



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MÁSCARAS DE EZRA POUND EM *PERSONAE* (1909):
UMA TRADUÇÃO COMENTADA

Guilherme de Oliveira Delgado Filho

João Pessoa – PB

2020

Guilherme de Oliveira Delgado Filho

**MÁSCARAS DE EZRA POUND EM *PERSONAE* (1909):
UMA TRADUÇÃO COMENTADA**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Cultura e Tradução. Linha de pesquisa: Tradução e Cultura. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marta Pragana Dantas. Coorientador: Prof. Paulo Fernando Henriques Britto.

João Pessoa – PB

Fevereiro de 2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

D352m Delgado Filho, Guilherme de Oliveira.

Máscaras de Ezra Pound em Personae (1909): uma tradução comentada / Guilherme de Oliveira Delgado Filho. - João Pessoa, 2020.

170 f. : il.

Orientação: Marta Pragana Dantas.

Coorientação: Paulo Fernando Henriques Britto.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Tradução comentada. 2. Poesia de língua inglesa. 3. Ezra Pound. 4. Personae (1909). I. Dantas, Marta Pragana. II. Britto, Paulo Fernando Henriques. III. Título.

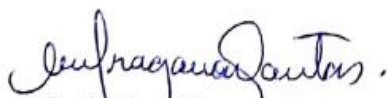
UFPB/CCHLA



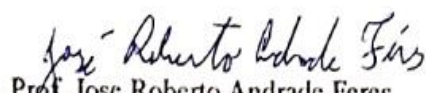
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO ALUNO
GUILHERME DE OLIVEIRA DELGADO FILHO

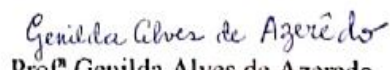
Aos vinte e oito dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte, às catorze horas, realizou-se, na Sala Multimídia C do CCHLA, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: **"MÁSCARAS DE EZRA POUND EM PERSONAE (1909): UMA TRADUÇÃO COMENTADA"**, apresentada pelo aluno **Guilherme de Oliveira Delgado Filho**, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Cultura e Tradução, segundo encaminhamento da Profª Drª Ana Cristina Marinho Lúcio, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. A professora Marta Pragana Dantas (PPGL/UFPB), na qualidade de orientadora, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Paulo Fernando Henriques Britto - coorientador (PUC-RIO), Genilda Alves de Azeredo (UFPB) e José Roberto Andrade Féres (UFPB). Dando início aos trabalhos, a Presidente Marta Pragana Dantas convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao mestrando para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADO. Proclamado o resultado pela professora Marta Pragana Dantas, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Marta Pragana Dantas (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 28 de fevereiro de 2020.

Parecer:


Profª Marta Pragana Dantas
(Presidente da Banca)


Prof. Paulo Fernando Henriques Britto
(Coorientador)


Prof. José Roberto Andrade Féres
(Examinador externo)


Profª Genilda Alves de Azeredo
(Examinadora interna)


Guilherme de Oliveira Delgado Filho
(Mestrando)

AGRADECIMENTOS

À Marta, pelos primeiros passos dados na iniciação científica e por se fazer presente de maneira decisiva ao longo de toda a caminhada.

A Paulo, por ser uma inspiração constante e pelas correções e sugestões que não hesitei em incorporar a este trabalho.

A Zéfere, Genilda e Daniel, pelo privilégio de receber suas leituras e observações desde a etapa de qualificação.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, com quem tive a oportunidade de desenvolver as primeiras reflexões em torno deste trabalho, especialmente ao professor Juan Ignacio, que me introduziu nos Estudos Medievais, de fundamental importância para uma melhor compreensão de Pound.

À Ana Cristina Marinho e Roberto Assis, por serem coordenadores tão atenciosos.

À CAPES, pela bolsa que tornou possível minha dedicação exclusiva a este trabalho.

Aos colegas de UFPB e PUC-Rio, pelos livros emprestados e pelas discussões extremamente produtivas sobre tradução.

Aos meus pais e irmãs, pelo amor incondicional que cultivamos.

Aos meus sobrinhos, por fazerem de cada encontro uma festa.

À Bácia, pela compreensão dos momentos que perdi contando sílabas, e por ser companhia e companheira.

“‘À procura de si mesmo’, à procura da ‘expressão sincera’, tateia-se, encontra-se uma aparente veracidade. Diz-se, ‘Sou isto, ou isso, ou aquilo’, e com as palavras mal pronunciadas deixa-se de ser essa coisa.

Comecei essa busca do real num livro chamado *Personae*, pondo fora, por assim dizer, máscaras completas do eu em cada poema.”

Ezra Pound, *Gaudier-Brzeska*
(tradução de Alípio Correia de Franca Neto)

RESUMO

Poeta de inegável importância para a poesia moderna de língua inglesa, o estadunidense Ezra Pound (1885-1972) é a grande motivação deste trabalho. Seu terceiro livro de poemas, *Personae*, de 1909, é aqui entendido como um título paradigmático por reunir sistematicamente a formulação das chamadas “máscaras poundianas”: máscaras pelas quais Pound se apropriava das *personae* de poetas do passado através de um exercício complexo na adoção da técnica, voz ou características desses mesmos autores no intuito de revivificar e reapresentar tradições que julgava importantes, mas também moldar uma linguagem pessoal, conforme apontou Brooker (1979). Nossos objetivos gerais foram colaborar para que a tradução e recepção do autor no contexto brasileiro se aproximem de suas múltiplas facetas, atenuando o lapso que ainda se observa sobre sua obra poética, e destacar a importância do período em questão para os desdobramentos de sua obra posterior. Nosso objetivo específico foi realizar uma tradução comentada de uma nota preliminar e de seis poemas de *Personae* (1909) centrados em três autores fundamentais para a poesia inicial de Ezra Pound: Robert Browning (1812-1889), François Villon (1431 - depois de 1463) e William Butler Yeats (1865-1939). Nossa tradução procurou comentar não apenas o diálogo que Pound manteve com esses poetas, e a maneira particular como ele os absorveu em sua poesia, mas sobretudo os meios de que nos valem para responder aos anseios de nosso aporte teórico, que prezou por relativizar extremos e assumir uma perspectiva prática de tradução a partir de reflexões de Britto (2012) e Flores (2014). Em meio ao processo de análise, utilizamos Campos, H. (2015 [2013]), Meschonnic (2010), Spina (2003 [1971]) e sobretudo Britto (2006) para destacar possíveis correspondências formais e funcionais entre original e tradução e refletir sobre as possibilidades de recriá-las com êxito. Nossos resultados apontam para a pertinência de uma discussão mais ampla sobre a historicidade das formas poéticas tradicionais, para a importância da forma para o jovem Ezra Pound e para uma revalorização de sua poesia inicial.

Palavras-chave: Tradução comentada; Poesia de língua inglesa; Ezra Pound; *Personae* (1909).

ABSTRACT

A poet of undeniable importance for modern English poetry, the American Ezra Pound (1885-1972) is the great motivation of this work. His third book of poems, *Personae*, from 1909, is understood here as a paradigmatic title for systematically bringing together the formulation of the so-called “poundian masks”: masks by which Pound appropriated the *personae* of poets of the past through a complex exercise in the adoption of technique, voice or characteristics of these same authors in order to revive and re-present traditions that he considered important, but also to shape a personal language, as pointed out by Brooker (1979). Our general objectives were to collaborate so that the translation and reception of the author in the Brazilian context approach its multiple facets, attenuating the lapse that is still observed in his poetic work, and highlight the importance of this particular period for the unfolding of his later work. Our specific objective was to carry out a commented translation of a precedent note and also six poems from *Personae* (1909) centered on three fundamental authors for Ezra Pound’s first poetry: Robert Browning (1812-1889), François Villon (1431 - after 1463) and William Butler Yeats (1865-1939). Our translation sought to comment not only on the dialogue that Pound maintained with these poets – and the particular way in which he absorbed them in his poetry –, but also the means we used to respond to the expectations of our theoretical frame, which was valued for relativizing extremes and assuming a practical perspective of translation based on reflections by Britto (2012) and Flores (2014). In the midst of the analysis process, we used Campos, H. (2015 [2013]), Meschonnic (2010), Spina (2003 [1971]) and especially Britto (2006) to highlight possible formal and functional correspondences between original and translation and reflect on the possibilities of recreating them successfully. Our results point to the relevance of a broader discussion on the historicity of traditional poetic forms, to the importance of form for the young Ezra Pound and to a revaluation of his first poetry.

Keywords: Commented translation; English poetry; Ezra Pound; *Personae* (1909).

SUMÁRIO

1 ABC DA RECEPÇÃO DO POETA EZRA POUND NO BRASIL.....	11
2 RELATIVIZANDO EXTREMOS: JOGO E DIVERSÃO SOB PERSPECTIVAS PRÁTICAS DE TRADUÇÃO.....	16
2.1 COMO TRADUZIR EZRA POUND.....	24
3 EZRA POUND E SEUS ANOS DE FORMAÇÃO.....	30
3.1 O CONTEXTO DE PUBLICAÇÃO E RECEPÇÃO DE <i>PERSONAE</i> (1909).....	32
3.2 A MÁSCARA COMO A PRÓPRIA FACE.....	34
4 ROBERT BROWNING E A ARTE SHAKESPEARIANA DE CRIAR SERES HUMANOS.....	40
4.1 “MESMERISM”.....	45
4.1.1 TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS À TRADUÇÃO DE “MESMERISM”.....	48
4.1.2 NOTAS A “MESMERISM”.....	54
4.2 “FIFINE ANSWERS”.....	57
4.2.1 TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS À TRADUÇÃO DE “FIFINE ANSWERS”.....	63
4.2.2 NOTAS A “FIFINE ANSWERS”.....	70
5 FRANÇOIS VILLON E O FIM DA ESCRITA MEDIEVAL.....	74
5.1 “VILLONAUD FOR THIS YULE”.....	78
5.1.1 TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS À TRADUÇÃO DE “VILLONAUD FOR THIS YULE”.....	82
5.1.2 NOTAS A “VILLONAUD FOR THIS YULE”.....	89
5.2 “A VILLONAUD: BALLAD OF THE GIBBET”.....	90
5.2.1 TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS À TRADUÇÃO DE “A VILLONAUD: BALLAD OF THE GIBBET”.....	93
5.2.2 NOTAS A “A VILLONAUD: BALLAD OF THE GIBBET”.....	105
6 WILLIAM BUTLER YEATS E O CREPÚSCULO CELTA.....	107
6.1 “NOTE PRECEDENT TO ‘LA FRAISNE’”.....	110
6.1.1 TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS À TRADUÇÃO DE “NOTE PRECEDENT TO ‘LA FRAISNE’”.....	113
6.2 “LA FRAISNE”.....	118
6.2.1 TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS À TRADUÇÃO DE “LA FRAISNE”.....	123
6.2.2 NOTAS A “LA FRAISNE”.....	133

6.3 “THE WHITE STAG”	135
6.3.1 TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS À TRADUÇÃO DE “THE WHITE STAG”	137
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	143
REFERÊNCIAS.....	145
ANEXOS.....	151

1 ABC DA RECEPÇÃO DO POETA EZRA POUND NO BRASIL

Não há um grande escritor contemporâneo que seja menos lido do que Ezra Pound (KENNER, 1985 [1951], p. 16).¹

Hugh Kenner

A assertiva de Hugh Kenner (1923-2003) sobre a inexistência de muitos leitores dedicados ao *escritor* Ezra Pound ainda hoje parece fazer sentido, ou ao menos em parte. Antes, há de se considerar que em 1951, quando o eminente pesquisador canadense publicou tal afirmação em seu livro *The poetry of Ezra Pound*, poucos haviam se dedicado de maneira tão extensa à obra poética do “velho Ez”² que, àquela altura, aos sessenta e seis anos, já havia sido declarado louco e mentalmente incapaz por uma junta médica, fato que o impediu de ser levado a julgamento após ser acusado de traição à pátria durante a Segunda Guerra Mundial. Em vez disso, encontrava-se confinado no hospital psiquiátrico de St. Elizabeths, onde permaneceria até 1958, dedicando-se ativamente a traduções de Confúcio e aos poemas de sua obra máxima, *The Cantos*. Portanto, é nesse contexto inicial que devemos considerar a afirmação de Kenner acima destacada.

Depois, há de se considerar que a maneira restrita com que Ezra Pound era lido até então estava destinada a mudar, ao menos em parte, como já dissemos. Novas publicações de outros pesquisadores dedicados a Pound logo se tornariam comuns, e o próprio Hugh Kenner voltaria a contribuir nesse sentido com a publicação do influente *The Pound Era*, de 1971: livro em que ele se debruçava não apenas sobre Pound, mas sobre o modernismo em geral. E conforme a ousadia daquele título apontava, Pound seria colocado no centro do movimento modernista do início do século XX, tornando-se o nome responsável por definir toda uma era. Essa leitura acabou por contribuir para uma reabilitação do autor no período pós-guerra e orientar parte considerável da crítica especializada, inclusive no Brasil, a partir do importante trabalho de crítica e tradução dos poetas concretos e seus entusiastas, leitores declarados do pesquisador canadense.

À vista disso, consideramos que ainda se faz relevante a assertiva inicial de Kenner: se por um lado podemos afirmar que Pound tornou-se hoje, sem dúvida alguma, um dos escritores modernos mais lidos pela crítica especializada anglófona – algo que se verifica por meio do vasto número de livros, artigos e revistas publicadas ano a ano, além de fóruns de

¹ “There is no great contemporary writer who is less read than Ezra Pound.” As traduções são nossas, salvo quando indicado em contrário.

² Pound refere-se a si mesmo como “Old Ez” em uma passagem do Canto LXXIX, em *The Pisan Cantos* (1948).

discussão e eventos acadêmicos internacionais dedicados exclusivamente ao autor –, o mesmo não poderia ser dito dos leitores de poesia como um todo. Afinal, de que Ezra Pound é um nome amplamente conhecido e citado (muitas vezes por conta da sua infame participação na Rádio Roma durante a guerra, fazendo propaganda de caráter antissemita), não restam dúvidas. Mas uma vez considerada a sua importância inegável para a poesia moderna de língua inglesa, entendemos que sua popularidade como poeta se revela bem menos expressiva que a de autores premiados como William Butler Yeats, T. S. Eliot ou Robert Frost.

Nesse sentido, em 2007, em meio a uma aula dedicada a Ezra Pound, e disponível na internet pela Universidade Yale³, o professor Langdon Hammer questiona curiosamente seus alunos a respeito de quantos já haviam lido Ezra Pound antes. Diante da aparente confirmação de apenas alguns deles, assistimos ao professor deduzir que, ao contrário de Frost, seria improvável que os alunos houvessem lido muito de Pound antes daquele ponto de sua formação acadêmica, e admite ser igualmente improvável que eles tivessem muito a dizer a respeito de Pound quando em contraste com Frost, ou mesmo Yeats, a quem se refere como sendo “uma figura pública única e notável”. Trata-se de observações bastante sugestivas, pois indicam o quanto o interesse sobre Pound tende a se sobressair nas instituições de ensino superior. Além disso, a partir da última comparação, sugere-se que a figura de Pound parece ainda se encontrar no exato contraponto do que seria considerado “uma figura pública única e notável” segundo a opinião pública. “Pound pode ser difícil de ser definido”, conclui o professor Hammer, uma vez que “ele pode ser difícil de se compreender”.⁴

Essa alegada dificuldade em compreender e definir o autor também não passou despercebida pela crítica brasileira. Em introdução ao conjunto de traduções intitulado *Poesia* (1993 [1982]), Augusto de Campos enumera algumas facetas incontornáveis de Ezra Pound, respectivamente: “[o] homem da máscara de ferro”; “E. P., empresário de arte”; “[o] tradutor-recriador: MAKE IT NEW”; “[o] crítico e o poeta”. A primeira faceta se refere sobretudo aos infortúnios biográficos derivados de “suas malsinadas ideias políticas”, levando Campos a concluir que a obra do poeta Pound “sobrepõe os defeitos do homem Pound” (CAMPOS, A., 1993 [1982], p. 15-16). A segunda faceta diz respeito à sua “dinâmica e generosa atividade em prol de todos aqueles em que entrevia valor artístico”, a ponto de James Joyce afirmar: “[n]ós todos lhe devemos muito, e eu mais que todos, certamente” – em uma referência ao auxílio que

³ Disponível em: <<https://oyc.yale.edu/english/engl-310/lecture-9>>.

⁴ “Pound. How many of you have ever read Pound before? Some? Yes. Unlike Frost, you are unlikely to have read much Pound, I think, up to this point in your educations, and probably you are unlikely to have much a view of him, in contrast to Frost or even Yeats, who cuts such a particular and remarkable public figure. Pound can be hard to put together, he can be hard to get a picture of.”

recebeu de Pound na publicação de algumas de suas obras mais importantes (CAMPOS, A., 1993 [1982], p. 19). A terceira faceta trata do lema confuciano adotado por Pound: “MAKE IT NEW (renovar), para dar nova vida ao passado literário via tradução”, criando-se, assim, “uma nova modalidade de crítica, a chamada crítica via tradução (CAMPOS, A., 1993 [1982], p. 19). E, finalmente, a última faceta, que nos interessa sobremaneira, na qual se entende que a atividade crítica de Pound “é indissociável de sua poesia”, a ponto de T. S. Eliot afirmar: “[d]e nenhum outro poeta poderá ser mais importante afirmar que sua crítica e sua poesia, sua precepção e sua prática, compõe uma única *oeuvre*. É necessário ler a poesia de Pound para entender a sua crítica, e ler a sua crítica para entender a sua poesia” (CAMPOS, A., 1993 [1982], p. 21). A partir dessa última afirmação teremos condições de situar o nosso objeto de pesquisa mais adiante. Antes disso, consideremos as quatro facetas enumeradas por Campos e questionemos: quantas delas nos chegaram até o momento?

É certo que há uma faceta bastante difundida no Brasil, em grande parte devido ao empenho dos poetas concretos e seus entusiastas em transmiti-la, que é a do crítico Ezra Pound. Sobretudo o ensaísta autor de *ABC da literatura* (1970) e *A arte da poesia: ensaios de Ezra Pound* (1976), onde temos acesso à “pedagogia pragmática de Pound”, avessa a maiores “elucubrações metafísicas” e a uma “desconversa im/expressionista” (CAMPOS, A., 2006 [1970], p. 09). Seus métodos e advertências sobre como estudar poesia se tornaram referências não apenas para a crítica literária brasileira, mas também para a pesquisa acadêmica, como pode comprovar uma breve pesquisa sobre o autor no banco de teses e dissertações da CAPES, que, salvo exceções, reúne registros desde 1987.⁵ Ali, o número de trabalhos acadêmicos nos quais a perspectiva teórica de Pound é eventualmente citada no corpo do texto chega a 109 resultados – sendo 21 em teses de doutorado e 85 em dissertações de mestrado.

Porém, identificamos que o mesmo levantamento não encontra ênfase semelhante quando se volta à faceta do poeta Ezra Pound. Ao considerarmos o número de trabalhos nos quais Pound é citado nominalmente no título, como objeto de pesquisa, chegamos a apenas 05 resultados, todos dissertações de mestrado – sendo uma primeira dedicada ao estudo da poesia de Arnaldo Antunes à luz dos conceitos de Pound, outra dedicada a uma concepção moderna de autoria, onde Pound figura ao lado de Fernando Pessoa, e outra dedicada às homenagens de Pound e Mário Faustino ao poeta latino Sexto Propércio. Apenas dois trabalhos, nesse sentido, se detêm exclusivamente na figura de Ezra Pound, com foco em sua obra poética. Trata-se da dissertação de Cleber Ranieri Ribas de Almeida, “Ezra Pound – As Máscaras Doutrinárias do

⁵ Disponível em: <<http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/#/>>. Acesso em: 29 ago. de 2019.

Esteta”, de 2002, e da dissertação de Dirceu Villa de Siqueira Leite, “Lustra, de Ezra Pound: tradução, estudo e notas de Dirceu Villa”, de 2004. Infelizmente, tanto uma quanto outra são trabalhos anteriores à Plataforma Sucupira e atualmente não se encontram disponíveis.⁶

Reconhecemos que essa enumeração sumária indica uma amostra bastante incompleta daquele que seria um trabalho diferente do nosso: reunir toda a bibliografia em português dedicada ao autor.⁷ Embora importante, esse trabalho partiria de outro tema e problemática que não o nosso, qual seja: voltarmos-nos para o fato de que tanto a sua obra crítica quanto a sua obra poética não se encontram inteiramente traduzidas para o português (pelo contrário, ainda há um número substancial de textos a serem traduzidos), destacando-se o lapso sobre sua obra poética.

A partir desse cenário, esta dissertação busca contribuir para que a tradução e recepção do autor estadunidense no contexto brasileiro se aproximem de suas múltiplas facetas, propondo uma tradução comentada de seis máscaras poéticas assumidas por Ezra Pound ao longo dos trinta e três poemas de *Personae* (1909), e de uma nota preliminar a um dos poemas, totalizando sete traduções.

