônicos, Luciano se manteve fiel ao original, com algumas poucas seções em que o número foi maior. Das que saltam aos olhos, menciono “em virtude de uma ou duas falhas”, que, como já falei, deixa o verso longo demais, e “quando a vejo sem poder ser auxiliada”, trecho que precisaria ser retraduzido. Pelo que parece, ele não tentou reproduzir como eu nem o número de acentos nem as estruturas rítmicas regulares/irregulares, preocupando-se mais com o tom da tradução.

O que prejudica o trabalho de Luciano são escolhas lexicais questionáveis, como “falhas” e “descartadas”, por exemplo, e traduções literais, como as que apontei acima. O verso whitmaniano é um problema para ser bem reproduzido por tradutores, que o tratam como um verso livre puramente sem métrica; como eu mostrei, isso não é verdade. Nesse ponto, a tradução de Luciano também peca.

⁴⁸ A escansão encontra-se no Apêndice.

3.10

William Butler Yeats e “On being asked for a war poem”

O poema original⁴⁹:

1	I think it better that in times like these	a
	A poet's mouth be silent, for in truth	b
	We have no gift to set a statesman right;	c
	He has had enough of meddling who can please	a
5	A young girl in the indolence of her youth,	b
	Or an old man upon a winter's night.	c

Originalmente encomendado por Henry James para um livro de Edith Wharton, o poema teve dois títulos anteriores: “To a friend who has asked me to sign his manifesto to the neutral nations” (“Para um amigo que me pediu para assinar seu manifesto em prol das nações neutras”) e “A reason for keeping silent” (“Um motivo para ficar em silêncio”), sendo este o título usado na publicação de Wharton (Jeffares, 1968, p. 189).

Yeats diz, em resumo, que em épocas de guerra, poetas não devem se manifestar; como eles não conseguem influenciar o rumo da política, é melhor que se atenham a falar de temas que agradem a moças e velhos. No poema “Politics”, de 1938, Yeats repete a ideia de se fixar no sexo oposto e ignorar a política⁵⁰:

1	How can I, that girl standing there, My attention fix On Roman or on Russian Or on Spanish politics,
5	Yet here's a travelled man that knows What he talks about, And there's a politician That has both read and thought,

⁴⁹ Extraído de Yeats (1997, p. 156).

⁵⁰ Curiosamente, a citação de Thomas Mann que antecede o poema diz da importância da política: “Em nossa época, o destino da humanidade apresenta seus significados em termos políticos.”

And maybe what they say is true
 10 Of war and war's alarms,
 But O that I were young again
 And held her in my arms⁵¹.

Frye (2015, p. 21) parece concordar:

Decerto não nos voltaríamos para os poetas contemporâneos em busca de orientação ou liderança no mundo do século XX. Dificilmente recorreríamos a Ezra Pound, com seu fascismo, suas ideias de crédito social, seu confucionismo e seu antissemitismo; ou a Yeats, com seu espiritualismo, suas fadas e sua astrologia; ou a D. H. Lawrence, que nos recomendaria açoitá-los nossos servos a fim de restaurar a preciosa corrente de reciprocidade sanguínea entre servos e senhor; ou a T. S. Eliot, que nos afirmaria que para estabelecer uma cultura próspera se deve instruir uma elite, manter a maioria da população nos mesmos ambientes e jamais desestruturar a Igreja Anglicana.

Mais adiante (p. 78), ele complementa sua tese:

Assim, por mais útil que seja a literatura para o enriquecimento da imaginação e do vocabulário, seria de um pedantismo atroz utilizar-se dela diretamente como guia para a vida. Aqui vemos talvez o porquê de o poeta, em geral, ser um sujeito pouco indicado para análises sobre o estado das coisas, e até mesmo mais crédulo e simplório do que nós outros. As convenções literárias que adota acabam por se lhe converter em fatos da vida.

Segundo o autor, o misticismo de Yeats o impediria de comentar acerca da vida, porque, se o estilo do irlandês “pede fadas” (ibid.), suas “análises sobre o estado das coisas” sem dúvida não seriam válidas — ecoando a opinião do poeta.

É preciso mostrar, no entanto, a falácia de Frye. Ele pega casos extremos de poetas para provar sua tese, mas existem também aqueles que não se encaixam em seu argumento, como William Carlos Williams e Wallace Stevens, como aponta Britto (2017, p. 9): “Por fim, Stevens, tal como o pediatra William Carlos Williams, dedicou-se a uma carreira profissional desvinculada por completo da literatura — a área de seguros —, mantendo a esfera do trabalho e a da poesia estritamente separadas ao longo de toda sua vida.” Esta falácia subscreve à ideia de que uma pessoa é indissociável de sua obra, o que implica num princípio estruturalista perigoso: a obra traria por obrigação uma mensagem fixa — aquela refletida na vida do autor —, o que impediria qualquer um de fazer interpretações diferentes da do autor.

⁵¹ Extraído de Yeats (1997, p. 356).

Voltando a Yeats: apesar de ele afirmar em uma carta para Henry James que não discutiria mais a Grande Guerra em seus poemas (Jeffares, 1968, p. 189), sabemos que não é verdade. Ele falaria das consequências do conflito em “The Second Coming” e trataria das lutas políticas irlandesas em “Easter, 1916”, ambos do livro *Michael Robartes and the dancer*, de 1921.

3.11

Tradução comentada: “O poeta e o poema de guerra”

O poema:

1	Poetas não norteiam governantes,	2-6-10	a
	E é melhor que fiquemos em silêncio	3-6-10	b
	Em tempos semelhantes aos atuais.	2-6-10	c
	Já basta que sejamos fascinantes	2-6-10	a
5	Pra meninas na idade da indolência	3-6-10	b’
	Ou pra velhos em noites invernais.	3-6-10	c

A estrutura simples do original foi reproduzida: decassílabos convencionais e esquema de rimas abcabc (com os pares de rimas imperfeitas “estadistas” / “vista” e “silêncio” / “indolência”).

Versos 1-3	
I think it better that in times like these	Poetas não norteiam governantes,
A poet's mouth be silent, for in truth	E é melhor que fiquemos em silêncio
We have no gift to set a statesman right;	Em tempos semelhantes aos atuais.

De imediato se nota que troquei a ordem dos versos: em relação à numeração original, a minha ordem ficaria 3-1-2. Isso efetua uma mudança na retórica: eu deixo clara desde o início a ideia que Yeats só estabelece por completo no v. 3, e o *crescendo* do irlandês se torna um *decrecendo* na tradução. Outra crítica que faço a mim mesmo decorre do fato de eu ter deslocado a pausa do meio do segundo verso para o final do primeiro. Em uma versão anterior, havia um ponto final terminando o primeiro verso, mas optei por trocá-lo por uma vírgula e começar o verso seguinte

com uma conjunção aditiva para não deixar o ritmo de leitura muito lento. Dessa forma, reproduzo a estrutura do original, dividido em duas frases de três versos cada.

O v. 1 passou por uma alteração significativa. Minha opção anterior era “Política não é nosso domínio” (rimando com “fascínio” no v. 4, que discuto mais abaixo), mas essa possibilidade elimina a pessoa do “statesman” do poema, o que não é aconselhável. E, ao contrário do tradutor cleptomaníaco do conto de Dezső Kosztolányi, que prejudica as personagens de uma história de detetive surrupiando seu dinheiro e seus pertences ao traduzir, eu levo mais pessoas ao poema, pois “statesman”, “young girl” e “old man” estão no singular no original, mas no plural na tradução.

Outra alteração que fiz foi no v. 3. A tradução anterior era “Em situações iguais às atuais.”. No entanto, como no v. 20 de “A despedida de Napoleão”, a rima interna não soava bem, então substituí o verso pela opção final.

Versos 4-6	
He has had enough of meddling who can please	Já basta que sejamos fascinantes
A young girl in the indolence of her youth,	Pra meninas na idade da indolência
Or an old man upon a winter's night.	Ou pra velhos em noites inverniais.

O que Yeats quer dizer é “he who can please a young girl in the indolence of her youth or an old man upon a winter's night has had enough of meddling”. Numa tradução livre: “já se intrometeu o suficiente quem conseguir agradar a uma jovem na indolência da juventude ou a um velho numa noite de inverno”. É uma construção normal em língua inglesa, mas que em português não é possível. Em português, no caso de sujeitos muito compridos, dificilmente a ordem sujeito-predicado é mantida; prefere-se mudar para predicado-sujeito, como fiz nas minhas traduções poética e livre.

Traduzir “of her youth” no v. 5 seria desnecessário, porque “meninas” já passa a ideia de que a juventude é a idade da indolência, então é uma omissão que não prejudica em nada o sentido.

São apenas 6 versos, mas tive muito a comentar. Vejamos a tabela abaixo:

<p>I think it better that in times like these A poet's mouth be silent, for in truth We have no gift to set a statesman right; He has had enough of meddling who can please A young girl in the indolence of her youth, 5 Or an old man upon a winter's night.</p>	<p>Poetas não norteiam governantes, E é melhor que fiquemos em silêncio Em tempos semelhantes aos atuais. Já basta que sejamos fascinantes Pra meninas na idade da indolência Ou pra velhos em noites invernais.</p>
OMISSÕES MODIFICAÇÕES ACRÉSCIMOS	

Nenhuma das omissões é muito relevante. Eu perco a aliteração do /th/ em “mouth” e “truth”, mas compenso com a rima interna de “silêncio” / “tempo” e acrescento a de “semelhantes” / “bastante”. Não precisei fazer nenhum acréscimo e não causei nenhuma modificação.

3.12

William Butler Yeats e “The Second Coming”

Qual é, hoje, a cotação de um homem honesto e de um patriota? Eles hesitam, e lamentam, e às vezes suplicam, mas não fazem nada a sério ou que seja eficaz. Esperarão, bem dispostos, que outros remediem o mal, para que não precisem mais lamentar. O máximo que fazem, quando o direito lhes passa perto, é dar-lhe um voto barato, mostrando-lhe uma expressão débil e desejando-lhe felicidades.

Henry David Thoreau

O poema original⁵²:

- 1 Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,

⁵² Extraído de Yeats (1997, pp. 189-90).

- 5 The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
 The ceremony of innocence is drowned;
 The best lack all conviction, while the worst
 Are full of passionate intensity.
- Surely some revelation is at hand;
 10 Surely the Second Coming is at hand.
 The Second Coming! Hardly are those words out
 When a vast image out of Spiritus Mundi
 Troubles my sight: somewhere in sands of the desert
 A shape with lion body and the head of a man,
 15 A gaze blank and pitiless as the sun,
 Is moving its slow thighs, while all about it
 Reel shadows of the indignant desert birds.
 The darkness drops again; but now I know
 That twenty centuries of stony sleep
 20 Were vexed to nightmare by a rocking cradle,
 And what rough beast, its hour come round at last,
 Slouches towards Bethlehem to be born?

Aproveitando a deixa da discussão relativa ao poema anterior de Yeats, quero continuar o questionamento acerca da relação entre a visão de mundo de um poeta e sua obra, mas centrando a fala em “The Second Coming”, escrito em 1919 e publicado pela primeira vez no periódico americano *The dial* em 1920 (Jeffares, 1968, p. 238). Ele viria a figurar no livro *Michael Robartes and the dancer*, de 1921, como já mencionado.

No poema, encontramos referências bíblicas (a Segunda Vinda em Mateus 24⁵³, a Besta, em Apocalipse 13⁵⁴, Belém como o local de nascimento) misturadas com o misticismo de Yeats, como a noção de “gyres”. Nas palavras do próprio Yeats (ibid., p. 241):

Esta figura [dois cones em interseção vertical] também representa a história, pois o final de uma era, em que sempre se revela o aspecto da era seguinte, é representado

⁵³ Em especial, Mateus 24:29-31.

⁵⁴ Isto será discutido na tradução.

pela chegada da uma espiral [o “gyre”] em seu ponto de maior expansão e a outra em seu ponto de maior contração. No momento atual, a espiral da vida está se expandindo, ao contrário de antes do nascimento de Jesus, em que ela estava se contraindo, e já chegou quase à sua expansão máxima. A revelação que se aproxima, no entanto, tomará o aspecto do movimento contrário da espiral interna. Toda a nossa civilização científica, democrática, acumuladora de fatos e heterogênea pertence à espiral externa e se prepara não para se perpetuar, mas para a revelação, como em um relâmpago — relâmpago esse que não será visto apenas em um lugar e que será repetido constantemente durante um tempo —, da civilização que lentamente tomará seu lugar.

Há também o *Spiritus Mundi* (ou *Anima Mundi*), que seria um “depósito geral de imagens que não são mais propriedade de nenhuma personalidade ou espírito” (Yeats, 1997, p. 655). No entanto, essa combinação por si só não nos diz nada. Podemos tentar apreender algo sobre o significado da obra nas palavras do próprio autor. Em uma carta de 1936 para Ethel Mannin, Yeats discute “The Second Coming” (Ross, 2014, p. 220):

À medida que minha noção de realidade aumenta, e eu acho que aumenta com a idade, meu horror diante da crueldade dos governos cresce. [...] Comunistas, fascistas, nacionalistas, religiosos, antirreligiosos, todos são responsáveis pelo número de vítimas. Não fiquei em silêncio; usei o único meio que tenho — a poesia. Se estiver com meus poemas à mão, leia “The Second Coming”. Foi escrito há uns dezesseis, dezessete anos e previu o que está acontecendo.

O que estava acontecendo à época era a ascensão do fascismo na Europa, com os regimes de Hitler e Mussolini. O poeta, de início, chegou a ser partidário do italiano, e MacNeice (1941, p. 32 *apud* Martin, 1983, p. 242) afirma que “Yeats tinha um projeto de fascista dentro dele” e que via “a subida dessa maré [...] com certa satisfação”. O apoio a Mussolini⁵⁵ era “motivado pelo desejo de corroborar as especulações históricas formuladas em *A vision*” (Cullingford, 1996, p. 61) — ele considerava o fascismo a espiral antitética ao socialismo marxista —, e essa lua de mel acabou em outubro de 1935, quando Mussolini invadiu a Abissínia, pois “nenhum nacionalista irlandês, ainda em conflito com o Império Britânico, aceitaria o sacrifício de outra nação pequena para um Império Romano em renascimento” (ibid.).

