

TRADUZINDO *LA CORONA*, DE JOHN DONNE

Lawrence FLORES¹
Marcus de MARTINI²

- **RESUMO:** A obra do poeta inglês John Donne (1572-1631) é mais conhecida no Brasil a partir dos poemas amorosos traduzidos por Augusto de Campos. A poesia religiosa donneana, no entanto, permanece pouco conhecida e traduzida. A seqüência de sete sonetos religiosos que compõe *La Corona* foi traduzida no país apenas por Afonso Félix de Sousa (1983). Assim, o objetivo deste trabalho é apresentar uma nova proposta de tradução para o conjunto, o qual apresenta notáveis dificuldades de tradução, especialmente formais, já que o último verso de cada soneto serve de início para o soneto seguinte, encadeando todos os poemas do conjunto. A partir disso, procurou-se fazer uma análise das características da poesia de Donne, bem como de todos os sonetos de *La Corona*, a fim de orientar uma tradução que desse conta tanto dos aspectos formais, quanto conteudísticos desses sonetos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** La Corona. Poesia religiosa. Tradução. Poesia inglesa.

Introdução

A poesia de John Donne está diversamente habilitada a nos fornecer um rico caso teórico acerca de problemas de tradução. Donne desenvolveu, não raro na sua última potência, tendências de composição poética de sua época que já intensificavam a aptidão do pentâmetro iâmbico de incorporar, na sua estrutura simples, formas de expressão, argumentação e de conceptualização raras na poesia cristã ocidental. Essa anexação não se reduzia aos elementos imagísticos das novas metáforas náuticas, da cartografia, muito bem apontadas pela crítica, aspectos que testemunham o fascínio do período pelo Novo Mundo, assim como o impacto de tais novidades sobre um gênero tão fechado como a poesia lírica ou religiosa. Donne fez também uso

¹ Doutor em Teoria da Literatura. Docente. UFSM - Universidade Federal de Santa Maria. Programa de Pós-graduação em Letras. Santa Maria – RS – Brasil. 97010-491 – lawflores@gmail.com

² Doutorando em Estudos Literários. UFSM - Universidade Federal de Santa Maria. Programa de Pós-graduação em Letras. Santa Maria – RS – Brasil. 97010-491. Docente. UNIFRA – Centro Universidade Franciscano. Campus II. Santa Maria – RS – Brasil. 97010-491 – marcusdemartini@yahoo.com.br
Artigo recebido em 15.12.2008 e aprovado em 24.04.2009.

contínuo de estruturas argumentativas originárias da retórica, da dialética jurídica e de outros domínios como a teologia na composição poética.

A densidade e abundância de conceitos presentes em um poema como o “*The Ecstasy*”, para evocar um exemplo conhecido, pode passar incólume à percepção do leitor moderno, cuja sensibilidade talvez elege-se a “Ode ao Rouxinol” para expressar sua idéia de êxtase e abandono. Mas o que ocorre no poema de Donne é tudo, menos abandono. É uma elaborada tessitura conceitual, um sistema sutil de exposições e argumentos em que a ordem dos fatores altera, sim, e muito, os produtos. O poeta desenvolve as “estações” lógicas do êxtase e do encontro de duas almas e não raro se entrega a sua instância predileta, o paradoxo complexo e labiríntico, que nele é uma elegância, um modo de ocultar-se e também um modo de prorrogar prazerosamente o encontro (amoroso e religioso). O êxtase ali não é uma irrupção, uma explosão do ser para fora. É bem mais um desenvolvimento lógico gradual em que se ouve uma voz particularmente irônica explicando todo o processo em suas partes, numa espécie de didatismo elegante, intrincado e pensante, mas também muito compartimentado. O “*Ecstasy*” é um dos exemplos da poesia de Donne em que isso acontece. Encontraremos, contudo, procedimentos análogos em sua poesia religiosa.

Nossa intenção neste artigo é apontar, a partir de uma análise da tradução de *La Corona*, como esta característica do desenvolvimento argumentativo especioso, sedutor e analítico da poesia de Donne afeta os procedimentos tradutórios. Neste conjunto poético, o caráter a-sintético e analítico desta poética faz entrever a condição extraviada do homem devoto que busca a redenção, mas que, em vez de encontrá-la, perambula em círculos na cogitação conceitual, revelando talvez os seus limites. Donne não fala de *sua* revelação jamais, nem de *sua* iluminação mística – sua poesia não é o instantâneo iluminado da poesia de Juan de La Cruz. Ele palmilha seu caminho, inseguro, usando o pesado instrumento da palavra, através da complexidade argumentativa, da pergunta e da resposta, enfim da dialética. É neste contexto que lembramos que tais escolhas de Donne produzem, na atitude do tradutor, igual procedimento esquivo, vagaroso e tateante. Os conceitos religiosos e teológicos usados por Donne – assim como sua ordem particular – por manterem a referência a conceitos bem conhecidos à época, não são facilmente substituíveis em tradução, e estreitam muito o espaço de manobra do tradutor. Mesmo quando desenvolve o *argumentum ad absurdum* ou quando explora radicalmente o “concepto”, Donne não foge inteiramente dos pilares conceituais e terminológicos da tradição teológica e jurídica.

Esta questão é útil para a tradução poética. Em particular, constitui mais um argumento favorável à discussão da questão da equivalência numérica do verso como critério para a equivalência formal da tradução. A forma expositiva, argumentativa e

dialética do poema de Donne é também parte de seu aspecto formal. São aspectos que *falam* e que são *expressivos* do espírito paradoxal do autor, da impressionante ambivalência que marca muitas de suas atitudes como poeta, como religioso e como homem. Ora, retirá-los, reduzi-los como seria necessário em uma tradução numericamente equivalente (pentâmetro iâmbico – decassílabo) levaria à perda desta sinuosidade do argumento e da exposição. Esperamos que as soluções aqui apresentadas, calcadas sobre o modelo do alexandrino modificado, sejam um esboço de um modelo para outras traduções tanto da poesia religiosa como dramática.