Os capítulos que se seguem discutem não apenas o diálogo permanente de Pound com poetas e tradições do seu interesse, ou a maneira particular como ele os absorveu dentro de sua obra, mas sobretudo os meios de que nos valem para responder aos anseios de nosso aporte teórico.

O capítulo 2 tem por objetivo repensar algumas das dicotomias mais comuns dentro dos Estudos da Tradução, relativizando extremos e assumindo uma perspectiva prática de tradução a partir de reflexões de Britto (2012) e Flores (2014). Na sequência, voltamos-nos sobre amostras do pensamento de Ezra Pound quanto à prática de tradução a fim de definirmos nossa própria metodologia, buscando respeitar em nossas estratégias “o mestre das formas poéticas” que o autor demonstrava ser.

O capítulo 3 detém-se brevemente sobre a biografia do jovem autor, verificando como a cronologia de sua educação universitária foi decisiva para o estabelecimento de uma obra fortemente guiada pela tradição literária das línguas neolatinas. Em seguida, exploramos o contexto de publicação e recepção de seu terceiro livro de poemas, *Personae* (1909), bem

⁶ A dissertação de Dirceu Villa, no entanto, resultou na publicação de *Lustra*, em 2011. Conferir POUND, Ezra. *Lustra*. Introdução, tradução e notas de Dirceu Villa. São Paulo: Annablume (Selo Demônio Negro), 2011.

⁷ Sobre traduções já publicadas, conferir MATEUS, Andréa Martins Lameirão. *Yeats, Pound and their Brazilian translations*. ABEI Journal, São Paulo, v. 17, p. 37-48, 2015.

como o motivo de nos determos sobre as chamadas “máscaras poundianas”: máscaras pelas quais Pound se apropriava das *personae* de outros poetas.

O capítulo 4 parte da figura do poeta inglês Robert Browning (1812-1889) para examinar como ele contribuiu para a exploração da forma do monólogo dramático na poesia de língua inglesa, e de que maneira as *personae* de Pound se diferenciam do modelo browningesco. Depois, tradução e comentários à tradução dos poemas intitulados “Mesmerism” e “Fifine Answers” são seguidos das respectivas notas.

O capítulo 5 é centrado na figura do poeta francês medieval François Villon (1431 - depois de 1463) e reflete sobre a evolução histórica do verso decassílabo até o Renascimento, a fim de justificarmos o uso de acentos medievais na recriação do tom deliberadamente arcaico adotado por Pound em seus *villonauds*. Tradução e comentários à tradução dos poemas intitulados “Villonaud for This Yule” e “A Villonaud: Ballad of the Gibbet” são seguidos, mais uma vez, das respectivas notas.

O capítulo 6 destaca a grande influência do poeta irlandês William Butler Yeats (1865-1939) sobre o então discípulo Ezra Pound, bem como as reminiscências do movimento de renovação da arte celta conhecido como Crepúsculo Celta, ocorrido durante o final do século XIX. Tradução e comentários à tradução de uma nota preliminar intitulada “Note precedent to La Fraisne” são seguidos por tradução e comentários à tradução dos poemas intitulados “La Fraisne” e “The White Stag”, além de uma nota ao poema “La Fraisne”.

Nas considerações finais, refletimos brevemente sobre o contexto inicial da publicação da poesia de Pound no Brasil a fim de destacarmos como esta dissertação busca apresentar uma nova contribuição.

Por último, os anexos reúnem os textos originais acompanhados das respectivas traduções, dessa vez sem as marcações que utilizamos ao longo de nossos comentários, sendo respeitada a ordem em que os textos aparecem em *Personae* (1909).

2 RELATIVIZANDO EXTREMOS: JOGO E DIVERSÃO SOB PERSPECTIVAS PRÁTICAS DE TRADUÇÃO

Como a visão de senso comum a respeito do que seja o trabalho de tradução é profundamente equivocada, toda vez que um tradutor empreende a tarefa de dar ao público uma ideia do seu ofício ele é obrigado a começar por corrigir esses mal-entendidos. (BRITTO, 2012, p. 18).

Paulo Henriques Britto

Traduzir poesia é impossível. Essa afirmação parece concentrar todo um imaginário de angústia e profanação, sugerindo que o ato de traduzir até se aplica aos demais gêneros literários, ainda que através de uma desconfiança irreprimível, mas jamais à poesia. Segundo Marcos Siscar (2011), essa angústia admite que “a questão da tradução se liga à poesia porque esta dispensa a tradução, porque a tradução é uma espécie de profanação de sua aura, de sua singularidade e de sua mística presença”. Por um lado, entende-se o motivo. Se lembrarmos de como o filósofo e ensaísta alemão Max Bense, conforme Haroldo de Campos (2015 [2013]), estabelece a “fragilidade da informação estética”, verificamos que a poesia é uma situação-limite da linguagem a obedecer uma sintaxe estrita em razão de uma sensibilidade nada arbitrária, passível de pôr tudo a perder. Ou seja, o poema se organiza exclusivamente conforme o poeta houver determinado, sob pena de eliminar tudo o que causa e mantém o efeito poético do texto. Ou ainda, sob outro viés, conforme correspondência de Clarice Lispector dirigida a Tania Kaufmann, sua irmã: “[a]té cortar os próprios defeitos pode ser perigoso – nunca se sabe qual é o defeito que sustenta nosso edifício inteiro.” (LISPECTOR, 2015, p. 173).

Como resultado, a tradução por vezes segue vista como esse corte perigoso que inevitavelmente causa a derrubada de toda a construção poética por assim dizer. Para os que acreditam nessa perspectiva, não há como alterar a construção original sem prejuízos. Mais: resta morar naquela construção, de tal modo que o leitor deve prescindir do trabalho de tradução. A única coisa que lhe resta, de fato, é dominar a língua alheia e ser o Outro. Levado ao extremo, é isso o que há de risível no estigma da tradução, e o que levou o poeta e tradutor José Paulo Paes, versado nos dois ofícios, portanto, a rogar em favor “Do evangelho de São Jerônimo”:

A tradução – dizem-no com desprezo – não é a mesma coisa
que o original.

Talvez porque tradutor e autor não sejam a mesma pessoa.

Se fossem, teriam a mesma língua, o mesmo nome, a mesma

mulher, o mesmo cachorro.

O que, convenhamos, havia de ser supinamente monótono.

Para evitar tal monotonia, o bom Deus dispôs, já no dia da Criação, que tradução e original nunca fossem exatamente a mesma coisa.

Glória, pois, a Ele nas alturas, e paz, sob a terra, aos leitores de má vontade.
(PAES, 2008, p. 487).

À parte o que poderia ser entendido apenas como deboche de Paes, temos toda uma teoria da tradução envolta em seu poema. Além da questão do estigma (aqui representada pelo “desprezo”), coloca-se a oposição entre “original” e “tradução” e “autor” e “tradutor” – embates reforçados por uma menção bastante sugestiva ao “dia da Criação” do “bom Deus”, já que para muitos o “original” e seu “autor” assumem *status* divino. Mas o Deus do qual Paes é devoto subverte por completo esse estereótipo evitando a “monotonia” da “mesma língua”, o que vai de encontro à hipótese messiânica de certo pensamento benjaminiano. Isso porque no célebre ensaio “Die Aufgabe des Übersetzers” (1923), comumente traduzido para o português como “A tarefa do tradutor”, Walter Benjamin (em meio a inúmeras reflexões extremamente influentes) sugere que o original é que deveria “servir” à tradução por meio de uma afinidade que tenderia para a “língua pura”, desbabelizada.

Nesse sentido, o estigma da tradução se encontrou tão disseminado no passado que chegou a atingir até mesmo tradutores dos mais competentes, como é o caso do poeta Guilherme de Almeida (1890-1969), que costuma ser lembrado pela excelência de suas traduções de grandes nomes da poesia francesa – a exemplo de François Villon, Charles Baudelaire e Paul Verlaine –, mas também do teatro, incluindo uma elogiada tradução de *Antígone*, de Sófocles, diretamente do grego. De modo que, ao considerarmos testemunhos de um primeiro momento do estigma, a declaração de Guilherme de Almeida quando da primeira publicação das *Flores das flores do mal* de Baudelaire (1944), seleta de suas traduções de *Les fleurs du mal*, nos parece exemplar:

E, por isso, uma repugnância minha, invencível, pelas desmoralizadas e desmoralizantes expressões “tradução”, ou “versão”, que me soam e sabem a coisa vulgar [...] **Resolvi, pois, correr do meu vocabulário com tais palavras.** Nesta *marginalia*, **servir-me-ei de outra terminologia:** “recriação”, “reprodução”, “recomposição”, “reconstituição”, “restauração”, “transmutação”, “correspondência”, etc.; e, principalmente, “transusão”. [...] Transusão de sangue: a revivificação de um organismo pela infiltração de um sangue alheio, mas de “tipo” igual. Uma língua, uma poesia reabastecendo-se

da seiva de outra, análoga, para mais e melhor se afirmar. (ALMEIDA, 2010 [1944], p. 97-98, grifos em negrito nossos, grifo em itálico do autor).

Ou seja, já naquela oportunidade, nota-se que o estigma da tradução havia se tornado objeto de uma crítica pejorativa e, sobretudo, de uma revisão terminológica em que novos termos ascendiam a categorias e apreciações supostamente mais legítimas. Não por acaso, os termos apresentados por Almeida partem especialmente dos prefixos re- e trans-, o que torna explícito sua reinvidicação por uma “revisão” e “transformação” das “desmoralizadas e desmoralizantes expressões” que, até então, causavam-lhe repugnância (note-se também que, à época, Almeida parecia entender o termo “versão” como sinônimo de “tradução”, ao passo que, hoje, o termo “versão” é normalmente entendido como a transposição de um texto da língua materna para uma língua estrangeira⁸). Com essa atitude, no entanto, acreditamos que Almeida reforça ainda mais o nosso ponto de vista, uma vez que apresenta termos supostamente mais legítimos apenas para não se valer da “vulgaridade” do termo “tradução”.

Não se pode dizer, no entanto, que os termos empregados por Almeida não estivessem bastante próximos daqueles que seriam reinvidicados pela prática tradutória dos poetas concretos na década seguinte, sobretudo através da figura de Haroldo de Campos, que foi quem mais se dedicou a organizar uma teoria da tradução. Ainda assim, há de se ressaltar que essa coincidência logo se prova insubsistente, uma vez que faltava às reflexões de Almeida o apuro crítico que seria reinvidicado e defendido com veemência por Campos ao longo de sua teoria, e mesmo de sua poesia.

E se pudéssemos eleger a grande contribuição de Haroldo de Campos a essa discussão, certamente teríamos de partir do seu ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, apresentado pela primeira vez na Universidade da Paraíba, em 1962. Partindo das considerações ensaísticas de Fabri e Bense, das quais destacamos a “fragilidade da informação estética” aludida por Bense, Campos admite que “[a] informação estética é, assim, inseparável de sua realização”, ou seja, “a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista”, daí, em princípio, sua “intraduzibilidade.” (CAMPOS, H., 2015 [2013], p. 03). Mas Bense ainda ofereceria uma conclusão das mais significativas: “[e]m outra língua, será uma outra informação estética, ainda que seja igual semanticamente. Disto decorre, ademais, que a informação estética não pode ser semanticamente interpretada”

⁸ Conferir HOFF, Sara Luiza; FLORES, Valdir do Nascimento. *Versão: um diagnóstico dos estudos acerca dessa atividade tradutória no Brasil. Belas Infiéis*, v. 4, n. 1, p. 181-194, 2015.

(CAMPOS, H., 2015 [2013], p. 03). Tratava-se do argumento perfeito para Campos, que acrescentaria um viés promissor:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (CAMPOS, H., 2015 [2013], p. 04).

A impossibilidade dera lugar à possibilidade – uma reviravolta animadora. Mas no cerne dessa reviravolta havia uma questão fundamental: nem Campos nem os adeptos imediatos de seu pensamento crítico se deram conta de que eles estabeleceriam um polo diretamente oposto ao estigma da tradução: a criação como estigma. Ressaltemos que esse parecia ser o caminho natural. Mais do que isso, necessário. Entendemos esse polo criativo encabeçado por Haroldo de Campos como uma fase heroica da prática tradutória no Brasil, afinal, era preciso responder ao estigma, ainda que fosse “criando” outro. Detendo-nos sobre o desdobramento do pensamento de Campos naquele ensaio de 1962, essa impressão nos parece mais clara:

Então, para nós [Fabri, Bense, Rónai e o próprio Campos], tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, H., 2015 [2013], p. 05, grifos do autor).

Trata-se de *insights* brilhantes envolvidos em frases de um apelo memorável; e o mais importante: trata-se de pontos de partida incontornáveis para o desenvolvimento dos Estudos da Tradução enquanto ciência. Hoje, passado o acirramento dos estigmas apontados, é possível falarmos em uma necessária relativização, partindo de onde a teoria de Campos mais parece pecar: sua liberdade criativa, que ele faz questão de posicionar “no avesso da chamada tradução literal” (avesso que, por si só, nos dá a devida dimensão dos contrastes em pauta). Mas que se grife o pecado: da *teoria* de Campos. Isso porque há um fato inevidente, capaz de

subverter nossa apreciação mais imediata do poeta e tradutor concretista: a prática tradutória haroldiana por vezes é bem menos ousada do que a leitura de sua teoria nos leva a crer.

Aliás, não precisamos ir muito longe para verificar que é o próprio Haroldo de Campos quem dá amostras de um descompasso entre o acirramento de sua teoria e a realidade de sua prática tradutória: ainda naquele ensaio de 1962, ao tratar de sua tradução para um poema de Vladímir Maikóvski quando do suicídio de Sierguiéi Iessiênin, Campos argumenta:

Um exemplo: há no original uma aliteração que merece especial ênfase nos comentários do poeta⁹:

Gdié on / bronzi zvon / ili granita gran.

Literalmente, seria: “onde o ressoar do bronze ou a aresta do granito” – referência ao monumento que ainda não se erguera ao poeta morto. **Sem fugir do âmbito semântico**, a fidelidade ao efeito desejado pelo poeta levou-nos a “traduzir” a aliteração, antes que o sentido. E ficou:

Onde / o som do bronze / ou o grave granito.

substituindo-se o substantivo “aresta”, “faceta”, pelo adjetivo “grave, porém mantido o esquema sonoro do original. (CAMPOS, H., 2015 [2013], p. 16, grifo nosso).

Note-se que, na prática, sua baliza demarcatória não é tão insignificante quanto nos levava a crer. Em verdade, chega mesmo a ser uma contradição: o mesmo Haroldo de Campos que há pouco se colocava “no avesso da chamada tradução literal” agora assume que busca uma fidelidade “[s]em fugir do âmbito semântico”. Privilegia, é verdade, “o esquema sonoro do original”, mas não de maneira arbitrariamente criativa, e, sim, a partir de uma “fidelidade ao efeito desejado pelo poeta”, destacando a importância de ““traduzir”” (eis como ele grafa o termo, entre aspas) a “especial ênfase” da aliteração, ou, como ele também afirma, “tendo em vista sempre o projeto e as exigências do texto maiakovskiano.” (CAMPOS, H., 2015 [2013], p. 16). Ou seja, na prática, Campos não apenas demonstra ser um tradutor bastante fiel ao original como também expressa que seu empenho em “recriar” o efeito aliterativo de Maiakóvski nada mais é do que traduzir (sem aspas por nossa vez).

A exuberância por vezes barroca da teoria de Campos, no entanto, acabou por prevalecer sobre a realidade de sua prática tradutória. Com efeito, direta ou indiretamente, o autor seguiu alimentando discussões à medida que se valia de diferentes termos para dar conta

⁹ Campos refere-se a Maikóvski no estudo que o poeta russo dedicou à sua própria poesia, intitulado “Como se fazem versos?”.

dos seus diferentes projetos de tradução. Já em 1985, em texto intitulado “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”, Campos se deteria em um significativo balanço teórico a respeito “dos problemas da tradução poética”, destacando o caráter de permanente transformação do seu pensamento:

Nessas sucessivas abordagens do problema, o próprio conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica. Desde a ideia inicial de *recriação*, até a cunhagem de termos como *transcrição*, *reimaginação* (caso da poesia chinesa), *transtextualização* ou – já com timbre metaforicamente provocativo – *transparadisação* (*transluminação*) e *transluciferação*, para dar conta, respectivamente, das operações praticadas com *Seis Cantos do Paraíso de Dante* (Fontana, 1976) e com as duas cenas finais do “Segundo Fausto” (*Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, Perspectiva, 1981). Essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original) – ideia que subjaz a definições usuais, mais “neutras” (tradução “literal”), ou mais pejorativas (tradução “servil”), da operação tradutora. (CAMPOS, H., 2015 [2013], p. 78-79, grifos do autor).

Portanto, conforme ressaltamos a princípio, essa “progressiva reelaboração neológica” de Campos atendia a uma necessidade: era preciso combater o que ele chamou de “ideia ‘naturalizada’ de tradução”, ou seja, uma ideia mais conservadora e supostamente mais fiel de se traduzir, que inadvertidamente contribuía para o estigma da tradução. Contudo, o incômodo gerado em todos os que não compartilhavam do “timbre metaforicamente provocativo” de sua teoria persistiu de tal modo que ainda hoje se faz perceber entre tradutores e estudiosos. Um ótimo exemplo é o prefácio de Ivo Barroso quando da primeira edição da poesia completa de Rimbaud, em 1994, no qual detalha o seu projeto tradutório:

No que respeita a este primeiro volume – POESIA COMPLETA DE ARTHUR RIMBAUD – queremos que o leitor esteja ciente de alguns princípios que nortearam sua tradução: em primeiro lugar, buscamos traduzir e não recriar, transcriar, parafrasear, poundear ou fazer um poema novo em cima de um motivo de Rimbaud. Por isso que traduzir, para nós, implica uma fidelidade a bem dizer canina, ou fotográfica, em que o tradutor acompanha o original passo a passo, palavra por palavra, expressão por expressão, no intuito de preservar ao máximo possível a forma e a essência do poema em português. (BARROSO, p. 2009 [1994], p. 11).

A nosso ver, os argumentos de Barroso espelham perfeitamente o contraponto defendido por Campos nove anos antes. É evidente o seu incômodo com os termos “recriar” e “transcriar”, popularizados pelo poeta concreto, ao que acrescenta, inclusive, um oportuno

“poundear”, neologismo em referência à prática tradutória de Ezra Pound. Ressalte-se que, nesse caso, “poundear” tende a aludir muito mais a Campos do que ao próprio Pound, tendo em vista a notória afinidade do primeiro com a obra ensaística do segundo. Na sequência, Barroso ainda afirma que sua tradução não busca “fazer um poema novo em cima de um motivo de Rimbaud”, o que também não deixa de ser sugestivo da visão geral com que se passou a perceber a prática tradutória dos concretos: sempre com excessiva liberdade, a ponto de originar um poema completamente alheio.

Em seguida, Barroso defende uma fidelidade “a bem dizer canina”, em que o tradutor se põe no encalço do original, acompanhando-o “passo a passo, palavra por palavra, expressão por expressão”, ilustrando bem o que Campos chamou apropriadamente de a “ideia ‘naturalizada’ de tradução”. Mas Barroso prossegue esclarecendo os princípios que o nortearam e, na sentença imediatamente posterior, mostra-se consciente de uma postura relativizadora com a qual estamos de pleno acordo. Afirma ele: “[e]m seguida, procuramos evitar cuidadosamente as inversões, os circunlóquios, as transposições, as alterações dos esquemas rítmicos e, principalmente, o enxerto de palavras que não figurassem no original. Penitenciamos-nos de inevitáveis supressões, que contudo tivemos a preocupação de fazer recair sobre os elementos menos imperativos do verso.” (BARROSO, 2009 [1994], p. 11). Como se vê, trata-se de um apanhado mais modesto, logo mais realista, de princípios a serem observados na prática de tradução. Nesse trecho, Barroso acaba por afirmar, mesmo sem o fazer expressamente, que toda tradução pressupõe mudanças, e que cabe ao tradutor a tarefa de minimizar as perdas mais significativas. Porém, ele logo abandona essa postura para retomar sua “ideia ‘naturalizada’ de tradução” em um parágrafo mais adiante:

Contudo, essa fidelidade a que nos referimos como sendo o objetivo máximo da tradução, ou, pelo menos, desta tradução, não nos obriga à produção de versos anódinos ou destituídos do centelhamento que identifica a verdadeira poesia. Queremos ser fiéis e, ao mesmo tempo, despertar no leitor brasileiro um sentimento estético, uma empatia semelhante àquela que o leitor francês experimenta diante da peça original. Ao esforço despendido na obtenção dessa árdua dualidade é que se poderia chamar de criatividade ou inventiva. [...]