⁵⁵ É preciso fazer uma distinção importante, já que, nos anos 1920, o termo fascismo não era sinônimo de “um totalitarismo brutal, racismo genocida e desejo pela conquista mundial”, e “Mussolini tinha a admiração dos conservadores europeus, que viam nele o salvador italiano da ameaça bolchevique” (idem, p. 62). Yeats jamais apoiou Hitler e inclusive achava que havia “uma afinidade especial entre os judeus e os irlandeses” (idem, p. 74).

Será o comentário de Yeats na carta para Ethel Mannin revisionista? É possível. Segundo Winters (1968, p. 10 *apud* Bloom, 1970, p. 323), o poeta “fica feliz com a Besta — é o julgamento de Yeats de tudo que consideramos civilizado. Ele aprova esse tipo de brutalidade.” Cullingford cita uma passagem em prosa de Yeats (1962, pp. 279-80 *apud* Cullingford, 1996, p. 78), para mostrar que “no equilíbrio ambíguo de terror e fascínio, o terror parece maior” (*ibid.*):

Talvez estejamos inquietos porque estamos percebendo que nossa vontade geral precisa se render a outra vontade dentro dela, interpretada por alguns homens, ao mesmo tempo economistas, patriotas e interrogadores. Como percebemos tudo através de oposições, homens vindo a acreditar no oposto subjetivo do que fazem e pensam, talvez estejamos prestes a aceitar a autoridade mais implacável já vista. Será que eu a desejo ou a temo, pela minha estima pela mesa de jogos da natureza, onde muitos vão à ruína, mas ninguém é julgado, e onde tudo é fortuito, imprevisível?

Bloom (1970, pp. 317-25) concorda com essa perspectiva revisionista e vê o poema negativamente, pois este não se encaixaria com a visão do próprio poeta; para o irlandês, “a vinda de Jesus não foi a Primeira Vinda”, então o título “não só é errôneo, mas um recurso enganador e ilegítimo para conferir ao poema uma gama de referências e imaginação que ele não possui e não tem como sustentar”. O crítico acredita que o título encontrado nos rascunhos, “The Second Birth” (“O Segundo Nascimento”), seria mais adequado e que a revisão não justifica a associação com a doutrina cristã:

O poema de Yeats não é uma visão da Segunda Vinda, mas do Segundo Nascimento da Esfinge, não de Tebas, mas de Mênfis, não a que estrangulava quem não respondia seu enigma corretamente, mas a Divindade do Sol de um olho só. [...] É a Esfinge macho que assombra Yeats desde que ele leu “Ozymandias”, de Shelley, na juventude. [...]

As (extensas) críticas de Bloom se referem mais às imagens do poema do que à força; afinal, “tem algo na força de ‘The Second Coming’ que nos convence da nossa impotência”, mas “o poema inteiro é um quebra-cabeça, por isso Yeats arriscou incluir tanta arbitrariedade e incoerência”. Cabe lembrar que, no rascunho, Yeats era muito mais específico, incluindo comentários sobre a chegada dos alemães à Rússia⁵⁶ e menções a (Edmund) Burke e (William) Pitt⁵⁷.

⁵⁶ “The germans are... to Russia come / Though every day some innocent has died.” (“Os alemães... chegaram à Rússia / Mas todo dia inocentes morrem.”) (Bloom, 1970, p. 318)

⁵⁷ “And there’s no Burke to cry aloud, no Pitt.” (“Não há ninguém para criticar como Burke, como Pitt.”) (*ibid.*)

Já Paglia (2007, p. 113) elogia a força *e* as imagens e traz outra interpretação possível:

“The Second Coming”, de Yeats, ficou mais profético a cada década do século XX e agora do século XXI, desde a ascensão do fascismo e armas nucleares até a proliferação de terrorismo internacional. O poema expressa a percepção melancólica que a humanidade, atraída pelos anseios ao divino, nunca vai escapar de sua ancestralidade bestial. [...] Ele é estruturado por imagens dramáticas e uma coreografia emblemática. [...] Ideias se tornaram padrões, justapostas fortemente com a turva turbulência das forças dos elementos. [...] Por isso o poema, com seu final digno de um filme de terror, é tão híbrido como a esfinge, que representa nossos impulsos enterrados, vestígios de um passado que continua se tornando o futuro.

A análise dela aborda a obra através do prisma de um eu-lírico neutro, ao contrário de Bloom (e Winters), e concorda, ainda que discretamente, com a ideia yeatsiana das espirais; “um passado que continua se tornando o futuro” é o ciclo histórico que Yeats propunha.

Para concluir, será que é preciso levar em consideração as teorias de Yeats ao analisar sua poesia? Em outras palavras, será que a visão de mundo de Yeats influencia, positiva ou negativamente, sua poética (ou a compreensão de sua poética)?

Merquior (2013, p. 231), discorrendo sobre o debate entre a perspectiva de um artista e sua arte, nos lembra que que, “às vezes, a ‘ideologia’ do artista, conscientemente professada, está em desacordo com o real”, mas que, no caso de artistas reacionários, “seria necessário provar [...] que os valores humanos expressos na obra [...] fossem opostos ao progresso da história”. Seria Yeats reacionário? Um Yeats fascista, antidemocrático e elitista sem dúvida é reacionário, mas esses traços só seriam vistos no poeta nos anos 1920 e diante. Eu concordo com MacNeice que Yeats já tinha certas qualidades fascistas de antemão para apoiar, durante aproximadamente uma década, movimentos ultraconservadores. Mas, pela análise de Merquior, não podemos desprezar “The Second Coming” por conta disso: Yeats foi um “bom calculador do futuro” (ibid.:232), graças a uma “extraordinária agudeza na percepção do presente onde já está, em germe, cada futuro.” (ibid.)

George Orwell (1943, s.p.) concorda que “no caso de Yeats, deve haver alguma relação entre seu estilo de escrita imprevisível e atormentado e sua visão sinistra da vida” e afirma:

Em termos políticos, a tendência de Yeats é fascista. Ao longo da maior parte de sua vida, e muito antes de o fascismo existir, ele tinha a perspectiva daqueles que chegam ao fascismo pela via aristocrática. Ele odeia a democracia, o mundo moderno, ciência, máquinas, o conceito de progresso — acima de tudo, a ideia da igualdade humana.

No entanto, apesar das críticas feitas a Yeats, ele admite que é possível analisar “um poeta como um poeta”, mas que “as crenças políticas e religiosas de um escritor não são excrescências a serem ignoradas, mas algo que deixa sua marca até nos menores detalhes de seu trabalho”.

Eliot (1940, p. s.p.) também discute essa faceta da análise da poesia de Yeats:

Para elogiar, não é preciso concordar plenamente; e eu não escondo o fato de que existem aspectos do pensamento e das emoções de Yeats que acho antipáticos. Digo isso apenas para indicar os limites em que delimitei minha crítica. As questões da diferença, objeção e protestos encontram-se no campo da doutrina, e são questões importantes. Minha preocupação é apenas com o poeta [e dramaturgo] [...].

Dito tudo isso, manifesto novamente a minha opinião: apesar de ser impossível dissociar o autor de sua obra, o melhor a se fazer é adotar uma postura crítica, entendendo as relações entre vida e arte, não desconsiderando criadores cujas crenças não se alinham com as nossas. E faço das palavras de Eliot as minhas sobre os méritos de Yeats (ibid.): “Ele era um dos poucos cuja história é a história de seu próprio tempo, que fazem parte da consciência de uma época que não pode ser entendida sem eles.”

3.13

Tradução comentada: “A Segunda Vinda”

A tradução:

1	Se espraçando na espiral em expansão,	3-7-10
	O falcão deixa o falcoeiro que o chama;	(3)-4-7-10
	Tudo esboroa-se; o centro sucumbe;	1-4-7-10
	Mera anarquia se alastra no mundo,	1-4-7-10
5	Alastra-se a maré de sangue, e tanto	2-6-8-10
	Que afoga a cerimônia da inocência;	2-6-10
	Falta aos bons convicção, enquanto os maus	3-6-10
	São de uma intensidade arrebatada.	(4)-6-10

	Uma revelação há de estar próxima.	(4)-6-10
10	Há de estar próxima a Segunda Vinda.	4-8-10
	Sim, a Segunda Vinda! Ao mencioná-la,	1-4-6-10
	Cenas saídas do Spiritus Mundi	1-4-7-10
	Me atormentam: algures no deserto	3-6-10
	Um tronco de leão, com fronte humana	2-6-8-10
15	E olhar vazio e atroz como o sol,	4-7-10
	Avança vagaroso, e à sua volta	2-6-10
	Cambam sombras dos pássaros irados.	1-3-6-10
	Recai a escuridão; agora eu sei	2-6-8-10
	Que vinte séculos de um sono pétreo	2-4-8-10
20	Um berço transformou em pesadelo,	2-6-10
	E qual vil besta, chegada a sua hora,	(3)-4-7-10
	Se arrasta até Belém para nascer?	2-6-10

Ao contrário da tradução dos poemas românticos em pentâmetro jâmbico, em que era possível usar apenas os decassílabos heroico, sáfico e martelo-agalopado, em “A Segunda Vinda”⁵⁸ surge a possibilidade de acentuar a 7ª sílaba. A questão das rimas será discutida em seguida.

Versos 1-5	
Turning and turning in the widening gyre The falcon cannot hear the falconer; Things fall apart; the centre cannot hold; Mere anarchy is loosed upon the world, The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere	Se espraiando na espiral em expansão, O falcão deixa o falcoeiro que o chama; Tudo esboroa-se; o centro sucumbe; Mera anarquia se alastra no mundo, Alastra-se a maré de sangue, e tanto

Os primeiros versos do poema já trazem um problema enorme ao tradutor: o que priorizar? Vendler (2007, p. 256) aponta que

⁵⁸ Isso também seria permitido na tradução do outro poema de Yeats que escolhi, mas não foi necessário.

[n]o lugar das rimas, encontra-se uma coerência interna intensificada não apenas pela repetição (“turning... turning; falcon... falconer; cannot... cannot”), mas também pela rima de fim de verso toante (“gyre... falconer; hold... world”⁵⁹), pela rima interna (“hear... mere”⁶⁰) e relações gráficas irracionais (“**falcon... falconer... fall**”). (grifos da autora)

A listagem de Vendler é um bom ponto de partida em termos hierárquicos. Perder a repetição de “fal” na tradução tem um efeito muito menor do que omitir as repetições, então é menos importante. Em um primeiro momento, traduzi o dístico inicial da seguinte forma:

Girando em giros cada vez maiores
O falcão está surdo ao treinador;

Percebe-se claramente que dei preferência à rima toante (entre /óres/ e /ôr/) e sacrifiquei a repetição do segundo verso, mantendo apenas a do primeiro verso: “**girando**” e “**giro**”. Como o quinto verso continuou igual, terminando com “tanto”, perdi também a rima toante. A opção escolhida traz um problema, porém: a rima nasal toante de uma oxítone, “expansão”, com duas paroxítonas, “chama” e “tanto”. Se eu fizesse uma inversão, “em espirais em expansão espiralando”, isso estaria solucionado, mas eu deixaria uma ambiguidade. O que está espiralando? As espirais em expansão ou o falcão em voo? Em um contexto modernista, não me parece uma questão tão reprovável assim; posso argumentar que, por ser um poema que “aparenta dispensar as formalidades tradicionais da rima” (Webb, 2007, p. 17), é possível usar rimas inusitadas ou “erradas” (no pior sentido do termo).

A possibilidade que por fim escolhi tem todos os elementos que Vendler destacou:

- Repetição: **espiralando, espirais, expansão, falcão, falcoeiro, mera, maré;**
- Rima toante: **expansão, chama, tanto, sucumbe, mundo;**
- Rima interna: **expansão, falcão;**
- Repetição gráfica: **falcão, falcoeiro, afunda.**

A omissão de “dimmed” no v. 5 instiga uma discussão interessante. A maré de Yeats é “turva de sangue”, então é uma mistura de água e sangue ou, como no

⁵⁹ Ela não comenta sobre a rima toante de “gyre” e “falconer” com “everywhere” e se atém apenas às rimas em versos emparelhados.

⁶⁰ Ela não comenta a rima interna de “widening” com “gyre” no v. 1.

Livro do Êxodo 7:17-21⁶¹, água que virou sangue, a primeira das dez pragas do Egito:

17 Assim falou o Eterno: Nisto saberás que Eu sou o Eterno; eis que Eu golpearei com a vara que está em minha mão as águas do Nilo e se converterão em sangue.

18 E os peixes que estão no Nilo morrerão, e cheirá mal o Nilo, e se cansarão os egípcios por não poder beber a água do Nilo.”

19 E disse o Eterno a Moisés: “Diz a Aarão: Toma tua vara e estende tua mão sobre as águas do Egito, sobre seus rios e sobre seus canais, e sobre suas lagoas, e sobre toda reunião de água, e serão sangue; sangue haverá em toda a terra do Egito, e nas madeiras e nas pedras.”

20 E fizeram assim Moisés e Aarão como ordenou o Eterno, e levantou a vara e golpeou as águas que havia no Nilo, à vista do Faraó e à vista de seus servos, e se converteram as águas que havia no Nilo em sangue.

21 E os peixes que havia no Nilo morreram, e cheirou mal o Nilo, e não puderam os egípcios beber água do Nilo e houve sangue em toda a terra do Egito.

Entretanto, na tradução, a maré é entendida apenas como uma enchente de sangue. Seria possível traduzir o verso incluindo essa ideia:

Alastra-se a maré turva de sangue, 2-6-(7)-10

A rima toante seria mantida, mas o enjambement seria perdido. Como é o primeiro enjambement do poema, achei importante mantê-lo. Yeats cria certa expectativa ao terminar o verso com “everywhere”, e eu quis reproduzir esse efeito com “tanto”.

