

DESAFIOS E SOLUÇÕES DE UMA TRANSCRIÇÃO PARA O PORTUGUÊS DO SONETO “TO NATURE” DE SAMUEL TAYLOR COLERIDGE

Ricardo Sobreira*

Resumo: O artigo apresenta a tradução (em português brasileiro) comentada do soneto “To nature” (1819-1821) do poeta romântico inglês Samuel Taylor Coleridge. Na sequência, analisa-se parte dos desafios suscitados pelo poema oitocentista, como as dificuldades em reimaginar o texto em metro compatível no âmbito da lírica portuguesa, transcriber o andamento, as aliterações e outros elementos sonoros responsáveis pela musicalidade dos versos. As soluções encontradas durante a operação tradutora pautaram-se pelo princípio da transcrição (CAMPOS, 2011), bem como por outras perspectivas teóricas voltadas à apreensão da singularidade do artefato literário.

Palavras-chave: Poesia. Tradução. Samuel Taylor Coleridge.

■ Samuel Taylor Coleridge ficou conhecido, entre outros motivos, pela criação de algumas obras poéticas de grande imaginação e fantasia como *The rime of the ancient mariner* (1798), *Kubla Khan* (1816) e *Christabel* (1816). Mas o romântico inglês também produziu uma série de outros poemas, de qualidade desigual, que não tem recebido suficiente atenção por parte da academia em nosso país. Para muitos dos textos ditos “menores” não se têm visto em circulação atualmente novos estudos e, sobretudo, novas traduções para o português brasileiro. Em minhas atividades docentes na área de literatura inglesa, sempre busco incentivar entre os discentes as (re)leituras, traduções e transcrições¹ a fim de atualizar os olhares sobre as obras e de reavivar

* Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM) – Diamantina – MG – Brasil. E-mail: ricardosobreira@ufvjm.edu.br

1 A noção de transcrição consiste em traduzir criativa e criticamente um determinado texto. Tal operação tradutora ultrapassa a simples transposição da informação semântica e/ou do significado literal, mas busca “reimaginar” o próprio signo em toda a sua fisicalidade e materialidade. Especialmente em casos de poemas marcados por dificuldades ou até mesmo em textos experimentais e transgressores em prosa, não caberia uma tradução literal ou “subserviente” ao significado do texto de partida. Nesses casos “difíceis” ou excepcionais, o tradutor (ou, nesse caso, o poeta “transcriador”) deveria atender às exigências formais do próprio artefato literário uma vez que se detecta uma relativa supremacia da função poética sobre a função referencial. Em

constantemente o interesse por textos quase “esquecidos” pelo cânone de autores como Coleridge.

Um poema de Coleridge que todo semestre reacende um relativo interesse entre o alunado – especialmente quando estudado ao lado de “I wandered lonely as a cloud” (1804-1807) de William Wordsworth – é o soneto “To nature” (COLERIDGE, 1996, p. 24), que transcrevo a seguir:

*It may indeed be phantasy, when I
 Essay to draw from all created things
 Deep, heartfelt, inward joy that closely clings;
 And trace in leaves and flowers that round me lie
 Lessons of love and earnest piety.
 So let it be; and if the wild world rings
 In mock of this belief, it brings
 Nor fear, nor grief, nor vain perplexity.
 So will I build my altar in the fields,
 And the blue sky my fretted dome shall be,
 And the sweet fragrance that the wild flower yields
 Shall be the incense I will yield to thee,
 Thee only God! and thou shalt not despise
 Even me, the priest of this poor sacrifice.*

Esse poema, de acordo com a periodização estabelecida por Mays (2001), teria sido composto durante o período compreendido entre 1819 e 1821. Essa relativa imprecisão deve-se ao fato de que o poema foi ditado por Coleridge a Thomas Allsop, seu protegido e, por algum tempo, seu amanuense. Allsop afirma que “To nature” foi encontrado entre os papéis do autor, em uma folha solta e sem indicação de data. O jovem discípulo, no entanto, teria uma “vaga impressão” de que o soneto fora ditado a ele por Coleridge por volta de 1820 (COLERIDGE, 1996, p. 303)². Allsop publicou “To nature”, pela primeira vez, dois anos após a morte do poeta, no livro *Letters, Conversations, and Recollections of S. T. Coleridge* (1836).

Talvez por essa complexidade, o referido soneto permanecia, até onde se tem conhecimento, inédito em português brasileiro. Nesse sentido, o presente trabalho oferece uma tradução para o nosso idioma e, na sequência, analisa os principais obstáculos encontrados e descreve as soluções buscadas para tentar transpô-los. Nessa tentativa, esforcei-me para, seguindo Britto (2015), inicialmente identificar as características significativas do texto poético em tela e então atribuir a cada um desses traços relevantes uma hierarquia de prioridades, levando em consideração sua maior ou menor contribuição ao efeito estético total do poema. A partir dessas escolhas, dediquei-me então a reimaginar a obra em português, buscando sempre correspondências em nosso idioma para essas características mais salientes.

Nesse sentido, grande parte do esforço concentrou-se em buscar a valorização da estrutura composicional do gênero em questão (soneto), encontrar na lí-

.....
 outras palavras, essa espécie de transposição criativa constitui-se na “operação que traduz, no poema de chegada, a coreografia da ‘função poética’ jakobsoniana surpreendida e desocultada no poema de partida” (CAMPOS, 2011, p. 62).