Em nosso trabalho, não tomamos liberdades com Rimbaud; mas houve passos em que, por já nos escassear tempo de vida ou paciência de espera, tivemos de “traí-lo”. Nem sempre nos foi possível vertê-lo “sinfonicamente”, ou seja, observando imagem, sentido, metro e rima. Em alguns de seus poemas longos, principalmente da fase inicial, entre desfigurar ou simplificar demasiadamente o conteúdo para mantê-lo rimado, a exaustão nos levou a optar por uma transposição “de orquestra de câmara”, ou seja, mantivemos a métrica mas sacrificamos a rima. (BARROSO, p. 2009 [1994], p. 11-12, grifo do autor).

É no mínimo curioso que o tradutor de Rimbaud não enxergue em seus argumentos uma contradição flagrante, que poderia ser resumida em um par de frases: “Queremos ser fiéis”; “tivemos de ‘traí-lo’”. Ou ainda: “não tomamos liberdades”; “mas houve passos em que [...]” *tivemos de tomar liberdades*, conforme se pode depreender, afinal. A contradição se dá porque aquilo que Barroso entende por “fidelidade ‘a bem dizer canina’” não se sustenta diante dos desafios comuns à prática de tradução, sobretudo a tradução da poesia completa de um autor tão revolucionário quanto Rimbaud.

Com isso, há de se lembrar que Campos incorreu em lapso semelhante, embora diametralmente oposto, o que nos rende o seguinte paralelo: liberal em teoria, Haroldo de Campos buscava uma “fidelidade ao efeito desejado pelo poeta” em sua prática. Conservador em teoria, Ivo Barroso não se furtava da “criatividade ou inventiva” em sua prática. Ou seja, teoricamente, ambos defendiam princípios de tradução opostos. Na prática, o que se verifica é que suas diferenças se minimizam, e que os dois tradutores acabam por revelar mais afinidades do que se poderia supor a princípio.

Neste trabalho, além de se adotar uma postura relativizadora diante dos estigmas apontados, enfatiza-se uma necessária “revisão da revisão” a partir do que seria uma atual perspectiva dos Estudos da Tradução: resgatar criticamente o termo “tradução” ao invés de reforçar o seu desprestígio histórico. Note-se que, ao longo de nossos comentários, há de se fazer necessária uma distinção entre “tradução literal” e “tradução poética” para atender exclusivamente às nossas análises. Por essência, o resultado final a que chamamos “tradução poética” deve ser entendido, aqui, apenas como “tradução”; e por acreditarmos que o termo prescinde de acréscimos, as seções dedicadas aos comentários são sempre intituladas “[t]radução e comentários à tradução”. Com efeito, poderia se questionar: se o resultado final a que chamamos “tradução poética” deve ser entendido apenas como “tradução”, o que se deve entender pelo que chamamos “tradução literal”? Neste projeto de tradução, a partir de nosso aporte teórico em Britto (2012), há de se verificar que a “tradução literal” é uma das etapas metodológicas para se alcançar o resultado final: a tradução. Do mesmo modo, ao fazermos uso do termo “recriar”, ou de termos amplamente problematizados pela crítica desconstrutivista, como “original” e, sobretudo, “perda”, não estamos a fazer um juízo de valor em detrimento do texto traduzido. Antes, buscamos retomá-los sem qualquer ingenuidade a partir do mesmo viés crítico com que desejamos resgatar o termo “tradução”, pois a prática demonstra que não se pode evitar de todo esses termos.

2.1 COMO TRADUZIR EZRA POUND

Para o professor Ming Xie, “muitas vezes é difícil distinguir o que é tradução ou adaptação e o que é composição original” na obra de Ezra Pound, de modo que “parece não haver distinção fundamental entre esses dois polos.” (XIE, 2005 [1999], p. 204).¹⁰ Afinal, Xie entende que, mais do que estimular as próprias criações do poeta estadunidense, o ato de traduzir lhe serviu como um “adjunto ao diadema das Musas”¹¹, ganhando uma importância raramente vista em outros poetas modernos e estabelecendo uma produtiva simbiose criativa: “[a]s traduções de Pound estimularam e fortaleceram suas inovações poéticas, que por sua vez guiaram e promoveram suas traduções. A poética de Pound é essencialmente uma poética da tradução, e ele redefiniu em grande parte a natureza e o ideal da tradução poética para o século XX.” (XIE, 2005 [1999], p. 204).¹²

É o próprio Pound, aliás, quem assegura essa percepção, tratando do início de sua busca por uma expressão poética autêntica em paralelo ao seu desenvolvimento como tradutor: “[c]omecei essa busca do real num livro chamado *Personae*, pondo fora, por assim dizer, máscaras completas do eu em cada poema. Continuei com uma longa série de traduções, que não foram senão máscaras mais elaboradas.” (POUND, 2007a, p. 169). Retomando esse mesmo depoimento, o crítico literário alemão Michael Hamburger afirma: “[o] eu empírico de Ezra Pound – em grande parte idêntico, no que concerne a toda a sua poesia, a seu papel literário, em vez de ao que comumente se chamaria experiência pessoal – de maneira nenhuma está ausente aqui [nos poemas de *Lustra* (1916)] ou em qualquer outro de seus poemas posteriores, apesar do imagismo de certos poemas menores e conhecidos.” (HAMBURGER, 2007, p. 169). Ou seja, não haveria como separar Pound de suas *personae*. Tendo rejeitado o que seriam “máscaras completas do eu”, o autor, parece-nos, evitou a armadilha de produzir um mero pastiche dos poetas tomados como máscara, evidenciando sua interferência criativa e assumindo-se parcial, logo crítico. Desse modo, ao considerarmos suas traduções como “máscaras mais elaboradas”, certamente nos vemos diante de uma amostra daquilo que seria defendido como uma “crítica via tradução”¹³, ou ainda, conforme Augusto de Campos, “a

¹⁰ “In Pound's *oeuvre*, it is often difficult to distinguish between what is translation or adaptation and what is original composition. For Pound there seems to be no fundamental distinction between the two.”

¹¹ Referência a um dos versos de Pound em *Hugh Selwyn Mauberley* (1920): “[...] the case presents / No adjunct to the Muses' diadem.”

¹² Pound's translations stimulated and strengthened his poetic innovations, which in turn guided and promoted his translations. Pound's poetics is essentially a poetics of translation and he has largely redefined the nature and ideal of poetic translation for the twentieth century.

¹³ “Criticism by translation”, uma das cinco categorias em que Pound distribui a crítica (as outras seriam “Criticism by discussion”; “Criticism by exercise in the style of a given period”; “Criticism via music” e “Criticism in new composition”) em seu ensaio “Date Line”, publicado pela primeira vez em *Make it new* (1934).

tradução entendida como recriação e não mera transposição literal” (CAMPOS, A., 2006 [1970], p. 11).

Além disso, conforme lembraria em artigo de junho de 1913¹⁴, Pound haveria de tentar saber “o que era considerado poesia em qualquer lugar, descobrindo qual parte da poesia ‘não poderia ser perdida pela tradução’, e também o que era único em cada idioma”.¹⁵ Trata-se de considerações oportunas quanto à prática de tradução, sobretudo para este trabalho. Em primeiro lugar, porque também haveremos de tentar saber, *grosso modo*, o que é considerado poesia na poesia de Ezra Pound. Ou seja, quais elementos são marcadamente importantes e que deverão ser reproduzidos em nossa tradução. Em segundo lugar, porque não poderemos ignorar o que é considerado poesia nos lugares em que o poeta estadunidense baseou suas máscaras. Ou seja, quais elementos caracterizam a poesia de uma determinada tradição e/ou época, levando-nos a considerar de que maneira esses elementos poderão ser reproduzidos.

Assim, nosso interesse passa a se deter sobre amostras do pensamento de Ezra Pound quanto à prática de tradução, afinal (ao contrário do que se supõe), ele não organizou nenhuma teoria acerca do tema, embora tenha sido capaz de desenvolver sua própria “pedagogia pragmática”, conforme apontou Augusto de Campos. Nesse caso, uma amostra se encontra no curioso ensaio de Pound dedicado a Luís de Camões¹⁶, onde o poeta estadunidense chama o português de “Rubens do verso” – em uma alusão ao pintor brabantino barroco Peter Paul Rubens, e ao fato de a epopeia de Camões não se deter sobre reflexões filosóficas, privilegiando o que ele chama duvidosamente de “retórica florida” (POUND, 1976, p. 143).

O ensaio segue nesse tom, equilibrando-se entre elogios consideráveis (“sua dicção e sua técnica são admiráveis”) e ressalvas por vezes impiedosas (“Camões falha, apesar de todo o seu esplendor, e com ele falham os autores da Renascença”), até que nos adverte: “[a] beleza camoniana jamais poderá ser representada em inglês enquanto seus tradutores não aprenderem a evitar traduzir toda palavra portuguesa por uma palavra inglesa derivada da mesma raiz latina”. Com isso, Pound passaria a defender “um cuidado com a dicção igual ao do autor”, a fim de manter “o vigor do original” (POUND, 1976, p. 142-147).

Em outra passagem, Pound demonstra sua preocupação com os perigos de o tradutor não responder cuidadosamente ao original: “[c]omo a beleza de Camões depende exclusivamente de sua dicção e sonoridade, impõe-se um grande cuidado no traduzi-lo, para

¹⁴ “How I Began”, publicado em junho de 1913 na revista *T. P. 's Weekly*, de Londres.

¹⁵ “Pound embarked upon the career of poetry with the determination [...] that he would try to know what was counted as poetry anywhere by finding out what part of poetry ‘could not be lost by translation’ and also whatever was unique to each language.”

¹⁶ “Camoens”, publicado pela primeira vez em *The spirit of romance* (1910).

que não sobre apenas retórica. Sua técnica poderá ser demonstrada com umas poucas ilustrações, assim como os perigos de uma tradução pouco cuidadosa” (POUND, 1976, p. 144). E ao apresentar o trecho I, 27, 1-2 de *Os Lusíadas* (“cometendo / O duvidoso mar num lenho leve”), destaca: “[m]etade do encanto deste verso está na assonância. Seu caráter simples e direto é mais poderoso do que se poderia imaginar a partir de qualquer tradução que eu tenha visto” (POUND, 1976, p. 144).

Outras reflexões curiosas seguem-se no mesmo ensaio, como quando Pound se vê diante do dilema de como o inglês poderia reproduzir tanto o sentido quanto a beleza da expressão “aurora marchetada” (*Os Lusíadas*, I, 59), ou quando ele se vê obrigado a acrescentar palavras para manter o metro em sua tradução. Dilemas que nos remetem ao poeta e tradutor Alípio Correia de Franca Neto, quando este afirma que Pound dava mostras de sua visão peculiar da tradução poética a partir de uma clara preocupação com “uma política consciente da língua e da literatura”, o que lhe rendeu admiradores e opositores igualmente fervorosos:

Ora, hoje se pode perceber que a perda desses traços formais para Pound deveria ser considerada tão grave quanto à do “sentido” para os filólogos, e a atitude do poeta em face da necessidade de responder ao “som da poesia” original ao traduzir exerceu uma influência tão grande sobre hábitos modernos de pensar em tradução poética, que hoje tendemos a considerar esse aspecto como absolutamente indispensável a ela. Outras estratégias, porém, de ordem crítica e adotadas por Pound, servem para demonstrar que ele estava fazendo algo novo com a ideia de “tradução”. (FRANCA NETO, 2016, p. 368).

E para melhor compreendermos a importância desses “traços formais para Pound”, voltemo-nos um pouco mais extensamente para um trecho revelador de uma crítica de T. S. Eliot, publicada em janeiro de 1928, quando da publicação de *Personae* (1926), intitulada “Isolada superioridade”:

Pound exerceu e exerce uma influência imensa, mas não possui discípulos. [...] E acho que a razão é a seguinte: essa influência pode ser exercida através da forma, ao passo que discípulos surgem apenas entre aqueles que simpatizam com o conteúdo. [...] com relação à forma, ele se antecipou, se superou e ainda está adiantado em relação à nossa geração – e até à geração literária depois de nós; ao passo que suas ideias frequentemente são as mesmas da geração que o precedeu. [...] É uma anomalia interessante, mas isso talvez não seja o mais curioso. **O que é mais curioso é sua completa e isolada superioridade como um mestre da forma poética.** Atualmente, ninguém pratica a arte do verso com tamanha austeridade e devoção; e, atualmente, ninguém jamais praticou de forma mais bem-sucedida. [...] **Um homem que cria novos ritmos é um homem que amplia e refina nossa sensibilidade;** e isso não é meramente uma questão de “técnica”. [...] A única revolução [desde o advento do *vers-libres*] foi que Ezra Pound nasceu com um ouvido excelente

para versos. Ele possibilitou que algumas outras pessoas, inclusive eu, aprimorassem seu senso poético; de modo que ele aprimorou a poesia através dele e de outros homens. Eu não consigo pensar em nenhum poeta, da nossa geração ou da próxima, cujo verso (se possui algum valor) não tenha se aprimorado por meio do estudo da poesia de Pound. **Sua poesia é um livro de formas poéticas de referência inesgotável.** De fato, não há mais ninguém para se estudar (ELIOT, 2011, p. 168, grifos nossos).¹⁷

Trata-se de uma avaliação notável em que se destaca a grande mestria de Pound sob a ótica de Eliot: seu domínio das formas poéticas, capaz, inclusive, de criar novos ritmos. Décadas mais tarde, Haroldo de Campos iria reiterar essa mesma opinião: “sob certos aspectos, pode-se falar de **pound**, criador de formais verbais, com a mesma naturalidade com que sealaria de **mondrian**, inventor de formas plásticas, ou de **webern**, inovador do universo sonoro” (CAMPOS, H., 1960, p. 07, grifos do autor).

Assim, considerando que ignorar o plano formal dos poemas poundianos concorreria para uma grave omissão do nosso projeto tradutório, estabeleceremos nossa metodologia a partir do célebre ensaio de Walter Benjamin, “Die Aufgabe des Übersetzers” (1923), comumente traduzido para o português como “A tarefa do tradutor”, pois ali o filósofo judeu alemão conclui que a tradução é uma forma e que, “[p]ara compreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade” (BENJAMIN, 2008, p. 67).

Outra reflexão brilhante do ensaio reside na maneira como Benjamin condena uma teoria da imitação em favor de uma ideia de transformação, afinal, “pode-se comprovar não ser possível existir uma tradução, caso ela, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original. Pois na continuação de sua vida (que não mereceria tal nome, se não se constituísse em transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica.” (BENJAMIN, 2008, p. 70).

¹⁷ “Pound has had, and has an immense influence, but no disciples. [...] And I think that the reason is this: that influence can be exerted through form, whereas one makes disciples only among those who sympathize with the content. [...] But of Pound I believe that in form he foreran, excelled, and is still in advance of our own generation and even the literary generation after us; whereas his ideas are often those of the generation which preceded him. [...] It is an interesting anomaly, but perhaps not curious. What is curious is his complete and isolated superiority as a master of verse form. No one living has practiced the art of verse with such austerity and devotion; and no one living has practiced it with more success. [...] A man who devises new rhythms is a man who extends and refines our sensibility; and that is not merely a matter of ‘technique.’ [...] The only revolution was that Ezra Pound was born with a fine ear for verse. He has enabled a few other persons, including myself, to improve their verse sense; so that he has improved poetry through other men as well as by himself. I cannot think of any one writing verse, of our generation and the next, whose verse (if any good) has not been improved by the study of Pound’s. His poetry is an inexhaustible reference book of verse form. There is, in fact, no one else to study.”

Ao nos determos sobre esse pensamento, comprovamos suas inúmeras recorrências, sempre apontando para uma “pragmática do traduzir” que nos interessa sobremaneira e que encontramos em meio a um ensaio como “Transluciferação mefistofáustica” (2008 [1981]), de Haroldo de Campos, mas também nas considerações de Paulo Henriques Britto em *A tradução literária* (2012); textos dos quais iremos nos valer em nossas traduções e comentários.

Outra recorrência de uma “pragmática do traduzir” encontramos em Guilherme Gontijo Flores. Ao traduzir o poeta latino Sexto Propércio, Flores lança mão de uma estratégia tradutória que irá chamar de “diversão”, recuperando não só o significado de “divertimento”, presente nessa palavra, mas também de “divergência”. Assim, propõe que o tradutor possa “largar dogmas de lado para alcançar sua meta material” (FLORES, 2014, p. 441). Sua defesa do divertimento e da divergência resume a postura relativizadora a ser adotada por nós neste trabalho:

[...] ao lermos criticamente uma obra qualquer traduzida, não deveríamos tratar como uma simples avaliação em termos de acertos e erros à medida que um tradutor translada o texto original para outra língua, porque esse tipo de lógica quase sempre chega à conclusão da impossibilidade tradutória, por se convencer sempre de que não há completa equivalência entre duas línguas e acabar caindo num pessimismo ontológico inútil, na sua busca pelo frescor e pela “pureza perdida” do texto original. Pelo contrário, não há pureza a ser perseguida, nem razão para deferências metafísicas à obra original; pois a diferença não é necessariamente uma falha da qual a tradução tenta em vão se esquivar; ela é uma condição *sine qua non* para qualquer empreendimento tradutório. *É apenas mediante essa diferença inegável entre original e tradução que se estabelece o divertimento.*

Divertir-se é discordar em maior ou menor grau, pois a mera repetição, o reino da igualdade, anularia qualquer desejo ou necessidade tradutória; já que, se não fosse pela divergência intrínseca do ato de traduzir, toda tradução já estaria morta a priori: minada em seus próprios fundamentos, pela perda de seus objetivos (FLORES, 2014, p. 450, grifos do autor).

Isso posto, assumimos o compromisso de apresentar uma tradução que busque jogar o “jogo da diversão tradutória”. Essa ideia, vale destacar, parte do princípio de que a liberdade criativa do tradutor deve ser relativizada, a fim de não se colocar em detrimento do original, pois “[s]e o tradutor parte do pressuposto que o texto a traduzir não tem um conjunto de sentidos mais ou menos determinado, que a tradução que ele vai produzir é um texto outro em relação ao original etc., ele simplesmente não está jogando o jogo da tradução” (BRITTO, 2012, p. 29).

Como resultado, levaremos em conta as formas poéticas utilizadas por Ezra Pound, já que “a poeticidade do texto muitas vezes depende mais de aspectos formais do que do sentido das palavras” (BRITTO, 2012, p. 122). Nesse caso, seguiremos Holmes e Britto (2012) quanto

a abandonar o termo *equivalência* para utilizarmos *correspondência* diante de relações envolvendo original e tradução. Mais modesto e realista, o termo há de nos permitir destacar possíveis correspondências formais e funcionais em nossa tradução e comentários à tradução.

3 EZRA POUND E SEUS ANOS DE FORMAÇÃO

É de responsabilidade do artista encontrar sua própria *virtù* (POUND, 1973, p. 29).¹⁸

Ezra Pound

Ezra Weston Loomis Pound (1885-1972) nasceu em Hailey, uma cidade pioneira de Idaho, nos Estados Unidos. Em 1889, sua família se mudou para Filadélfia, Pensilvânia, estabelecendo-se na região de Wyncote – local onde Pound moraria intermitentemente dos seis aos vinte e dois anos, quando enfim partiria para a Europa. Em 1920, ele recordaria na revista literária britânica *The New Age* como passou a se sentir durante o período que viveu em Wyncote: “[f]ui criado em uma cidade com a qual meus antepassados não tinham qualquer ligação e, portanto, estou acostumado a ser estrangeiro em qualquer lugar” (ACKROYD, 1991, p. 5). Nesse aspecto, o biógrafo britânico Peter Ackroyd é arguto ao formular possíveis consequências literárias sobre o fato de Pound reconhecer-se como “estrangeiro”: “[e]sse afastamento de suas raízes parece tê-lo afetado profundamente – pelo menos em retrospecto; tanto em sua vida quanto em sua obra, ele tentou reconstruir a América mítica da qual imaginava ter se originado” (ACKROYD, 1991, p. 5). Já em outro artigo, intitulado *How I began*,¹⁹ chamava atenção a precocidade de sua ambição literária (na ocasião, Pound contava vinte e oito anos incompletos): “Aos quinze anos, já sabia muito bem o que queria fazer. Acreditava que o ‘impulso’ é com os deuses; que a técnica é uma responsabilidade do próprio homem. Resolvi que aos trinta anos saberia mais a respeito de poesia do que qualquer outro homem vivo” (ACKROYD, 1991, p. 8). Nesse sentido, a vida e a obra de Pound se provou tão prolífica quanto polêmica. E, como iremos demonstrar brevemente a seguir, a cronologia de sua formação universitária foi decisiva para o estabelecimento de uma obra fortemente guiada pela tradição literária das línguas neolatinas.