Verso 6	
The ceremony of innocence is drowned;	Que afoga a cerimônia da inocência;

Explorei a possibilidade de usar “inunda” no lugar de “afoga” para ganhar uma rima interna, mas, apesar de ambos os verbos estarem relacionados à água, a diferença entre eles é clara. “Afogar” denota morrer sufocado na água, enquanto “inundar”, apenas cobrir de água. Falar que a cerimônia da inocência foi inundada significa que ela ficou submersa em água, mas afirmar que ela foi afogada é mais

⁶¹ Extraído de *Torá: a Lei de Moisés* (2001:172).

forte (e mais próximo do original): é o fim dela. O verbo mais correspondente a “inundar” no inglês seria “flood”.

Versos 7-8	
The best lack all conviction, while the worst	Falta aos bons convicção, enquanto os
Are full of passionate intensity.	maus São de uma intensidade arrebatada.

O verso 7 passou por muitas mudanças ao longo do processo tradutório. A primeira oposição era entre “bons” e “ruins”, e aqueles “são muito inseguros”. É uma opção péssima, porque não é isso que Yeats fala; o poeta diz que os bons são inertes. Em seguida, para corrigir, pensei em “não têm crença”. Como a 5ª sílaba é acentuada em “os bons não têm crença”, adotei “os melhores” e, por consequência, “os piores”. Essa possibilidade se revelou não acertada, porque não ter crença é não acreditar em alguma coisa, e também não é isso. Por fim, foi utilizada a palavra mais próxima do original, “convicção”. Demorei para aceitar que era o melhor termo porque tenho certa resistência com palavras como “convicção”, “obstáculo”, “advento”, que acabam sendo pronunciadas com 4 sílabas em vez de 3; afinal, se fazemos elisões na contagem métrica, talvez adotemos uma separação silábica mais oral, o que poderia causar dúvida na escansão.

Após “convicção”, as outras peças foram se encaixando. “Melhores” foi substituído por “bons” e “piores”, por “maus”. “Falta convicção aos bons” tem acento na 5ª sílaba, então fiz a inversão.

Apesar das inúmeras mudanças no verso 7, o verso 8 se manteve constante do início ao fim. Há muitas alusões ao Livro do Apocalipse no poema, então aproveitei os significados múltiplos de “arrebatados” para um jogo de palavras: além de ter a acepção de “exaltados”, “arrebatados” faz referência ao arrebatamento (“Rapture”, em inglês), segundo o qual as pessoas escolhidas seriam levadas para o Paraíso no Dia do Juízo Final, ilustrado em Apocalipse 20:11-12⁶²:

11 Vi então um grande trono branco e Aquele que estava sentado nele. De diante dele fugiam a terra e o céu, e não se achou lugar para eles.

⁶² Extraído de Bíblia (2015).

12 Vi os mortos, os grandes e os pequenos, em pé diante do trono, e rolos foram abertos. Mas outro rolo foi aberto: era o rolo da vida. Os mortos foram julgados pelas coisas escritas nos rolos, segundo as suas ações.

Em 1 Tessalonicenses 4:14-17⁶³, vemos a crença no arrebatamento:

14 Se temos fé em que Jesus morreu e foi levantado, então também temos fé em que Deus trará com ele aqueles que adormeceram na morte em união com Jesus.

15 Pois nós dizemos a vocês o seguinte pela palavra de Jeová: nós, os vivos, que sobrevivermos até a presença do Senhor, de modo algum precederemos os que adormeceram na morte;

16 porque o próprio Senhor descera do céu com uma chamada de comando, com voz de arcanjo e com a trombeta de Deus, e os mortos em união com Cristo se levantarão primeiro.

17 Depois nós, os vivos, que sobrevivermos, seremos arrebatados junto com eles em nuvens para encontrar o Senhor no ar; e assim estaremos sempre com o Senhor.

Em Apocalipse 12:1-5⁶⁴, encontramos um exemplo do arrebatamento:

1 Viu-se então um grande sinal no céu: uma mulher estava vestida com o sol; a lua estava debaixo dos seus pés, e na cabeça dela havia uma coroa de 12 estrelas.

2 Ela estava grávida e clamava nas suas dores e na sua agonia de dar à luz.

3 Viu-se outro sinal no céu: um grande dragão cor de fogo, com sete cabeças e dez chifres, e nas suas cabeças sete diademas;

4 a sua cauda arrastou um terço das estrelas do céu e as lançou para baixo, para a terra. O dragão ficou parado diante da mulher que estava para dar à luz, para que, quando ela desse à luz, pudesse lhe devorar o filho.

5 E ela deu à luz um filho, um menino, que pastoreará todas as nações com vara de ferro. O filho dela lhe foi então subitamente tirado e levado para Deus e para o seu trono.

Um dos sinônimos que o próprio texto dá para “levado” é “arrebatado”. Como há outras referências ao Livro do Apocalipse no poema, achei interessante acrescentar mais uma — mas que não funcionasse necessariamente como um acréscimo.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid.

Versos 9-10	
Surely some revelation is at hand; Surely the Second Coming is at hand.	Uma revelação há de estar próxima. Há de estar próxima a Segunda Vinda.

Em uma tradução do v. 10 em ordem direta, a 5ª sílaba poética seria acentuada; a pauta acentual ficaria 3-5-9. Para evitar esse problema, me baseei em uma figura de linguagem chamada quiasmo, em que se faz uma inversão das ideias apresentadas. Yeats usa essa técnica nos vv. 14 e 15 de “An Irish airman foresees his death”⁶⁵:

The years to come seemed waste of breath,
A waste of breath the years behind

Na minha tradução (Friedman, 2009, p. 160), o quiasmo foi mantido:

Meu futuro nada valia,
Nada valia meu passado.

No sentido clássico, o quiasmo tem uma estrutura ABBA em que os elementos de A são opostos; no exemplo de Yeats, os opostos são “the years to come” e “the years behind”. “A revelation” e “The Second Coming” não são ideias que se opõem, e sim se complementam, então é mais um paralelismo do que um quiasmo propriamente dito — porém me amparei no fato de Yeats ter usado uma figura similar num poema da mesma época⁶⁶.

Pensei também em outra possibilidade:

Uma revelação há de estar próxima. (4)-6-10
O Segundo Advento há de estar próximo. 3-6-10

⁶⁵ Trecho extraído de Yeats (1997:136).

⁶⁶ “On being asked for a war poem” e “An Irish airman foresees his death” foram publicados no mesmo livro, *The wild swans at Coole*, de 1919, e “The Second Coming”, apesar de escrito nesse mesmo ano, foi publicado apenas em 1921, no livro *Michael Robartes and the dancer*.

Mas isso exigiria uma análise que escandisse “advento” em quatro sílabas, “a-di-ven-to”, algo pouco natural. Caso contrário, teríamos uma pauta acentual 3-5-9, como na ordem direta da proposta anterior.

Verso 11	
The Second Coming! Hardly are those words out	Sim, a Segunda Vinda! Ao mencioná-la,

Em uma versão anterior, constava “Assim que pronuncio essas palavras,” — “essas palavras” sendo “a Segunda Vinda” —, mas a falta da repetição do título do poema no início do verso enfraquecia a tradução. Como já indiquei antes, “a Segunda Vinda” no começo do verso tem pauta acentual 3-5, então seria preciso encontrar algo que a substitua ou colocar a expressão em outro lugar no verso.

Com a primeira opção em mente, obtive “Sim! Ao pronunciar tais palavras,” (1-(4)-6-9), que enfatiza o que foi dito no verso anterior sem repetir a expressão e aproveita o posicionamento de “a Segunda Vinda” no fim do v. 10. Pensando na segunda opção, escrevi “Sim, a Segunda Vinda! Ao mencioná-la,” (1-4-6-10), que na minha opinião é mais forte justamente pela repetição. Acabei escolhendo essa solução, apesar do acréscimo.

Verso 12	
When a vast image out of Spiritus Mundi	Cenas saídas do Spiritus Mundi

“Spiritus Mundi”, por ser uma expressão cunhada pelo próprio Yeats, precisa ser mantida na tradução. Outro detalhe que precisa ser mantido é “out of” — não é “uma vasta imagem” *do* Spiritus Mundi, e sim *saída* do Spiritus Mundi. Com essas exigências, a única palavra que consegui encaixar no início do verso foi “cenas”.

Verso 13	
Troubles my sight: somewhere in sands of the desert	Me atormentam: algures no deserto

Como “cenar” está relacionado à visão, a omissão de “my sight” não acarreta mudança alguma no poema; já fica subentendido que o eu-lírico está vendo o que se passa. Ao contar o (res)surgimento da Besta, “somewhere” é o primeiro dos detalhes: é uma “localização indescritível” nas palavras de Vendler (2007, p. 257), então precisa figurar na tradução. Dizer apenas “no deserto” ou “nas areias do deserto” também não precisa o local, mas a inclusão do “algures” é mais forte e enfatiza o mistério.

Versos 14-17	
A shape with lion body and the head of a man, A gaze blank and pitiless as the sun, Is moving its slow thighs, while all about it Reel shadows of the indignant desert birds.	Um tronco de leão, com fronte humana E olhar vazio e atroz como o sol Avança vagaroso, e à sua volta Cambam sombras dos pássaros irados.

Ainda segundo Vendler (ibid.), o “shape” no verso original é uma referência a *Paraíso perdido*, de Milton, que usa o mesmo “substantivo indefinido” para descrever as alegorias da Morte e do Pecado, como em⁶⁷:

Before the gates there sat
On either side a formidable shape;

A tradução perde essa alusão ao omitir “uma forma”, contentando-se com “um tronco”. “Uma forma de leão” pode sugerir que é o leão inteiro, mas, como se trata da esfinge, precisamos que seja só o tronco. Inclusive, “tronco” pode causar estranhamento, mas é o vocábulo certo, como mostra o trecho abaixo, tirado de um dicionário de zoologia⁶⁸ discutindo a locomoção de mamíferos quadrúpedes:

⁶⁷ Extraído de Milton (2015, p. 154). A tradução: “E portentosas / formas de ambos os lados as velavam:”.

⁶⁸ Universidade Castelo Branco (2008, p. 34).

A inclinação posterior das apófises das vértebras torácicas e a inclinação anterior das apófises das vértebras lombares são típicas dos mamíferos quadrúpedes e estão relacionadas ao abandono das ondulações laterais do tronco durante a locomoção. O cotovelo e o joelho moveram-se para mais perto do tronco, de forma que as patas estenderam-se para baixo, para uma região mais ou menos inferior do corpo.

Há efeitos sonoros interessantes a discutir, como a assonância de “shape” / “gaze” e a rima interna de “man” / “blank”. A primeira palavra de cada par está no v. 14, e a segunda, no v. 15, diferentes, mas, na minha adaptação, os efeitos são reproduzidos no mesmo verso: a rima interna de “tronco” e “fronte” no v. 14, e a assonância de “atroz” e “sol” no v. 15. Entendo que não basta apenas reproduzir o número de efeitos sem levar em consideração sua função no poema, ainda mais em uma obra como essa; o ideal seria ligar os dois versos da mesma maneira que Yeats, e assim montar a Besta de pedaço em pedaço através dessa associação sonora. Eu fiz o mesmo, mas de forma mais espalhada, como destaque abaixo, começando pelo v. 14:

Um **tronco** de leão, com **fronte** humana
 15 E olhar vazio e **atroz** como o **sol**
Avança vagaroso, e à sua **volta**
 Cambam **sombras** dos **pássaros** irados.

O negrito mostra as repetições de /om/, o itálico, de /an/, o sublinho, de /ó/, o grifo escuro, de /á/, e o grifo mais claro, de /v/. Além disso, há também a rima de “sol” com “volta” — outro par de rimas de uma oxítone com uma paroxítone, como nos vv. 1 e 2 —, no papel da rima consonantal de “man” e “sun”.

Versos 18-20	
The darkness drops again; but now I know That twenty centuries of stony sleep Were vexed to nightmare by a rocking cradle,	Recai a escuridão; agora eu sei Que vinte séculos de um sono pétreo Um berço transformou em pesadelo,

Em termos de material fônico, encontramos a aliteração do /d/ em “darkness” e “drops” e a do /n/ em “now”, “know” ambos no v. 18, e “nightmare”, no v. 20, a rima interna de “know” (18) e “stony” (19) e a assonância de /em/ em “twenty” e

“centuries”. Na tradução, consegui alguns efeitos similares: a aliteração do /s/ em “sei”, “séculos” e “sono”, a rima interna do /é/ em “séculos” e “pétreo”, a rima interna de /im/ em “vinte” e “fim” e a aliteração do /d/ em “escuridão” e “pesadelo”.

Versos 21-22	
And what rough beast, its hour come round at last, Slouches towards Bethlehem to be born?	E qual vil besta, chegada a sua hora, Se arrasta até Belém para nascer?

Ao tratar da tradução do verso 8, falei das alusões que “The Second Coming” faz ao Livro do Apocalipse. Outra delas é “the Beast” — mas há duas monstrosidades no livro. De qual delas Yeats está falando, se é que está falando de alguma delas? A primeira delas aparece em Apocalipse 13:1-2⁶⁹:

1 Ele [o dragão] ficou parado na areia do mar. Então vi uma fera subir do mar, com dez chifres e sete cabeças, e nos seus chifres havia dez diademas, mas nas suas cabeças havia nomes blasfemos.

2 A fera que vi era semelhante a um leopardo, mas os seus pés eram como os de um urso, e a sua boca era como a boca de um leão. Do dragão a fera recebeu seu poder, seu trono e grande autoridade.

A segunda, em Apocalipse 13:11-15⁷⁰:

11 Então vi outra fera subir da terra, e ela tinha dois chifres semelhantes aos de um cordeiro, mas começou a falar como um dragão.

12 Ela exerce toda a autoridade da primeira fera à vista desta. Faz a terra e os seus habitantes adorar a primeira fera, cuja ferida mortal foi curada.

13 E realiza grandes sinais, até mesmo faz descer fogo do céu para a terra à vista da humanidade.

14 Ela engana os que moram na terra, por causa dos sinais que lhe foi permitido realizar à vista da fera, ao passo que diz aos que moram na terra que façam uma imagem da fera que sofreu o golpe de espada e mesmo assim reviveu.