2 Salvo quando indicado nas Referências, todas as traduções são de minha autoria.

rica portuguesa um metro compatível para recriar a extensão dos versos de Coleridge, manter o esquema de rimas, as inversões sintáticas e parte das aliterações e assonâncias, além de tentar transpor o sentido e a concisão das principais ideias e imagens poéticas.

O SONETO DE COLERIDGE E SUA TRADUÇÃO

“To nature” é um soneto formalmente comparável aos de Shakespeare, isto é, o texto compõe-se majoritariamente de pentâmetros jâmbicos³. A escolha dessa metrificação torna a tradução para a língua portuguesa um desafio, pois o metro que mais se aproxima na nossa lírica é o decassílabo (BRITTO, 2008, p. 137). Dessa forma, a recriação do pentâmetro jâmbico inglês em decassílabos portugueses esbarra em diversas dificuldades, como o fato de o verso de dez sílabas em língua portuguesa revelar-se invariavelmente restritivo na aproximação com um pentâmetro jâmbico.

A título de ilustração dessas dificuldades, observa-se que o poema em inglês se vale com grande frequência de termos monossilábicos como “mock”, “may”, “deep”, “trace”, “grief” etc. Ao serem vertidos para o nosso idioma, parte significativa dessas palavras traduz-se por termos com número maior de sílabas, como o monossilábico “joy” cuja transposição rende palavras silabicamente maiores como “alegria”, “prazer”, “júbilo”, “contentamento”, “gozo” etc. Dessa forma, a simples manutenção da metrificação decassílabo, sem prejuízo do sentido de cada imagem poética, já seria uma dificuldade dado o número maior de sílabas de certas palavras em português em comparação com o idioma de Coleridge. Soma-se a essa dificuldade o desafio adicional de reconstruir, na medida do possível, os pés jâmbicos originalmente ideados pelo autor.

A despeito desses desafios, ofereço a seguinte tradução para, na sequência, tecer mais comentários:

À NATUREZA

*Talvez seria phantasia achar
 Que eu posso ver em todo ser vivente
 Um gozo imo, cordial e comovente;
 E nestas folhas e flores traçar
 Lições de amor e de franca piedade.
 Que assim seja; e se o mundo maldizente
 Ri desta crença, isso sinceramente
 Não traz nem temor nem perplexidade.
 Nos campos farei meu altar então,
 E o teto será o azul celestial,*

3 O pentâmetro jâmbico ou iâmbico é um tipo de metrificação poética tradicionalmente empregado na poesia e no drama versificado em língua inglesa. Esse termo descreve o ritmo que as palavras conferem ao verso contendo cinco pequenos conjuntos de sílabas denominados “pés”. Dessa forma, o verso de cinco pés (ou pentâmetro) é considerado jâmbico quando esses conjuntos formarem “jambos”, que, em inglês, são compostos pela alternância entre uma sílaba breve (neste trabalho representada pelo sinal ‘ ’) e uma sílaba longa (simbolizada aqui pelo sinal /). O pentâmetro jâmbico é o metro mais comum na poesia anglo-americana (CUDDON, 1999, p. 408, 509-510, 655; BIRCH; HOOPER, 2012, p. 461-462). Além do pé jâmbico, o poema de Coleridge também contém, por exemplo, no terceiro verso, o chamado pé espondeu — obtido quando se verifica uma sequência de duas sílabas longas (/ /). No início da quinta linha do soneto de Coleridge há ainda o pé trocaico ou troqueu, pois temos uma sílaba longa seguida de uma breve (/ ’).

*E da mais doce flor a exalação
Será um incenso a ti deste mortal;
E não desprezarás a mim, Senhor!
Que do sacrifício sou o pobre autor.*

Mesmo diante dos já citados obstáculos – que não são, de modo algum, alheios ao fazer costumeiro dos tradutores de poesia (BRITTO, 2008, 2015) –, tentei, no poema recriado anteriormente, reconstruir, sempre que possível, o andamento proposto por Coleridge. Exemplos disso podem ser notados já nos dois primeiros versos em que se recupera a alternância entre sílabas breves e longas comparável aos pentâmetros jâmbicos. No excerto a seguir, são confrontadas as linhas iniciais de ambos os poemas, utilizando os sinais ∪ e / para marcar, respectivamente, as breves e as longas:

∪	/	∪	/	∪	/	∪	/	∪	/
It	may	in	deed	be	phan	ta	sy,	when	I
∪	/	∪	/	∪	/	∪	/	∪	/
Tal	vez	se	ri	a	phan	ta	si	aa	char
∪	/	∪	/	∪	/	∪	/	∪	/
E	ssay	to	draw	from	all	cre	a	ted	things
∪	/	∪	/	∪	/	∪	/	∪	/
Qu'eu	po	ssu	ver	em	to	do	ser	vi	vente

Outra peculiaridade da tradução do soneto “To nature” de Coleridge é o fato de que o poema apresenta determinadas “irregularidades”. Como já mencionado, nem todos os versos são pentâmetros jâmbicos. O sétimo verso, por exemplo, contém apenas oito sílabas. Trata-se, nesse caso, de um tetrâmetro jâmbico – outro metro cultivado pelos sonetistas e empregado inclusive por Shakespeare (1994, p. 1243) em seu Soneto 145 (“Those lips that Love’s own hand did make”). Além desse verso octossilábico, há também o verso final hendecassilabo, que contém quatro pés jâmbicos precedidos por um pé anapesto⁴ inicial. Essas diferenças nos versos 7 e 14 são perceptíveis quando observamos a metrificação a seguir:

01 – [∪ / | ∪ / | ∪ / | ∪ / | ∪ /]
 02 – [∪ / | ∪ / | ∪ / | ∪ / | ∪ /]
 03 – [// | ∪ / | ∪ / | ∪ / | ∪ /]
 04 – [∪ / | ∪ / | ∪ / | ∪ / | ∪ /]

4 O chamado pé anapesto ou anapéstico é composto de duas sílabas breves seguidas de uma sílaba longa (∪ ∪ /). No verso final de 11 sílabas de Coleridge, verifica-se esse ritmo no segmento “Even me”. Evidentemente que a metrificação é uma expectativa, como diriam Birch e Hooper (2012, p. 461-462), podendo variar ligeiramente em termos de tonicidade a depender de escolhas recitativas do leitor. Como vimos, no soneto de Coleridge o pentâmetro jâmbico é predominante, mas o poeta também se vale de uma variedade de outros tipos de pés métricos para evitar a monotonia e para conferir a musicalidade e o ritmo desejados aos seus versos. A diversidade de pés métricos é uma característica de Coleridge demonstrada em poemas como “Four metrical experiments” (COLERIDGE, 1996, p. 252-253). O autor inclusive tentou ensinar seu virtuosismo nessa arte poética a seu filho, Derwent, na obra *Metrical feet, lesson for a boy*, em que emprega metros variados (COLERIDGE, 1997, p. 342).

- 05 – [v | v | v | v | v | v | v | v]
 06 – [v | v | v | v | v | v | v | v]
 07 – [v | v | v | v | v | v | v | v]
 08 – [v | v | v | v | v | v | v | v]
 09 – [v | v | v | v | v | v | v | v]
 10 – [v | v | v | v | v | v | v | v]
 11 – [v | v | v | v | v | v | v | v]
 12 – [v | v | v | v | v | v | v | v]
 13 – [v | v | v | v | v | v | v | v]
 14 – [v v | v | v | v | v | v | v]

Não seria de modo algum correto considerar essa falta de rigorosa isometria como “erros” do poeta, ainda que Coleridge seja notório por cometer certos “deslizes” em seus textos. Há farto material crítico apontando não apenas a dificuldade do artista para finalizar seus escritos e para conferir o devido arremate às obras (McFARLAND, 2002, p. xli-xlii; BLOOM, 2010, p. 2, 14; BORGES, 2016, p. 210), mas também o cometimento de plágios (ROOKMAAKER, 1984, p. 11; KEANIE, 2009, p. 436, 439; BORGES, 2016, p. 189-190) e a escrita de poemas sob efeito de fortes doses de opiáceos (BIRCH; HOOPER, 2012, p. 145) ou durante crises de abstinência dessas mesmas substâncias (VIZIOLI, 1995, p. 25). Coleridge nunca foi muito interessado nos pormenores meramente técnicos dos sonetos (HOLMES, 1996b, p. 4). Além disso, o relativo “descuido” com o manuscrito original, ditado a um terceiro e relegado a uma folha avulsa, pode ter ocasionado essas distorções. Por essas e outras razões, o autor e crítico Charles Lamb considerava Coleridge “um arcanjo um pouco danificado” (BIRCH; HOOPER, 2012, p. 145). Tais “danos” estão relacionados ao fato de que Coleridge parece ter encarnado, tanto em parte significativa de sua poética como em sua própria vida, uma espécie de mito do gênio fracassado (BLOOM, 2010, p. 2). Em suas aulas, Borges (2016, p. 184) concluía que a vida de Coleridge “foi um conjunto de fracassos, de frustrações, de promessas não cumpridas, de hesitações”. É exatamente o caráter igualmente “imperfeito”, “fracassado”, incompleto e fragmentário das composições de Coleridge que é responsável em parte pelo sempre renovado interesse crítico por suas obras.

Ao verter o soneto de Coleridge para o nosso idioma, optei, no entanto, pela construção formal isométrica: 14 versos decassílabos, seguindo o mesmo esquema de rimas utilizado no poema inglês:

Quadro 1 – Esquema de rimas

Verso	“To nature”	Padrão	“À natureza”	Padrão
01	/a/	(a)	/a 'jar/	(a)
02	/ θɪŋs/	(b)	/vi 'vê tʃi/	(b)

(continua)

Quadro 1 – Esquema de rimas (continuação)

Verso	“To nature”	Padrão	“À natureza”	Padrão
03	/ klɪŋs/	(b)	/ko mo 'vẽ tʃi/	(b)
04	/laɪ/	(a)	/tra 'sar/	(a)
05	/'paɪ ɪ ti/	(c)	/pi e 'da dʒi/	(c)
06	/rɪŋs /	(b)	/maw dʒi 'zẽ tʃi/	(b)
07	/brɪŋs/	(b)	/sĩ se ra 'mẽ tʃi/	(b)
08	/pər'plek sɪ ti/	(c)	/per ple ki si 'da dʒi/	(c)
09	/fi:lds/	(d)	/ĩ 'tõw/	(d)
10	/bi:/	(e)	/se les tʃj 'aw/	(e)
11	/ji:lds/	(d)	/i za la 'sõw/	(d)
12	/ði:/	(e)	/mor 'taw/	(e)
13	/dr'spaɪz/	(f)	/se 'pɔr/	(f)
14	/'sæk rɪ faɪs/	(f)	/aw 'tor/	(f)

O fato de eu ter aparado essas “arestas” do poema – como parece ser tendência em um número expressivo de traduções poéticas (BRITTO, 2008, p. 143) – não se deve de modo algum a um questionável desejo de “aperfeiçoar” o texto. Como pude notar que a falta de isometria não representa um traço significativo, decidi manter a forma decassilábica.