Determinado a alcançar sua ambiciosa instrução poética, Pound inicialmente se matricula na Universidade da Pensilvânia, Filadélfia, em 1901. Ali, trava conhecimento com a poesia de Catulo, Robert Browning e Ernest Dowson – autores que posteriormente influenciariam sua própria poesia. Em 1903, deixa a Pensilvânia para estudar na universidade Hamilton College, em Clinton, no estado de Nova Iorque, graduando-se em 1905. Data dessa época seu contato com a história medieval, e, por consequência, a poesia provençal: “no

¹⁸ “It is the artist’s business to find his own *virtù*.”

¹⁹ “Como comecei”, publicado pela primeira vez em junho de 1913 na revista *T. P. ’s Weekly*, de Londres.

Hamilton Pound estudou intensamente o anglo-saxão, as línguas românicas e a história medieval. Essa combinação mostrou-se muito poderosa, uma vez que se tornou o campo histórico e cultural que ele percorreria pelo resto da vida” (ACKROYD, 1991, p. 10). Ainda em 1905, retorna à Universidade da Pensilvânia, obtendo o mestrado em artes em junho do ano seguinte, quando recebe uma bolsa de estudos da Universidade da Pensilvânia para realizar doutorado em línguas românicas. Sua pesquisa voltar-se-ia para os poetas provençais e as peças do espanhol Félix Lope de Vega (1562-1635), já que era “a ideia de uma Europa literária, quase medieval, que exercia atração mais possante” (ACKROYD, 1991, p. 12). Em 1907, abandona o doutorado e assume cargo de professor no recém-formado Departamento de Línguas Românicas do Wabash College, em Crawfordsville, Indiana, indicando o que talvez seria uma bem-sucedida carreira acadêmica. No entanto, vem à tona incidente no qual Pound teria abrigado uma modesta atriz em seu quarto durante uma noite de inverno. Seus argumentos de que teria agido exclusivamente em favor dela não são aceitos, e ele é convidado a deixar o Wabash College. Esse incidente seria lembrado com frequência por Pound, consolidando sua atitude rebelde diante das restrições do sistema acadêmico, que passaria a atacar em artigos literários. Com isso, ele abandonou “qualquer tentativa de uma carreira convencional e, em vez disso, assumiu o papel do ‘estrangeiro’” (ACKROYD, 1991, p. 14). Trata-se de uma observação perspicaz de Ackroyd: ao retomar a perspectiva de Ezra Pound como “estrangeiro”, demonstra o quanto este se valeu amplamente do sistema contra o qual se rebelaria, a partir do contato produtivo com professores e disciplinas responsáveis por nutrir sua formação inicial. Observação reforçada pelo biógrafo neozelandês A. David Moody, ao indicar o outro lado da rebeldia de Pound: “[o] brilhantismo não se manifestou da maneira prevista. Suas notas eram medíocres – a maioria possuía apenas o mínimo exigido para que fosse aprovado [...] Parecia que, perversamente, quanto mais profundo era seu interesse por um assunto, pior era seu desempenho acadêmico” (MOODY, 2009, p. 15).²⁰

Mas chegaria o momento de Pound provar quão lúcidos eram seus (sobres)saltos, conforme ele mesmo destaca: “[m]uitas vezes as pessoas acham que sou louco por dar um salto ao invés de um passo, como se todos os saltos fossem incertos e nunca levassem ninguém adiante” (NADEL, 2007, p. 1).²¹ Então, nos anos seguintes ele se dedica a uma série de palestras sobre línguas românicas e história medieval, adaptando-as posteriormente em *The spirit of*

²⁰ “The brilliance didn’t manifest itself in the regulation manner. His grades were mediocre, most of them mere passes [...] It would appear that, perversely, the deeper his interest in a subject, the worse his academic showing.”

²¹ “People quite often think me crazy when I make a jump instead of a step, just as if all jumps were unsound and never carried one anywhere.”

romance, seu primeiro livro de ensaios literários, publicado em 1910. Segundo Ackroyd, embora lhe faltasse autoconhecimento, Pound já demonstrava autoconfiança e vasta erudição:

Esse estudo ainda hoje é digno de alta consideração. Cobre um terreno amplo, indo de Dante a Villon e ao poeta provençal Arnaut Daniel, além de ser brilhante e estimulante, com grande número de julgamentos críticos ágeis e infalíveis que se tornam ainda mais convincentes na medida em que fogem do jargão acadêmico. (É irônico, falando nisso, que o poeta que se tornou um foco central dos estudos acadêmicos tenha sido ele próprio tão decididamente antiacadêmico.) (ACKROYD, 1991, p. 24).

Mais uma vez destacamos a convergência entre a vida e a obra de Ezra Pound. Sua crítica ao academicismo acabou por se refletir na linguagem ágil de seus textos críticos. No que observamos uma provocativa relação de isomorfia entre ética e estética: dupla crítica, portanto. E diante da definição do crítico literário britânico Matthew Arnold (1822-1888) de que a poesia seria “crítica da vida”, Pound iria além: “A poesia é ‘crítica da vida’ quase tanto quanto o ferro aquecido ao rubro é uma crítica do fogo” (POUND, 1976, p. 149). Assim, defendia o espírito dinâmico das artes, já que as artes “não são passivas, nem estáticas, nem, em certo sentido, reflexivas [...]” (POUND, 1976, p. 149). Pound, afinal, defendia uma poesia tão reativa quanto ele próprio. E durante seus anos de formação, segundo A. David Moody, haveria sempre uma energia generosa sobre Pound no que diz respeito ao seu trabalho de criação: “[e]m seu apelo para que a energia fosse liberada da repressão, ele mesmo era uma figura de energia que se deliciava com a abundância da vida” (MOODY, 2009, xi).²² Também seria essa figura de energia livre que atravessaria o Atlântico para se dedicar à sua única arte, conforme revela em carta de 1907 à amiga Viola Baxter Jordan: “[a] poesia é o meu ‘métier’, a única arte em que ultrapassei os estágios do jardim de infância. Qualquer coisa que faço fora dela é um derivativo, um artifício para me preservar” (ACKROYD, 1991, p. 14). No ano seguinte, Pound partiria rumo a Veneza e lá pagaria um total de 8 dólares para imprimir 150 cópias de *A Lume Spento*, seu primeiro livro de poemas.

3.1 O CONTEXTO DE PUBLICAÇÃO E RECEPÇÃO DE *PERSONAE* (1909)

Impresso em julho de 1908, *A Lume Spento* receberia sua primeira e entusiasmada crítica em 26 de novembro daquele ano, em um suplemento literário do jornal londrino *Evening Standard and St. James Gazette*, afirmando que o livro era “uma coisa selvagem e assombrosa,

²² “In his calling for energy to be released from repression he was himself a figure of energy delighting in life’s abundance.”

absolutamente poética, original, imaginativa, apaixonada e espiritual” (ERKKILA, 2011, p. 3).²³ Ao lado dos versos “triviais e certinhos” dos “poetas decorosos” de então, Ezra Pound parecia ao autor anônimo daquela crítica um “trovador provençal em uma suburbana noite musical” (ERKKILA, 2011, p. 3).²⁴ E após uma brevíssima citação dos poemas “Na Audiart” e “Cino”, o texto encerraria afirmando que “[a] magia inalcançável da poesia está nas páginas deste estranho livro; e faltam palavras para descrevê-lo” (ERKKILA, 2011, p. 3).²⁵

De fato, havia sido uma apreciação extremamente positiva, de onde podemos destacar a identificação de Pound como um estranho trovador moderno, já que essa mesma qualidade seria vista com ressalvas por outros críticos. É o caso de A. Antoni, o responsável por imprimir *A Lume Spento*. Publicada na edição de maio de 1909 da revista londrina *Book News Monthly*, sua crítica afirmaria:

O Sr. Pound é talentoso, mas é muito jovem. A figura do acadêmico se sobressai ao longo de toda esta obra. Frases em francês e fragmentos de latim e grego pontuam sua poesia e prosa, e o descuido que acompanha o rápido nascimento de uma ideia marca cada uma de suas linhas. Ele é obscuro e ama o abstruso; aparentemente foi influenciado por Whitman. Este pequeno volume de poemas, intitulado *Com velas apagadas*, contém algumas estranhas amostras de verso, embora uma certa força subjacente prometa uma simplicidade por vir – quando o Sr. Pound tiver aprendido que simplicidade e grandeza são sinônimos (ERKKILA, 2011, p. 4).²⁶

Mais do que uma crítica, as palavras de A. Antoni valeriam como uma premonição. Afinal, ele fora capaz de antecipar praticamente todos os dilemas que Ezra Pound enfrentaria a fim de revolucionar sua linguagem poética, bem como todas as qualidades que ele lutaria para manter e desenvolver, apesar da rejeição de outros. Prova disso é que, no ano seguinte, Pound, agora residindo em Londres, enfim publica *Personae* e logo recebe uma crítica do mesmo *Evening Standard and St. James Gazette*, também anônima, que parece confirmar as impressões de A. Antoni:

²³ “It is wild and haunting stuff, absolutely poetic, original, imaginative, passionate, and spiritual.”

²⁴ “Coming after the trite and measured verses of our decorous poets, this poet seems like a minstrel of Provence at a suburban musical evening.”

²⁵ “The unseizable magic of poetry is in this queer paper book; and words are no good in describing it.”

²⁶ “Mr. Pound is talented, but he is very young. The academician bristles all over his work. French phrases and scraps of Latin and Greek punctuate his poetry and prose, and the carelessness that attends the swift birth of an idea marks his every line. He affects obscurity and loves the abstruse; he has apparently been influenced by Whitman. This small volume of poems, entitled *With Tapers Quenched*, contains some strange specimens of verse, though a certain underlying force gives promise of simplicity to come – when Mr. Pound has learned that simplicity and greatness are synonymous.”

Várias influências se manifestam neste livro de versos produzidos com apuro. Os antigos provençais franceses e Browning – contrastantes, de fato! – são os mais proeminentes. O Sr. Pound possui certa quantidade de artificialidades e, às vezes, é incoerente em parecer original, mas, apesar dos inconvenientes, consegue sugerir sua sinceridade essencial. Trata-se de um estranho pequeno livro que irritará muitos leitores. Há falhas das quais não gostamos, e temos de confessar ter ficado um pouco confusos aqui e ali. Ainda assim – ainda assim, somos atraídos ocasionalmente por versos que são quase (se não completamente) absurdos. Nossa conclusão é que o Sr. Pound é um poeta, embora de um tipo excêntrico (ERKKILA, 2011, p. 7).²⁷

Mais uma vez, elogios e ressalvas para uma poética reiteradamente vista como “estranha” e “excêntrica”. Uma poesia que, mesmo soando absurda, possuía algo inexplicavelmente atraente. A partir dessa primeira recepção, seria possível lançarmos duas hipóteses bastante significativas: i) Pound contrariava a poética praticada até então, afinal, os contrastes que foram apontados em sua poesia sugerem uma síntese que ia de encontro aos preceitos literários comumente associados àquela época – algo recebido com estranheza e curiosidade; ii) Pound ainda não apresentava indícios da renovação que promoveria na poesia moderna de língua inglesa, afinal, sua linguagem seria constantemente criticada por sua artificialidade, demonstrando que ele ainda se encontrava em um estágio longe do “tratamento direto do objeto” e da economia linguística que caracterizariam o discurso paradigmático do Imagismo.

Contudo, logo verificamos que essas hipóteses não se sustentam inteiramente diante do benefício de hoje podermos nos deter sobre a sua obra como um todo. É o que buscaremos demonstrar ao longo deste trabalho.

3.2 A MÁSCARA COMO A PRÓPRIA FACE

Pode-se dizer que Ezra Pound se modernizou a partir da busca de várias tradições. Nesse sentido, Michael Hamburger entende que tal busca “foi atormentada pelo paradoxo de que não se pode buscar a tradição, tampouco as raízes, exceto na medida em que a busca signifique uma consciência cada vez maior e um reconhecimento do que são as raízes de alguém” (HAMBURGER, 2007, p. 164). Poeticamente, ainda segundo Hamburger, o paradoxo que atormentou Pound “é exemplificado na extrema literalidade de um escritor que se rebelou

²⁷ “Various influences are manifest in this daintily produced volume of verse. The Old French singers and Browning – contrasts indeed! – are the most prominent. Mr. Pound has any amount of affectations, and sometimes is incoherent in order to seem original, but, in spite of drawbacks, he manages to suggest his essential sincerity. It is a queer little book which will irritate many readers. We dislike its faults, and confess to being puzzled here and there. And yet – and yet we are attracted occasionally by lines which are almost, if not quite, nonsense. Our conclusion is that Mr. Pound is a poet, though a fantastic one.”

efetivamente contra as convenções literárias em voga quando ele começou a escrever” (HAMBURGER, 2007, p. 164). Assim, sob a crença de ruptura com a geração imediatamente anterior, procedimento típico das vanguardas do início do século XX, Pound buscava em um passado ainda mais distante, a exemplo da poesia chinesa e provençal, artifícios que não encontrava na poética de seus contemporâneos de língua inglesa. Sob esse ponto de vista, é significativo o que afirmou T. S. Eliot em introdução à seleção que editou dos ensaios literários de Pound: “o Sr. Pound é mais responsável pela revolução na poesia do século XX do que qualquer outro indivíduo” (ELIOT, 1968, p. xi).²⁸ Ainda nessa introdução, Eliot chama atenção para a importância de considerarmos o contexto da época em que os ensaios foram produzidos, uma vez que, passado algum tempo, um crítico como Pound “(que nunca teve medo de seus próprios *insights*) parecerá ter exagerado a importância de alguns princípios, ou de alguns autores, e de ter injustamente depreciado outros” (ELIOT, 1968, p. xi).²⁹ Ainda assim, Pound teria “expandido a crítica a partir de sua interpretação de autores e literaturas negligenciadas, bem como por sua reabilitação de autores injustamente desvalorizados” (ELIOT, 1968, p. xi).³⁰ Em meio a essas declarações, temos um vislumbre significativo de como Pound prezava pela transmissão da tradição a seus pares literários:

Ele sempre foi, em primeiro lugar, um professor e um ativista. Ele sempre se sentiu impelido não apenas a descobrir por si mesmo como a poesia deveria ser escrita, mas a transmitir o benefício de suas descobertas para os outros; a não simplesmente disponibilizar esses benefícios, mas a insistir que fossem recebidos. Ele gostaria de persuadir, quase de coagir outros homens a escrever bem: de modo que, muitas vezes, ele apresenta a aparência de um homem tentando transmitir a uma pessoa muito surda o fato de que a casa está em chamas. Cada mudança por ele defendida sempre pareceu exigir urgência extrema. Não se trata apenas do temperamento do professor: também representa o seu próprio desejo veemente de não só escrever bem, mas de viver em um período em que pudesse estar cercado de mentes igualmente inteligentes e criativas. Daí sua impaciência. Para ele, descobrir um novo escritor de gênio é uma experiência tão satisfatória quanto é para o homem medíocre acreditar ter escrito uma grande obra de gênio. Ele se importava profundamente com a ideia de que seus contemporâneos e os da geração mais jovem pudessem escrever bem; ele se importava menos com a sua realização pessoal do que com a vida das letras e da arte (ELIOT, 1968, p. xii).³¹

²⁸ “[...] Mr. Pound is more responsible for the XXth Century revolution in poetry than is any other individual.”

²⁹ “Inevitably, after the passage of time, such a critic as Mr. Pound (who has never been afraid of his own insights) will appear to have exaggerated the importance of some principles, or of some authors, and to have unjustly depreciated others.”

³⁰ “He has enlarged criticism by his interpretation of neglected authors and literatures, and by his rehabilitation of misesteemed authors.”

³¹ “He has always been, first and foremost, a teacher and a campaigner. He has always been impelled, not merely to find out for himself how poetry should be written, but to pass on the benefit of his discoveries to others; not simply to make these benefits available, but to insist upon their being received. He would cajole, and almost coerce,

O que há de mais evidente nessa declaração de Eliot é o empenho de Pound em resgatar tradições mais antigas e em transmiti-las aos seus contemporâneos, o que muitas vezes se dava através das traduções que realizava, envoltas pelo lema confuciano “RENOVAR”, “MAKE IT NEW”. O que nos leva ao que o próprio Pound entendia por tradição. No ensaio “A tradição”, publicado na revista *Poetry*, em 1913, ele afirma categoricamente que “[a] tradição é algo belo que preservamos, e não um conjunto de grilhões para nos prender” (POUND, 1968, p. 91).³² Na sequência, destaca que “[a]s duas grandes tradições líricas que mais nos interessam são a dos poetas mélicos [gregos] e a de Provença. Da primeira, surgiu praticamente toda a poesia do ‘mundo antigo’; da segunda, praticamente toda a poesia da Idade Moderna” (POUND, 1968, p. 91).³³ E acreditando em um “retorno às origens” como um “retorno à natureza e à razão”, Pound ainda afirmaria que “[o] homem que retorna às origens assim o faz porque deseja comportar-se de maneira eternamente sensata” (POUND, 1968, p. 92).³⁴ Nesse sentido, seu retorno sensato às origens se daria por meio das *personae* por ele assumidas. O poeta, tradutor e crítico Mário Faustino (1930-1962), importante divulgador da obra de Ezra Pound no Brasil, esboçou uma definição das *personae* nos seguintes termos:

Persona; máscara, sons através de. Para fazer um poema-máscara, uma persona, o trabalho é tanto de crítico como de poeta; **a persona, um ator, um ser vivo, um rôle, fala, pelo poeta, de coisas e pessoas que este considera relevantes**; donde um trabalho de escolha, um trabalho de crítica, de seleção, do passado e do presente, **de coisas e pessoas a serem postas em ação através da máscara**; donde, mais uma vez, a unidade da obra de Pound como crítico, como poeta e como tradutor. (...) As primeiras personae de Pound, as máscaras dos provençais, dos toscanos e de Villon, coincidem com o primeiro objeto geral de seu interesse crítico: a tradição literária das línguas neolatinas [...] (FAUSTINO, 1993 [1982], p. 24, grifos nossos).

other men into writing well: so that he often presents the appearance of a man trying to convey to a very deaf person the fact that the house is on fire. Every change he has advocated has always struck him as being of instant urgency. This is not only the temperament of the teacher: it represents also, with Pound, a passionate desire, not merely to write well himself, but to live in a period in which he could be surrounded by equally intelligent and creative minds. Hence his impatience. For him, to discover a new writer of genius is as satisfying an experience, as it is for a lesser man to believe that he has written a great work of genius himself. He has cared deeply that his contemporaries and juniors should write well; he has cared less for his personal achievement than for the life of letters and art.”

³² “The tradition is a beauty which we preserve and not a set of fetters to bind us.”

³³ “The two great lyric traditions which most concern us are that of the Melic poets and that of Provence. From the first arose practically all the poetry of the ‘ancient world’, from the second practically all that of the modern.”

³⁴ “A return to origins invigorates because it is a return to nature and reason. The man who returns to origins does so because he wishes to behave in the eternally sensible manner.”

Mas, conforme grifamos, há dois equívocos na definição de Faustino que merecem reparo: i) é o poeta Ezra Pound quem fala de coisas e pessoas pela *persona*, “um ator, um ser vivo, um rôle”, conforme ele mesmo afirmou em carta de outubro de 1908 ao amigo William Carlos Williams: “[e]u capto o personagem no qual estou interessado no momento em que ele me interessa, geralmente em um momento lírico, de autoanálise, ou de súbita compreensão ou revelação. [...] Eu o pinto conforme o concebo. *Et voilà tout!*” (POUND, 1971 [1950], p. 4)³⁵; ii) a ação será frequentemente posta em cheque “através da máscara”, isso porque Pound não se interessa pela concatenação dos atos e cenas típicas de um enredo dramático; em verdade, ele se interessa apenas pela parte que rege uma dada situação, conforme esclareceu naquela mesma carta dirigida a Williams: “[p]ara mim, o chamado pequeno poema dramático – pelo menos o tipo de coisa que eu faço – é a parte poética de um drama cujo restante (para mim, a parte em prosa) é deixado implícito ou para a imaginação do leitor, ou explicado em uma nota breve” (POUND, 1971 [1950], p. 4).³⁶

Inclusive, esse último esclarecimento nos permite aproximar Pound de Fernando Pessoa e seu poema dramático “O Marinheiro”, quando, em torno de 1914, o grande poeta português reflete a respeito do que entende por “teatro estático”:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui acção – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma acção; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque **creio que** o teatro tende a teatro meramente lírico e que **o enredo do teatro é**, não a acção nem a progressão e consequência da acção – mas, **mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações [...]** (PESSOA, 1966, p. 113, grifos nossos).