15 Foi-lhe permitido dar fôlego à imagem da fera, para que a imagem da fera falasse e fizesse com que fossem mortos todos os que se recusassem a adorar a imagem da fera.

⁶⁹ Extraído de Bíblia (2015).

⁷⁰ Ibid.

Pelas origens no deserto, podemos afirmar que é mais provável que a alusão de Yeats seja à segunda (com traços óbvios da Esfinge, como já mostrado). No entanto, um detalhe me chamou atenção: essa tradução usa a palavra “fera” para traduzir “beast”, o que não me parece uma boa opção. “Besta” me parece melhor. Mas por quê? Consultei o Aurélio (2010) para as definições de “fera” e “besta”. As acepções referentes a animais são “animal bravio e carnívoro” para “fera” (p. 345) e, para “besta”, “quadrúpede, sobretudo o de grande porte; Bras. NE égua” (p. 101).

Decidi consultar outro dicionário, o Aulete Digital, que uso com frequência. A acepção animal para “fera” é “animal feroz e carnívoro”, idêntica à do Aurélio, mas a definição de “besta” foi surpreendente. Enquanto o verbete atualizado só fala da besta enquanto arma de tiro, o verbete original traz, entre outras definições, “a besta do Apocalipse, animal simbólico, descrito no livro do Apocalipse”. Encontrei no Michaelis On-Line a mesma referência: “Besta do Apocalipse, Rel: segundo a Bíblia Sagrada, animal simbólico, tido como responsável por grandes catástrofes.” Procurar “fera” não traz resultados bíblicos.

Com isso em mente, dei preferência para “besta”, o que me rendeu uma aliteração de /be/ com “Belém” no verso seguinte, sem contar a assonância de /ó/ de “hora” com “sol” e “volta”, nos versos 15 e 16, respectivamente, de /á/ entre “arrasta” e “chegada” e de /ê/ entre “besta” e “nascer”. Como expliquei antes, Yeats usa a sonoridade para ligar as partes diferentes de um todo, então conseguir reproduzir efeitos fonêmicos, como a aliteração de /b/ de “beast” e “born”, no original, é essencial.

“Slouch” é um verbo difícil de traduzir e de explicar. Significa “ficar sentado ou se deslocar com uma postura torta, com os ombros à frente do corpo”. A ideia que Yeats parece querer passar é a da Besta se dirigindo até Belém com uma forma de andar que cause estranhamento, como se ela fosse disforme. Optei por traduzi-lo como “arrastar” para passar o sentido de um deslocamento vagaroso, pesado. Além disso, há também as consoantes /st/ de “besta” ecoando em “arrasta”, fortalecendo ainda mais a ligação entre os versos que tratam da besta.

Abaixo, a tabela de omissões, mudanças e acréscimos.

5	Turning and turning in the widening gyre The falcon cannot hear the falconer; Things fall apart; the centre cannot hold; Mere anarchy is loosed upon the world, The blood- dimmed tide is loosed, and everywhere The ceremony of innocence is drowned; The best lack all conviction, while the worst Are full of passionate intensity.	Espiralando em espirais em expansão, O falcão deixa o falcoeiro que o chama; Tudo esboroa-se; o centro sucumbe; Mera anarquia se alastra no mundo, Alastra-se a maré de sangue, e tanto Que afoga a cerimônia da inocência; Falta aos bons convicção, enquanto os maus São de uma intensidade arrebatada.
10	Surely some revelation is at hand; Surely the Second Coming is at hand. The Second Coming! Hardly are those words out When a vast image out of Spiritus Mundi Troubles my sight: somewhere in sands of the desert A shape with lion body and the head of a man,	Uma revelação há de estar próxima. Há de estar próxima a Segunda Vinda. Sim, a Segunda Vinda! Ao mencioná-la, Cenas saídas do Spiritus Mundi Me atormentam: algures no deserto Um tronco de leão, com fronte humana
15	A gaze blank and pitiless as the sun, Is moving its slow thighs, while all about it Reel shadows of the indignant desert birds. The darkness drops again; but now I know That twenty centuries of stony sleep	E olhar vazio e atroz como o sol, Avança vagaroso, e à sua volta Cambam sombras dos pássaros irados. Recai a escuridão; agora eu sei Que vinte séculos de um sono pétreo
20	Were vexed to nightmare by a rocking cradle, And what rough beast, its hour come round at last, Slouches towards Bethlehem to be born?	Um berço transformou em pesadelo, E qual vil besta, chegada a sua hora, Se arrasta até Belém para nascer?
OMISSÕES MODIFICAÇÕES ACRÉSCIMOS		

Das omissões, talvez a menos prejudicial “seja “in sands”, já que é cabível que os leitores vão associar deserto à areia, então não é uma perda grande. “Dimmed” também não incomoda muito, mas a alusão de “shape” é mais significativa. Uma futura revisão poderia tratar dessas questões.

Analiso abaixo outras três traduções⁷¹ do poema: a de Adriano Scandolara, a de Péricles Eugênio da Silva Ramos e a de Paulo Vizioli.

⁷¹ As análises não são tão detalhadas como as que faço das traduções de minha autoria. Me atenho a comentários gerais, apontando soluções boas e ruins.

3.14

Tradução comentada: “A Segunda Vinda” (Adriano Scandolara)

A tradução⁷²:

1	Gira e gira no vórtice crescente	1-3-6-10
	Não escuta o falcão ao falcoeiro;	3-6-10
	As coisas vão abaixo; o centro cede;	2-6-8-10
	Mera anarquia é solta sobre o mundo,	1-4-6-10
5	Solta a maré de sangue turva, afoga-se	1-4-6-8-10
	Por toda parte o rito da inocência;	4-6-10
	Falta fé aos melhores, já os piores	3-6-10
	Se enchem de intensidade apaixonada.	1-(4)-6-10
	Por certo, há revelações a vir;	2-(4)-8-10
10	Por certo, há a Segunda Vinda a vir.	2-6-8-10
	Segunda Vinda! Mal saem tais palavras,	2-4-7-10
	E a vasta imagem do <i>Spiritus Mundi</i>	2-4-7-10
	Perturba-me a visão: lá no deserto	2-6-10
	Um vulto de leão com rosto de homem,	2-6-8-10
15	O olhar vago, impiedoso como o sol,	3-6-10
	As lentas coxas move, tendo em torno	2-4-6-8-10
	Sombras de iradas aves do deserto.	1-4-6-10
	Cai a treva outra vez, mas ora sei	1-3-6-8-10
	Que o pétreo sono de seus vinte séculos	2-4-8-10
20	Vexou-se ao pesadelo por um berço.	2-6-10
	Que besta bruta, de hora enfim chegada,	2-4-6-10
	Rasteja até Belém para nascer?	2-6-10

Em termos de métrica e rima, a tradução é inteira em decassílabos brancos sem acento na 5ª sílaba. É uma correspondência muito forte com o original. Nos dois primeiros versos, ela mantém as repetições do original, e encontram-se rimas

⁷² Extraída de Scandolara (2013).

internas (“crescente” e “centro”) e aliterações (“centro” e “cede”). A solução “solta” para “loosed” é excelente; passa muito bem a sensação da falta de controle e é mais próxima que a minha, “alastra-se”. Outras soluções boas são a do v. 5, com “turva”, que eu não consegui encaixar na minha tradução, e a do v. 20, em que ele não fez uma inversão, como eu.

Algumas escolhas não foram muito acertadas, como “fê” no v. 7. Pode ser interpretado que falta alguma religião aos melhores, quando não é isso que Yeats argumenta. Questiono também a construção “a vir”, nos vv. 9-10. “Vinda a vir”, em especial, não soa bem. No v. 12, a ideia de “out of Spiritus Mundi” não foi reproduzida. Por fim, senti falta de algum verbo mais específico para “reel”; “tendo” não capta o caos dos pássaros no deserto.

3.15

Tradução comentada: “A Segunda Vinda” (Péricles Eugênio da Silva Ramos)

A tradução⁷³:

1	A rodar e a rodar no giro que se alarga,	3-6-8-12
	O falcão já não pode ouvir o falcoeiro.	3-6-8-12
	Desagrega-se tudo; o centro não segura;	3-6-8-12
	Está solta no mundo a simples anarquia;	3-6-8-12
5	Está solta a maré escura do sangue, e em toda parte ⁷⁴	
		3-6-8-11-13-15
	A cerimônia da inocência se afogou;	4-8-12
	Falta aos melhores convicção, enquanto os piores	1-4-8-10-12
	Estão cheios de ardor apaixonado.	3-6-10
10	Uma revelação, por certo, está bem próxima;	1-(4)-6-8-12
	Por certo está bem próxima a Segunda Vinda.	2-6-10-12
	A Segunda Vinda! Mal eu digo tais palavras	3-5-7-9-13

⁷³ Extraída de Yeats (1987).

⁷⁴ Nos versos 5 e 11, a pauta acentual não coube ao lado do texto, então os desloquei para a linha de baixo.

	E uma ampla imagem, a deixar o Spiritus Mundi,	3-5-9-11-14
	Perturba-me a visão; nalgum lugar, na areia do deserto,	2-6-8-10-12-16
	Uma forma, de corpo de leão, cabeça de homem,	3-6-10-12-14
15	De olhar vago e impiedoso como o sol,	3-6-10
	As lentas coxas move, enquanto, ao seu redor,	2-4-6-8-12
	Sombras dançam das aves indignadas do deserto.	1-3-6-10-14
	E cai de novo a escuridão; mas sei agora	2-4-8-10-12
	Que vinte séculos de sono pétreo	2-4-8-10
20	Até ao pesadelo os afligiu um berço de embalar;	2-6-10-12-16
	E que animal violento, enfim chegada a sua hora,	4-6-8-10-14
	Desajeitado arrasta-se a Belém para nascer?	4-6-10-14

A métrica de Péricles é confusa. Ele inicia a tradução com uma quadra perfeitamente metrificada, mas logo abandona essa proposta e opta por versos com entre 10 e 16 sílabas; porém, isso é problemático, pois, nas palavras de Webb (2007:18), “o poema de Yeats não é uma expressão livre de desconexo, mas uma peça planejada de arte poética”. O *blank verse* não é verso livre.

E, mesmo com todo esse espaço, ele faz escolhas duvidosas, como “segura” no v. 3, pois “segurar” não pode ser intransitivo, e “simples” no v. 4, porque “mera” é a melhor palavra. “Do sangue”, no verso seguinte, está errado e deveria ser “de sangue”. O pretérito perfeito não é um bom tempo verbal no caso do “afogou”, do v. 6, porque Yeats cria várias imagens descrevendo o presente/futuro próximo. No v. 12, “a deixar” passa a impressão de que a ampla imagem vai sair do Spiritus Mundi e não vai voltar mais. Usar “saída” manteria a mesma pauta acentual e ficaria mais próximo do original. “Dançam”, no v. 17, também não é uma boa opção. “Dançar”, sem nenhum modificador, passa a ideia de algo gracioso, controlado, que é o contrário do que o poema diz.

Seguindo para a quadra final, não há ligação entre os versos 19 e 20. Individualmente, eles fazem perfeito sentido, mas não juntos. Uma solução seria jogar “afligiu” para o verso anterior; assim ficariam dois dodecassílabos, não um decassílabo e um bárbaro — Que afligiu vinte séculos de sono pétreo / Até ao pesadelo um berço de embalar —, mas as inversões prejudicariam a leitura. Como mostrei acima, a melhor tradução para “Beast” é “Besta”, e Péricles escolhe o

vocabulo “animal”, que perde completamente a simbologia que Yeats pretendia. Para terminar, “desajeitado” tem uma conotação humorística que em nada combina com a Besta se aproximando de Belém.

3.16

Tradução comentada: “A Segunda Vinda” (Paulo Vizioli)

A tradução⁷⁵:

1	Rodando em giro cada vez mais largo,	2-4-8-10
	O falcão não escuta ao falcoeiro;	3-6-10
	Tudo esboroa; o centro não segura;	1-4-6-10
	Mera anarquia avança sobre o mundo,	1-4-6-10
5	Maré escura de sangue avança e afoga	(2)-3-6-8-10
	Os ritos da inocência em toda parte;	2-6-10
	Os melhores vacilam, e os piores	3-6-10
	Andam cheios de irada intensidade.	3-6-10
10	Aí vem por certo uma revelação;	1-5-11
	Por certo próxima é a Segunda Vinda.	2-4-8-10
	Segunda Vinda! Digo essas palavras	2-4-6-10
	E do Spiritus Mundi vasta imagem	3-6-8-10
	Turba-me a vista: ao longe, no deserto,	1-4-6-10
	Um corpo de leão com rosto de homem,	2-6-8-10
15	O olhar vazio e duro como o sol	4-6-10
	As lerdas coxas move, enquanto em torno	2-4-6-8-10
	Rondam sombras de pássaros coléricos.	1-3-6-10
	Retorna a escuridão; mas ora eu sei	2-6-8-10
	Que a vinte séculos de sono pétreo	2-4-8-10
20	Vexou o pesadelo de um bercinho;	2-6-10
	E que rude animal, chegado o tempo,	3-6-8-10
	Arrasta-se a Belém para nascer?	2-6-10

⁷⁵ Extraída de Yeats (1992).

A tradução de Vizioli está melhor que a de Péricles, por exemplo, pela métrica — curiosamente, em decassílabos, com apenas um verso inexplicavelmente hendecassílabo, apesar de ele defender o uso do dodecassílabo —, mas tenho críticas a fazer.

Há um erro no v. 1. Não pode ser “em giro”, pois o voo descontrolado do falcão representa a espiral ou o giro que se alarga na mitologia yeatsiana, então teria que ser “rodando no giro”, o que resultaria num verso de pauta 2-5-9-11. Além disso, ele cai na mesma armadilha de empregar “segura” no v. 3, como Péricles. Na estrofe seguinte, ele elimina o paralelismo dos vv. 9 e 10, usando expressões diferentes. No v. 12, como nas outras traduções, a ideia de “out of Spiritus Mundi” não foi reproduzida. “Ao longe”, no v. 13, não exprime a indefinição do lugar como “somewhere”, e Scandolaro comete o mesmo deslize, mas com “lá”, também indicando apenas distância. “Rondam”, no v. 17, também não é uma boa opção; não dá a ideia da confusão.