Deve-se destacar ainda que, ao realizar traduções para os leitores de hoje, convém evitar, quando não for uma questão de necessidade estilística, o uso de termos arcaicos e/ou excessivamente eruditos que possam obstar a leitura. No tocante à tradução do poema de Coleridge, hesitei muito em utilizar o vocábulo “imo”, localizado no terceiro verso. Essa palavra tem caído em desuso em nossos dias, e sua utilização pode soar inadequada e dificultar a livre fruição poética do verso. Ao final pesaram na manutenção desse termo no soneto em português tanto a extrema adequação do sentido como a exígua extensão silábica. Como vimos, no terceiro verso de “To nature” lê-se “*Deep, heartfelt, inward joy that closely clings*”. Eu precisava aqui de uma palavra silabicamente curta para recriar a imagem dessa espécie de contentamento ou júbilo (“*joy*”) íntimo (“*inward*”, “*that closely clings*”) e, ao mesmo tempo, também profundo (“*deep*”) franco, sincero e cordial (“*heartfelt*”) que o eu lírico afirma extrair de todos os seres criados pela natureza. Nesse sentido, o vocábulo “imo” traduziu adequadamente vários desses sentidos associados ao júbilo ou gozo extático do eu poemático. Alguns dos principais dicionários do português do Brasil apresentam pequenas variações das seguintes acepções do verbete “imo”, que funciona tanto como adjetivo quanto como substantivo: muito íntimo, muito profundo, interno, recôndito; que está no lugar mais fundo; no âmago, no íntimo. Por essas razões, optei por manter a palavra, pois ela expressava com maior adequa-

ção sentidos de intimidade e de profundidade vinculados ao gozo vivenciado pelo poeta.

Caso tivesse escolhido vocábulos mais “fáceis” de ler e de compreender como “profundo” ou “interno”, sacrificaria a concisão do verso e da imagem poética e, de maneira inevitável, perderíamos, justamente nesse mesmo verso, a aliteração talvez mais marcante do poema: a repetição dos encontros consonantais “cl” em “*closely clings*”. O eu lírico nessa passagem manifesta o caráter afetivo do gozo, que adere ou que se apega de modo muito envolvente a ele.

Uma palavra que deve ter chamado a atenção do leitor devido à sua grafia estranha é, sem dúvida, “phantasia”, do primeiro verso. Como sabemos, vários escritores do romantismo tinham enorme apreço por um ideal de passado grandioso, nobre e heroico – ideal que, não raro, encontravam nos temas, cenários e motivos da Idade Média (BLANNING, 2010, p. 128). Por essa razão, muitos artistas do período costumavam recriar formalmente em seus textos uma impressão de antiguidade por meio do resgate de gêneros literários antigos e/ou da incorporação de alguns arcaísmos no próprio texto. Encontramos vários exemplos desses aspectos não somente na escolha temática medieval, mas também na própria adoção de grafias já, naquela altura, em desuso⁵. Ao “ressuscitarem” certas grafias obsoletas como recurso de estilo, os poetas e prosadores buscam “melhor recriar os ambientes em que tais termos eram usados” (PAZ; MONIZ, 2004, p. 24). São os casos, por exemplo, das grafias arcaicas de palavras inglesas (como *tiger*) no poema “The Tyger” (1794), de William Blake, ou da balada de Coleridge, *The rime of the ancient mariner*, cujo título, nas primeiras edições, era *The rime of the ancycnt marinere* (VIZIOLI, 1995, p. 17-18, 167; McKUSICK, 2000; BORGES, 2016, p. 203). Essa é uma peculiaridade também de autores românticos de expressão portuguesa como Alexandre Herculano (AZEVEDO, 2003, p. 63; MARTINS, 2008, p. 114), Almeida Garrett, Aquilino Ribeiro, entre outros (PAZ; MONIZ, 2004, p. 24). Cabe ressaltar que o uso de arcaísmos artificiais não se restringe a autores do romantismo, mas é também estilisticamente incorporado a obras de outras épocas literárias como, por exemplo, no poema *Phantasmagoria* (1869) de Carroll (2010, p. 339-351), escrito durante o período vitoriano; ou, no contexto lusófono, na obra modernista do já citado Aquilino Ribeiro (PAZ; MONIZ, 2004, p. 24).

Atribui-se o uso do termo *phantasy*⁶ no primeiro verso do soneto “To nature” a essa tentativa do autor de, por meio da incorporação desse tipo de arcaísmo artificial, favorecer uma certa evocação de passado, uma recriação de atmosfera solene ou pitoresca idealizada, ou mesmo um retorno a um suposto estado original da natureza em que as pessoas levavam uma vida com mais pureza e inocência. Dessa forma, o poeta inglês parece tentar remeter o leitor a épocas recuadas temporalmente em que, de acordo com sua visão idealizada, não era uma mera fantasia haurir de ambientes bucólicos e coisas naturais uma espécie de

5 Vale lembrar que se verifica, sobretudo a partir do século XVI, com a Renascença, a recorrência de grafias do português que procuram se aproximar de um suposto étimo latino ou grego, resultando, muitas vezes, num artificialismo puramente gráfico sem base etimológica comprovada (TRASK, 2006; TEYSSIER, 2007).