Parece-nos esse o mesmo sentimento de Pound com relação às suas máscaras: revelar-se através de palavras e situações. Além disso, a aproximação entre os dois poetas se prova pertinente quando também consideramos os seguintes aspectos: i) Fernando Pessoa não ignorava o poeta inglês Robert Browning, objeto de nosso próximo capítulo³⁷; ii) em Pessoa, segundo Tutikian, o drama estático “prefigura ou anuncia o processo heteronímico” daquele

³⁵ “I catch the character I happen to be interested in at the moment he interests me, usually a moment of song, self-analysis, or sudden understanding or revelation. [...] I paint my man as I conceive him. *Et voilà tout!*”

³⁶ “To me the short so-called dramatic lyric – at any rate the sort of thing I do – is the poetic part of a drama the rest of which (to me the prose part) is left to the reader’s imagination or implied or set in a short note.”

³⁷ Além dos quatro livros de poesia do casal Browning reunidos em sua biblioteca particular (dois de Robert e dois de sua esposa, Elizabeth Barrett, conforme se pode verificar no espólio digitalizado da Casa Fernando Pessoa (<http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/>)), o poeta português chegou a traduzir “A cidade e o campo”, de Robert Browning (“Up at a Villa – Down in the City” no original).

que é conhecido como o “dia triunfal”, “o da criação dos heterônimos” (TUTIKIAN, 2014, p. 107); iii) em Pound, segundo Hamburger, “o centro dos *Cantos* continua a ser fundamentalmente pessoal, a despeito de uma variedade ainda mais ampla de *personae*, exemplos históricos e fragmentos topográficos que o compõem.” (HAMBURGER, 2007, p. 163). Ou seja, assim como o “teatro estático” de Pessoa o levou aos seus heterônimos, seria razoável afirmar que as *personae* de Pound o levaram aos *Cantos*, sua obra máxima – daí, também, a importância deste trabalho se deter sobre a poesia inicial de Pound, pois logo verificamos que o autor jamais abandonou por inteiro as experiências desse período.

Augusto de Campos também não se mostrou indiferente ao “instigante” paralelo entre Pound e Pessoa, e foi certo ao identificar a natureza heteronímica do poeta português. No entanto, é curioso notar como ele incorreu no mesmo equívoco de Faustino com relação à voz que atravessa as máscaras poundianas:

Adolfo Casais Monteiro suscitou, certa vez, a hipótese de uma aproximação entre as *personae* de Pound e os heterônimos de Fernando Pessoa. O paralelo é, sem dúvida, instigante. Mas o exame em profundidade dos dois artifícios revela atitudes poéticas diversas. As *personae* de Pessoa são, na verdade, personalidades fictícias projetadas do próprio poeta, de dentro para fora. Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis – a santíssima trindade poética em que se hipostasiou o poeta – são três pessoas distintas(os) num(a) só Pessoa. Pode-se falar tranquilamente da poesia de cada um deles como um todo, como um “corpus”, até certo ponto independente da obra assinada por Fernando Pessoa. **Já as máscaras de Pound correspondem [...] a pessoas reais de poetas que falam, em sua própria linguagem, “através de” Pound [...]** Daí a sua multiplicidade, que impede se constituam numa personalidade acusada, autônoma, ao nível dos heterônimos (CAMPOS, A., 1993 [1982], p. 25, grifo nosso).

Ou seja, Campos também ignora que é Pound quem fala “através de” “pessoas reais de poetas” “em sua própria linguagem”. Eis, portanto, um reparo necessário em meio a tantas contribuições inquestionáveis de Faustino e Campos. Igualmente, reiteramos que o paralelo entre Pound e Pessoa é absolutamente instigante, mas não nos cabe prolongá-lo no âmbito deste trabalho³⁸. O fato é que Pound toma uma série de liberdades com a linguagem das *personae* por ele assumidas (conforme desenvolveremos melhor em nosso quinto capítulo). E há uma razão para isso: ao travar contato com valores que ansiava transmitir, Pound inicialmente exercitava esses mesmos valores, já que “[...] a poesia inicial de Pound é essencialmente um exercício em série na adoção

³⁸ Conferir DAMASCENO, Rodrigo Lobo. *Situação do autor na poesia moderna: Fernando Pessoa e Ezra Pound*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2014. Dissertação de mestrado.

da técnica, voz ou características e condições de poetas do passado” (BROOKER, 1979, p. 29).³⁹

Por fim, ainda segundo Brooker: “[o] objetivo de Pound em suas traduções, assim como nos variados esforços de seu ventriloquismo no uso do monólogo dramático em sua obra, era **revivificar e reapresentar** a integridade original do que julgava importante, mas também **moldar uma linguagem pessoal**. Se foi bem-sucedido em seus objetivos, caberia discussão” (BROOKER, 1979, p. 30, grifos nossos).⁴⁰ Para uma melhor compreensão do “funcionamento” dessas máscaras, examinemos a seguir a contribuição de Robert Browning quanto à exploração da forma do monólogo dramático na poesia de língua inglesa, e sua consequente presença em Pound.

³⁹ “[...] Pound’s earlier poetry is essentially serial exercise in the adoption of the technique, voice, or character and situation of earlier poets.”

⁴⁰ “Pound’s aim in his translations, as in the varying strengths of his ventriloquism in the use of dramatic monologue elsewhere, was to revivify and re-present the original integrity of his subjects, but also to shape a personal language. His success in either of these aims is a matter for discussion.”

4 ROBERT BROWNING E A ARTE SHAKESPEARIANA DE CRIAR SERES HUMANOS

Sobretudo, derivo de Browning. Por que negar sua paternidade? (POUND, 1971 [1950], p. 218).⁴¹

Ezra Pound

Em um conjunto de estudos críticos dedicados a Robert Browning (1812-1889), o crítico literário estadunidense Harold Bloom (1930-2019) afirmava que Browning ainda lhe parecia “o maior poeta da língua inglesa desde os poetas britânicos do alto romantismo” (BLOOM, 2009, xi)⁴² – nomeadamente William Blake (1757-1827), William Wordsworth (1770-1850), Lord Byron (1788-1824), Percy Bysshe Shelley (1792-1822) e John Keats (1795-1821) –, e os estadunidenses Walt Whitman (1819-1892) e Emily Dickinson (1830-1886). Quanto aos maiores poetas do século XX que escreveram em inglês – em sua opinião, Thomas Hardy (1840-1928), William Butler Yeats (1865-1939), Wallace Stevens (1879-1955) e Hart Crane (1899-1932) –, declarou que todos foram essenciais, “mas nenhum foi tão original, perturbador e profundamente explorador dos limites da arte quanto Browning” (BLOOM, 2009, xi).⁴³ Apesar dessas qualidades, Bloom considerava que Browning veio a se tornar um dos poetas mais subestimados da língua inglesa, na medida em que permaneceu “fora de moda durante toda a minha vida, ainda que intensamente admirado e imitado por poetas tão diversos quanto Ezra Pound, Randall Jarrell, Robert Lowell, e meu amigo e contemporâneo Richard Howard” (BLOOM, 2009, xi).⁴⁴ A seu ver, foi determinante o silenciamento mantido por parte dos seguidores da poética de Browning: [e]les reviveram o monólogo dramático, inventado e aperfeiçoado por Browning e seu rival, Alfred Lord Tennyson. T. S. Eliot também compôs notáveis monólogos dramáticos, mantendo silêncio sobre Browning” (BLOOM, 2009, xi).⁴⁵

Além disso, Bloom afirma que o fato de Browning não ser lido nem ensinado se dá, principalmente, por ser “um poeta difícil”, que exige formação necessária para apreciar sua

⁴¹ Em carta de maio de 1928, dirigida ao francês Renè Taupin, Pound mistura as línguas alemã e francesa para destacar a influência de Browning: “Und überhaupt ich stamm aus Browning. Pourquoi nier son père?”.

⁴² “The poet Robert Browning still seems to me the major poet of the English language since the British High Romantics (Blake, Wordsworth, Byron, Shelley, Keats) and the Americans Walt Whitman and Emily Dickinson.”

⁴³ “The greatest poets of the twentieth century who wrote in English were Thomas Hardy, William Butler Yeats, Wallace Stevens, and Hart Crane, all of them essential, but none quite as original, disturbing, and profoundly exploratory of art’s limits as Browning.”

⁴⁴ “[...] I reflect that the poet has been out of fashion throughout my life, though intensely admired and imitated by poets as diverse as Ezra Pound, Randall Jarrell, Robert Lowell, and my friend and contemporary Richard Howard.”

⁴⁵ “They revived the dramatic monologue, invented and perfected by Browning and his rival, Alfred Lord Tennyson. T. S. Eliot also composed remarkable dramatic monologues, while maintaining silence on Browning.”

dificuldade – formação essa que o crítico enxerga em um declínio cada vez maior. No entanto, ressalta: “[e]mbora Browning seja um poeta erudito, versado em todas as artes, incluindo música e pintura, sua autêntica dificuldade emana de seus poderes mentais” (BLOOM, 2009, xi).⁴⁶ É quando destaca, como de costume, o seu inigualável apreço pela figura de William Shakespeare, “o mais importante entre todos os escritores de todas as épocas, todas as línguas, todos os gêneros” (BLOOM, 2009, xi).⁴⁷ Ao retomar Shakespeare, “simplesmente o autor mais inteligente que já li”, Bloom trata daquilo que entende por “pensamento na poesia”, qualidade essa que também enxerga em Browning, ainda que este não rivalize com Shakespeare como pensador – “mas ninguém o faz”, ressalta (BLOOM, 2009, xi).⁴⁸ Tais argumentos são mais do que suficientes para observarmos a insistência com que Bloom reafirma William Shakespeare no centro de seu “cânone ocidental”, mas, entre uma declaração e outra, também é possível reconhecer o que seria esse “poder cognitivo de invenção de Shakespeare” que o crítico estadunidense também associa a Browning: a incrível capacidade de criar seres humanos. No que apenas Chaucer, entre os poetas, e um punhado de romancistas – “Dickens, Tolstoi, Balzac, Joyce, Proust” –, rivalizariam com Browning (BLOOM, 2009, xi-xii).⁴⁹ Temos, assim, a compreensão daquela que seria a grande contribuição poética de Browning para as gerações posteriores, a exploração do monólogo dramático:

Os monólogos dramáticos de Browning têm sua base nos solilóquios de Shakespeare e adicionam aos vívidos personagens do mundo a companhia de vívidos aventureiros na consciência: Johannes Agricola; o bispo que ordena seu túmulo;⁵⁰ Fra Lippo Lippi; Andrea del Sarto; Childe Roland; Cleon; Abt Vogler; Caliban, e o papa de *The Ring and the Book*. Trata-se de um grupo curioso, cujo apelo se encontra em tudo o que há de mais sombrio em nós. Suas próprias contradições, como as nossas, criam dificuldades, mas até mesmo a forma e o gênero deles são um problema. Os melhores poemas de Browning não são nem dramáticos nem monólogos, mas algo além: líricos, subjetivos, e, também, antífonas em que muitas vozes falam, sendo várias delas o próprio Browning. Um atomista psicológico como Montaigne e Shelley, Browning funde versões mais antigas de personalidade de maneiras semelhantes ou antecipatórias de Balzac, Proust, Kafka, D. H. Lawrence,

⁴⁶ “Though Browning is a learned poet, cultivated in all the arts, including music and painting, his authentic difficulty emanates from his powers of mind.”

⁴⁷ “[...] William Shakespeare, supreme among all writers of every era, every language, every genre.”

⁴⁸ “Shakespeare, whose gifts are preternatural, is simply the most intelligent author I have ever read, including Plato, Dante, Kant, Hegel, Nietzsche, Freud, and Wittgenstein. Browning does not match Shakespeare as a thinker, but no one else does.”

⁴⁹ “Among Shakespeare’s cognitive powers of invention is the amazing ability to create human beings: Falstaff, Hamlet, Iago, Lear, Cleopatra, and so many more. Only Chaucer among the poets, and a handful of novelists – Dickens, Tolstoy, Balzac, Joyce, Proust – rival Robert Browning in the Shakespearean art of inventing human beings.”

⁵⁰ Referência ao poema “The Bishop Orders his Tomb”, de Robert Browning.

Yeats e Borges. Ele mantém seu próprio lugar garantido em meio a esse grupo excelso e visionário (BLOOM, 2009, p. xii).⁵¹

Há de se concordar com Harold Bloom quanto ao fato de Robert Browning merecer muito mais atenção – e não apenas no contexto de língua inglesa, e particularmente nos dias de hoje –, contudo, parte de sua crítica aos “seguidores da poética de Browning” merece ressalvas. Em primeiro lugar, o reavivamento da forma do monólogo dramático no século XX, apontado corretamente pelo crítico, não se pautou exclusivamente na imitação: se assim o fosse, não explicaria por que Ezra Pound fez questão de distinguir seus monólogos como máscaras. Quanto a isso, Nagy nos oferece uma resposta:

Com as “personae”, Pound criou um novo gênero literário que se distingue do monólogo browningsco não apenas por sua forma, mas em particular por sua função. Browning cria, assim como o dramaturgo, um personagem objetivo ou um incidente dramático independente de si mesmo e o coloca diante do leitor. Fosse a intenção de Pound semelhante, não teria chamado seus monólogos de “personae”, isto é, máscaras através das quais os atores falavam no teatro clássico. **As máscaras de Pound foram criadas em grande parte para expressar o que ele próprio tinha a dizer de maneira pessoal. [...]** As “personae” são uma parte essencial de seu tradicionalismo. Na maioria de suas “personae”, ele usa, **em apoio a uma atitude pessoal**, incidentes reais na vida de certos poetas do passado, juntamente com citações reais da poesia deles. **As “personae” podem ser comparadas a um alto-falante que reforça a voz do próprio Pound** (NAGY, 1960, 131-132, grifos nossos).⁵²

Portanto, essa nova “função” a apoiar “uma ‘atitude pessoal’” seria uma contribuição das máscaras poundianas à forma do monólogo browningsco não observada por Harold Bloom. Por último, discordamos quanto a um possível silenciamento de Pound sobre a

⁵¹ “Browning’s dramatic monologues have their foundation in Shakespeare’s soliloquies and add to the world’s vivid characters a company of vivid adventurers in consciousness: Johannes Agricola, the tomb-ordering bishop, Fra Lippo Lippi, Andrea del Sarto, Childe Roland, Cleon, Abt Vogler, Caliban, and the pope of *The Ring and the Book*. This is a curious company, whose appeal is to everything most shadowed in us. Their own self-contradictions, like our own, make for difficulties, but even their form and genre are a problem. Browning’s strongest poems are neither dramatic nor monologues but something else: lyric, subjective, and also antiphons in which many voices speak, several of them Browning’s own. A psychological atomist, like Montaigne and Shelley, Browning melts down older versions of personality in ways akin to or prophetic of Balzac, Proust, Kafka, D.H. Lawrence, Yeats, and Borges. He holds his own firm place in that exalted and visionary company.”

⁵² “With the ‘personae’ Pound created a new literary genre which distinguishes itself from the Browningsque monologue not only through its form but in particular through its function. Browning creates, as does the playwright, an objective character or a dramatic incident independent of himself and sets it before the reader. Had Pound’s intention been similar, he would not have called his monologues ‘personae’, i. e. masks through which the actors spoke in the antique theatre. The masks of Pound were largely created to voice what Pound himself had to say in a personal way. [...]

The ‘personae’ are an essential part of his traditionalism. In most of his ‘personae’ he uses, in support of a personal attitude, real incidents in the lives of certain poets of the past together with actual quotations from their poetry. The ‘personae’ may be compared to a loud speaker that reinforces Pound’s own voice.”

importância do poeta inglês. Ao longo de toda sua obra, Pound tensionou um diálogo poético com a figura de Browning, sobretudo em seus primeiros poemas, conforme demonstraremos em nossa próxima seção. Mas ele foi capaz de oferecer mostras significativas do seu débito para com Browning também em seus textos críticos, a exemplo de quando exaltou em um volume da revista *Poetry* de 1917 a estreia do autor de *Prufrock and other observations* – título esse que já incluía alguns dos “notáveis monólogos dramáticos” observados por Bloom:

Como disse, a obra do Sr. Eliot me interessa mais do que a de qualquer outro poeta escrevendo em inglês no momento [1917]. Os poemas mais interessantes do período vitoriano são os de Browning em *Men and Women*, ou, se essa declaração soa muito categórica, deixe-me argumentar que a forma desses poemas é a forma mais vital desse período da língua inglesa, e que os poemas escritos nessa forma apresentam os conteúdos mais diversos. A Antiguidade nos deu as *Heroides* de Ovídio e *A Maga* de Teócrito. A forma utilizada por Browning em *Men and Women* encontra-se mais viva que a forma epistolar das *Heroides*. Browning incluía uma certa quantidade de raciocínio e de comentários puramente intelectuais, e apenas nessa parte ele perdeu intensidade. De Browning para cá, foram escritos pouquíssimos poemas desse tipo dignos de nota. Eliot fez dois acréscimos notáveis à lista. E ele situou seus personagens em cenários contemporâneos, o que é muito mais difícil do que apresentá-los rodeados de românticos ornamentos medievais (POUND, 1968, p. 419-420).⁵³

Trata-se de trecho extremamente revelador não só da importância que Pound atribuiu a Browning e à forma do monólogo dramático, mas, também, de sua autocrítica quanto às experiências realizadas a partir dessa forma. Afinal, àquela altura, Pound já havia se tornado uma figura influente do modernismo de língua inglesa, de modo que não deixa de ser uma espécie de mea-culpa sua menção a “românticos ornamentos medievais”, em uma clara alusão ao tradicionalismo de suas primeiras *personae*; diferentemente de Eliot, que passaria a se valer da forma do monólogo dramático para explorar personagens e dilemas contemporâneos.

Por fim, tais declarações de Bloom, e do próprio Pound, encontram o respaldo de Nagy quando este afirma que, na galeria de ancestrais literários do poeta estadunidense, logo à frente de uma fila formada pelos “últimos românticos” – que contaria, ainda, com Dante Gabriel

⁵³ “For what the statement is worth, Mr Eliot’s work interests me more than that of any other poet now writing in English. The most interesting poems in Victorian English are Browning’s *Men and Women*, or, if that statement is too absolute, let me contend that the form of these poems is the most vital form of that period of English, and that the poems written in that form are the least like each other in content. Antiquity gave us Ovid’s *Heroides* and Theocritus’ woman using magic. The form of Browning’s *Men and Women* is more alive than the epistolary form of the *Heroides*. Browning included a certain amount of ratiocination and of purely intellectual comment, and in just that proportion he lost intensity. Since Browning there have been very few good poems of this sort. Mr Eliot has made two notable additions to the list. And he has placed his people in contemporary settings, which is much more difficult than to render them with medieval romantic trappings.”

Rossetti e o jovem William Butler Yeats –, estaria “a robusta figura” de Robert Browning, a quem Pound sucederia na arte do monólogo dramático. Assim, à reiterada influência que Browning exerceu sobre Pound devemos somar “duas linhas de ancestralidade” determinantes:

O impacto da poesia de Browning, ou pelo menos de certos aspectos dela, é sentido nos primeiros poemas de Pound junto com certas tendências que manifestam a influência da poesia esteticista. Já a escolha de palavras e expressões particulares atesta claramente as duas linhas de ancestralidade encontradas: poemas que se dedicam à medievalização decorativa ou ao uso simbólico de palavras esotéricas são encontrados ao lado de outros poemas baseados na dicção conversacional de Browning, a exemplo de “Famam Librosque Cano”; e poemas em que a sonoridade e cadências de Rossetti, Swinburne, Dowson e Yeats contrastam com versos browningscos sem qualquer melodia. Mas a diferença mais marcante entre as duas correntes deve ser vista no próprio princípio subjacente à composição dos poemas. Enquanto os poemas esteticistas tendem a se converter em um mundo de sonhos decorativo ou simbólico e, através de uma redução gradual do conteúdo parafraseável, eventualmente se convertem em uma *poésie à l'état pur*, a maioria dos poemas que derivam de Browning, cheios dos mínimos detalhes, aparecem como monólogos dramáticos e, assim, fornecem a forma para a “persona” poundiana (NAGY, 1969, p. 86).⁵⁴

Eis o motivo por que situamos Robert Browning aqui, ainda no princípio deste trabalho: a forma do monólogo dramático se fará presente em grande parte das máscaras de *Personae* (1909), e sua influência será observada até mesmo quando Ezra Pound não explorar uma dicção tipicamente browningsca – será o caso dos *villonauds* presentes em nosso próximo capítulo: baladas à maneira de François Villon dedicadas a explorar essa “medievalização decorativa” que compõe a primeira linha de ancestralidade aludida por Nagy. Consequentemente, a veia esteticista que compõe a segunda linha será discutida em nosso último capítulo, quando nos detivermos sobre o “mundo de sonhos decorativo ou simbólico” em que a influência de Yeats será facilmente identificável.