Como na tradução de Péricles, a quadra final de Vizioli está problemática, mas por motivos diferentes. O v. 20 está ambíguo: o berço pode ter sido tanto o sonho quanto o sonhador, mas, a meu ver, a leitura que mais se impõe é aquela em que o berço tem o sonho. É um erro de interpretação que muda o sentido do poema, porque o responsável por transformar o sono de dois mil anos em um pesadelo é o “rude animal” — inclusive, “rude” não é uma solução boa. “Vil”, “bruto”, “cruel”, “cruento”, qualquer termo desse campo semântico seria melhor.

Conclusão

A coletânea que apresentei aqui foi um pequeno recorte de um tema capaz de ser abordado de inúmeras formas. Minha ideia era compilar poemas que apresentassem visões diferentes, me permitindo construir uma narrativa cronológica, ainda que reduzida pelo número de obras, mas a que eu pudesse acrescentar outros poetas e outras perspectivas.

Numa próxima oportunidade, eu gostaria de resolver os problemas que apontei em minhas traduções e, em seguida, acrescentar mais poemas à coletânea. Por motivos de tempo, limitei meu escopo a poemas escritos como reações a revoluções ou conflitos europeus; mesmo me atendo a apenas esse tema, eu poderia adicionar à antologia traduções de “Easter, 1916” e “September 1913”, ambos de Yeats, e não incluídos por tratarem mais de eventos irlandeses, que necessitariam de uma contextualização maior; de *The mask of Anarchy*⁷⁶ e *Queen Mab*, de Shelley, que não pude traduzir pelo tamanho; e “France: an ode”, de Samuel Taylor Coleridge, outro importante fundador do romantismo inglês que, infelizmente, ficou de fora da dissertação nos estágios finais de escansão e tradução dos poemas. A obra dele que eu tinha escolhido originalmente, “Destruction of the Bastille”, seria o único escrito ainda no século XVIII e faz referência, como o título já indica, à queda da Bastilha. Ambos podem ser considerados para inclusão.

Pensando também em eventos estadunidenses, *Drum-Taps* e/ou *Sequel to drum-taps*, de Whitman, também são ótimos candidatos; não sendo possível traduzir todos, o já mencionado “When lilacs last in the dooryard bloom'd” seria uma boa escolha.

Se expandirmos nossa lupa e pensarmos em problemas de dimensão sociopolítica, a preservação do meio-ambiente também é um tema que poderia ser explorado em uma tradução de “The world is too much with us” — título mais morrisseyano não há —, de Wordsworth, poema que explora a relação entre a humanidade e a natureza frente à Revolução Industrial.

⁷⁶ Para Bertold Brecht, *The Mask of Anarchy* era “um exemplo de realismo social, se não socialista, *avant la lettre*” (Hamburger, 2007, p. 261). Uma antologia comparando poemas com ideias associadas à esquerda e à direita também pode ser interessante.

Ainda na era romântica, não poderíamos deixar de explorar críticas à religião, como nos dois poemas de William Blake intitulados “The chimney sweeper”. Blake era um escritor e poeta com trabalhos muito voltados à política; no entanto, a dimensão de seus livros proféticos significa que a inclusão em uma antologia seria impossível, a não ser que fossem apenas trechos.

Outra possibilidade é tratar dos poetas soldados da Primeira Guerra Mundial, como os ingleses Siegfried Sassoon, Rupert Brooke, Wilfred Owen, Robert Graves, Isaac Rosenberg e tantos outros. O imortal Abgar Renault traduziu uma antologia chamada *Poemas ingleses de guerra*, publicado em 1942, que pode me ajudar com isso, tanto em termos de um material inicial de pesquisa quanto obras para análises comparadas.

Procurar poetas com pontos de vista diferentes também é essencial. Homossexuais (apesar de Whitman ser gay, o poema escolhido não trata de política através desse viés), mulheres, negros, a classe mais carente, integrantes de diferentes religiões — toda e qualquer minoria política precisaria ser contemplada numa expansão. Só uma multiplicidade de vozes seria capaz de dar conta do assunto.

Falo apenas de poetas de língua inglesa, pois é o idioma estrangeiro que mais domino. Futuramente eu gostaria também de incluir poetas de língua alemã, o que necessitaria uma pesquisa mais aprofundada sobre a poesia da Alemanha e da Áustria, que pouco conheço.

A Companhia das Letras lançou, em dezembro de 2017, o livro *50 poemas de revolta*, dedicado à exploração de poesia política nacional, com autores consagrados como Carlos Drummond de Andrade, Paulo Leminski, João Cabral, Mário de Andrade e Ferreira Gullar e a nova leva de poetas, representada por Bruna Beber, Angélica Freitas, Yasmin Nigri e outros. Apesar da já terem se passado mais de 200 anos entre o primeiro poema da minha antologia e o lançamento do livro, a apresentação de *50 poemas de revolta* elucida com precisão cirúrgica um fato importante:

São poemas que, em tempos sombrios, procuram jogar luz sobre incontáveis modalidades de negligência e opressão que estão na ordem do dia. Contundentes, lúcidos e radicalmente atuais, os versos desta antologia não têm medo de levantar bandeiras, marcar posição, discutir a relação.

A poesia política é sempre atual.

Referências bibliográficas

50 poemas de revolta. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ABRAMS *et al.* “Poetic forms and literary terminology”. In: **The Norton anthology of English Literature**. Nova York: Norton, 1974.

ALVES, Castro. “O fantasma e a canção”. Disponível em: https://pt.wikisource.org/wiki/O_Fantasma_e_a_Can%C3%A7%C3%A3o Acesso em: 12 dez. 2017. 1870.

_____. “O navio negreiro”. Disponível em: https://pt.wikisource.org/wiki/O_Navio_Negreiro Acesso em: 12 dez. 2017. 1869.

_____. “Mocidade e morte”. Disponível em: https://pt.wikisource.org/wiki/Mocidade_e_Morte Acesso em: 12 dez. 2017. 1870.

BAINBRIDGE, Simon. **Napoleon and English Romanticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

BANDEIRA, Manuel. “A versificação em língua portuguesa”. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3081787/mod_resource/content/2/Manuel%20Bandeira%20-%20A%20versifica%C3%A7%C3%A3o%20em%20l%C3%ADngua%20portuguesa.pdf > Acesso em 19 abr. 2018. 1960.

BARBOZA, Oneida Célia de Carvalho. **Byron no Brasil: traduções**. São Paulo: Ática, 1974.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Org. e prefacia Maria Betânia Amoroso. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BESTA. In: **Aulete digital**. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/besta> > Acesso em: 17 jan. 2018.

_____. In: **Michaelis On-Line**. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/palavra/XeAb/besta-2/> > Acesso em: 17 jan. 2018.

BÍBLIA, N. T. Apocalipse. Português. **Tradução do Novo Mundo da Bíblia Sagrada**. Wallkill: Watchtower Bible and Tract Society of New York Inc., 2015.

BÍBLIA, N. T. Mateus. Português. **Bíblia: Novo Testamento – os quatro evangelhos**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BÍBLIA, V. T. Êxodo. Português. **Torá: A lei de Moisés**. Tradução do rabino Meir Matzliah Melamed. São Paulo: Editora e Livraria Sêfer, 2001.

BLOOM, Harold. **Bloom's classic critical views: Percy Shelley**. Nova York: Infobase Publishing, 2009.

_____. **Bloom's major poets: Percy Bysshe Shelley**. Nova York: Infobase Publishing, 2001.

_____. **The daemon knows: literary greatness and the American sublime**. Nova York: Spiegel & Grau, 2015.

_____. **The Western canon: the books and school of the ages**. Nova York: Harcourt Brace & Company, 1994.

_____. **Yeats**. Nova York: Oxford University Press, 1970.

BRITTO, Paulo H. “A reconstrução da forma na tradução de poesia”. **Cadernos de Letras** (UFRJ) 26, junho. <
http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Paulo.pdf>, 2010.

_____. “Apresentação”. In: STEVENS, Wallace. **O imperador do sorvete e outros poemas**. Seleção, tradução apresentação e notas de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. In: KRAUSE, Gustavo Bernardo. **As margens da tradução**. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002.

BUTLER, James A. “Poetry 1798-1807”. In: GILL, Stephen. (Ed.) **The Cambridge Companion to Wordsworth**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BYRON, Lord. “Lines inscribed upon a cup formed from a skull”. Disponível em: <
<https://www.poets.org/poetsorg/poem/lines-inscribed-upon-cup-formed-skull>>
Acesso em 01 fev. 2018. 1808.

CAMPOS, Haroldo de. “Transluciferação mefistofáustica”. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAVALCANTI PROENÇA, M. **Ritmo e poesia**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.

COLERIDGE, Ernest Hartley (Ed.). **The Works of Lord Byron. A New, Revised and Enlarged Edition, with Illustrations. Poetry, Vol. III**. Londres: John Murray, 1900.

CHOCIAIY, Rogério. "Receita e realização dos versos". In: **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

CROOK, Nora. "Shelley's Hidden Blade: Poetical Essay on the Existing State of Things". **The Keats-Shelley Review**, 30:1, 21-28, 2016.

CULLINGFORD, Elizabeth. "From democracy to authority". In: ALLISON, Jonathan. **Yeats's Political Identities: Selected Essays**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996.

DIAS, Gonçalves. "I-Juca-Pirama". Disponível em: <<https://pt.wikisource.org/wiki/I-Juca-Pirama>> Acesso em 05 jan. 2018. 1851.

DISCONTENT. In: **Oxford Dictionaries**. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/discontent>> Acesso em 01 mar. 2018.

DYLAN, Bob. "It's alright, ma (I'm only bleeding)". In: **Bringing it all back Home**. Columbia, 1965.

_____. **Letras (1961-1974)**. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. "Masters of war". In: **The freewheelin' Bob Dylan**. Columbia, 1963.

_____. "The times they are a-changin'". In: **The times they are a-changin'**. Columbia, 1964.

ELIOT, T. S. "Reflections on vers libre". Disponível em: <<http://tseliot.com/essays/reflections-on-vers-libre>> Acesso em: 10 jan. 2018.

_____. "What Dante Means to Me". **To Criticize the Critic and Other Writings**. Londres: Faber & Faber, 1965.

_____. "Yeats". Disponível em: <<http://tseliot.com/essays/yeats>> Acesso em: 31 jan. 2018.

FEEBLE. In: **Oxford Dictionaries**. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/feeble>> Acesso em 9 jan. 2018.

FERA. In: **Aulete digital**. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/fera>> Acesso em: 17 jan. 2018.

_____. In: **Michaelis On-Line**. Disponível: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/fera/>> Acesso em: 17 jan. 2018.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa**. Marina Baird Ferreira (Coord.) Curitiba: Positivo, 2010.

FIELD, Jack. “Autumn Rivulets (1881)”. In: LeMASTER, J. R., KUMMINGS, Donald D. (Ed.). **The Routledge Encyclopedia of Walt Whitman**. Nova York: Routledge, 1998.

FRIEDMAN, Eduardo. **As traduções brasileiras da poesia de W. B. Yeats**. Orient. Paulo Henriques Britto. 2009.

FRYE, Northrop. **A imaginação educada**. Trad. Adriel Teixeira, Bruno Geraidine, Cristiano Gomes. Campinas: Vide Editorial, 2017.

GELPI, Albert; DAVIDSON, Michael. “American poetry”. In: PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. (Coed.). **The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics**. Princeton: Princeton University Press, 1993.

GUINN, John Pollard. **Shelley’s political thought**. Haia: Mouton & Co. N.V., 1969.

HALMI, Nicholas. “Notes” [Observações sobre o *Poetical essay*, de Shelley] Disponível em: <<http://poeticalessay.bodleian.ox.ac.uk/notes/>> Acesso em 15 fev. 2018. 2015.

HAMBURGUER, Michael. **A verdade da poesia**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HIGHFILL JR., Philip H. “Heroic couplet”. In: PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. (Coed.). **The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics**. Princeton: Princeton University Press, 1993.

HOBBSAWM, Eric J. **The age of empires: 1875-1914**. Nova York: Vintage Books, 1987.

_____. **The age of revolution: 1789-1848**. Nova York: Vintage Books, 1966.

JEFFARES, A. Norman. **A commentary on the collected poems of W. B. Yeats**. Londres: Palgrave Macmillan, 1968.

KIRK, Russell. **A era de T. S. Eliot: a imaginação moral do século XX**. Trad. Márcia Xavier de Brito. São Paulo: É Realizações, 2011.

LERNER, Laurence D. “English poetry”. In: PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. (Coed.). **The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics**. Princeton: Princeton University Press, 1993.

LINDNER, Carl Martin. "Freedom". In: LeMASTER, J. R.; KUMMINGS, Donald D. (Ed.). **The Routledge Encyclopedia of Walt Whitman**. Nova York: Routledge, 1998.

LOCK, F. P. **Burke's Reflections on the Revolution in France**. Londres: George Allen & Unwin, 1985.

MARTIN, Graham. "The latter poetry of W. B. Yeats". In: FORD, Boris (Ed.). **The new Pelican guide to English literature: volume 7 – from James to Eliot**. Harmondsworth: Penguin Books, 1983.

MEDWIN, Thomas. **Journal of the conversations of Lord Byron noted during a residence with his lordship at Pisa, in the years 1821 and 1822**. Londres: Henry Coburn, 1824.

MERQUIOR, José Guilherme. "Responsabilidade social do artista". In: **Razão do poema**. São Paulo: É Realizações Editora, 2013.

MESCHONNIC, Henri. "Ritmo e tradução" e "Os silêncios do pentâmetro iâmbico". In: **Poética do traduzir**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MILTON, John. **Paraíso perdido**. Trad. Daniel Jonas. São Paulo: Editora 34, 2015.