6 O uso desse termo também é alusivo à conhecida distinção filosófica que Coleridge estabelece entre a fantasia e a imaginação em sua *Biographia Literaria* (1817). Para o poeta, ambos os termos não podem ser confundidos. A fantasia (“*fancy*”, derivada do grego *phantasia*) relaciona-se à memória “emancipada da ordem do tempo e do espaço” e, portanto, vincula-se ao tipo de imitação praticado pelos neoclassicistas. A imaginação (“*imagination*”, derivada dos étimos latinos *imaginatio* e *imago*), sobretudo em sua manifestação secundária, é uma forma de iluminação platônica superior, capaz de intuir a dimensão do Ideal e de desenvolver, nos poemas românticos, uma ordem superior de organicidade intrínseca (COLERIDGE, 1995, p. 134, 149).

plenitude espiritual. Haveria uma certa correspondência imitativa entre ambos os níveis de realidade.

Optei por manter esse arcaísmo na tradução brasileira após observar sua manutenção em edições atuais dos poemas do autor e consultar a viabilidade etimológica dessa solução. Algumas palavras com f de origem grega – como é o caso de “fantasia”, que veio do grego *phantasia* – possuem um histórico de terem sido grafadas com ph antes do chamado “período simplificado” da ortografia da língua portuguesa (TRASK, 2006, p. 309). Restava confirmar se essa palavra específica teria sido realmente registrada de tal forma em estágios anteriores de nossa língua.

Verificou-se que o próprio Alexandre Herculano – que também se notabilizou em suas narrativas pela utilização de arcaísmos artificiais geralmente colhidos em velhos documentos (MARTINS, 2008, p. 114) – fez uso da referida palavra em sua grafia arcaica (AZEVEDO, 2003, p. 63; MARTINS, 2008, p. 114). Nas primeiras edições de seu romance *Eurico, o presbítero* (1844), encontramos algumas ocorrências de fantasia com ph em passagens como: “Pela escuridão da noite, nos logares ermos e às horas mortas do alto silencio a phantasia do homem é mais ardente e robusta” (HERCULANO, s. d., p. 39).

Diante da constatação da grafia de fantasia com ph como uma ocorrência linguisticamente válida e devidamente registrada na literatura, optei por respeitar – assim como fazem até edições recentes de poemas de Coleridge (1997) e de outros românticos – a grafia arcaizante como parte do estilo cultivado na época. Tomei essa iniciativa a exemplo da versão em português do poema “The Tyger” de Blake feita por Augusto de Campos (1986, p. 221-229), que não apenas mantém os arcaísmos artificiais do texto romântico inglês, como também lhe acrescenta outros (“tygre”, “symmetry”, “chamma”, “flamma”). Trata-se aqui de um exemplo da chamada transcrição, definida por Campos (2011) – conforme já observei em nota no início – como uma operação tradutora, entendida como transposição criativa, muito mais voltada para a “redoação da forma”, para a “re-criação” da “informação estética”, do que meramente uma operação submetida ao critério tradicional de uma suposta fidelidade à restituição do sentido literal ou informacional.

Ainda que Campos tenha concebido a noção de transcrição tendo em mente o problema da tradução de poemas “inçado[s] de dificuldades” (CAMPOS, 2011, p. 16), um certo nível de transcrição precisa ser adotado, no caso do texto de Coleridge, em instâncias em que a tradução não se resume meramente à camada semântica. Entre essas passagens, eu destacaria – além da recriação da alternância entre sílabas breves e longas comparável aos pentâmetros jâmbicos – a já mencionada aliteração do terceiro verso (“*closely clings*”). Nesse caso, a resolução buscada passou pela inventividade poética, pois foi preciso encontrar uma afinidade entre as línguas inglesa e portuguesa no sentido de se reimaginar esse efeito na nova língua de acolhimento do poema. A solução foi transcriir, no texto de chegada em português, a aliteração por meio da repetição silábica: “cordial e comovente”. Mesmo não sendo uma aliteração idêntica, a invenção ou recriação dessa “informação estética” na versão brasileira parece fazer ressurgir em nosso idioma ao menos parte da intenção criativa de Coleridge. Quando realizamos esse tipo de operação tradutora, vemos que “o texto traduzido é ainda o mesmo e já é outro”, como afirma Carvalhal (1993, p. 51).

Além do esquema de rimas, das aliterações como “*closely clings*”, outro traço de musicalidade que também julguei relevante no poema de Coleridge foi a tripla repetição da conjunção “*nor*” no oitavo verso do poema. Nele, o eu lírico expressa imperturbabilidade e grande estoicismo mesmo em face das interferências do “mundo maldizente”. O fato de essa repetição de “*nor*” ser musical e de ocorrer justamente na transição entre o octeto inicial e o sexteto final fez com que esse traço sonoro se destacasse como uma das prioridades que deveriam ser atendidas quando da recriação do texto em português. O verso em questão é rico em assonâncias, instauradas pela repetição do fonema /ɔ:/ nas três ocorrências do vocábulo “*nor*”, bem como dos fonemas /i:/ e /I/ em “*grief*”, “*fear*” e “*perplexity*”. A recriação de toda essa tessitura sonora é inexequível. Na versão brasileira, as soluções encontradas foram o uso da tripla negativa “não... nem... nem” e assonâncias dos “es” presentes em “nem”, “temor” e “perplexidade”.