⁵⁴ “The impact of Browning’s poetry, or at least certain aspects of it, is felt in Pound’s early poems along with certain tendencies which manifest the influence of ‘aesthetic’ poetry. Already the choice of individual words and expressions testifies clearly to the two lines of ancestry: poems which indulge in decorative medievalizing or the symbolical usage of esoteric words are found alongside others based, like ‘Famam Librosque Cano’, on Browning’s conversational diction; and poems in which the sonority and cadences of Rossetti, Swinburne, Dowson and Yeats are recognizable contrast with unmelodious Browningsque verses. But the most striking difference between the two currents is to be seen in the very principle which underlies the composition of the poems. Whereas the ‘aesthetic’ poems all tend to drift into a decorative or sybolic dream world and, through a gradual reduction in paraphrasable content, eventually into a *poésie à l’état pur*, most of those deriving from Browning, meaningful down to the minutest detail, appear as dramatic monologues and so provide the form for the Poundian ‘persona’.”

4.1 “MESMERISM”

Publicado pela primeira vez em *A Lume Spento*, “Mesmerism” é um dos poemas retomados por Pound em *Personae* (1909). Segundo Bornstein (1985), o título ecoa o poema “Mesmerism” de Robert Browning, a partir do qual Pound também retira sua epígrafe (“And a cat’s in the water-butt.”). Já o termo “mesmerism” provém da teoria fundada no século XVIII pelo médico alemão Franz Anton Mesmer (1734-1815), que acreditava em propriedades de cura através de uma força natural invisível possuída por todos os seres vivos. Tendo sido um precursor da hipnose e da psicoterapia, Mesmer eventualmente caiu em descrédito entre seus pares por não apresentar evidências científicas para as suas ideias. Mesmerismo, telepatia e espiritualismo (movimento religioso do qual decorreu o espiritismo) eram temas relacionados e amplamente discutidos na década de 1850, tornando-se, assim, objeto de interesse da poesia de Browning (WOOLFORD; KARLIN; PHELAN, 2013 [2010], p. 467). O seu poema, então publicado no livro *Men and women*, de 1855, vale-se do termo “mesmerism” “para indicar o exercício de um poder oculto, embora certas características (o uso das mãos, por exemplo) estejam diretamente associadas ao mesmerismo” (KARLIN, 2004 [1989], p. 266).⁵⁵ Nagy presume que o narrador seja o próprio Franz Anton Mesmer, embora admita que o poema pareça ter pouco em comum com o mesmerismo tradicional, isto é, com a cura através do magnetismo: “é, antes, o relato da hipnose de alguém ausente; o monologuista imagina em todos os detalhes a aparência física de uma mulher que não está presente [...] e, assim, força sua alma a se unir à sua visão” (NAGY, 1960, p. 109).⁵⁶

Pound, por sua vez, irá atribuir o exercício desse poder oculto e, especialmente, dessa capacidade hipnótica a Browning. Concebido a partir da forma, da linguagem e dos metros do poeta inglês, o poema de Pound identifica as características que ele admirava na poesia de Browning, procurando adaptá-las aos seus próprios versos (Bornstein, 1985). Mais adiante, ao longo de nossos comentários, iremos nos deter sobre essas características, mas, a princípio, merece atenção o fato de ser o próprio Ezra Pound quem aqui se dirige a Robert Browning. Tal atitude é um ótimo exemplo de como as *personae* poundianas podem ser mais complexas do que se supõe; afinal, mesmo não vestindo uma máscara de maneira explícita, Pound, nesse poema, acaba por criar uma. Nesse sentido, Bornstein (1985) aponta duas questões

⁵⁵ “The term [mesmerism] is used here loosely to indicate the exercise of occult power, though certain features (e.g. the use of the hands) are specifically associated with mesmerism.”

⁵⁶ “[...] the speaker is presumably Mesmer himself; the poem, however, seems to have little in common with traditional Mesmerism, i. e. healing through magnetism; it is rather the account of a hypnosis of one absent; the monologuist imagines in all its details the physical appearance of a woman not present [...] and thereby forces her soul to come and unite itself with his vision”.

não apresentadas em “Mesmerism”, mas que se provam tão interessantes quanto aquelas que o poema articula:

Primeiro, o poema permanece em silêncio sobre sua própria distorção de Browning. Em nenhum lugar, por exemplo, Pound menciona a filosofia e o raciocínio de Browning ou sua conturbada lealdade ao cristianismo. Em vez disso, Pound apresenta um esboço seletivo que enfatiza o ofício poético e a percepção psicológica. **Essa seletividade resulta em um retrato mais preciso daquilo que Pound gostaria de se tornar do que de Browning propriamente, e fornece um terreno inicial para o afastamento posterior de Pound em relação ao seu modelo de outrora.** Segundo, o poema não menciona máscaras nem o monólogo dramático. Mas cria, sim, uma máscara e constitui um monólogo. Para perceber isso, precisamos nos voltar ao tema do poema de Browning, intitulado “Mesmerism”, que apresenta um mesmerista conjurando o espírito e a forma de uma mulher ausente. O mesmerista de Browning é um paradigma para o poeta das *personae* [sic]; ambos criam a máscara de um personagem e ponderam a relação dele com sua própria atividade. O poema de Pound dá continuidade ao processo na medida em que o autor tanto convoca Browning quanto aponta para sua própria relação com ele (BORNSTEIN, 1985, p. 115, grifo nosso).⁵⁷

Grife-se, portanto, “aquilo que Pound gostaria de se tornar”, pois esse trecho demonstra como os esforços de seu “ventriloquismo” funcionavam: em verdade, ele enxergava a máscara de Browning como um modelo a ser abandonado tão logo o houvesse absorvido. De modo que “revivificar e reapresentar a integridade original do que julgava importante” jamais se dissociava da montagem de sua “linguagem pessoal”, conforme Brooker (1979) já nos havia apontado.

À vista disso, examinemos uma análise formal de “Mesmerism” (Quadro 1). Ressalte-se que, dentre os quadros dedicados a análises daqui por diante, indicaremos, na primeira coluna, o poema; na segunda, o esquema de rimas; na terceira, a escansão dos versos, e na última, o número de pés⁵⁸/sílabas. Para a indicação de rimas entre palavras idênticas,

⁵⁷ “Two things which ‘Mesmerism’ does not say are as interesting as those it does articulate. First, the poem remains silent on its own distortion of Browning. Nowhere, for example, does Pound mention Browning’s philosophizing and ratiocination or his troubled allegiance to Christianity. Rather, Pound presents a selective sketch which stresses poetic craft and psychological perception. This selectivity results in as much a portrait of Pound as he would like to become as it is of Browning and provides an early ground for Pound’s later departure from his sometime model. Second, the poem does not mention masks or the dramatic monologue. But it does create a mask and constitute a monologue. To see that, we need to appreciate the subject of Browning’s own poem entitled ‘Mesmerism,’ which presents a mesmerist in the act of conjuring up the spirit and form of an absent woman. Browning’s mesmerist stands as paradigm for the poet of *personae*, both creating a character mask and pondering his relation to his own activity. Pound’s poem continues the process, in that the author both calls up Browning and suggests his own relation to him.”

⁵⁸ Segundo Massaud Moisés, “[d]a circunstância de a subida e a descida do ritmo (ou, antes, da cadência) ser marcada com a mão ou, sobretudo, com o pé, origina-se o apelativo dessas unidades melódicas: *pé*” (MOISÉS, 2013 [1974], p. 355, grifo do autor).

utilizaremos letras maiúsculas; para rimas consoantes, letras minúsculas; rimas toantes e consonânticas, letras minúsculas seguidas de apóstrofo; palavras que não rimam, a letra x. Quanto às escansões, assinalaremos os versos da seguinte maneira: separador de pés (|); sílaba com acento primário (/); sílaba com acento secundário (\); sílaba átona (-); pausa (||). Logo, distinguir-se-ão os pés basicamente em binários e ternários, sendo o primeiro grupo formado basicamente por pirríquio (- -), iambo (- /), troqueu (/ -) e espondeu (/ /), enquanto o último é basicamente formado por anapesto (- - /), dáctilo (/ - -) e anfíbraco (- / -).

Quadro 1 – Análise formal de “Mesmerism”

Original		Esquema de rimas	Escansão	Pés/sílabas
MESMERISM				
<i>“And a cat’s in the water-butt.” – ROBERT BROWNING.</i>				
Aye you’re a man that! ye old mesmerizer		a	/ - - / - - \ - - / -	4/11
Tyin’ your meanin’ in seventy swadelin’s,		b	/ - - / - - / - - / - -	4/12
One must of needs be a hang’d early riser		a	/ - - / - - / / - / -	4/11
To catch you at worm turning. Holy Odd’s bodykins!		b	- / - - / - - / - / / - -	4/12
“Cat’s i’ the water butt!” Thought’s in your verse-barrel,	5	c	/ - - / - / / - - / \ -	4/12
Tell us this thing rather, then we’ll believe you,		d	/ - - / \ - / - - / -	4/11
You, Master Bob Browning, spite your apparel		c	/ / - / / - / - - / -	4/11
Jump to your sense and give praise as we’d lief do.		d	/ - - / - / / - - / -	4/11
You wheeze as a head-cold long-tonsilled Calliope,		e	- / - - / \ / / - / - \	4/11
But God! what a sight you ha’ got o’ our in’ards,	10	f	- / - - / - - / - - / -	4/11
Mad as a hatter but surely no Myope,		e	/ - - / - - / - / / \	4/11
Broad as all ocean and leanin’ man-kin’ards.		f	/ - / / - - / - \ / -	4/11
Heart that was big as the bowels of Vesuvius,		g	/ - - / - - / - - / - -	4/12
Words that were wing’d as her sparks in eruption,		h	/ - - / - - / - - / -	4/11
Eagled and thundered as Jupiter Pluvius,	15	g	/ - - / - - / - - / - -	4/12
Sound in your wind past all signs o’ corruption.		h	/ - - / - - / - - / -	4/11
Here’s to you, Old Hippety-Hop o’ the accents,		i	/ - / / / - - / - - / -	4/12
True to the Truth’s sake and crafty dissector,		j	/ - - / \ - / - - / -	4/11
You grabbed at the gold sure; had no need to pack cents		i	- / - - / \ / / / - /	4/11
Into your versicles.			/ - - / - - / / - / -	4/11
Clear sight’s elector!	20	j		

Fonte: Delgado Filho, 2020.

A partir do Quadro 1, é possível determinar quais elementos são mais relevantes e devem necessariamente ser recriados em nossa tradução, conforme indica Britto (2012): aqui, além do agrupamento de versos em estrofes, das rimas, das assonâncias e aliteraões, chamou nossa atenção o ritmo predominantemente ternário do poema. Salvo alguns pés desviantes, o original apresenta como padrão o verso tetrâmetro dactílico com substituição trocaica na posição final em muitos versos (leia-se: / - - | / - - | / - - | / - |), onde a cadência tanto do dactilo quanto do troqueu distingue-se por iniciar com uma sílaba forte.

Agora, levemos em consideração que toda variação métrica possui alguns princípios de expressão, e que o ritmo ternário, em função do seu acúmulo de átonas, conota rapidez, leveza e facilidade, uma vez que o verso flui sem maiores impedimentos. Inversamente, o acúmulo de acentos conotaria lentidão, peso e dificuldade. A capacidade de o poeta manipular o ritmo de modo consciente em favor da expressão do seu poema é, portanto, algo digno de nota. Isso posto, vejamos como a nossa tradução buscou preservar esses princípios.

4.1.1 TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS À TRADUÇÃO DE “MESMERISM”

Ao fazer uso de um ritmo predominantemente ternário, Pound, a nosso ver, dedica-se a explorar princípios de expressão em torno dos seus versos, ou seja, a explorar a potencialidade de significados sugeridos pelo ritmo e seus acentos. Com esse aspecto em mente, observemos os quadros a seguir apresentando tradução literal (Quadro 2) e poética (Quadro 3) de “Mesmerism”, bem como os comentários à tradução.

Quadro 2 – Tradução literal de “Mesmerism”

Original	Tradução literal
MESMERISM <i>“And a cat’s in the water-but.” – ROBERT BROWNING.</i> Aye you’re a man that! ye old mesmerizer Tyin’ your meanin’ in seventy swadelin’s, One must of needs be a hang’d early riser To catch you at worm turning. Holy Odd’s bodykins! “Cat’s i’ the water butt!” Thought’s in your verse-barrel, ⁵ Tell us this thing rather, then we’ll believe you, You, Master Bob Browning, spite your apparel Jump to your sense and give praise as we’d lief do. You wheeze as a head-cold long-tonsilled Calliope, But God! what a sight you ha’ got o’ our in’ards, ¹⁰ Mad as a hatter but surely no Myope, Broad as all ocean and leanin’ man-kin’ards.	MESMERISMO <i>“E há um gato no barril.” – ROBERT BROWNING.</i> Sim, és um homem e tanto! seu velho mesmerizador, Atando teu sentido com setenta cueiros, É preciso ser um maldito madrugador Para pegar-te cedo como a uma minhoca. Pelo corpinho [de Cristo! “Um gato no barril!” Pensamento em teu barril de versos, ⁵ Di-lo em verdade, então creremos em ti, Em ti, mestre Bob Browning, apesar dos teus trajes, Recobra o bom senso e louva de bom grado tal como [o fariamos. Soas tal qual uma Calíope resfriada e com amígdalas [inflamadas,

Heart that was big as the bowels of Vesuvius, Words that were wing'd as her sparks in eruption, Eagled and thundered as Jupiter Pluvius, Sound in your wind past all signs o' corruption. 15 Here's to you, Old Hippety-Hop o' the accents, True to the Truth's sake and crafty dissector, You grabbed at the gold sure; had no need to pack cents Into your versicles. Clear sight's elector! 20	Mas Deus! como soubeste ver o que há dentro de nós, 10 Doido varrido, mas com toda a certeza não és Míope, Vasto como o oceano e sensível aos teus semelhantes. Um coração que era tão grande quanto as entranhas [do Vesúvio, Palavras que eram aladas como suas faíscas [em erupção, Altivas e trovejantes tal qual Júpiter Plúvio, 15 Ressoam em teu vento além de quaisquer sinais [de corrupção. Saúdo-te, Velho Saltitante de sílabas, Verdadeiro pelo bem da verdade e astuto dissecador, Agarraste o ouro, sem dúvida; não careceste de embrulhar [centavos Em teus versículos. Clarividente eleitor! 20
---	---

Fonte: Delgado Filho, 2020.

A partir do Quadro 2, admitimos que o tom paródico que perpassa todo o poema parece mesmo se beneficiar do ritmo ternário, ou seja, da rapidez, leveza e facilidade com que flui. Caso apresentasse um acúmulo de acentos, conotando peso, lentidão e dificuldade, seria justo imaginarmos que os elogios duvidosos de Pound a respeito de Browning talvez não apresentassem o mesmo apelo nem provocassem o riso pelo que apresentam de insólito, de maneira que a nossa tradução poética (Quadro 3) elegeu como prioridade a manutenção do ritmo predominantemente ternário do original.

Quadro 3 – Tradução poética de “Mesmerism”

Tradução literal	Tradução poética
MESMERISMO <i>“E há um gato no barril.” – ROBERT BROWNING.</i> Sim, és um homem e tanto! seu velho mesmerizador, Atando teu sentido com setenta cueiros, É preciso ser um maldito madrugador Para pegar-te cedo como a uma minhoca. Pelo corpinho [de Cristo! “Um gato no barril!” Pensamento em teu barril de versos, 5 Di-lo em verdade, então creremos em ti, Em ti, mestre Bob Browning, apesar dos teus trajes, Recobra o bom senso e louva de bom grado tal como [o faríamos. Soas tal qual uma Calíope resfriada e com amígdalas [inflamadas, Mas Deus! como soubeste ver o que há dentro de nós, 10	MESMERISMO <i>“E há um gato no barril.” – ROBERT BROWNING.</i> Um homem e tanto! Tu és um mesmerizador Atando a setenta cueiros teu nexo mesquinho, De modo que é apenas o puta de um bom pescador Que pesca o que queres dizer. Meu Jesus Cristozinho! “Um gato no barril!” “Ideia em teu verso-barril” 5 Seria mais justo por força de crermos em ti, Em ti, mestre Bob Browning, malgrado o teu atavio, Recobra o bom senso e então louva sem mais frenesi. Tu soas e assoas como uma resfriada Calíope, Mas Deus! conseguiste enxergar o que há dentro de nós, 10 És doido varrido, decerto, porém jamais Míope, Imenso como um oceano e a nós porta-voz.

Doido varrido, mas com toda a certeza não és Míope, Vasto como o oceano e sensível aos teus semelhantes. Um coração que era tão grande quanto as entranhas [do Vesúvio, Palavras que eram aladas como suas faíscas [em erupção, Altivas e trovejantes tal qual Júpiter Plúvio, Ressoam em teu vento além de quaisquer sinais [de corrupção. Saúdo-te, Velho Saltitante de sílabas, Verdadeiro pelo bem da verdade e astuto dissecador, Agarraste o ouro, sem dúvida; não careceste de embrulhar [centavos Em teus versículos. Clarividente eleitor!	Coração tão grande quanto as entranhas do Vesúvio, Palavras aladas, faíscas de alguma erupção, Altivas e trovejantes como Júpiter Plúvio, Ressoam em teu vento além de qualquer corrupção. Saúdo-te, ó Saltitante-assaltante de sílabas, Veraz pelo bem da verdade e bom dissecador, Puseste tuas mãos num tesouro; não há ninharias Em meio aos versículos. Clarividente eleitor!
15	20

Fonte: Delgado Filho, 2020.

A partir de Britto (2006), inicialmente consideramos explorar o que seria uma correspondência formal em nossa tradução, reproduzindo a métrica do original. Já vimos que “Mesmerism” apresenta como padrão o verso tetrâmetro dactílico com substituição trocaica na posição final. Esse padrão teria como correspondência formal no português o decassílabo conhecido como gaita galega (leia-se: 1-4-7-10) que se valesse predominantemente de rimas femininas, admitindo-se rimas esdrúxulas quando o original também se vale de um dátilo no último pé. Contudo, essa correspondência se mostrou de difícil aplicação frente ao vocabulário germânico do inglês, língua essa em que a maioria dos vocábulos são monossílabos. Um bom exemplo dessa especificidade encontra-se no v. 8, em que Pound se vale apenas de monossílabos (“Jump to your sense and give praise as we’d lief do”). Caso insistíssemos no decassílabo, a concisão por ele exigida acabaria por impor inevitáveis omissões à nossa tradução, de modo que optamos por nos valer de um número maior de sílabas. Nesse sentido, uma das possibilidades teria sido utilizar um dodecassílabo de ritmo anapéstico (leia-se: 3-6-9-12), mas, levando em conta a natureza grave do português⁵⁹, que privilegia o uso de paroxítonas, sentimo-nos mais confortáveis recorrendo ao anfíbraco, passando a nos valer de um verso de quatorze sílabas (leia-se: 2-5-8-11-14).

Com esses aspectos em mente, examinemos uma análise formal da tradução poética de “Mesmerism” (Quadro 4).

⁵⁹ “Os vocábulos portugueses na sua maioria são graves; por isso, são os versos graves mais numerosos, em todos os gêneros da nossa poesia.” (BILAC; PASSOS, 1905, p. 56).

Quadro 4 – Análise formal da tradução poética de “Mesmerism”

Tradução poética		Esquema de rimas	Escansão	Sílabas acentuadas
MESMERISMO				
<i>“E há um gato no barril.” – ROBERT BROWNING.</i>				
Um homem e tanto! Tu és um mesmerizador		<i>a</i>	- / - - / - - / - - \ - - /	2-5-8-(11)-14
Atando a setenta cueiros teu nexo mesquinho,		<i>b</i>	- / - - / - - / - - / - - / -	2-5-8-11-14
De modo que é apenas o puta de um bom pescador		<i>a</i>	- / - - / - - / - - / - - /	2-5-8-11-14
Que pesca o que queres dizer. Meu Jesus Cristozinho!		<i>b</i>	- / - - / - - / - - / - - / -	2-5-8-11-14
“Um gato no barril!” “Ideia em teu verso-barril”	5	<i>c’</i>	- / - - - / - / - - / - - /	2-6-8-11-14
Seria mais justo por força de crermos em ti,		<i>d</i>	- / - - / - - / - - / - - /	2-5-8-11-14
Em ti, mestre Bob Browning, malgrado o teu atavio,		<i>c’</i>	- / / - \ / - - / - / - - / -	2-3-(5)-6-9-11-14
Recobra o bom senso e então louva sem mais frenesi.		<i>d</i>	- / - - / - - / - - / - - /	2-5-8-11-14
Tu soas e assoas como uma resfriada Calíope,		<i>e</i>	- / - - / - - / - - \ - - / -	2-5-(8)-11-14
Mas Deus! conseguiste enxergar o que há dentro de nós,	10	<i>f</i>	- / - - / - - / - - / - - /	2-5-8-11-14
És doido varrido, decerto, porém jamais Míope,		<i>e</i>	- / - - / - - / - - / - - / -	2-5-8-11-14
Imenso como um oceano e a nós porta-voz.		<i>f</i>	- / - - \ - - / - - / - - /	2-(5)-8-11-14
Coração tão grande quanto as entranhas do Vesúvio,		<i>g</i>	- - / - / - \ - \ / - - - / -	3-5-(7)-(9)-10-14
Palavras aladas, faíscas de alguma erupção,		<i>h</i>	- / - - / - - / - - / - - /	2-5-8-11-14
Altivas e trovejantes como Júpiter Plúvio,	15	<i>g</i>	- / - - \ - / - - - / - - / -	2-(5)-7-11-14
Reessoam em teu vento além de qualquer corrupção.		<i>h</i>	- / - - - / - / - - / - - /	2-6-8-11-14
Saúdo-te, ó Saltitante-assaltante de sílabas,		<i>i’</i>	- / - - / - - / - - / - - / - -	2-5-8-11-14
Veraz pelo bem da verdade e bom dissecador,		<i>j</i>	- / - - / - - / - / - - - /	2-5-8-10-14
Puseste tuas mãos num tesouro; não há ninharias		<i>i’</i>	- / - - / - - / - - / - - / -	2-5-8-11-14
Em meio aos versículos.			- / - - / - - \ - - / - - /	2-5-(8)-11-14
Clarividente eleitor!	20	<i>j</i>		

Fonte: Delgado Filho, 2020.