A poesia de Donne: das *Songs and sonnets* aos sonetos de *La Corona*

John Donne (1572-1631) foi resgatado pela crítica quase três séculos após a sua morte. Até então, Donne era apenas mais um daqueles poetas bizarros que viveram entre o tempo de Shakespeare e o de Milton. Os assim chamados “poetas metafísicos”, alcunha depreciativa que lhes foi dada por Dryden e imortalizada por Samuel Johnson, viveram um período de obscuridade que se estendeu até o século XX. Entretanto, motivada pelos trabalhos de Sir Herbert Grierson e T.S. Eliot, a crítica – sobretudo a da primeira metade do século XX – começou a ver em Donne algo que seus críticos até então não haviam visto: um grande poeta.

O poeta que ressurgiu assim do esquecimento foi principalmente o poeta irônico, o poeta inventivo, o poeta erótico que escreveu as *Canções e sonetos* (*Songs and sonnets*). O poeta libertino, o aspirante a altos cargos na corte de Elisabeth, esse foi o Donne que conseguiu ingressar no cânone literário ocidental com tal estardalhaço que os trabalhos a seu respeito pipocaram em abundância até meados dos anos sessenta. Hoje, porém, encontramos-nos em um refluxo do estudo de Donne. Tendo passado a surpresa da descoberta e escasseado a novidade dos temas, o poeta das *Canções e sonetos* começa a ser visto por outros ângulos.

Assim, o estudo da poesia religiosa de Donne começou aos poucos a se tornar mais freqüente. Se antes havia uma tendência de se analisar a obra de Donne como que estritamente dividida em duas partes diferentes – a profana, de sua juventude e a religiosa, depois de sua ordenação – começou-se, com o tempo, a ver que o libertino Jack Donne e o Dr. Donne – deão da Catedral de St. Paul – eram sim a mesma pessoa e, mais do que isso, eram o mesmo poeta. Esse suposto “mistério” do sumiço gradativo da tão aclamada poesia profana de Donne, apresentada como se Mr. Hyde houvesse tomado conta de Dr. Jekyll (ou, mesmo, o contrário), só existiu pelo fato de não se aceitar a poesia religiosa de Donne como comparável e tão fundamental quanto à de sua juventude. Como afirma Antoine Berman (1995), em

obra dedicada a analisar traduções de Donne para a língua francesa, o poeta inglês deve ser apresentado como aquilo que de fato ele é: um autor cristão.

O panorama artístico jacobino foi, em muitos aspectos, diverso do elisabetano. Segundo James Doelman (1994), um dos principais aspectos culturais advindos da ascensão de James ao trono inglês, em 1603, foi o fortalecimento da poesia religiosa. De fato, esta já apresentara um crescimento na última década do reinado de Elizabeth como uma alternativa à pretensa licenciosidade da poesia de cunho petrarquista ou ovideano. A vinda de James sugeria uma série de mudanças à corte da época. Por um lado, esperava-se uma volta da Inglaterra ao catolicismo; por outro, novas oportunidades àqueles que haviam sido preteridos por Elizabeth. James era um entusiasta da teologia como o era da poesia religiosa. Ele próprio cultivava ambas. Assim, a produção de tais textos – dedicados obviamente ao rei – logo se apresentou como uma oportunidade ideal para a obtenção de seus favores. James encorajou esse tipo de produção, em especial a teológica. A obra mais conhecida a resultar desse projeto seria justamente o *Pseudo-Martyr*, de John Donne, terminada em 1610 e dedicada ao monarca.

Se a influência de James e os interesses profissionais de Donne não explicam toda a sua poesia religiosa, explicam pelo menos uma parte. No entanto, é inegável que o panorama cultural da corte dos Stuart, bem como as mudanças pessoais passadas pelo poeta, espelham-se no caminho que sua obra tomaria depois do final do reinado de Elizabeth, apresentando um desaparecimento progressivo de seus escritos profanos.

Os poemas religiosos de Donne receberiam atenção especial da crítica a partir da obra de Helen Gardner *The divine poems of John Donne*. Ali, a autora comenta as obras religiosas de Donne, detendo-se nas que julga mais significativas e se limitando apenas a comentar eventualmente o conteúdo das demais. No entanto, a autora acaba mesmo assim por fornecer elementos de análise que são importantes para compreender o acervo de toda a poesia donneana de cunho religioso. O primeiro trabalho arrolado por Gardner (pois a autora segue a provável cronologia de escrita das obras) é *La Corona* (“A Coroa”, título em espanhol no original), obra composta de sete sonetos ligados um ao outro, sendo que cada um deles celebra não tanto um evento da vida de Cristo, como um mistério da fé. Segundo Gardner (1966), a série de sonetos de *La Corona* tem sido subestimada em detrimento dos *Sonetos sacros* (*Holy sonnets*), razão que a autora reputa ser devida ao fato de que a coroa é inspirada pela liturgia cristã – sendo, portanto, mais convencional –, ao passo que os *Sonetos Sacros* baseiam-se na tradição da oração meditativa e pessoal³.

³ Como já afirmara Doelman, Marotti (1982) ressalta que as seqüências de sonetos religiosos de Donne justamente indica essa mudança no campo literário proporcionada pela ascensão de James. Assim, as

Gardner aponta que Donne possivelmente escolheu a forma do soneto para compor *La Corona* como um modo de escrever com mais dignidade e impessoalidade. O soneto começou a ser utilizado na Inglaterra a partir do modelo de Petrarca, popularizado sobretudo por Wyatt e Surrey. No entanto, é preciso dizer, o soneto utilizado na Inglaterra não era o tipicamente petrarquista. Um soneto petrarquista correto comporta essencialmente a) uma divisão em oitava e sexteto, criando algo como dois poemas interligados expressando diferentes aspectos de uma mesma idéia, e b) a ausência de qualquer ênfase final forte, como um *couplet* de fechamento poderia dar – ênfase que acabaria por dividir o soneto em três partes e não em duas (SAMPSON, 1999). Wyatt, no entanto, acabou por se valer do *couplet*, o que acabou dando um aspecto de singularidade ao soneto elisabetano (SAMPSON, 1999).