Como observam teóricos da tradução, muitas vezes temos de nos contentar com aproximações ou correspondências (RÓNAI, 2012, p. 24-25; BRITTO, 2017, p. 19). A prática habitual de encontrar soluções para problemas tradutórios em prosa e, especialmente em poesia, demonstra que uma equivalência direta é inviável. Daí a preferência pelo termo *aproximação*. Essa necessidade de aproximação – em lugar de uma busca infrutífera por coincidência exata – mostrou-se mais relevante no dístico final do soneto “*To nature*”.

Como se percebe, o texto de Coleridge filia-se tanto à tradição do soneto shakespeariano (esquema de rimas, agrupamento dos versos em uma estrofe única, recuos de dísticos etc.) quanto à tradição, mais antiga, do soneto petrarquiano. No modelo clássico aperfeiçoado por Petrarca, “há uma tendência a desenvolver uma argumentação ou apresentar um problema no octeto e, a partir do nono verso, apresentar uma contra-argumentação ou resolver o problema” (BRITTO, 2015, p. 103).

Coleridge, nesse poema, verseja em períodos longos. Todo o sexteto final, por exemplo, constitui um único e extenso período, repleto de inversões sintáticas e separações sintagmáticas (hipérbato). O penúltimo verso, especialmente problemático para a versão em português, forma um anacoluto ao introduzir a frase apostá “*Thee only God!*”, causando, assim, uma espécie de “pausa” na seqüenciação oracional. A aproximação encontrada aqui foi reduzir essa invocação, deslocando-a para o final do verso: “Senhor!”. Evidentemente que a redução de um segmento invocatório (“*Thee only God!*”) a um vocativo menor (“*Senhor!*”), ainda que exclamativo, constitui uma perda para a tradução brasileira. O original “*Thee only God*”, além de mais grandiloquente e extático, sugere unicidade e onipotência divina. Ao realizarmos a aproximação em língua portuguesa, no entanto, o verso preserva sua concisão e atendimento à forma do soneto.

Outra dificuldade apresentou-se no verso final devido ao fato de este não apenas oferecer uma chave de ouro (“*Even me, the priest of this poor sacrifice*”) à reflexão empreendida no poema, mas também dar um arremate à longa sucessão de cavalgamentos (*enjambements*) de versos integrantes de um único período sintático. Para complicar, há nele a palavra “*sacrifice*”, que, caso vertida ao português integralmente, “consumiria” quatro sílabas poéticas. Além disso, o termo “*priest*”, nesse mesmo verso, gerou dificuldade, pois seu correspondente mais adequado, em língua portuguesa, seria “sacerdote”. Ou seja, essas duas palavras (“sacrifício” e “sacerdote”) ocupariam 80% do verso. Após um período de reflexão e de reescrita,

pareceu-me mais acertado manter a palavra “sacrifício” e trocar a palavra “sacerdote” por “autor”. Embora tenham cargas semânticas distintas, o uso de “autor”, nesse caso, associado ao sacrifício, preserva as acepções de oficiante, agente e protagonista do ritual específico descrito no texto. Como sugere o poema, não se trata de um rito oficiado nos moldes tradicionais da instituição religiosa: a “missa” é realizada ao ar livre, em ambiente bucólico; o altar é improvisado nas campinas; a cúpula da catedral é substituída pela abóbada celeste; o incenso é encontrado nos aromas das flores silvestres; o sacrifício é humilde etc. Dada a relativa naturalidade e informalidade dessa “cerimônia” improvisada no campo, não pareceu falta de solenidade tratar o “*priest*” de Coleridge por “autor” de um sacrifício.

Feitos esses comentários sobre as soluções textuais encontradas para alguns dos desafios pontuais impostos pelo poema de partida, vale rever os textos lado a lado para, na seção seguinte, tecermos considerações sobre as imagens poéticas e seu conteúdo filosófico:

<p>To nature</p> <p>It may indeed be phantasy, when I Essay to draw from all created things Deep, heartfelt, inward joy that closely clings; And trace in leaves and flowers that round me lie Lessons of love and earnest piety. So let it be; and if the wild world rings In mock of this belief, it brings Nor fear, nor grief, nor vain perplexity. So will I build my altar in the fields, And the blue sky my fretted dome shall be, And the sweet fragrance that the wild flower yields Shall be the incense I will yield to thee, Thee only God! and thou shalt not despise Even me, the priest of this poor sacrifice.</p>	<p>À natureza</p> <p>Talvez seria phantasia achar Que eu posso ver em todo ser vivente Um gozo imo, cordial e comovente; E nestas folhas e flores traçar Lições de amor e de franca piedade. Que assim seja; e se o mundo maldizente Ri desta crença, isso sinceramente Não traz nem temor nem perplexidade. Nos campos farei meu altar então, E o teto será o azul celestial, E da mais doce flor a exalação Será um incenso a ti deste mortal; E não desprezarás a mim, Senhor! Que do sacrifício sou o pobre autor.</p>
--	---

TRANSPOSIÇÕES IMAGÉTICAS DAS ESPECULAÇÕES METAFÍSICAS DE COLERIDGE

Pode-se dizer que o poeta questiona, no octeto inicial, a fé numa visão mística da natureza. Esse questionamento repercute as críticas (especialmente as de William Hazlitt) sofridas por Coleridge por seu panteísmo⁷ (COLERIDGE, 1996, p. 303). Apresentado o problema (relação mística entre natureza e o sagrado) e suas antíteses (essa relação seria fantasiosa, objeto de escárnio público), o poema encaminha-se para uma resolução do problema no sexteto final, em que o eu lírico, a despeito dos ataques e de seus próprios questionamentos, mantém e celebra sua crença.