OATES, David. "'To a Foil'd European Revolutionaire' (1856)". In: LeMASTER, J. R.; KUMMINGS, Donald D. (Ed.). **The Routledge Encyclopedia of Walt Whitman**. Nova York: Routledge, 1998.

ORWELL, George. "W. B. Yeats". Disponível em: <
http://orwell.ru/library/reviews/yeats/english/e_yeats> Acesso em: 11 fev. 2018.

OWEN, W. J. B.; SMYSER, Jane Worthington. **Wordsworth's Political Writings**. Disponível em: <
http://www.humanities-ebooks.co.uk/pdf/Pages_from_WordsworthsPoliticalWritings.pdf> Acesso em: 22 fev. 2018. 2009.

PAGLIA, Camille. **Break, Blow, Burn: Camille Paglia Reads Forty-three of the World's Best Poems**. Nova York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2007.

POUND, EZRA. "How to Read". **The Literary Essays of Ezra Pound**. Faber & Faber: Londres, 1954.

PRIMÍCIAS. In: **Aulete digital**. Disponível em: <
<http://www.aulete.com.br/prim%C3%ADcias>> Acesso em: 9 jan. 2018.

ROSS, David A. **Critical companion to William Butler Yeats: a literary reference to his life and work**. Nova York: Infobase Publishing, 2014.

ROSSINGTON, Michael. "About the text". Disponível em: <
<http://poeticaessay.bodleian.ox.ac.uk/about-the-text/>> Acesso em: 04 fev. 2018.

SAID ALI, Manuel. "Classificação dos versos" e "Ritmo". In: **Versificação portuguesa**. São Paulo: EDUSP, 1999

SCANDOLARA, Adriano. "A Segunda Vinda". **Eutomia** (UFPE), v. 1, n. 11, maio. < <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/257/229> >, 2013.

SHELLEY, Percy Bysshe. **A defense of poetry**. Indianápolis: The Bobbs-Merrill Company, 1904.

_____. **Letters from Percy Bysshe Shelley to Elizabeth Hitchener in Two Volumes. Vol. 1**. Londres, impressão para uso particular, 1890.

_____. **Poetical essay on the existing state of things**. Londres: B. Crosby and Company, 1811.

_____. **Prometeu Descaorrentado e outros poemas**. Trad. Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **The complete poetical works of Percy Bysshe Shelley. Oxford edition: including materials never before printed in any edition of the poems**. Ed. e notas de Thomas Hutchinson. 1914. Disponível em: <
https://ebooks.adelaide.edu.au/s/shelley/percy_bysshe/s54cp/index.html > Acesso em: 03 fev. 2018.

SUBMETER. In: **Aulete Digital**. Disponível em:
 <<http://www.aulete.com.br/submeter>> Acesso em: 20 fev. 2018.

SUBSERVE. In: **Merriam-Webster**. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/subserve>> Acesso em: 20 fev. 2018.

THOREAU, Henry David. **A desobediência civil**. Trad. Sérgio Karam. Porto Alegre: L&PM, 2017.

TUSH. In: **Oxford Dictionaries**. Disponível em: <
<https://en.oxforddictionaries.com/definition/tush> > Acesso em: 31 jan. 2018.

UNIVERSIDADE CASTELO BRANCO. Coordenação de Educação à Distância. **Zoologia dos vertebrados**. Disponível em: <
http://www.ficms.com.br/web/biblioteca/BIOLOGIA/Universidade%20Castelo%20Branco%20-%20Zoologia_dos_Vertebrados.pdf > Acesso em: 16 jan. 2018. Rio de Janeiro, 2008.

UNIVERSITY OF SOUTHAMPTON. “**Napoleon’s Farewell**” by Lord Byron.

Disponível em:

<<https://specialcollectionsuniversityofsouthampton.wordpress.com/2015/07/30/napoleons-farewell-by-lord-byron/>> Acesso em: 11 jan. 2018. Southampton, 2015.

VENDLER, Helen. **Our Secret Discipline: Yeats and Lyric Form**. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

VIZIOLI, Paulo. A tradução de poesia em língua inglesa: problemas e sugestões. In: Tradução e comunicação n° 2. São Paulo: Alamo, 1983.

WARWICK, Charles F. **Napoleon and the End of the French Revolution**. Filadélfia: George W. Jacobs & Company, 1910.

WANT. In: **Oxford Dictionaries**. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/want>> Acesso em: 02 mar. 2018.

WEBB, Timothy. Victorian to Modern. In: CORCORAN, Neil (Ed.). **The Cambridge Companion to Twentieth-Century English Poetry**. Nova York: Cambridge University Press, 2007.

WHITMAN, WALT. **Folhas de relva**. Trad. Luciano Alves Meira. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.

_____. **Leaves of grass (1855)**. Disponível em: <<http://whitmanarchive.org/published/LG/1855/whole.html>> Acesso em: 22 jan. 2018.

_____. **Leaves of grass (1856)**. Disponível em: <<http://whitmanarchive.org/published/LG/1856/whole.html>> Acesso em: 22 jan. 2018.

_____. **Leaves of grass (1860-61)**. Disponível em: <<http://whitmanarchive.org/published/LG/1860/whole.html>> Acesso em: 22 jan. 2018.

_____. **Leaves of grass (1867)**. Disponível em: <<http://whitmanarchive.org/published/LG/1867/whole.html>> Acesso em: 22 jan. 2018.

_____. **Leaves of grass (1871-72)**. Disponível em: <<http://whitmanarchive.org/published/LG/1871/whole.html>> Acesso em: 22 jan. 2018.

_____. **Leaves of grass (1881-82).** Disponível em: <
<http://whitmanarchive.org/published/LG/1881/whole.html> > Acesso em: 22 jan.
 2018.

_____. **Leaves of grass (1891-2).** Disponível em: <
<http://whitmanarchive.org/published/LG/1891/whole.html> > Acesso em 22 jan.
 2018.

_____. **The complete poems.** Ed. Francis Murphy. Harmondsworth: Penguin,
 1989.

WOOF, Robert. (Ed.) **William Wordsworth: The Critical Heritage, Vol. 1:
 1793-1820.** Londres: Routledge, 2004.

WORDSWORTH, William. **Descriptive sketches.** Disponível em:
 <<http://www.bartleby.com/145/ww117.html>> Acesso em: 15 fev. 2018.

_____. **Poems in two volumes, Vol. 1.** Londres: Longman, Hurst, Reed and Orme,
 1807.

_____. **The prose works of William Wordsworth, for the first collected, with
 additions from unpublished manuscripts, in three volumes. Vol. 1: Political
 and ethical.** Ed., prefácio, notas e ilustrações pelo reverendo Alexander B. Grosart.
 Londres: Edward Moxon, Son and Co., 1876.

WORTHEN, John. **The life of William Wordsworth: a critical biography.**
 Chichester: John Wiley & Sons, 2014.

YEATS, William Butler. **Poemas.** Org., introd. e trad. de Paulo Vizioli. São Paulo:
 Schwarcz, 1992.

_____. **Poemas de W. B. Yeats.** Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo:
 Art, 1987.

_____. **The Collected Works of W. B. Yeats -- Volume 1: The Poems.** Ed.
 Richard J. Finneran. Nova York: Scribner, 1997.

6

Apêndice

6.1

Escansão completa do “Soneto 116”

	/ - / - - / - - / /	
1	Let me not to the mar riage of true minds	a
	- / - / - - / - / /	
	Admit impeded iments. Love is not love	b
	- / - - - \ - / - /	
	Which al ters when it al tera tion finds,	a
	- / - - - / - - - /	
	Or bends with the remov er to remove.	b
	/ / - - - / - / - /	
5	O no! it is an ev er-fix éd mark	c
	- / - / - - - / - / (-)	
	That looks on tem pests and is ne ver shaken;	d
	- - - / - / - / - /	
	It is the star to eve ry wand' ring bark,	c
	- / - / - / - / - / (-)	
	Whose worth's unknown, although his height be taken.	d
	/ / / / - / - / - /	
	Love's not Time's fool, though ros y lips and cheeks	e
	- - - / - / - / - /	
10	Within his bend ing sick le's com pass come;	f
	/ / - / - - / / - /	
	Love al ters not with his brief hours and weeks,	e
	- / - / / - - - / - /	
	But bears it out even to the edge of doom.	f
	- / - / - - - / - /	
	If this be er ror and upon me prov'd,	g

- / - / - / / - /

I nev | er writ, || nor no | man ev | er lov'd. ||

g

6.2

Escansão completa de “Is it a reed”

- / - - / - / - - - /
- 1 Is it | a reed | that's sha | ken by | the wind, || a
- / / - - / - / - /
- Or what | is it | that ye go forth to see? || b
/ / - / - / - / - /
- Lords, || law | yers, || states | men, || squires | of low | degree, || b
/ / - / - / / / - /
- Men known, || and men | unknown, || sick, || lame, || and blind, || a
/ / - / - / - - / /
- 5 Post for | ward all, || like crea | tures of | one kind, || a
- / / / - / - / - /
- With first | -fruit offer | ings crowd | to bend | the knee b
- / - / - / \ / - \
- In France, || before | the new | -born Ma | jesty. || b
- / - / - / - / - /
- 'Tis ev | er thus. || Ye men | of pros | trate mind! || a
- / - / - / - / - /
- A seem | ly reve | rence may | be paid | to power; || c
- / - / - / - / - /
- 10 But that's | a loy | al vir | tue, || nev | er sown d
- / - / - - - / - /
- In haste, || nor spring | ing with | a tran | sient shower: || c
- / - / - / - - - /
- When truth, || when sense, || when lib | erty | were flown, || d
- / - - - / - / - /
- What hard | ship had | it been | to wait | an hour? || c
/ - / / - / - / - /

Shame on | you, || fee | ble Heads, || to slav | ery prone!

d

6.3

Escansão completa de *Poetical essay on the existing state of things*

- / - / / / - / - /
- 1 Destruc | tion marks | thee! || o'er | the blood || -stain'd heath
- / - / - / - / - /
- Is faintly borne the stifled wail of death; ||
/ - - / - / - / - /
- Millions | to fight | compell'd, || to fight | or die
- / - / - / / / - /
- In man | gled heaps | on War's | red al | tar lie. ||
- / - / - / - / - /
- 5 The stern | ly wise, || the mild | ly good, || have sped
- - - / - / - - - /
- To the | unfruit | ful man | sions of | the dead. ||
- / - / - / - / - /
- Whilst fell | Ambi | tion o'er | the wast | ed plain
- / - / - / - - / - /
- Trium | phant guides | his car ||—the ensan | guin'd rein
/ - - / / / - / - /
- Glory | directs; || fierce brood | ing o'er | the scene, ||
- / - / - / - / - /
- 10 With ha | tred glance, || with dire | unbend | ing mien, ||
/ / - \ / - - / /
- Fell Des | potism | sits by | the red | glare
- - / / / - - / - /
- Of Dis | cord's torch, || kindling | the flames | of war. ||
- / - / - / - / - /
- For thee | then does | the Muse | her sweet | est lay
/ - - / - / - / - /
- Pour 'mid | the shrieks | of war, || 'mid dire | dismay; ||
- / - / - / - / - /
- 15 For thee | does Fame's | obstrep' | rous cla | rion rise, ||

- / - / / / - - - /
Does Prai | se's voice | raise mean | ness to | the skies. ||

- / - / / / - / - /
Are we | then sunk | so deep | in dark | est gloom, ||

- / - / - / - / - /
That self | ish pride | can vir | tue's garb | assume? ||

- / - / - - / / - /
Does re | al great | ness in | false splen | dour live?

- / - / - / - / - /
20 When nar | row views | the fu | tile mind | deceive, ||

- / - / - / - / - /
When thirst | of wealth, | or fran | tic rage | for fame, ||
/ - - / - / - / - - /

Lights for | awhile | self-int | erest's | little flame,
- / - / - / - / - /

When le | gal mur | ders swell | the lists | of pride; ||
- / - / - / - / - - /

When glo | ry's views | the ti | tled I | diot guide, ||
- / - / - / - / - - /

25 Then will | oppress | sion's i | ron in | fluence show
- / / / - - - / / /

The great | man's com | fort as | the poor | man's woe.
- / - / - / - / - /

Is't not | enough | that splen | dour's use | less glare, ||
/ - / - / - / - / / /

Re | al gran | deur's bane, || must mock | the poor | man's stare; ||
- / - / - / - - / - / (-)

Is't not | enough | that lux | ury's var | ied power
- / - / - / - / - /

30 Must cheat | the rich | parad | er's irk | some hour, ||
- / - / / / - / - /

While what | they want | not, || what | they yet | retain, ||
/ / - / / / - / - /

Adds ten | fold grief, || more an | guished throbs | of pain

- / - / - / - / - /

To each | unnum | bered, || un | record | ed woe, ||

- / - / - - / - / - /

Which bids | the bit | terest tear | of want | to flow; ||

- / - / - - - / - /

35 But that | the com | fort, || which | despot | ic sway

- / - / - / - / - /

Has yet | allowed, || stern War | must tear | away. ||

- / - / - - / / - /

Ye cold | advis | ers of | yet cold | er kings, ||

- / - / - / - / - /

To whose | fell breast | no pas | sion vir | tue brings, ||

- / - / - - - / / /

Who scheme, || regard | less of | the poor | man's pang, ||

- / - / - / - / / - /

40 Who cool | ly sharp | en mis | ery's | sharpest | fang, ||

- / - / / - - / - - /

Yourselves | secure. || Your's is | the pow | er to breathe

- / - / - - / - / - /

O'er all | the world | the infec | tious blast | of death, ||

- / - / - / / / - /

To snatch | at fame, || to reap | red mur | der's spoil, ||

- / - / - - - / - /

Receive | the in | jured with | a cour | tier's smile, ||

- - / - / - / - - / - /

45 Make a ti | red na | tion bless | the oppress | sor's name, ||

- - - / - / - / - /

And for | injus | tice snatch | the meed | of fame. ||

- / - / - / - - - /

Were fet | ters made | for an | guish, || for | despair? ||

- / - / - / - / - - /

Must starv | ing wretch | es tor | ment, mis | ery bear?