Donne optou pela forma de soneto mais difícil, que é a de Sidney (GARDNER, 1966, p.xxiii), a qual limita as rimas dos quartetos a duas apenas, de forma intercalada ou cruzada. Veja-se um exemplo tirado de *Astrophel and Stella*:

XI

<i>In truth, O Loue, with what a boyish kind</i>	(A)
<i>Thou doest proceed in thy most serious ways,</i>	(B)
<i>That when the heau'n to thee his best displays,</i>	(B)
<i>Yet of that best thou leau'st the best behinde!</i>	(A)
<i>For, like a childe that some faire booke doth find,</i>	(A)
<i>With gilded leaues or colour'd vellum playes,</i>	(B)
<i>Or, at the most, on some fine picture stayes,</i>	(B)
<i>But neuer beeds the fruit of Writers mind;</i>	(A)
<i>So when thou saw'st, in Natures cabinet,</i>	(C)
<i>Stella, thou straight lookst babies in her eyes:</i>	(D)
<i>In her chekes pit thou didst thy pitfold set,</i>	(C)
<i>And in her breast bo-peepe or crouching lies,</i>	(D)
<i>Playing and shining in each outward part;</i>	(E)
<i>But, fool, seekst not to get into her heart.</i>	(E)

É de se notar que, enquanto Sydney, em *Astrophel and Stella*, usa tanto rimas intercaladas como cruzadas nos oito primeiros versos, Donne – em suas oitavas – usa sempre a intercalada e nunca a cruzada. Já nos sextetos há uma pequena variação. Enquanto em Sydney a rima dos quartetos é sempre cruzada, em Donne ela pode ser

seqüências de sonetos que, no período elisabetano, eram amorosos, no período jacobino, passam a ser de devoção. La corona é indicativo disso.

intercalada, mesmo que muito raramente. Por fim, o *couplet* como não poderia deixar de ser, é uma rima emparelhada (GARDNER, 1966, p.xxv).

Gardner (1966, p.xxxiii) afirma ainda que Donne usou do soneto com maestria, uma vez que “[...] parece necessitar de exatamente quatorze linhas para dizer exatamente o que quer dizer.” Entretanto, não concordamos plenamente com a autora. A impressão que se tem da leitura dos sonetos – tanto dos de *La Corona* como dos *Sonetos sacros* – é a de que o seu conteúdo foi de algum modo compactado para caber naquela forma. Além disso, a métrica parece freqüentemente exceder as dez sílabas, como de fato acontece no sétimo verso do *Soneto sacro XVII*, que se trata de um perfeito alexandrino⁴. Em sua poesia profana, Donne concebia de antemão a forma que seguiria no poema a ser escrito, criando inúmeras variações estróficas e rítmicas. A disciplina do soneto talvez lhe tivesse parecido forçada. Acreditamos não ter sido por acaso que ele voltou à livre criação estrófica posteriormente, em especial nos seus três *Hinos*. Os versos dos sonetos donneanos, talvez em parte devido ao uso freqüente do *enjambement*, parecem sempre mais rápidos que os demais sonetos ingleses da época. Não encontramos ali aquele tom pausado e sábio dos sonetos shakespearianos, por exemplo. O soneto donneano, de ritmo mais variado, às vezes coloquial, é também em determinados aspectos mais altissonante, com seus vocativos reincidentes.

Ainda que a forma do soneto servisse tanto a *La Corona* como aos *Sonetos sacros*, tem-se uma particularidade essencial quanto à primeira. Na coroa, o último verso de um soneto é o primeiro verso do seguinte e o último verso do sétimo soneto é o primeiro verso do primeiro poema, fechando assim a coroa, como se fosse a seqüência de um rosário. Gardner (1966, p.xxii-xxiii) salienta que, apesar de a “coroa” ser possivelmente não mais do que um exercício religioso, ele é um exercício bem acabado, reunindo em seu conteúdo uma série de fortes expressões dos lugares-comuns do pensamento cristão. Como afirma Jeffrey Johnson (2001, p.48):

*The orthodoxy of this prayerful struggle in Donne's religious verse, to procure the assurance of salvation, not only echoes the language of the Psalms, but also suggests a public dimension of these poems as devotional models.*⁵

Na mesma esteira, muitos teóricos relacionariam a poesia religiosa de Donne com os *Exercícios espirituais*, de Santo Inácio de Loyola. Ao comentar o *Segundo*

⁴ Citamos o verso em questão, demonstrando a sua escansão: “*But/ though/ I/ have/ found/ thee/, and/ thou/ my/ thirst/ hast/ fed!*”. São, portanto, doze sílabas.

⁵ Tradução dos autores do texto: “A ortodoxia desse esforço devoto no verso religioso de Donne, de procurar a garantia da salvação, não apenas ecoa a linguagem dos Salmos, mas sugere também uma dimensão pública desses poemas como modelos de devoção.”

aniversário (*Second anniversary*), Louis L. Martz (1962) afirma ainda que a divisão desse poema em sete partes – mais do que em cinco – guarda maior importância em meditações religiosas, devido principalmente ao caráter místico de tal número. Martz (1962, p.170) ainda cita Donne: “*Seven is ever used to express infinite*”⁶. Ademais, como a semana é dividida em sete dias, cada meditação jesuítica, por exemplo, serviria para um dia da semana. Assim, é possível que *La Corona* tenha sido criada para uso devocional e enviada, possivelmente, para Lady Magdalen Herbert, então patronesse de Donne (JOHNSON, 2001, p.48).

Traduzindo *La Corona*⁷

O verso alexandrino em tradução

Antes de iniciar nossos comentários específicos sobre a tradução, temos de tratar de nossa escolha do verso alexandrino na tradução do conjunto de sonetos. A escolha do verso a ser usado numa tradução versificada não é uma questão pequena. Embora o bom resultado de uma tradução não resulte diretamente deste tipo de escolha, certamente dela depende. A extensão de um verso definirá muitas escolhas do tradutor, reduzirá ou abrirá seu espaço de criação e atuação poética.