7 Sem entrar em pormenores, o panteísmo de Coleridge era bastante tributário da filosofia de Espinosa no sentido de que, no Universo, há um único Ser real (Deus). Como seres humanos, somos meros atributos, adjetivos ou “momentos de Deus”, mas não existimos realmente (BORGES, 2016, p. 193).

Essa relação entre a natureza e o sagrado está vinculada a um interesse místico na dimensão natural que coincide com um certo declínio do cristianismo tradicional (ou institucional) no âmbito da arte e do pensamento oitocentista (ROOKMAAKER, 1984, p. 1). Ao criar imagens como a do “*altar in the fields*”, a da “*sweet fragrance that the wild flower yields*” ou o do “*priest of this poor sacrifice*”, Coleridge parece aludir à ideia muito em voga na época entre os chamados poetas do Lake District de que “a natureza era dotada de um grande número de qualidades que, na cristandade tradicional, são associadas ao sobrenatural” (ROOKMAAKER, 1984, p. 1). A transposição de parte dessas imagens (“todo ser vivente”, “pobre autor [do sacrifício]”, “não desprezarás a mim, Senhor!” etc.) demandou trabalho uma vez que era preciso manter a sequência de ações em que o poeta encontra junto ao seio natural correspondências (“nos campos farei meu altar”, “o teto será o azul celestial”, “a exalação [da mais doce flor] / será um incenso” etc.) com a dimensão espiritual e imaterial.

Essa visão da natureza como local em que a divindade se revela está presente em Coleridge desde *The rime of the ancient mariner*, como podemos constatar em versos como “*At length did cross an Albatross: / Thorough the fog it came; / As if it had been a Christian soul, / We hailed it in God’s name*” (COLERIDGE, 1986, p. 108). Neles, o albatroz associa-se à essência do cristianismo. Em “*To nature*”, a ligação é estabelecida a partir de detalhes da paisagem bucólica.

Essa vinculação de aspectos do mundo natural à dimensão espiritual (ou, dito de modo mais genérico, sobrenatural) é um fato que, em Coleridge, costuma chamar a atenção dos estudantes em minhas unidades curriculares de literatura inglesa. Conforme já indicamos brevemente no início deste trabalho, os discentes percebem essa peculiaridade sobretudo quando contrastamos esse soneto (“*To nature*”) dito “menor” dentro da produção de Coleridge com o célebre soneto “*I wandered lonely as a cloud*” de Wordsworth. Neste último – frequentemente incluído em antologias com o título alternativo de “*The daffodils*” – vemos que, ao contrário de Coleridge, Wordsworth não atribui significados profundamente sobrenaturais aos elementos da natureza presentes no poema como o narciso, a brisa, as estrelas, as ondas cintilantes etc. Eles parecem conservar sua simplicidade natural e, por meio de seus atributos orgânicos, mobilizar a memória e o devaneio do poeta. Destaca-se então, por contraste, toda a verve panteísta de Coleridge em “*To nature*”: a natureza vai muito além da memória e do devaneio, transcendendo os próprios sentidos e penetrando no insondável mistério do Universo. Em Coleridge, essa vinculação metafísica é parte de uma especulação teológica obsessiva (HOLMES, 1996a, p. xi), demonstrada desde o volume *Lyrical Ballads* (1798), publicado em coautoria com Wordsworth.

Como produto de um Coleridge mais amadurecido, “*To nature*” mostra que o poeta, à semelhança de John Milton, não necessariamente adere a essas ideias de modo acrítico ou ingênuo. Como mostra o verso inicial (“*It may indeed be phantasy*”), o autor questiona seu próprio panteísmo como se tivesse dúvidas quanto a uma veneração passiva e pseudoreligiosa da natureza (ROOKMAAKER, 1984, p. 169; COLERIDGE, 1996, p. 303). Ao propor soluções como o uso de “achar” – um verbo que denota a ação de ter uma vaga impressão ou sensação – no primeiro verso (“Talvez seria phantasia *achar*”) como forma de recriação do original “*It may indeed be phantasy*”, tentei reinscrever no poema a dúvida do eu lírico quanto ao seu credo panteísta. Da mesma forma, ao verter “[...] *and if the wild world*

rings / In mock of this belief [...]”, localizado nos versos 6 e 7, como “[...] se o mundo maldizente / ri desta crença [...]”, aludo, principalmente por conta do adjetivo “maldizente”, aos críticos dessa posição filosófica. Como mostram as antíteses contidas no percurso dialético do soneto, mesmo diante de críticas e de dúvidas quanto à dimensão espiritual da natureza, o eu lírico mantém-se numa postura ética de relativo estoicismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar das trocas e das aproximações, pode-se concluir que a tradução brasileira proposta encontra correspondências com “To nature”, recriando as características mais poeticamente significativa do poema: a manutenção da estrutura composicional do gênero soneto, a extensão dos versos, o esquema de rimas, as inversões sintáticas, parte do andamento melódico, das aliterações e das assonâncias.

Além desses aspectos gráficos e formais, o sentido e a concisão das principais ideias e imagens poéticas são reimaginados em nossa língua materna. Sendo ainda o mesmo e já outro, o texto traduzido transpõe as principais ideias filosóficas que subjazem o pensamento de Coleridge: seu panteísmo, seu estoicismo e, sobretudo, sua atitude romântica em relação à natureza.