- / - / - / - / - /
 Who, || mad | with grief, || have snatched | from gran | deur's store, ||
 - / - / - / - / - /
- 50 What gran | deur's hand | had snatched | from them | before. ||
 - / - / - - - / \ /
 Yet shall || the vic | es of | the great | pass on, ||
 / - - / - - - / \ /
 Vices | as glar | ing as | the noon | -day sun, ||
 - / - / - / - / - /
 Shall rank | corrup | tion pass | unheed | ed by, ||
 - / - - / - / - / - /
 Shall flat | tery's voice | ascend | the wea | ried sky; ||
 - / - / - - / - / - /
- 55 And shall | no pa | triot tear | the veil | away
 - / - / - - - / - /
 Which hides | these vi | ces from | the face | of day? ||
 - / - / - / - / - /
 Is pub | lic vir | tue dead? || —is cour | age gone? ||
 / - / / - / - / - /
 Bows its | fair form | at fell | oppres | sion's throne? ||
 / - / - / - / - /
 Yes! || it's torn | away ||—the crimes || appear, ||
 - / - / - / - / - /
- 60 Expir | ing Free | dom asks | a part | ing tear, ||
 - / - - / - / - / \ /
 A pow | erful hand | unrolls | the guilt | -stain'd veil, ||
 - / - - / / - - / - /
 A pow | erful voice | floats on | the taint | ed gale, ||
 / - - / - / - - - /
 Rising | corrup | tion's er | ror from | beneath, ||
 - / - / - / - / - /
 A shape | of glo | ry checks | the course | of death; ||
 - / - / - / - / - /

- 65 It spreads | its shield | o'er free | dom's pros | trate form, ||
 - / - / - / - / - - /
 Its glance | dispers | es en | vy's gath | ering storm; ||
 - / - / - / - / - /
 No tro | phied bust | need tell | thy saint | ed name, ||
 - / - / - - - / - /
 No her | ald bla | zon to | the world | thy fame, ||
 - / / - - / - / - /
 Nor scrolls | essay | an end | less meed | to give; ||
 - / - / - - / - / - /
- 70 In grate | ful mem | ory still | thy deeds | must live. ||
 - / - / - / - / - /
 No sculp | tured mar | ble shall | be raised | to thee, ||
 - / - / - / - - / /
 The hearts | of Eng | land will | thy mem | oirs be. ||
 - / - / - / - / - /
 To thee | the Muse | attunes | no ve | nal lyre, ||
 - / - / - / - / - /
 No thirsts | of gold | the vo | cal lays | inspire; ||
 - / - - / - / - / - /
- 75 No in | terests plead, || no fier | y pas | sions swell; ||
 - - / / - / - / - /
 Whilst to | thy praise | she wakes | her fee | ble shell, ||
 - / - / - - - / - /
 She need | not speak | it, for | the pen | of fame
 - / - / - / - / (-) - (/) /
 On eve | ry heart | has writ | ten BUR | DETT'S name; ||
 - / - / - / - / - /
 For thou | art he, || who dared | in tum | ult's hour, ||
 / - - / - / - / - /
- 80 Dauntless | thy tide | of el | oquence | to pour; ||
 - / - / / / - - /
 Who, || fear | less, stemmed | stern Des | potism's course, ||
 - / - / - - - / - /

Who traced | Oppres | sion to | its foul | est source; ||

- / - / - / - - - /

Who bade | Ambi | tion trem | ble on | its throne— ||

- / - / - / - / \ /

How could | I vir | tue name, || how yet | pass on

- / - / - - - / / -

85 Thy name! || —though fruit | less thy | divine | essay, ||

- / - / - / - / - - /

Though vain | thy war | against | fell pow | er's array, ||

- / - - - / - - - /

Thou taint | less em | ana | tion from | the sky! ||

- / - / - / - / - /

Thou pur | est spark | of fires | which ne | ver die! ||

/ - - / / - - / - /

Yet let | me pause, || yet turn | aside | to weep

- / - / - / - / - /

90 Where vir | tue, || gen | ius, || wit, || with Frank | lin sleep; ||

- / - / - / - / - /

To bend | in mute | afflict | tion o'er | the grave

- / - / - / - / - - /

Where lies | the great, || the vir | tuous, || and the brave; ||

/ - - / - / - - / - - /

Still | let us hope | in Heaven || (for Heaven | there is)

- / - / - / - / - - /

That saint | ed spir | it tastes | ethe | real bliss, ||

- / - / - - - / - /

95 That sain || ted spir | it the | reward | receives, ||

- / - / - - - / - - /

Which end | less good | ness to | its vo | tary gives. ||

/ - - / - / - / - /

Thine be | the meed | to pur | est vir | tue due— ||

- / - / - / - - - /

Alas! || the pros | pect clos | es to | the view. ||

- / - - / - / - / - /
 Visions | of hor | ror croud | upon | my sight, ||
 - / - / - / - / - /
 100 They shed | around | their forms | substan | tial night. ||
 - / - / - / - / - /
 Oppres | sors' ve | nal min | ions! || hence, || avaut! ||
 - / - / - / - / - - /
 Think not | the soul | of Pa | triot | ism to daunt; ||
 - / - / - / - - / - /
 Though hot | with gore | from In | dia's wast | ed plains, ||
 - / - / - / - / - /
 Some Chief, || in tri | umph, || guides | the tight | ened reins; ||
 - / - / - - - / - /
 105 Though dis | embod | ied from | this mor | tal coil, ||
 / / - / / / - / - - /
 Pitt lends | to each | smooth rogue | a cour | tier's smile; ||
 / - / - - / - / - /
 Yet does | not that | sever | er frown | withhold, ||
 / - - / - / - - / - - /
 Which, || though | imper | vious | to the | power | of gold, ||
 - / - / - / - / - /
 Could daunt | the in | jured wretch, || could turn | the poor
 - / - / - - - / - /
 110 Unheard, || unno | ticed, || from | the states | man's door
 - / - / - - - / - /
 This is | the spir | it which | can reck | less tell
 - / - / - / - / - /
 The fa | tal trump | of use | less war | to swell; ||
 - / / / - / - / - /
 Can bid | Fame's loud | est voice | awake | his praise, ||
 - / - / - / - / - /
 Can bold | ly snatch | the hon | orar | y bays. ||
 / - - / - / - / - - /

- 115 Gifts to | reward | a ruth | less, || mur | derous deed, ||
 - / - / - / - / - /
 A crime | for which | some poor | er rogue | must bleed. ||
 - / - / - / - / - - /
 Is this | then jus | tice? || —stretch | thy pow | erful arm, ||
 / - - - / - - - / - /
 Patriot, || dissolve | the frig | ori | fic charm, ||
 - / - / - / - / - /
 Awake | thy loud | est thun | der, || dash | the brand
 - / - / - - - / - /
- 120 Of stern | Oppres | sion from | the Ty | rant's hand; ||
 - / - / - / - / - - /
 Let rea | son mount | the Des | pot's mould | ering throne, |
 - / - / - / - / - /
 And bid | an in | jured na | tion cease | to moan. ||
 / / - / - / - / - /
 Why then, || since jus | tice pet | ty crimes | can thrall, ||
 - / - / - - / - / - /
 Should not | its pow | er extend | to each, || to all? ||
 - / - / - / - / - /
- 125 If he | who mur | ders one | to death | is due, ||
 - / - / - / - / - /
 Should not | the great | destroy | er pe | rish too? ||
 - / - / - / - - / - /
 The wretch | beneath | whose in | fluence mil | lions bleed? ||
 - / - / - / - - / - /
 And yet | enco | mium | is the vil | lain's meed. ||
 - / - / / / - - / - /
 His crime | the smooth | -tongued flat | terers con | quest name, ||
 / - - / - / - / - /
- 130 Loud in | his prais | es swell | the notes | of Fame. ||
 - / - - / - / - - / / /
 Obliv | ion marks | the mur | dering poor | man's tomb, ||
 / - - / - - - / - /

Brood o'er | his mem | ory | contempt | and gloom; ||

- / - / - - - / - /

His crimes | are bla | zoned in | deformed | array, ||

- / - / - / - / - /

His vir | tues sink, || they fade | for aye | away. ||

/ / - / - / - / - /

135 Snatch then | the sword | from nerve | less vir | tue's hand, ||

/ - / / - - - / - /

Boldly | grasp na | tive ju | risdic | tion's brand; ||

- / - / - - - / - /

For jus | tice, || poi | soned at | its source, || must yield

- / - - / - / - / - /

The pow | er to each | its shiv | ered sword | to wield, ||

- / - / - - - / - /

To dash | oppress | sion from | the throne | of vice, ||

- / - / - / - - - /

140 To nip | the buds | of slav | ery | as they rise. ||

- / - / - / - / - /

Does ju | rispru | dence slight | er crimes | restrain, |

- / - / - - - / - /

And seek | their vi | ces to | controul | in vain? ||

/ - - / - / - / - /

Kings are | but men, | if thirst | of mean | est sway

- / - / - / - / - /

Has not | that ti | tle e | ven snatched | away.— ||

- / - / - - - - / - /

145 The faint | ing In | dian, || on his na | tive plains, ||

/ - - / - - / - - / - /

Writhes to | supe | rior | power's | unnum | bered pains; ||

- / - - - / - / - /

The A | sian, in | the blu | shing face | of day, ||

- / - / - / - / - /

His wife, || his child, | sees stern | ly torn | away; ||

- - / - - / - / / /
- Yet dares not | to revenge, || while war's | dread roar
- / - / / - - - - / / /
- 150 Floats, || in | long e | choing, || on the blood | -stain'd shore. ||
- / - - / / - / - /
- In Eu | rope too | wild ru | in rush | es fast: ||
- / - - / - - \ - / - /
- See! || like a me | teor on | the mid | night blast, ||
- / - / - / - / - /
- Or e | vil spir | it brood | ing o | ver gore, ||
- / - - / - / - / - - /
- Napo | leon calm | can war, || can mis | ery pour. ||
- / - / / - - / - /
- 155 May curs | es blast | thee; || and | in thee | the breed
- / - - - / - / - /
- Which forc | es, || which | compels, || a world | to bleed; ||
- - - / - - - / - /
- May that | destruct | tion, || which | 'tis thine | to spread, ||
- / - / / / - - - /
- Descend | with ten | -fold fu | ry on | thy head. ||
- / - - / - / - / - /
- Oh! may | the death, || which marks | thy fell | career, ||
- / - / / / - - / - /
- 160 In thine | own heart's | blood bathe | the empoi | soned spear; ||
- / - / - / - / - /
- May long | remorse | protract | thy lat | est groan, ||
- / - / - / - - - /
- Then shall | Oppres | sion trem | ble on | its throne. ||
- / - - / - / / - - /
- Yet this | alone | were vain; || Freedom | requires
- / - / - / - / - /
- A torch | more bright | to light | its fad | ing fires; ||
- / - - / - / - / - /

- 165 Man must | assert | his na | tive rights, || must say
 - / - / - / - / - /
 We take | from Mon | archs' hand | the grant | ed sway; ||
 - / - / - / - / - - /
 Oppres | sive law | no more | shall pow | er retain, ||
 / / - / - / - / - /
 Peace, || love, || and con | cord, || once | shall rule | again, ||
 - / - / - - - / - - /
 And heal | the an | guish of | a suf | fering world; ||
 / - - / - / - / - - /
 170 Then, || then | shall things, || which now | confus | edly hurled, ||
 - / - - - / - / - /
 Seem Cha | os, || be | resolved | to or | der's sway, ||
 - / - / - / - / - /
 And er | rors night | be turned | to vir | tue's day.— ||

6.4

Escansão completa de “Napoleon’s farewell (from the French)”

- / - - / - - / - - / (-)
 1 Farewell | to the Land, || where the gloom | of my glory
 - / - - / - - / - - /
 Arose | and o’ershadow’d the earth | with her name— ||
 - - / - - / - - / - - / (-)
 She aban | dons me now || —but the page | of her story, ||
 - / - - / - - / - - /
 The bright | est or black | est, || is fill’d | with my fame. ||
 - - / - - / - / - - / (-)
 5 I have warr’d | with a world | which van | quish’d me only
 - - / - - / - - / - \ /
 When the me | teor of con | quest allured | me too far; ||
 - - / - - / - - / - - / (-)
 I have coped | with the na | tions which dread | me thus lonely, ||
 - / - - / - - / - - /
 The last | single Cap | tive to mil | lions in war. ||

- / - - / - - / - - / (-)
 Farewell | to thee, || France! || when thy di | adem crown'd | me, ||
 - / - - / - - / - - /

10 I made | thee the gem | and the won | der of earth, — ||

- - / - - / - - / - - / (-)

But thy weak | ness decrees | I should leave | as I found | thee, ||

- / - - / - - / - - /

Decay'd | in thy glo | ry, || and sunk | in thy worth. ||

/ - - / - - / - - / (-)

Oh! || for the vet | eran hearts | that were wasted

- / - - / - - / - - /

In strife | with the storm, || when their bat | tles were won— ||

/ - / - - / - - / - - / (-)

15 Then the Ea | gle, || whose gaze | in that mo | ment was blasted, ||

- - / - - / - / - - /

Had still soar'd | with eyes fix'd | on vic | tory's sun! ||

- / - - / - - / - - / (-)

Farewell | to thee, || France! || —but when Li | berty rallies

- / - - / - - / - - /

Once more | in thy re | gions, | remem | ber me then— ||

- / - - / - - / - - / (-)

The vio | let still grows | in the depth | of thy valleys; ||

- / - - / - - / - - /

20 Though with | ered, || thy tears | will unfold | it again— ||

/ / - - / - - / - - / (-)

Yet, || yet | I may baf | fle the hosts | that surround us, ||

- / - - / - - / - - /

And yet | may thy heart | leap awake | to my voice— ||

- - / - - / - - / - - / (-)

There are links | which must break | in the chain | that has bound us, ||

/ / / - / - - / - - /

Then turn thee | and call on | the Chief | of thy choice! ||

6.5

Escansão completa de “To a foil’d European revolutionaire”

/ - / || - / - - - / - ||

COURAGE yet, my brother or my sister!