Após inúmeros experimentos com outros versos e a observação do uso que se fez até hoje do decassílabo heróico em tradução, convencemo-nos de que o dodecassílabo, e não o decassílabo, permitir-nos-ia desenvolver a linguagem poética de Donne. O alexandrino é, em termos de extensão silábica, um verso extremamente ágil, largo o bastante para desenvolver a complexidade sintática e conteudística do pentâmetro iâmbico. O espaço de manobra estilística que proporciona nem é excessivo (resultando num texto aguado e sem ritmo) nem curto demais (obrigando a reelutizações duvidosas ou a supressões infieis). O alexandrino permite, por outro lado, o manejo estilístico de dois níveis formais: um primeiro rítmico e um segundo acentual. O primeiro é o nível rítmico que reproduz em grande parte algumas bases rítmicas tradicionais do alexandrino, ou seja, as seqüências ternárias ascendentes (UU-UU-) e as seqüências binárias ascendentes (U-U-U-) que se sucedem no seqüenciamento de hemistíquios. Estas são as bases rítmicas mais usuais, mas de modo alguma as únicas. As colocações podem receber variações rítmicas quer no

⁶ Tradução dos autores do texto: “Sete é sempre usado para expressar infinito”.

⁷ Os sonetos de *La corona* já foram traduzidos anteriormente para o português por Sousa (DONNE, 1985).

contraste entre uma leitura mais ou menos enfática, quer na utilização alternativa de ritmos ímpares (-UU-U-/-U-UU-), que ajudam a produzir o efeito coloquial específico dos versos, sem comprometer a coesão rítmica.

O segundo é o nível mais propriamente acentual, que corresponde ao que chamamos de “acentos” ou ainda “acentos tradicionais” ou “obrigatórios”. Como se sabe, o alexandrino propriamente dito (clássico) possui um acento principal na sexta sílaba que recai sobre a sílaba tônica quer (a) de uma palavra oxítone cuja última sílaba encerra o primeiro hemistíquio, quer (b) de uma palavra paroxítone. Neste último caso, a última sílaba após a sílaba tônica deve elidir com a primeira sílaba da primeira palavra seguinte, juntando-se assim esta sílaba átona ao segundo hemistíquio.

*Et moi, je suis venu, | détestant la lumière,
Vous dire d'un héros | la volonté dernière* (RACINE, 1968, p.801).

Essas regras acentuais, bastante simples de realizar em francês, uma língua pródiga em oxítonas, não se fazem em português sem produzir certo artificialismo sonoro ou posicional. A prática de alguns tradutores tem revelado que há modos vários de resolver essas limitações. Usar o chamado alexandrino romântico, com acentuação na 4^a, 8^a e 12^a sílabas, ou ainda radicalizar essas variações. Essa prática não parece ter uma lógica fácil de definir e, na falta de mecanismos analíticos, contentamo-nos de afirmar que se origina das pressões do conteúdo e do sentido, assim como do léxico sobre a dimensão formal do verso. No entanto, uma prática muito comum é a do alexandrino puramente acentual (na 6^a sílaba ainda), mas que dispensa tanto o uso de oxítone como o uso da sinalefa (elisão na 7^a sílaba). Esta técnica é particularmente eficaz para traduzir uma poesia como a de Donne, marcada pela fluência de argumentos, já que o tradutor não é obrigado a formulações canhestras em virtude dos imperativos do alexandrino clássico.

Essa acentuação livre (porém controlada) permite um trabalho de repetição que firma uma grade rítmica de base, impedindo assim a desintegração do andamento. Podemos aqui pensar na triangulação tradutória que propomos. Ela inclui elementos da lógica do pentâmetro iâmbico (eminentemente rítmica), do alexandrino (cesural) e do dodecassílabo adaptado à forma acentual do português. O pentâmetro iâmbico é também um verso de um só fôlego (baseado em repetições rítmicas). Nesse sentido, o alexandrino acentual de algum modo oferece, na sua forma de um só fôlego, uma equivalência formal bastante útil e oferece um equivalente ao movimento rítmico do pentâmetro iâmbico tal como o descreve Bernard Lott em relação ao verso shakespeariano.

The rhythmic movement [do pentâmetro iâmbico shakespeariano] is sufficiently controlled to show some regularity, but at the same time not so slavishly followed that it would be reduced to a monotonous beat. In some ways the speeches are like careful conversation; each word is chosen to give the fullest possible effect, yet the rhythm of the lines which keeps up the swinging movement of the words when spoken ensures that heaviness is avoided. (LOTT, 1987, p.xvi).

Acreditamos que a observação destes elementos bem controlados permitiu reconstituir a tonalidade própria, tipicamente argumentativa e analítica de *La Corona*.

Considerações específicas sobre a tradução

Feitas estas considerações acerca do alexandrino, passemos para o comentário de tradução de *La Corona*. O primeiro soneto de *La Corona* recebe o mesmo nome da série. Segundo Gardner (1966, p.57-58), este soneto poderia se chamar “Advento”. A maioria das idéias principais em torno das quais gira o soneto, bem como algumas frases, teriam sido extraídas diretamente dos Ofícios do Advento, no Breviário Romano. Portanto, o soneto estaria fundamentado em textos católicos. Nele o poeta pede para que Deus aceite sua coroa de versos, tecida a partir da “devota melancolia” do eu-lírico⁸. Donne faz uma contraposição entre a tradicional premiação ao poeta dentro da tradição clássica – uma coroa de louros – e a premiação que almeja com a sua coroa de sonetos – a salvação de sua alma. Estabelece-se, desse modo, desde o início, um jogo de trocadilhos e de ambigüidade que ajuda a construir a circularidade da estrutura do conjunto, como também, como quer Maurer (1982, p.54), a circularidade do argumento que une os sonetos.

⁸ Como afirma Helen Wilcox (2006), duas características são fundamentais para compreender a ligação entre *La corona* e a poesia amorosa anterior de Donne: a primeira é a melancolia; a segunda, o uso do paradoxo, que povoa todo o conjunto.