A partir do Quadro 4, observa-se não uma correspondência formal, mas um processo de paramorfismo, conforme defende Haroldo de Campos, a produzir “o mesmo sob a espécie da diferença na língua do tradutor” (CAMPOS, H., 2015 [2013], p. 93), onde os pés predominantemente dactílicos do original passaram a ser predominantemente anfibráquicos em nossa tradução. Ou seja, mantivemos aquele aspecto que elegemos como o mais importante: o ritmo ternário em si, ainda que nos valendo de um ritmo ternário com padrão acentual diferente do original.

Dos vinte versos de “Mesmerismo”, quatorze seguem estritamente o ritmo anfibráquico (70% do poema). Eventualmente, observam-se ligeiras irregularidades no padrão acentual, a exemplo dos vv. 5 e 16 (2-6-8-11-14), do v. 15 (2-(5)-7-11-14) e do v. 18 (2-5-8-10-14). Apresentam irregularidades mais notáveis o v. 7 (2-3-(5)-6-9-11-14) e o v. 13 (3-5-(7)-(9)-10-14), com três e quatro acentos irregulares, respectivamente. Porém, dada a manutenção do número de quatorze sílabas, consideramos não se tratar de uma perda relevante, sobretudo quando o original também admite substituições.

Na sequência, assinalamos omissões, mudanças e acréscimos à tradução poética de “Mesmerism” (Quadro 5).

Quadro 5 – Omissões, mudanças e acréscimos à tradução poética de “Mesmerism”

Original	Esquema de rimas	Esquema de rimas	Tradução poética
MESMERISM			MESMERISMO
“And a cat’s in the water-butt.” – ROBERT BROWNING.			“E há um gato no barril.” – ROBERT BROWNING.
Aye you’re a man that! ye old mesmerizer Tyin’ your meanin’ in seventy swadelin’s, One must of needs be a hang’d early riser To catch you at worm turning. Holy Odd’s bodykins!	a b a b	a b a b	Um homem e tanto! Tu és um mesmerizador Atando a setenta cueiros teu nexo mesquinho, De modo que é apenas o puta de um bom pescador Que pesca o que queres dizer. Meu Jesus Cristozinho!
“Cat’s i’ the water butt!” Thought’s in your verse-barrel, 5 Tell us this thing rather, then we’ll believe you, You, Master Bob Browning, spite your apparel Jump to your sense and give praise as we’d lief do.	c d c d	c’ d c’ d	“Um gato no barril!” “Ideia em teu verso-barril” 5 Seria mais justo por força de cremos em ti, Em ti, mestre Bob Browning, malgrado o teu atavio, Recobra o bom senso e então louva sem mais frenesi.
You wheeze as a head-cold long-tonsilled Calliope, But God! what a sight you ha’ got o’ our in’ards, 10 Mad as a hatter but surely no Myope, Broad as all ocean and leanin’ man-kin’ards.	e f e f	e f e f	Tu soas e assoas como uma resfriada Calíope, Mas Deus! conseguiste enxergar o que há dentro de nós, 10 És doido varrido, decerto, porém jamais Míope, Imenso como um oceano e a nós porta-voz.
Heart that was big as the bowels of Vesuvius, Words that were wing’d as her sparks in eruption, 15 Eagled and thundered as Jupiter Pluvius, Sound in your wind past all signs o’ corruption.	g h g h	g h g h	Coração tão grande quanto as entranhas do Vesúvio, Palavras aladas, faíscas de alguma erupção, Altivas e trovejantes como Júpiter Plúvio, 15 Ressoam em teu vento além de qualquer corrupção.
Here’s to you, Old Hippety-Hop o’ the accents, True to the Truth’s sake and crafty dissector, You grabbed at the gold sure; had no need to pack cents Into your versicles.	i j i	i’ j i’	Saúdo-te, ó Saltitante-assaltante de sílabas, Veraz pelo bem da verdade e bom dissecador, Puseste tuas mãos num tesouro; não há ninharias
Clear sight’s elector! 20	j	j	Em meio aos versículos. Clarividente eleitor! 20

--	--	--	--

Legenda: Omissão - Mudança semântica - Mudança sintática - Acréscimo

Fonte: Delgado Filho, 2020.

A partir do Quadro 5, observa-se que as alterações mais recorrentes foram de ordem semântica, seguidas por omissões ao original. Com relação às últimas, as mais relevantes dizem respeito ao adjetivo “old”, omitido dos vv. 1 e 17 – e se no primeiro caso a perda não foi possível de ser contornada, no segundo, podemos notar um efeito de compensação a partir do acréscimo da interjeição “ó”, tendo em vista que o adjetivo “old” não se restringe, aqui, a uma interpretação negativa, com o sentido exclusivo de algo obsoleto: o sentido é ambíguo, assim como é todo o poema, e também aponta para uma espécie de elogio da experiência em função da posição privilegiada que Browning ocupava no imaginário de Pound. O acréscimo da interjeição “ó” (v. 17) atende a essa última leitura, além de ecoar oportunamente a assonância da vogal /ó/ em “Old Hippety-Hop o’ [...]”.

Outra omissão que nos pareceu significativa foi a curiosa imagem das “amígdalas inflamadas” [“long-tonsilled”] (v. 9), pois se trata de uma ironia ferina de Pound, que toma a figura elevada de Calíope, musa da poesia épica e da eloquência, e cujo nome pode ser lido como “a da Bela Voz”, apenas para ridicularizar os atributos que lhe conferem distinção e louvor. Desse modo, sendo Pound discípulo e tradutor de trovadores medievais, Nagy considera que “[n]ão é de surpreender que a censura mais pesada de Pound – ainda que expressa de maneira jovial – a Browning se refira à falta de musicalidade em seu verso” (NAGY, 1960, p. 107)⁶⁰, uma vez que “[o] estilo elíptico, a omissão de partes importantes e metricamente não acentuadas em uma sentença é, em certa medida, responsável pela falta de eufonia no verso de Browning” (NAGY, 1960, p. 107)⁶¹. Em compensação, buscamos manter a qualidade sonora do original, sobretudo das palavras que acabaram omitidas: a assonância de “long-tonsilled” encontrou resposta em nosso “soas e assoas”, que também alitera a partir da articulação sibilante do /s/.

Quanto aos acréscimos, verifica-se que houve dois em posição de final de verso, com o objetivo claro de apenas criar uma rima: é o caso de “mesquinho” no v. 2, e “frenesi” no v. 7. Essa prática, reconhecemos, deve ser condenada e evitada sempre que possível. No entanto, cabe destacar que esses acréscimos não se encontram completamente distantes do

⁶⁰ “It is not astonishing that Pound’s weightiest, though still jovially expressed, reproach to Browning concerns the lack of musicality in his verse.”

⁶¹ “The elliptical style, the omission of important and metrically unstressed parts of the sentence is to some extent responsible for the lack of euphony in Browning’s verse.”

campo semântico original: “nexo mesquinho”, por exemplo, busca se aproximar da ideia de um sentido mais obscuro, que não se divide facilmente, conforme indica o original; e “sem mais frenesi” reforça o imperativo de se recobrar “o bom senso” para evitar maiores excessos louvando “de bom grado”, conforme a tradução literal.

Por fim, levando-se em conta que o mencionado estilo elíptico de Browning “constantemente omite partes gramaticais importantes de uma sentença” (NAGY, 1960, p. 107)⁶², então o acréscimo de “assaltante” à nossa tradução (v. 17) se mostra em sintonia com o “mesmerizador” Robert Browning. Afinal, o “Velho Saltitante de sílabas”, conforme a tradução literal, é um epíteto que sugere, por meio de um trocadilho, as métricas inovadoras de Browning, que “poderia quebrar o pentâmetro quase tão bem quanto Pound” (BORNSTEIN, 1985, p. 115).⁶³ Assim, buscamos responder às aliterações presentes em “Here’s to you, Old Hippety-Hop o’ the accents” com a articulação sibilante de “Sáúdo-te, ó Saltitante-assaltante de sílabas”.

4.1.2 NOTAS A “MESMERISM”

v. 1: segundo Nagy, “[o] mesmerizador, isto é, Browning, é alguém que possui poder sobre outras almas; que, imergindo-se nelas, pode comandá-las de volta à vida, a seu bel-prazer” (NAGY, 1960, p. 109).⁶⁴ Curiosamente, Nagy também observa que Pound não se refere de maneira explícita ao monólogo dramático browníngesco ao longo de “Mesmerism”, no que o título do poema e as palavras de abertura deste primeiro verso passariam a “suprir em grande parte essa omissão” (NAGY, 1960, p. 108).⁶⁵

v. 2: o verso inteiro é sobre Browning apresentar uma aparente dificuldade, que, segundo Bornstein, “indica não uma obscuridade arbitrária, mas um modo de apresentação complexo e comprimido que convida o leitor a desvendá-lo” (BORNSTEIN, 1985, p. 114).⁶⁶ Ressalte-se, portanto, que não há um consenso quanto à alegada obscuridade em sua poesia, havendo quem a reconheça e condene, e, também, quem a negue defendendo justamente o contrário: que a poesia do autor se apoia na clareza, e que a incapacidade dos críticos em

⁶² “[...] in his elliptic style he constantly omits important grammatical parts of the sentence.”

⁶³ “The playful phrase ‘Old Hippety-Hop o’ the accents’ suggests by a pun both Browning’s innovative metrics (he could break the pentameter nearly as well as Pound)”.

⁶⁴ “The Mesmerizer, i. e. Browning, is one who has power over other souls, who, by immersing himself in them, can command these souls to come to life again as he chooses.”

⁶⁵ “[...] if in the content of ‘Mesmerism’ Pound does not say much about his conceptions of the dramatic monologue in Browning, the title of the poem and opening words in the first line supplement this want to a great extent.”

⁶⁶ First came apparent difficulty – ‘tyin’ your meanin’ in seventy swadelins’ – which signals not arbitrary obscurity but a complex and compressed mode of presentation which draws the reader into its unravelling.”

compreendê-la acabou por render a Browning sua fama de poeta obscuro⁶⁷. Além de Harold Bloom, como já vimos, o próprio Ezra Pound situar-se-ia entre esses últimos defensores, mas, por meio de um diálogo sempre crítico, Pound saberia adotar uma postura ambivalente a respeito desse e de outros tópicos browningescos. Nesse sentido, ao enxergar “Mesmerism” como uma “pequena peça cômica”, o biógrafo inglês Humphrey Carpenter (1946-2005) afirmou que Pound produziu nesse poema tanto uma homenagem a Browning quanto uma paródia do seu estilo (CARPENTER, 1988, p. 67).⁶⁸ Picazo segue o mesmo pensamento, afirmando que “[o] poema é uma imitação triunfante de Browning”, e “o estilo e a linguagem irreverente e grosseira conseguem imitar um Browning engraçado e sem papas na língua” (PICAZO, 2014, p. 157-158).⁶⁹ A nosso ver, essa ambivalência – explícita nas conjunções adversativas em “But God! [...]” (v. 10) e “[...] but surely no Myope” (v. 11) – é o cerne do poema, e Pound soube aproveitá-la muito bem, considerando, sobretudo, que “a obscuridade em Browning se deve ao fato de ele falar ora demais, ora de menos” (NAGY, 1960, p. 107).⁷⁰

vv. 3-4: o advérbio “hang’d” caracteriza um “mild oath”, ou seja, um “palavrão suave”. De tom coloquial, agrega ênfase e dá um tom exagerado à constatação que se segue: Pound indica que o leitor deve se manter alerta para se antecipar a Browning e pegá-lo de surpresa, captando o sentido velado de sua poesia. Ou seja, como um pescador, é preciso despertar ainda de madrugada para volver a terra e capturar minhocas. Muito provavelmente, deriva do provérbio “the early bird catches the worm” (literalmente “o pássaro madrugador pega a minhoca”), que corresponde ao nosso “Deus ajuda quem cedo madruga”. “O verso inteiro é sobre recriar o estilo coloquial que Browning usa em certos momentos” (PICAZO, 2014, p. 158).⁷¹ Ao traduzir, optamos pela expressão “puta de um bom pescador”, valendo-nos de como a palavra “puta” assume função de advérbio no contexto coloquial do português brasileiro, aproximando-se do tom de um “palavrão suave”, conforme o original. Com isso, foi possível aludir à ideia de um pescador que “pesca” o que Browning quis dizer, considerando que a “pesca de um entendimento” é uma lógica bastante comum à cultura brasileira. Já “Holy Odd’s bodykins!”, seria uma exclamação de Pound induzida pela “obscuridade desnecessária”

⁶⁷ Conferir excerto da crítica de Swinburne em “Algernon Charles Swinburne on Browning’s Alleged Obscurity”. In: BROWNING, Robert. *Bloom’s Major Poets: Robert Browning*. Edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Chelsea House Books, 2001, p. 21-23.

⁶⁸ “He produced a comic little piece called ‘Mesmerism’ which is both a tribute to Browning and a parody of his style”.

⁶⁹ “El estilo y el lenguaje irreverente y soez logran imitar a un Browning gracioso y sin pelos en la lengua. El poema es un triunfo de imitación de Browning.”

⁷⁰ “The obscurity in Browning is due to the fact that he says both too much and too little.”

⁷¹ “El verso entero trata de recrear el estilo coloquial que usa Browning en ciertos momentos.”

do verso de Browning, que por muito pouco não se torna “consciente e intencional demais” (NAGY, 1960, p. 106-107).⁷²

v. 5: no original, “water butt” se refere ao barril utilizado em residências para armazenar a água da chuva que escorre do telhado. Segundo Ruthven (1969), Pound admirava a capacidade de Browning incorporar palavras nada poéticas em sua poesia⁷³. Nagy afirma que essa passagem tem por objetivo “mostrar um exemplo da obscuridade deliberada e da mistificação desnecessária de Browning, que colocam uma barreira entre o poeta e o leitor (NAGY, 1960, p. 107).⁷⁴

v. 7: segundo Ruthven, a forma como Pound se dirige a Browning (“Master Bob”) é a mesma como “um aprendiz se dirige ao mestre de um ofício” (RUTHVEN, 1969, p. 171).⁷⁵ Nagy também afirma que “Master Bob Browning” remete a “Master Hughes of Saxe-Gotha”, poema de Browning em que um “pobre tocador de órgão” se dirige ao compositor a que o título se refere para que ele lhe explique suas “obscuras e intrigantes fugas” (NAGY, 1960, p. 106).⁷⁶

vv. 10-12: segundo Bornstein (1985), além da percepção psicológica (v. 10: “Mas Deus! como soubeste ver o que há dentro de nós”, conforme a tradução literal), Pound admirava a amplitude de Browning (v. 12: “Vasto como o oceano”, conforme a tradução literal). A partir de então, não há mais críticas, apenas elogios a Browning, e Nagy observa que “o restante do poema segue em um crescendo incorporando a reverência de Pound” (NAGY, 1960, p. 107).⁷⁷ Ainda segundo Nagy, “Pound admirava em Browning – as imagens do ‘Vesúvio’ e de ‘Júpiter’ são prova disso – mais do que sua universalidade, seu imenso e insaciável interesse em todos os problemas humanos” (NAGY, 1960, p. 108).⁷⁸

v. 15: “Jupiter” é o deus do céu e do trovão e rei dos deuses na mitologia romana, comumente associado com o deus grego Zeus. Do latim, o epíteto “*pluvius*” significa “aquele que traz a chuva”. Ao traduzir “Jupiter Pluvius”, optamos por portuguêsá-lo, prática comum

⁷² “‘Mesmerism’, before being Pound’s tribute to Browning, is a witty and satirical criticism of some aspects of Browning’s poetry, and in particular of the unnecessary and almost too consciously purposeful obscurity of his verse, an obscurity that induces Pound to make all kinds of exclamations such as ‘Holy Odd’s body-kins’ [...]”.

⁷³ Bornstein (1985) também indica que Pound apreciava bastante esse verso, a ponto de utilizá-lo duas vezes neste poema e novamente como título de um manuscrito inédito, que se encontra em uma pasta nomeada “College: In the Water-Butt” no arquivo da Biblioteca Beinecke dedicado a Pound, em Yale (EUA).

⁷⁴ “It is meant to show an instance of Browning’s willful obscurity and unnecessary mystification, which put a barrier between the poet and the reader.”

⁷⁵ “The form of address is that of apprentice to master craftsman [...]”.

⁷⁶ “[...] the form of address is ‘Master Bob Browning’ – very likely a reminiscence of Browning’s own ‘Master Hughes of Saxe-Gotha’, in which the ‘poor organist’ speaks to Hugues of Saxe-Gotha asking him to explain his puzzling and obscure fugues.”

⁷⁷ “Yet already the following verse brings a change from blame to praise, and the rest of the poem embodies in crescendo Pound’s homage [...]”.

⁷⁸ “Pound admired in Browning – the images of Vesuvius and Jupiter testify to it – above all his universality, his immense and insatiable interest in all human problems.”

no Brasil com relação a nomes latinos, de modo que “Júpiter Plúvio” também nos permitiu manter a rima completa com “Vesúvio” (v. 13), conforme o original.

v. 20: segundo Picazo, a “chave de ouro dos elogios: Browning é um poeta que elege e usa a palavra correta” (PICAZO, 2014, p. 158).⁷⁹ E segundo Bornstein, a frase final deu trabalho para Pound: “em um manuscrito, ele primeiro escreveu ‘Glorioso como Heitor’ (que não se encaixava na caracterização anterior), em seguida tentou ‘regente de Minerva’ (associando Browning à deusa da sabedoria), e finalmente fez mais sentido, se não poesia bem melhor, sua escolha por ‘Clarividente eleitor!’ (que identificou corretamente Browning com o processo de percepção)” (BORNSTEIN, 1985, p. 115).⁸⁰

4.2 “FIFINE ANSWERS”

Para Nagy, “[a] prova mais impressionante da familiaridade de Pound – e da sua atitude congenial – com o verso de Browning é, além de ‘Mesmerism’, ‘Fifine Answers’” (NAGY, 1960, p. 109).⁸¹ Segundo Ruthven (1969), “Fifine Answers” é um dos poemas de Ezra Pound escritos sob a forma que os poetas da Renascença chamavam de “respostas” [“answers”], a exemplo do poema “The Bait”, de John Donne (1572 – 1631), que responde a “The Passionate Shepherd to His Love”, de Christopher Marlowe (1564 – 1593). Pound, por sua vez, responde a “Fifine at the Fair”, de Robert Browning, ou, mais especificamente, conforme ele mesmo afirma em carta de outubro de 1908 a William Carlos Williams: “‘Fifine’ é a resposta à questão que retirei do ‘Fifine at the Fair’ de Browning” (POUND, 1971 [1950], p. 03).⁸² A questão a que Pound se refere é a epígrafe do seu poema (“Why is it that, disgraced, they seem to relish life the more?”), e, a partir do momento em que nos voltamos para o poema de Browning, somos levados a uma segunda fonte literária, pois “Fifine at the Fair” toma como epígrafe uma passagem da peça *Don Juan*, de Molière, que se revela decisiva para a compreensão do que há em jogo entre os dois poemas.

Em *Don Juan*, o protagonista homônimo abandona sua mulher, Elvira, fugindo para outra cidade junto com seu criado, Leporelo. Surpreendida pela partida, Elvira vai atrás do

⁷⁹ “El broche de oro de elogios: Browning es un poeta que elige y usa la palabra correcta.”