/ / || / - - - - / || - / - - / ||

Keep on—Liberty is to be subserv'd whatever occurs;

/ - / - | / - / | - / - / / - || - / - / - - / - ||

That is nothing that is quell'd by one or two failures, or any number of failures,

- - - - / - - | - - / - - | - - / - || - - / - - / - - ||

Or by the indifference or ingratitude of the people, or by any unfaithfulness,

- - / - - / - - / - || / - || / - || / - / - ||

5 Or the show of the tushes of power, soldiers, cannon, penal statutes.

/ - - / \ | / / - - / - | - / - / - - ||

What we believe in waits latent forever through all the continents,

- / / \ || / - - / - || / - / - - / || - / - - - - / || / / - / - - ||

Invites no one, promises nothing, sits in calmness and light, is positive and composed, knows no discouragement,

/ - / - - || / - - / ||

Waiting patiently, waiting its time.

/ / - / - - / - - / ||

(Not songs of loyalty alone are these,

- / - \ - / - / - ||

10 But songs of insurrection also,

- / - - / / - | - / - / - / - || - / / - ||

For I am the sworn poet of every dauntless rebel the world over,

- / / - - / | / / - - / | - / - ||

And he going with me leaves peace and routine behind him,

- / - / | - - / - / - / - ||

And stakes his life to be lost at any moment.)

- / - / - | - / - - / - / | - / - / - - - / ||

The battle rages with many a loud alarm and frequent advance and retreat,

- / - - / - || - - / - - / - ||

15 The infidel triumphs, or supposes he triumphs,

- / - || / - || - / || / \ || / - / - - / / | / - / ||

The prison, scaffold, garroté, handcuffs, iron necklace and lead-balls do their work,

- / - - / - / - | / - / - / ||

The named and unnamed heroes pass to other spheres,

- / / - - / - - / - || - / / - / - / ||

The great speakers and writers are exiled, they lie sick in distant lands,

- / - - / || - / - / | - / - - / / ||

The cause is asleep, the strongest throats are choked with their own blood,

- / / | / - / \ - | - / - / | - - / ||

20 The young men droop their eyelashes toward the ground when they meet;

- - / / | / - - - / | \ / - - / || / - / - - | / - - - / - / - ||

But for all this Liberty has not gone out of the place, nor the infidel enter'd into full possession.

- / - - \ / - - / || - - / - / - / || - - / - - / - / ||

When liberty goes out of a place it is not the first to go, nor the second or third to go,

- / - / - / - / || - - - / ||

It waits for all the rest to go, it is the last.

- - - / / / - - | - / - - / - ||

When there are no more memories of heroes and martyrs,

- - / / | - / - / | - / - / - | - / \ | - / - / - - / ||

25 And when all life and all the souls of men and women are discharged from any part of the earth,

- / - - / - - | - - - / - - - | - - / - - - / - - / ||

Then only shall liberty or the idea of liberty be discharged from that part of the earth,

- - / - - | / - - / - / - ||

And the infidel come into full possession.

- / - || \ - / - - / - || - / - ||

Then courage European revolter, revoltress!

- - / / - || / - - / / ||

For till all ceases neither must you cease.

- - - / - - - / || - - - / - - - / || - - / - - - / ||

30 I do not know what you are for, (I do not know what I am for myself, nor what any thing is for,)

- - - / / - - - / | / - - / - / ||

But I will search carefully for it even in being foil'd,

- - / || / - - || \ - / - || - / - - || - / / - / ||

In defeat, poverty, misconception, imprisonment—for they too are great.

- - / / - - / ||

Did we think victory great?

- - / || - / - / - - || - - - / - / || - - / - / ||

So it is—but now it seems to me, when it cannot be help'd, that defeat is great,

- - / - - / - / ||

35 And that death and dismay are great.

6.6

Escansão completa de “A um revolucionário europeu frustrado”

/ / || / / ||

1 Não percas a coragem, meu irmão ou minha irmã!

/ / || / / || / / ||

Insiste ainda! Defende a liberdade, aconteça o que acontecer;

/ / / | / / | - / - / - / - || - / - / - / - ||

Em nada importa se fores esmagado por um ou dois fracassos, ou tantos quantos forem,

- \ - - / - | - \ - / | - \ - - / - || - - / - - / - ||

Ou pela apatia ou ingratidão dos compatriotas, ou alguma perfídia,

- - / - - / - - / - - || / - || / - || / - / - ||
 5 Ou as presas expostas de déspotas, forças, armas, leis e penas.

/ / | / / | / ||
 Aquilo em que cremos aguarda latente para sempre através dos continentes,
 / || / || / / || / || / / ||
 Não convida ninguém, não faz promessas, repousa na calma e na luz, é positivo e sereno, medo jamais sente,
 / \ / || / ||
 Esperando perseverante, esperando sua hora.

/ / / / ||
 (Meus versos não se prestam apenas para cantar lealdade,
 / / / ||
 10 Se prestam também para cantar insurreições;
 / / / | - / - - / - - || / - / - ||
 Pois sou o poeta jurado de todo rebelde valente, mundo afora,
 / / / | / / | / / ||
 E quem quiser me acompanhar deixa a paz e a rotina para trás,

- / - / - || - / - - / - - / ||

E arrisca a vida, sabendo que pode morrer.)

- / - / - | - / - - / - - / - || - - / - - / - - / - ||

O prélio segue com muitos alarmes de alerta, retiradas e avanços constantes,

/ / || / / ||

15 O infiel triunfa, ou crê que triunfa,

/ || / || / || / || - - / - - / / / | / / ||

E a prisão, o cadafalso, o garrote, algemas, o grilhão no pescoço e as bolas de chumbo servem sua função,

/ / / | / / / ||

Os heróis famosos e os incógnitos ascendem a outras esferas,

/ / / / || - / - - / - - / - ||

Grandes oradores e escritores são exilados, padecem em terras distantes,

/ / || / / | / / / ||

A causa adormece, as gargantas possantes estão sufocadas com o próprio sangue,

/ / || / / || / | / / ||

20 Todos os jovens, de cabeça baixa, se encontram olhando para o chão;

/ / || / | / / / || / / | \ / / ||

Mesmo assim, a liberdade ainda não partiu de lá, e nem o infiel tomou posse por completo.

/ / / || / / || / / ||

Quando a liberdade parte de um lugar, nunca é a primeira a partir, nem a segunda ou a terceira a partir,

/ / / || / ||

Depois de tudo mais partir, ela se vai.

\ / / / | / / ||

Quando ninguém mais tiver na memória os heróis nem os mártires,

/ / | / / | / / | / / | ||

25 Quando toda a vida e todas as almas de homens e mulheres forem varridas de todas as partes da terra,

/ / | / / | / / | ||

Só então a liberdade ou a ideia de liberdade será varrida daquela parte da terra,

/ | \ / / ||

E o infiel tomará posse por completo.

/ || / / || / ||

Coragem! Insurreto europeu! Insurreta!

/ / || / / /

Quando tudo cessar, poderás tu cessar.

- - - / - - - / - || - - / - - \ / - - / - || - - / - - / - ||
 30 Eu desconheço o que defendes, (Desconheço o que eu mesmo defendo, e o que os outros defendem.)

- - - / - - / - - / - || / / / ||

Intentarei procurar com afinco, mesmo que saia frustrado,

- - / || - - / || / || \ / || / / / ||

Por revés, escassez, equívoco, encarceramento - pois eles também são grandes.

/ / / ||

Julgamos grande a vitória?

/ || / / || / / || / / ||

Ela é mesmo - Porém eu penso que, quando inevitável, a derrota é grande.

- - / - - / - - / -

35 E são grandes a morte e a desgraça.

6.7

Escansão completa de “Para um revolucionário europeu derrotado”

/ / || / / ||

Coragem ainda, meu irmão ou minha irmã!

/ / || / / || / / ||

Segue em frente — a Liberdade está para ser submetida, aconteça o que acontecer;

/ / | / / | / / / || / / / ||

Não se trata de algo que será suprimido em virtude de uma ou duas falhas, ou qualquer número de falhas,

/ | / | / || / / ||

Ou pela indiferença ou pela ingratidão das pessoas, ou por qualquer infidelidade,

/ / / || / || / / / ||

5 Ou a demonstração dos dentes do poder, soldados, canhões, estatutos penais.

/ / | / / | / | / / ||

Aquilo em que cremos aguarda latente para sempre em todos os continentes,

/ / || / / || / / || / / || / / ||

A ninguém convida, nada promete, senta-se com calma e leveza, é positivo e composto, desconhece o medo,

/ / || / / ||

Espera pacientemente, espera o seu tempo.

/ / / ||

(Não são apenas canções de lealdade,

/ / / ||

10 Mas canções de insurreição também,

/ / / | / / / | / / ||

Pois que sou o poeta jurado de todos os rebeldes destemidos no mundo inteiro,

/ / | / / | / / ||

E aquele que me segue deixa para trás a paz e a rotina,

/ / || / / | / / ||

E arrisca sua vida, que pode ser perdida a qualquer momento.)

/ / | / / / | / / / ||

A batalha em fúria com muitos altos alarmas e os constantes avanços e recuos,

/ / || / / ||

15 O infiel triunfa, ou supõe que triunfa,

/ || / || / || / / / / | / / ||

Prisão, cadafalso, algemas, colar de ferro e bolas de chumbo fazem seu trabalho,

/ / / / / /

Os heróis conhecidos e anônimos passam a outras esferas,

/ / / / || / / / ||

Os grandes oradores e escritores são exilados, acham-se doentes em terras distantes,

/ / || / / / | / / / ||

A causa está dormente, as mais poderosas gargantas estão engasgadas com seu próprio sangue,

/ / / | / / | / ||

20 Os jovens abaixam suas pestanas na direção do solo quando se encontram,

/ / | / | / / || / / | / / /

Mas ainda assim a Liberdade não perdeu o seu lugar, nem o infiel conquistou domínio completo.

/ / / || / / / || / || / ||

Quando a liberdade abandona um lugar, ela não é a primeira a sair, nem a segunda, nem a terceira,

/ / / | / || / / ||

Espera que todos os demais partam antes, ela é a última a sair.

/ / | / / ||

Quando não há mais memória de heróis e mártires,

/ / / | / / | / / | / \ / / ||

25 E quando toda a vida e todas as almas de homens e mulheres são descartados em qualquer parte da terra,

/ || / / / | / | / / | / / / / ||

Então, somente nesse dia a Liberdade ou a ideia da Liberdade há de ser descartada daquela parte da terra,

/ | / / / ||

E o infiel atingirá domínio completo.

/ || / || / / || / / ||

Então, coragem, rebelado europeu, rebelada europeia!

/ / / | / \ / ||

Pois até que tudo cesse nem tu deves cessar.

/ / / / | / / / / / || / / / / ||

30 Não conheço o sentido de tua vida (não conheço nem mesmo o sentido de minha vida, nem o sentido que move coisa qualquer),

/ / / || / / / ||

Mas procurarei cuidadosamente por ele, mesmo que esteja frustrado,

- - / - || - - / - || / || - - / || / / /

Na derrota, na pobreza, no equívoco, na prisão — pois também essas experiências são grandes.

/ / / ||

Pensávamos que a vitória era grande?

/ / || / / || / / / || / / ||

De fato ela é — mas agora me parece, quando a vejo sem poder ser auxiliada, que a derrota é grande,

/ / / ||

35 E que a morte e o desalento são grandes.

6.8

Escansão completa de “On being asked for a war poem”

- / - / - \ - / - /
- 1 I think | it bet | ter that | in times | like these || a
- / - / - / - - - /
- A po | et's mouth | be si | lent, || for | in truth b
- / - / - / - / - /
- We have | no gift | to set | a states | man right; || c
- \ / - / - / - - - /
- He has had | enough | of med | dling who | can please a
- / / - - \ - / - - /
- 5 A young girl | in the | indo | lence of | her youth, || b
- - / / - / - / - /
- Or an | old man | upon | a win | ter's night. || c

6.9

Escansão completa de “The Second Coming”

- / - - / - - - / - - /
- 1 Turning | and tur | ning in | the wid | ening gyre
- / - - / / - / - -
- The fal | con can | not hear | the fal | coner; ||
- / / - / - / - - / /
- Things fall | apart; || the cen | tre can | not hold; ||
- / / - - - / - / - /
- Mere an | archy | is loosed | upon | the world, ||
- / \ / - / - / - \
- 5 The blood | dimmed tide | is loosed, || and eve | rywhere
- \ - - \ - / - \ - /
- The cer | emony | of in | nocence | is drowned; ||
- / / / - / - - - /
- The best | lack all | convic | tion, || while | the worst
- / - / - - - / - -

Are full | of pas | sionate | inten | sity. ||

/ - / - - / - - - /

Surely | some rev | ela | tion is | at hand; ||

/ - - / - / - - - /

10 Surely | the Sec | ond Com | ing is | at hand. ||

- / - / - / - - / / /

The Sec | ond Com | ing! || Hard | ly are those | words out

- - / / - / - / - - / -

When a vast | image | out of | Spiritus | Mundi

/ - - / / - - / - - / (-)

Troubles | my sight: || somewhere | in sands | of the des | ert

- / - / - / - - - / - - /

A shape | with lion | body | and the head | of a man, ||

- / / - / - - - - /

15 A gaze | blank and | pitil | ess as | the sun, ||

- / - - / / - / - / (-)

Is mov | ing its | slow thighs, || while all | about | it

/ / - - - - / - / - /

Reel shadows | of the | indig | nant des | ert birds. ||

- / - / - / - / - /

The dark | ness drops | again; || but now | I know

- / - / - - - / - /

That twen | ty cen | turies | of ston | y sleep

- / - / - - - / - / (-)

20 Were vexed | to night | mare by | a rock | ing cra | dle, ||

- / / / - / \ / - /

And what | rough beast, || its hour | come round | at last, ||

/ - - / / - - - - /

Slouches | towards | Bethle | hem to | be born? ||