1. LA CORONA

*Deign at my hands this crown of prayer and praise,
Weaved in my lone devout melancholy,
Thou which of good bast, yea, art treasury,
All changing unchanged Ancient of days.
But do not with a vile crown of frail bays
Reward my Muse's white sincerity;
But what Thy thorny crown gain'd, that give me,
A crown of glory, which doth flower always.
The ends crown our works, but Thou crown'st our ends,
For at our ends begins our endless rest.
The first last end, now zealously possess'd,
With a strong sober thirst my soul attends.
'Tis time that heart and voice be lifted high;
Salvation to all that will is nigh.⁹*

1. LA CORONA

**Toma esta coroa de louvor e oração,
Trançada em minha devota melancolia,
Tu que trazes, e és, a mais alta valia,
Dos dias, mutável e imóvel Ancião;
Mas com uma coroa de tão frágeis louros
Não premies a minha musa, que é veraz,
Mas com o que a coroa de espinhos nos traz,
Glória que brotará pelos tempos vindouros;
Nosso esforço, os fins coroam; e tu, o nosso fim,
Pois, no fim se inicia a longa noite infinda;
O fim último e primo, que anuncia a tua vinda,
Com sóbria sede, minha alma o aguarda enfim.
É hora de coração e voz altos alçar,
Para os que querem, salvação há de chegar.**

O grande desafio que se coloca ao tradutor de *La Corona* é justamente o de manter a coesão do conjunto, repetindo os versos do final de um soneto no início do próximo. Essa estrutura circular fez com que tivéssemos de traduzir os sete sonetos ao mesmo tempo, uma vez que uma mudança de rima, sobretudo, em um dos poemas causava mudanças em todos os outros. Em vista disso, optamos por usar mais duas rimas diferentes no octeto, contrariamente ao que Donne faz. Desse modo, paradoxos como “*For at our ends begins our endless rest*” e “*The first last end*” indicam a própria natureza do conjunto de sonetos, pois, como afirma Maurer, ele, ao mesmo tempo em que segue uma cronologia da vida de Cristo, volta ao começo; ou seja, ao mesmo tempo em que a roda gira, impulsionando-se para frente, ela gira sobre ela mesma, voltando sempre ao mesmo lugar. Donne, portanto, conjuga nesses sonetos a temporalidade cronológica da vida terrena e a eternidade da vida celeste, levando o significado do círculo até suas últimas conseqüências (MAURER, 1982, p.54). Esse paradoxo encontra sua personificação na figura do Salvador, que morre para viver, que viveu para morrer e nos salvar, etc¹⁰. Assim, como afirmara Gardner, o primeiro soneto poderia de fato se chamar “Advento”, pois é a figura de Cristo que tomará conta dos poemas seguintes, cuja vida acena para o poeta com a possibilidade da salvação, fim a que seus versos almejam. Ao mesmo tempo em que a imagem do círculo aponta para o fim e para o começo, a simbologia do número

⁹ Os poemas citados neste artigo seguem a edição de Gardner (1966)

¹⁰ Segundo A. J. Smith, o “primeiro e último fim” é o Salvador esperado: “E eu, quando vi, caí a seus pés como morto; e ele pôs sobre mim a sua destra, dizendo-me: Não temas; Eu sou o primeiro e o último; E o que vivo e fui morto, mas eis aqui estou vivo para todo o sempre” (Ap., 1, 17-18). Cf. DONNE, 1985.

sete – perfeição, infinito – indica o fim da vida humana e o começo da vida eterna para os que conseguem a salvação. Como afirma Maurer (1982, p.59), o tema de *La Corona* é a Redenção. O elo entre o poeta e Deus é então feito por meio de “*prayer and praise*” (“louvor e oração”), uma vez que a eficácia da oração – a qual se funda na vontade íntima do sujeito – depende de este lembrar o exemplo do Salvador, como um auxílio externo ao seu ato volitivo pessoal.

2. ANNUNCIATION

Salvation to all that will is nigh;

*That All, which always is all everywhere,
Which cannot sin, and yet all sins must bear,
Which cannot die, yet cannot choose but die,
Lo! faithful Virgin, yields Himself to lie
In prison, in thy womb; and though He there
Can take no sin, nor thou give, yet He'll wear,
Taken from thence, flesh, which death's force may try.
Ere by the spheres time was created thou
Wast in His mind, who is thy Son, and Brother;
Whom thou conceivest, conceived; yea, thou art now
Thy Maker's maker, and thy Father's mother,
Thou hast light in dark, and shutt'st in little room
Immensity, cloister'd in thy dear womb.*

2. ANUNCIAÇÃO

Para os que querem, salvação há de chegar

Com o Todo, que é sempre Todo em toda parte,
Que, sem pecar, a todos pecados comparte,
Que, sem morrer, a morte houve de aceitar,
Permite a si, devota Virgem, repousar
No claustro do teu ventre; e ainda que ali
Não leve falta, nem tu dês, dentro de ti
Vestirá a carne, que a morte há de confrontar.
Antes de ser feito o tempo pelas esferas,
Eras, do filho e irmão, na mente, moradora;
A quem concebeste, concebida, já eras
Mãe do teu Pai; do Criador, criadora.
Tens luz na treva; e está, num quarto pequenino,
A imensidade toda em teu ventre divino.

A transição do soneto 1 para o 2 ocasiona uma mudança de ênfase no verso que se repete (MAURER, 1982, p.64). A frase “*Salvation to all that will is nigh*” (literalmente, “A salvação a todos que a desejam está próxima”), que encerra o soneto 1, é complementada no soneto 2, uma vez que o poeta acrescenta “*That All*” no segundo verso do soneto 2. Assim, tem-se que “A salvação a todos que a desejam está próxima/ Àquele Todo”; “Todo” que será o centro dos versos seguintes, uma vez que anuncia a salvação. A tradução que apresentamos, embora mudando um pouco o sentido do último verso (“Para os que querem, salvação há de chegar”) não causa, porém, problemas no soneto 2 em razão de substituirmos “Àquele Todo” por “Com o Todo”, o que, por sua vez, não causa nenhum prejuízo de sentido aos versos, pois enfatiza-se então a idéia do “Todo” que anunciará a salvação. Contudo, logo em seguida, a ênfase recai no papel da Virgem Maria, em versos que exploram a condição paradoxal da mãe do salvador (verso 4 em diante).