Nessa operação tradutora de Coleridge, busquei me guiar pela perspectiva da transcrição, sobretudo no tocante às instâncias mais desafiadoras do poema de partida. Espero ter contribuído, no poema de chegada, com soluções imaginativas voltadas não apenas à recriação das estruturas composicionais do gênero e da melodia das figuras de som, mas também à transposição da diafaneidade das imagens poéticas e do conteúdo simbólico das visões metafísicas do poeta romântico. Como “não há problema de tradução definitivamente resolvido” (RÓNAI, 2012, p. 19), creio ter solucionado ao menos por ora algumas das dificuldades. Espero que este trabalho estimule outros tradutores brasileiros a contribuírem com novas e inventivas transcrições dos poemas esquecidos do arcanjo mais danificado e malcompreendido do Romantismo inglês.

CHALLENGES AND SOLUTIONS IN A PORTUGUESE TRANSCREATION OF THE SONNET “TO NATURE” BY SAMUEL TAYLOR COLERIDGE

Abstract: This article presents the commented translation to Brazilian Portuguese of the sonnet “To nature” (1819-1821) by the English Romantic poet Samuel Taylor Coleridge. Next, we analyze part of the challenges posed by this nineteenth-century poem such as the difficulties in terms of not only re-imagining the text in a meter compatible to Portuguese poetics, but also “transcreating” the rhythm, the alliterations and the other sound elements responsible for the musicality of its verses. The solutions found during the translation process followed the principle of “transcreation” (CAMPOS, 2011) and other theoretical perspectives concerning the apprehension of the artwork’s singularities.

Keywords: Poetry. Translation. Samuel Taylor Coleridge.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, M. M. *Vozes em branco e preto: a representação literária da fala não padrão*. São Paulo: Edusp, 2003.
- BIRCH, D.; HOOPER, K. (Ed.). *The concise Oxford companion to English literature*. 4. ed. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- BLANNING, T. *The romantic revolution*. New York: Modern Library, 2010.
- BLOOM, H. Introduction. In: BLOOM, H. (Ed.). *Samuel Taylor Coleridge*. New York: Infobase, 2010. p. 1-16.
- BORGES, J. L. *Curso de literatura inglesa*. 2. ed. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.
- BRITTO, P. H. Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução. In: GUERINI, A.; TORRES, M.-H. C.; COSTA, W. C. (Org.). *Literatura traduzida e literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 133-144.
- BRITTO, P. H. A reconstrução da forma na tradução de poesia. *Eutomia*, v. 1, n. 16, p. 102-117, 2015.
- BRITTO, P. H. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CAMPOS, A. de. *Viva vaia*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CAMPOS, H. de. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: UFMG; Viva Voz, 2011.
- CARROLL, L. *The complete works of Lewis Carroll*. London: Collector's Library Omnibus Editions, 2010.
- CARVALHAL, T. F. A tradução literária. *Organon*, v. 7, n. 20, p. 47-52, 1993.
- COLERIDGE, S. T. The rime of the ancient mariner. In: WAINE, J. *The Oxford anthology of English poetry: Blake to Heaney*. Oxford: Oxford University Press, 1986. p. 106-123.
- COLERIDGE, S. T. *Poemas e excertos da Biografia Literária*. Tradução Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.
- COLERIDGE, S. T. *Selected poetry*. New York: Penguin, 1996.
- COLERIDGE, S. T. *The complete poems*. New York: Penguin, 1997.
- CUDDON, J. A. *The Penguin dictionary of literary terms & literary theory*. London: Penguin, 1999.
- HERCULANO, A. *Eurico o presbítero*. Lisboa: Bertrand, s. d.
- HOLMES, R. Introduction. In: COLERIDGE, S. T. *Selected poetry*. New York: Penguin, 1996a. p. xi-xx.
- HOLMES, R. Sonnets: preface. In: COLERIDGE, S. T. *Selected poetry*. New York: Penguin, 1996b. p. 3-5.
- KEANIE, A. Coleridge and plagiarism. In: BURWICK, F. (Ed.). *The Oxford handbook of Samuel Taylor Coleridge*. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 435-454.
- MARTINS, N. S.'A. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

- MAYS, J. C. C. (Ed.). *The collected works of Samuel Taylor Coleridge*. Poetical works I. Poems (reading text): part 2. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- McFARLAND, T. Prolegomena. In: COLERIDGE, S. T. *Opus maximum: the collected works of Samuel Taylor Coleridge*. Princeton: Princeton University Press, 2002. p. xli-ccxl.
- McKUSICK, J. C. Coleridge and the economy of nature. In: McKUSICK, J. C. *Green writing: romanticism and ecology*. New York: Palgrave Macmillan, 2000. p. 35-52.
- PAZ, O.; MONIZ, A. *Dicionário breve de termos literários*. 2. ed. Lisboa: Presença, 2004.
- RÓNAI, P. *Escola de tradutores*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- ROOKMAAKER, H. R. *Towards a romantic conception of nature: Coleridge's poetry up to 1803*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1984.
- SHAKESPEARE, W. *The complete works of William Shakespeare*. New York: Barnes & Noble, 1994.
- TEYSSIER, P. *História da língua portuguesa*. 3. ed. Tradução Celso Cunha. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- TRASK, R. L. *Dicionário de linguagem e linguística*. 2. ed. Tradução Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2006.
- VIZIOLI, P. Samuel Taylor Coleridge: um espírito seminal. In: COLERIDGE, S. T. *Poemas e excertos de Biografia Literária*. Tradução Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1995. p. 9-30.

Recebido em agosto de 2017.

Aprovado em setembro de 2017.