A transição do soneto 2 para o 3, como acontecera anteriormente, ocasiona nova mudança de ênfase. O último verso, que compunha um objeto no soneto 2, torna-se sujeito da primeira frase do verso 3.

3. NATIVITY.

Immensity, cloister'd in thy dear womb,

Now leaves His well-beloved imprisonment.

There be hath made himself to his intent

Weak enough, now into our world to come.

But O! for thee, for Him, hath th' inn no room ?

Yet lay Him in this stall, and from th' orient,

Stars, and wise men will travel to prevent

The effects of Herod's jealous general doom.

See'st thou, my soul, with thy faith's eye, how He

Which fills all place, yet none holds Him, doth lie?

Was not His pity towards thee wondrous high,

That would have need to be pitied by thee?

Kiss Him, and with Him into Egypt go,

With His kind mother, who partakes thy woe.

3. NATIVIDADE

A imensidade toda em teu ventre divino

Abandona já o amado confinamento,

Ali, a fim de ser possível seu intento,

Surge neste mundo frágil e franzino.

Mas, onde o pouso para ti e teu menino?

Deita-o na manjedoura, pois do Oriente vasto

Sábios e estrelas virão para que o nefasto

Se detenha, o ciúme de Herodes assassino.

Vês, minha alma, c'os olhos da fé, como dorme

O que tudo preenche, mas ninguém segura?

Não é a piedade Dele tão enorme,

Para te apiedares na mesma altura?

Beija-o e até o Egito siga trilha adentro,

Com Sua mãe, que partilha teu sofrimento.

O soneto 3 centra-se no nascimento do Salvador e continua a desenvolver os paradoxos relacionados à relação entre o Salvador e os homens. Como explicar que, por pena, Cristo tornou-se digno de pena pelo homem? O mesmo problema é abordado por Donne em seus *Holy sonnets*, série de sonetos que serão compostos posteriormente a *La Corona*. Ao pedir a si mesmo para que sua alma enxergasse “com os olhos da fé”, Donne estaria fazendo referência às instruções então constantes dos manuais de meditação para se considerar o propósito da meditação como um “objeto visível”, uma “imagem mental”. Com isso, Martin Elsky (1983) faz uma relação entre a espacialidade e a temporalidade nos sonetos de *La Corona* e a pintura maneirista, pois, assim como se percebe nesses sonetos, ou seja, o processo de espiritualidade que se desenvolve com a visão a partir do “olho da alma”, na pintura maneirista, pessoas contemplando cenas sagradas seria um tema muito comum, muito embora haja uma inconsistência espaço-temporal entre o observador e a cena, que é representada como se ocorresse eternamente em algum lugar fora do tempo do espectador. Ainda segundo Elsky (1983, p.7), parece que a Virgem Maria é como que uma intermediária entre o espectador e Cristo, em seu útero, inacessível ao primeiro. No final do soneto (versos 12 a 14), o eu-lírico, que apenas parecia contar as histórias relacionadas à salvação do homem proporcionada pelo Criador, ingressa como personagem ativo da própria história de Cristo, estabelecendo um contraponto temporal entre o presente de sua enunciação e o passado da fuga da Sagrada Família para o Egito. Contudo, a ênfase do último verso do soneto 3 muda novamente no primeiro do soneto 4, onde o eu-lírico se dirige a José.

4. TEMPLE.

With His kind mother, who partakes thy woe,
*Joseph, turn back; see where your child doth sit,
Blowing, yea blowing out those sparks of wit,
Which Himself on the doctors did bestow.
The Word but lately could not speak, and lo!
It suddenly speaks wonders; whence comes it,
That all which was, and all which should be writ,
A shallow seeming child should deeply know?
His Godhead was not soul to His manhood,
Nor had time mellow'd Him to this ripeness;
But as for one which hath a long task, 'tis good,
With the sun to begin His business,
He in His age's morning thus began,
By miracles exceeding power of man.*

4. TEMPLO

Com Sua mãe, que partilha teu sofrimento,
Volta, José; e vê onde teu filho irradia,
Sim, irradia chispas da sabedoria,
Que ele mesmo legou aos doutores do templo.
Não falava a Palavra até bem pouco tempo,
E eis que diz assombros, tudo súbito é dito,
Do que foi e inda há de ser escrito,
Teria uma criança tal conhecimento?
Sua alma não era Divina, mas humana,
Nem o tempo lhe dera uma tal madureza,
Mas, como quem uma árdua tarefa conclama,
Melhor é com o Sol começar sua empresa.
Ele assim superou, na aurora da idade,
Por seus milagres, o poder da humanidade.

O quarto soneto, que, de acordo com Maurer (1982, p.66), é o clímax psicológico do conjunto, continua a destacar as maravilhas do Salvador. Como parte da cena, o eu-lírico coloca-se numa posição privilegiada, já que, mais que José e os doutores do templo, ele é capaz de compreender a maravilha que está diante de si.

5. CRUCIFYING.

By miracles exceeding power of man,
*He faith in some, envy in some begat,
For, what weak spirits admire, ambitious hate :
In both affections many to Him ran.
But O! the worst are most, they will and can,
Alas! and do, unto th' Immaculate,
Whose creature Fate is, now prescribe a fate,
Measuring self-life's infinity to span,
Nay to an inch. Lo! where condemned He
Bears His own cross, with pain, yet by and by
When it bears him, He must bear more and die.
Now Thou art lifted up, draw me to Thee,
And at Thy death giving such liberal dole,
Moist with one drop of Thy blood my dry soul.*

5. CRUCIFICAÇÃO

Por seus milagres, o poder da humanidade
Superando, gerou a fé e a inveja alheia,
Pois, o que agrada ao fraco, o ambicioso odeia;
Vieram-lhe vários, de boa ou má vontade,
Mas os maus mandam, são poder e maldade,
E sim, sendo tantos, ao ser imaculado,
Do Fado criador, já prescrevem um fado,
A menos de um palmo estreitando a eternidade
Da vida, ou nem isso. Vê, onde condenado
Carrega a própria cruz, e, por mais que suporte
A dor, suportará mais até sua morte.
Já foste alçado agora, atraia-me ao teu lado,
Chegada tua morte, em dom que nos assenta,
O teu sangue goteja em minha alma sedenta.

O início do soneto 5 apresenta a mesma dificuldade dos anteriores, já que a frase final do soneto anterior recebe um novo sentido neste. A transformação é interessante: enquanto no soneto 4, o eu-lírico destaca o caráter sobre-humano do

Salvador, cujo poder é superior ao da humanidade; no soneto 5, este mesmo poder é o que causa a morte de Cristo. Ou seja, Donne desenvolve aqui a idéia que já havia sido gestada anteriormente – e que, como havíamos destacado, repete-se em sua poesia religiosa – de quão paradoxal é um ser divino rebaixar-se para sofrer nas mãos daqueles a quem ele quer salvar. Segue-se a isso uma seqüência de paradoxos: prescreve-se um destino a quem criou o destino (verso 7) e põe-se um fim ao que é infinito (verso 8). Elsky (1983, p.8) chama a atenção para o emprego, neste soneto, como também em todo o conjunto, da palavra “*now*” (“agora”), uma vez que destaca a presentificação de um momento sagrado, cuja transcendência escapa à racionalidade das representações espaço-temporais. No final do soneto, o poeta retoma a melancolia expressa no soneto 1 ao pedir que Cristo molhe a alma sedenta pela salvação, aliviando seu sofrimento (MAURER, 1982, p.67). Aqui começa a se tornar mais evidente o rumo ascensional desenhado pela seqüência de sonetos: Cristo foi alçado à cruz, o que tornou possível ao homem ser alçado ao Céu (verso 13), sacrifício que justifica o pedido do eu-lírico no verso 12.

6. RESURRECTION

Moist with one drop of Thy blood, my dry soul
Shall—though she now be in extreme degree
Too stony hard, and yet too fleshy—be
Freed by that drop, from being starved, hard or foul,
And life by this death abled shall control
Death, whom Thy death slew; nor shall to me
Fear of first or last death bring misery,
If in thy life-book my name thou enroll.
Flesh in that long sleep is not putrified,
But made that there, of which, and for which it was;
Nor can by other means be glorified.
May then sin's sleep and death soon from me pass,
That waked from both, I again risen may
Salute the last and everlasting day.

6. RESSURREIÇÃO

O teu sangue goteja em minha alma sedenta.
 Pois (mesmo estando tão dura como um rochedo
 E ainda tão carnal), essa gota bem cedo
 A impedirá de ficar murcha, rija, ou odienta,
 E a vida, que esta morte desde já implementa,
 Deterá a morte, morta em tua morte, e ao medo
 Da morte prima ou última então eu não cedo,
 Se em teu livro o meu nome contiver ementa,
 Nesse longo sono, a carne não apodrece,
 Mas está pronta pro que sempre foi seu fado,
 Nem a glória por outras maneiras conhece.
 Que, livre da morte e do sono do pecado,
 Possa, de ambos desperto, alçar-me em alegria,
Saudando o derradeiro e sempiterno dia.

Novamente, o mesmo percalço dos outros sonetos se apresenta: a expressão “*my dry soul*”, que era objeto no soneto 5, torna-se sujeito de “*shall be freed*” no soneto 6. Essa adaptação, porém, não foi possível de ser reconstruída. Apesar disso, tal mudança merece ser destacada, pois, conforme analisa Elsky (1983, p.8), ela também sinaliza uma mudança de foco no conjunto. Enquanto, até aqui, o foco havia sido o Salvador, subitamente o foco se transforma naquele que, até então, fora apenas um espectador. A ressurreição mencionada no poema não é a de Cristo, o que, de acordo

com a lógica do conjunto, deveria se seguir à paixão. A ressurreição de que trata o sexto soneto é a ressurreição à que anseia o espectador.

7. ASCENSION.

Salute the last and everlasting day,

*Joy at th' uprising of this Sun, and Son,
Ye whose true tears, or tribulation
Have purely wash'd, or burnt your drossy clay.
Behold, the Higbest, parting hence away,
Lightens the dark clouds, which He treads upon;
Nor doth He by ascending show alone,
But first He, and He first enters the way.
O strong Ram, which bast batter'd heaven for me!
Mild Lamb, which with Thy Blood bast mark'd the path!
Bright Torch, which shinest, that I the way may see!
O, with Thy own Blood quench Thy own just wrath;
And if Thy Holy Spirit my Muse did raise,
Deign at my hands this crown of prayer and praise*

7. ASCENSÃO

Saudando o derradeiro e sempiterno dia,

Alegra-te ao nascer do Sol da Salvação,
Tu, cujo pranto sincero, ou tribulação,
Purificou o barro que o mal corrompia;
Vê nosso Altíssimo, que a erguer-se irradia
Sua luz nas negras nuvens, vencendo o caminho.
Ele, neste ascender, não se mostra sozinho,
Porém primeiro, o que pisa primeiro a via.
Oh, Carneiro, que o céu para mim arrombaste,
Cordeiro, cujo sangue demarcou a estrada;
Tocha, com cujo brilho o caminho mostraste,
Aplaca com Teu sangue a Tua justiça irada.
Se o Teu Espírito elevou-me a inspiração,
Toma esta coroa de louvor e oração.

Como já acontecera no soneto anterior, o espectador faz parte agora da cena e convida outros a também observá-la, o que se percebe pelo número expressivo de versos no imperativo, neste caso, nos versos 1, 2 e 5. Essa mudança é totalmente coerente com o caráter de *La Corona*, que, como mencionado anteriormente, inspirava-se em passos litúrgicos (ELSKY, 1983, p.9). No soneto 7, a ascensão almejada desde o primeiro soneto pelo eu-lírico se realiza no exemplo de Cristo. O trocadilho entre “Sun” (“Sol”) e “Son” (“Filho”) é freqüente na poesia de Donne, como também é a representação de Cristo como Sol no pensamento cristão. A metáfora ainda é mais interessante e significativa quando relacionada com a estrutura do poema. Como o sol, que faria um trajeto circular ao redor da Terra, retornando todos os dias, o último soneto retoma e retorna ao primeiro. A melancolia (“low”, “baixa”), o sofrimento, é embrião da salvação, pois aponta para um caminho ascensional, marcado e aberto pelo próprio sofrimento de Cristo. A tradução do trocadilho, não sendo possível em português, fez com que fizéssemos uma adaptação, traduzindo a expressão como “Sol da Salvação”. Desse modo, procuramos resgatar a relação entre o Sol e o Filho (Cristo), fazendo uma aliteração entre “Sol” e “Salvação”, buscando reforçar a relação de Cristo com a salvação do homem. Esse, porém, não é o único trocadilho presente do poema. No verso 9, o poeta emprega “Ram”, que, em inglês, refere-se tanto ao carneiro como ao aríete. O mesmo trocadilho seria novamente empregado por Donne posteriormente, em seu *Soneto Sacro 14*. Assim, há uma relação entre o papel de Deus-Pai como o carneiro que gerou o cordeiro sacrificial – Cristo – que seria o responsável por abrir o Céu aos homens. Optamos, portanto, por preservar

o primeiro sentido, o qual, parece-nos, está mais relacionado com o verso seguinte. A tocha (“*Bright Torch*”) referida no verso 11 é o Espírito Santo, o confortador, que mostra o caminho que o homem deve seguir para alcançar a salvação almejada. Por fim, se a musa da poeta foi inspirada divinamente (“*raise*”, também com o sentido de “erguer”), há esperança de que o poeta também o seja, isto é, que também seja “alçado”. O fato de Deus receber sua coroa seria um indício da concessão da graça. Assim, o soneto 7 é, ao mesmo tempo, o final e o início da seqüência de sonetos, uma vez que seu último verso será repetido no início do primeiro soneto.

Conclusão

Os atuais comentários não são de modo algum exaustivos, mas pontuam os principais procedimentos que estão implicados na tradução de *La Corona* e alguns dos elementos conteudísticos que afetam substancialmente essa adaptação criativa. Muitos dos atuais comentários são extensíveis a uma parte considerável da poesia de Donne, sobretudo os que se referem ao uso do alexandrino e às características argumentativas de sua poesia. A tradução da poesia de Donne é um procedimento indissociável com a compreensão não apenas da *forma* da sua linguagem (argumentativa e expositiva, de refinamento sintático notável), mas também do conteúdo religioso e teológico que seus poemas comportam. A forma já em si mesma incorpora as formas da argumentação especiosa, a dramatização retórica e outros elementos similares, exigindo formulações similares em português. O conteúdo, por sua vez, e mesmo o vocabulário que lhe serve de conduto guardam as grandes temáticas teológicas bem conhecidas, fazendo o tradutor buscar “equivalentes” em língua portuguesa. Finalmente, mostramos como a análise destes conteúdos e a compreensão de sua articulação instintiva das idéias implicadas em *La Corona* são um procedimento essencial para procurar “equivalências” desde o interior semântico e religioso dos poemas.

MARTINI, M. de; FLORES, L. Translating *La Corona*, by John Donne. **Revista de Letras**, São Paulo, v.49, n.1, p.29-46, Jan./ June 2009.

- **ABSTRACT:** *The work of English poet John Donne (1572-1631) is better known in Brazil through Augusto de Campos's translation of his amorous poetry. Donne's religious poetry, however, is still quite ignored in this country and has not been often translated. The seven religious sonnets which shape La Corona were translated by Afonso Félix de Sousa (1983). The aim of this article is to introduce a new translation strategy for this set of sonnets*

and to point out some of its formal translation obstacles. Among these formal difficulties it must be mentioned the procedure by which the verse of each sonnet is repeated in the first line of the following one, knitting the whole series of poems into an all signifying chain. This work also comprises a description of some peculiarities of Donne's poetry and particularly of La Corona with the purpose of guiding the translation work and stressing formal and subject matters in the sonnets.

- **KEYWORDS:** *La Corona. Religious poetry. Translation. English poetry.*

REFERÊNCIAS

BERMAN, A. **Pour une critique des traductions:** John Donne. Paris: Gallimard, 1995.

DOELMAN, J. The accession of King James I and English religious poetry. **Studies in English literature, 1500-1900**, Houston, v.34, n.1, p.19-40, Winter, 1994.

DONNE, J. **Sonetos de meditação.** Tradução de Afonso Félix de Sousa. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985. (Poesia, sempre, 6).

_____. **The complete English poems.** Introduction and notes by A. J. Smith. England: Penguin Books, 1971.

ELSKY, M. John Donne's "La Corona": spatiality and mannerist painting. **Modern Language Studies**, Selinsgrove, v.13, n.2, p.3-11, Spring, 1983.

GARDNER, H. (Org.). **The divine poems of John Donne.** London: Oxford University Press, 1966.

JOHNSON, J. **The theology of John Donne.** Woodbridge: D. S. Brewer, 2001.

LOTT, B. Shakespeare: an overview. In: SHAKESPEARE, W. **Hamlet.** Edited by Bernard Lott. Harlow: Longman, 1987, p. VII-LXI (New Swan Shakespeare, Advanced series).

MAROTTI, A. F. "Love is not love": Elizabethan sonnet sequences and the social order. **ELH**, Baltimore, v.49, n.2, p. 396-428, Summer, 1982.

MARTZ, L. L. John Donne in Meditation. In: GARDNER, H. (Org.). **John Donne: a collection of critical essays.** Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962. p.152-170.

MAURER, M. The circular argument of Donne's "La Corona". **Studies in English Literature, 1500-1900**, Houston, v.22, n.1, p.51-68, Winter, 1982.

RACINE, J. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1968. v.1.

SAMPSON, G. **The concise Cambridge history of English literature**. Cambridge: University Press, 1999.

WILCOX, H. Devotional writing. In: GUIBBORY, A. (Ed.). **The Cambridge companion to John Donne**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p.149-166. (Cambridge companions to literature).