⁸⁰ “And finally, Pound praises Browning as ‘Clear sight’s elector.’ The final phrase gave him trouble: in one manuscript, he first wrote ‘Lordly as Hector’ (which didn’t fit the previous characterization), then cancelled that and tried ‘Minerva’s director’ (which associated Browning with the goddess of wisdom), and finally made better sense if not much better poetry by choosing ‘clear sight’s elector’ (which rightly identified Browning with the process of perception).”

⁸¹ “The most striking proof of Pound’s familiarity with, and sympathetic attitude to, Browning’s verse is, apart from ‘Mesmerism’, ‘Fifine Answers’.”

⁸² “‘Fifine’ is the answer to the question quoted from Browning’s own ‘Fifine at the Fair’.”

marido acompanhada de seu escudeiro, Gusmão. A primeira cena da peça apresenta o diálogo entre Leporelo e Gusmão, que, tendo encontrado o criado de Don Juan em um castelo, questiona-o a respeito das motivações de seu patrão. Leporelo então lhe confidencia a natureza hipócrita de Don Juan: “[u]m casamento não lhe custa nada; é só um estratagema pra atrair as tolas; casa como respira, sem mesmo perceber. E, uma vez satisfeito – esquece” (MOLIÈRE, 2010 [1997], p. 10).

A segunda cena apresenta o diálogo entre Don Juan e Leporelo, quando este é interrogado por aquele a respeito da presença de Gusmão na cidade onde se encontram. É quando Don Juan admite ter uma nova paixão (“Devo confessar que novo vendaval varreu Elvira do meu coração”), e, diante da reprovação do seu criado, passa a defender a natureza de sua infidelidade, já que se recusa a “enterrar-se para sempre na cova de uma sedução, morto para todas as belezas do mundo em forma de mulher” (MOLIÈRE, 2010 [1997], p. 14).

A terceira cena inicia-se com a chegada inesperada de Elvira, surpreendendo Don Juan. Ao ser questionado por sua mulher sobre a justificativa de sua partida, Don Juan afirma que seu criado saberia respondê-la. Diante da reticência e do temor de Leporelo em o fazer, Elvira torna a questionar seu marido: “[p]oderia o senhor, Don Juan, explicar um pouco mais essa explicação?” (MOLIÈRE, 2010 [1997], p. 23).

É exatamente a partir desse ponto que “Fifine at the Fair” tem início: o poema de Robert Browning, publicado em 1872, não apenas usa como epígrafe a passagem em que Elvira torna a questionar Don Juan como também empreende uma brilhante tradução dessa passagem, dispondo-a em dísticos alexandrinos. Após essa tradução, segue-se o “Prologue: Amphibian” – prólogo formado por dezenove quadras de pés trimétricos em esquema de rimas alternadas, *abab*. Só então o poema de Browning inicia-se de fato (momento em que ele retoma o dístico alexandrino ao longo de um monólogo dramático formado por cento e trinta e duas estrofes), com Don Juan convidando Elvira a passearem de braços dados como marido e mulher em uma feira perto de Pornic, na Bretanha, região oeste da França. Do ponto de vista geográfico, temos, aqui, uma primeira mudança, uma vez que a ação da peça de Molière se passa na região da Sicília, na Itália.

Nessa “prodigiosa feira”, Don Juan irá se sentir atraído por uma dançarina cigana chamada Fifine e passará a discutir com Elvira a natureza de seus sentimentos, “contrastando a natureza efêmera do desejo com a permanência monótona do amor” (BIRCH; HOOPER, 2012

[1990], p. 249).⁸³ Segundo Birch e Hooper, “[e]sse tema inicial dá origem a uma série de variações curiosas sobre a interconexão tópica entre conhecimento, identidade e autenticidade na vida e na arte” (BIRCH; HOOPER, 2012 [1990], p. 249).⁸⁴

Assim, é possível tecer algumas considerações a respeito da intertextualidade explícita que Ezra Pound mantém com o poema de Robert Browning. Primeiramente, destacamos a percepção que o biógrafo escocês William Sharp tem de “Fifine at the Fair”: “[é] uma das produções mais características de Browning. Seria impossível para o leitor ou crítico mais indolente atribuir-lhe, mesmo que anônima, outra autoria. Coleridge já fez alusão a alguns versos de Wordsworth com a declaração de que se os tivesse encontrado uivando no deserto, teria reconhecido sua autoria. ‘Fifine’ nem precisaria uivar” (SHARP, 2012, p. 4028).⁸⁵

Eis, portanto, a pertinência do verso de “Fifine at the Fair” utilizado como epígrafe por Ezra Pound em seu “Fifine Answers”: trata-se de verso retirado de um dos monólogos dramáticos mais característicos da “assinatura de Browning” – “assinatura” essa que o poeta estadunidense irá exercitar novamente por meio de uma máscara, também escrita em dísticos (com a diferença que não serão alexandrinos como os de Browning, mas pentâmetros de ritmo predominantemente iâmbico). Porém, ressalte-se mais uma vez a maneira bastante particular com que Pound exercita suas máscaras, a ponto de “confiscar” a fonte original para si, como observa Nagy: “caracteristicamente, a resposta de Fifine tem pouco em comum com o tema do poema de Browning. Pound confisca, por assim dizer, Fifine para seu próprio propósito e faz do discurso dela uma outra exposição do conflito ‘nós [os desgraçados] – você [Don Juan]’, visto desta vez do ângulo da trupe do circo itinerante” (NAGY, 1960, p. 109).⁸⁶ Seguindo constatação semelhante, Grieve destaca: “Fifine defende a experiência, não o conhecimento, e, particularmente, não a introspecção torturada do autoconhecimento, que para ela produz apenas ‘aversão’ e sufoca o impulso e o sentimento. Em certa medida, ela é a porta-voz mais antiga da

⁸³ “Attracted by the gypsy dancer Fifine, Don Juan discusses with Elvire the nature of his feelings, contrasting the ephemeral nature of desire with the dull permanence of love.”

⁸⁴ “This initial theme gives rise to a series of absorbing variations on the interconnected topics of knowledge, identity, and authenticity in life and art.”

⁸⁵ “It is one of the most characteristic of Browning’s productions. It would be impossible for the most indolent reader or critic to attribute it, even if anonymous, to another parentage. Coleridge alludes somewhere to certain verses of Wordsworth’s, with the declaration that if he had met them howling in the desert he would have recognised their authorship. ‘Fifine’ would not even have to howl.”

⁸⁶ Yet, characteristically, Fifine’s answer has little in common with the theme of Browning’s poem. Pound confiscates, as it were, Fifine for his own purpose and makes her speech another exposition of the ‘we-you’ conflict, seen this time from the angle of the travelling circus people.”

desconfiança de Pound com relação a um eu essencial que pode vir a ser conhecido” (GRIEVE, 1997, p. 61).⁸⁷

A partir dessa lógica, torna-se oportuna a revelação do contexto que cerca a concepção do poema de Robert Browning segundo Mrs. Sutherland Orr, sua biógrafa inglesa, citada por Sharp:

Browning visitava Pornic durante um outono quando viu a cigana que era a “Fifine” original. Nas palavras da Sra. Orr, “sua fantasia foi evidentemente provocada pela audácia da cigana, sua força – o contraste que ela apresentava aos tipos mais espirituais de feminilidade; e esse contraste acabou encontrando sua expressão em uma patética teoria sobre a vida, na qual esses tipos opostos e seus correspondentes modos de atração tornaram-se o complemento necessário um do outro. Conforme fosse expondo a teoria, o Sr. Browning falaria a partir de si mesmo. Mas ele se transformaria em outra pessoa na medida em que seguisse trabalhando – pois imperceptivelmente carregava consigo um apelo por ceder àquelas atrações opostas, não apenas de maneira sucessiva, mas ao mesmo tempo; e um Don Juan modificado nasceria de sua pena” (SHARP, 2012, p. 4028).⁸⁸

Logo, o contraste representado pelas figuras de Elvira e Fifine supostamente espelharia dilemas pessoais de Browning.⁸⁹ Mas o que nos soa mais revelador na declaração da Sra. Orr é o fato de que, “[c]onforme fosse expondo” sua teoria, Browning “falaria a partir de si mesmo”, ainda que se transformasse “em outra pessoa na medida em que seguisse trabalhando”. Parece-nos claro que aí se encontra a essência das máscaras poundianas, sobretudo quando a biógrafa destaca: “um Don Juan modificado nasceria de sua pena”. Afinal, é exatamente isso o que Ezra Pound realiza durante o exercício de suas máscaras: tendo a si mesmo como referência, transforma-se em outra pessoa, comumente uma figura da história da poesia, e modifica o entendimento histórico que possuímos a respeito dessa pessoa, ampliando-o.

⁸⁷ “Fifine advocates experience, not knowledge, and particularly not the tortured introspection of self-knowledge, which for her yields only ‘carping’ and stifles impulse and feeling. On one level, she is the earliest mouthpiece of Pound’s distrust of an essential self that can be known.”

⁸⁸ “Browning was visiting Pornic one autumn, when he saw the gipsy who was the original of ‘Fifine’. In the words of Mrs. Orr, ‘his fancy was evidently set roaming by the gipsy’s audacity, her strength – the contrast which she presented to the more spiritual types of womanhood; and this contrast eventually found expression in a pathetic theory of life, in which these opposite types and their corresponding modes of attraction became the necessary complement of each other. As he laid down the theory, Mr. Browning would be speaking in his own person. But he would turn into some one else in the act of working it out – for it insensibly carried with it a plea for yielding to those opposite attractions, not only successively, but at the same time; and a modified Don Juan would grow up under his pen.’”

⁸⁹ Browning casou-se com a também poeta Elizabeth Barrett Browning (1806 – 1861), mudando-se para a Itália em 1846, onde residiram primeiro em Pisa, depois em Florença, até a morte dela.

Por fim, também seria possível enxergar o poema de Pound como uma espécie de glosa sobre o mote oferecido pela sequência dos vv. 5-10 da sétima estrofe do poema de Browning, onde se lê:

Why is it that, disgraced, they seem to relish life the more?
 — Seem as they said “We know a secret passing praise
 Or blame of such as you! Remain! we go our ways
 With something you o’erlooked, forgot or chose to sweep
 Clean out of door: our pearl picked from your rubbish-heap.
 You care not for your loss, we calculate our gain.”⁹⁰

Como veremos adiante, a resposta de Fífine irá contemplar a condição dos desgraçados ao tomar a figura de Jesus Cristo sob a flagelação do Calvário como o grande exemplo de resistência ao grave castigo [“deep sanction”] imposto aos ciganos, que, a nosso ver, seriam um dos grupos sociais à margem da corte, representada pela nobreza de Don Juan. Além disso, também poderíamos tomar a referência a Jesus Cristo como um aceno à peça de Molière, já que, na segunda cena do primeiro ato, Don Juan é questionado pelo seu criado se não teme pela consequência dos seus atos, ao que o patrão responde: “Vamos, vamos, isso é um assunto entre o Céu e eu” (MOLIÈRE, 2010 [1997], p. 17).

À vista disso, examinemos uma análise formal de “Fífine Answers” (Quadro 6).

Quadro 6 – Análise formal de “Fífine Answers”

Original	Esquema de rimas	Escansão	Pés/sílabas
FIFINE ANSWERS			
<i>“Why is it that, disgraced, they seem to relish life the more?” – FIFINE AT THE FAIR, VII, 5.</i>			
Sharing his exile that hath borne the flame,	<i>a</i>	/ - - - / - / / - /	5/10
Joining his freedom that hath drunk the shame	<i>a</i>	/ - - / - - / / - /	5/10
And known the torture of the Skull-place hours	<i>b</i>	- / - / - - - / \ /	5/10
Free and so bound, that mingled with the powers	<i>b</i>	/ - - / - / - - - / -	5/10

⁹⁰ Em tradução literal: “Por que será que, caídos em desgraça, eles parecem apreciar a vida ainda mais? / É como se dissessem: ‘Nós conhecemos um segredo que transcende qualquer elogio / Ou condenação que parta de gente como a vossa! Permaneçam assim! seguimos adiante / Com algo que ignorastes, esqueceste ou escolheste varrer / Para fora da porta: nossa pérola colhida em vossa pilha de lixo. / Não vos importa a vossa perda, nós calculamos o nosso ganho.”

Of air and sea and light his soul's far reach	5	c	- / - / - / - / / /	5/10
Yet strictured did the body-lips beseech		c	- / - - - / - \ - /	5/10
"To drink": "I thirst." And then the sponge of gall.		d	- / - / - / - / - /	5/10
Wherefore we wastrels that the grey road's call		d	/ - - / - - - / / /	5/10
Doth master and make slaves and yet make free,		e	- / - - / / - / / /	5/10
Drink all of life and quaffing lustily	10	e	/ / - / - / - / - \	5/10
Take bitter with the sweet without complain		f	/ / - - - / - / - /	5/10
And sharers in his drink defy the pain		f	- / - - - / - / - /	5/10
That makes you fearful to unfurl your souls.		g	- / - / - - - / - /	5/10
We claim no glory. If the tempest rolls		g	- / - / - - - / - /	5/10
About us we have fear, and then	15	h	- / - - / / - /	4/8
Having so small a stake grow bold again.		h	/ - - / - / / / - /	5/10
We know not definitely even this		i	- / - / - - - / - /	5/10
But 'cause some vague half knowing half doth miss		i	- / - / / / - / - /	5/10
Our consciousness and leaves us feeling		j	- / - - - / - / -	4/8
That somehow all is well, that sober, reeling	20	j	- / / / - / - / - / -	5/10
From the last carouse, or in what measure		k	- - / - / - - - / -	5/10
Of so called right or so damned wrong our leisure		k	- - / / - - / / - / -	5/10
Runs out uncounted sand beneath the sun,		l	/ - - / - / - / - /	5/10
That, spite your carping, still the thing is done		l	- / - / - - - / - /	5/10
With some deep sanction, that, we know not how,	25	m	- / / / - - - / - /	5/10
Sans thought gives us this feeling; you allow		m	- / / - - / - - / -	5/10
That this not need we know our every thought		n	- / - / - / - / - /	5/10
Or see the work shop where each mask is wrought		n	- / - / / - / / - /	5/10
Wherefrom we view the world of box and pit,		o	/ - - / - / - / - /	5/10
Careless of wear, just so the mask shall fit	30	o	/ - - / - / - / - /	5/10
And serve our jape's turn for a night or two.		x	- / - / / - - / - /	5/10
Call! eh bye! the little door at twelve!		p	/ - / - / - / - /	5/9
I meet you there myself.		p	- / - / - /	3/6

Legenda: Trímetro iâmbico - Tetrâmetro - Pentâmetro iâmbico

Fonte: Delgado Filho, 2020.

A partir do Quadro 6, é possível determinar quais elementos são mais relevantes e devem necessariamente ser recriados em nossa tradução, conforme indica Britto (2012): de imediato, chamou nossa atenção o fato de o poema ser quase inteiramente composto por dísticos rimados⁹¹, ou seja, a partir de dois versos com rimas emparelhadas, seguindo o esquema *aabbcc*, e assim por diante. A única exceção é o v. 31, que não rima com nenhum outro verso. A nosso ver, Pound se vale especificamente dessa quebra na sequência de dísticos rimados para dar por encerradas as longas e tortuosas sentenças que têm início ainda no v. 17. Com efeito, é bem-

⁹¹ Segundo Massaud Moisés, "[a] existência do dístico remonta aos gregos e romanos", tendo sido comumente utilizado nas elegias (MOISÉS, 2013 [1974], p. 131). Extremamente tradicional na poesia inglesa, o "heroic couplet" remonta a Geoffrey Chaucer (1340-1400), tendo sido largamente utilizado por John Dryden (1631-1700) e Alexander Pope (1688-1744), além do próprio Robert Browning, a quem Pound dedica-se a imitar em "Fifine Answers".

sucedido em espelhar no plano da forma o novo enfoque assumido pelo poema, pois, logo em seguida, ao longo dos dois últimos versos, Pound parece retomar a rima emparelhada apenas para dar voz a uma outra “resposta”, assegurando que o monólogo de Fífine não mais se detém na censura dirigida a Don Juan, mas no encontro que os dois terão depois dali.

Em vista disso, destaca-se outro elemento muito relevante: salvo exceções, é o pentâmetro de acentuação iâmbica o verso que predomina ao longo de “Fífine Answers”. Contudo, apenas dois deles são perfeitamente iâmbicos, o que demonstra a aversão de Pound em se prender de maneira estrita a um mesmo ritmo, sobretudo quando se trata do verso mais popular da língua inglesa. Ainda assim, buscamos identificar princípios de expressão em meio a esses versos perfeitamente iâmbicos, considerando a notória capacidade de Ezra Pound em manipular o ritmo de modo consciente em favor da expressão de seus poemas. Nesse sentido, se lembrarmos que o acúmulo de acentos conota lentidão, peso e dificuldade, torna-se digno de nota o v. 7, em que Jesus Cristo, após horas de tortura no Calvário, afirma ter sede, pedindo algo para beber: não apenas há cinco acentos no verso como também há três pausas obrigatórias, o que o torna ainda mais lento. A nosso ver, trata-se de uma demonstração de como forma e conteúdo podem se conciliar de maneira bastante oportuna, sendo mais um elemento relevante a ser recriado em nossa tradução. Em contrapartida, os vv. 15 e 19 são tetrâmetros, e não identificamos uma justificativa para tal. Por fim, o último verso é um trímetro iâmbico, que, a princípio, soa em descompasso com os demais, mas que termina por se justificar ao sugerir a continuidade da ação dramática após a suspensão do poema, quando deve acontecer o encontro entre Fífine e Don Juan. Esse ponto futuro da ação “é deixado implícito ou para a imaginação do leitor”, conforme afirmou Pound ao refletir sobre suas máscaras (POUND, 1971 [1950], p. 4).⁹² Assim, o metro desse último verso mais uma vez espelha o conteúdo a que ele se refere, pois o trímetro iâmbico, aqui, não parece ser nada além de um pentâmetro que não se completou; ou melhor: que ficou por se completar.

Isso posto, vejamos como a nossa tradução buscou preservar esses elementos.

4.2.1 TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS À TRADUÇÃO DE “FIFINE ANSWERS”

Com a análise formal em mente, observemos os quadros a seguir apresentando tradução literal (Quadro 7) e poética (Quadro 8) de “Fífine Answers”, bem como os comentários à tradução.

⁹² “To me the short so-called dramatic lyric – at any rate the sort of thing I do – is the poetic part of a drama the rest of which (to me the prose part) is left to the reader’s imagination or implied or set in a short note.”

Quadro 7 – Tradução literal de “Fifine Answers”

Original	Tradução literal
FIFINE ANSWERS	FIFINE RESPONDE
<i>“Why is it that, disgraced, they seem to relish life the more?” – FIFINE AT THE FAIR, VII, 5.</i>	<i>“Por que será que, caídos em desgraça, eles parecem apreciar a vida ainda mais?” – FIFINE NA FEIRA, VII, 5.</i>
Sharing his exile that hath borne the flame, Joining his freedom that hath drunk the shame And known the torture of the Skull-place hours Free and so bound, that mingled with the powers Of air and sea and light his soul’s far reach 5 Yet strictured did the body-lips beseech “To drink”: “I thirst.” And then the sponge of gall.	Compartilhando o exílio de quem levou a chama, Juntando-se à liberdade de quem bebeu a vergonha, E, tendo conhecido a tortura das horas do Calvário, Livre, e tão prisioneiro, que misturou aos poderes Do ar, do mar e da luz o alcance máximo de sua alma, 5 E, no entanto, os lábios corpóreos, sequiosos, pediram [algo] “Para beber”: “Tenho sede”. E, então, a esponja com fel.
Wherefore we wastrels that the grey road’s call Doth master and make slaves and yet make free, Drink all of life and quaffing lustily 10 Take bitter with the sweet without complain And sharers in his drink defy the pain That makes you fearful to unfurl your souls.	Por isso, nós, vagabundos, a quem o chamado da estrada cinza Domina e torna escravos e ainda assim liberta, Bebemos toda a vida em goles grandes e ávidos, 10 Tomamos o amargo junto com o doce sem reclamar E os que compartilham da bebida dele desafiavam a dor Que faz com que vós temais desfraldar suas almas.
We claim no glory. If the tempest rolls About us we have fear, and then 15 Having so small a stake grow bold again. We know not definitely even this But ’cause some vague half knowing half doth miss Our consciousness and leaves us feeling That somehow all is well, that sober, reeling 20 From the last carouse, or in what measure Of so called right or so damned wrong our leisure Runs out uncounted sand beneath the sun, That, spite your carping, still the thing is done With some deep sanction, that, we know not how, 25 Sans thought gives us this feeling; you allow That this not need we <i>know</i> our every thought Or see the work shop where each mask is wrought Wherefrom we view the world of box and pit, Careless of wear, just so the mask shall fit 30 And serve our jape’s turn for a night or two.	Não reivindicamos glória alguma. Se a tempestade rola Sobre nós, temos medo, e, então, 15 Tendo tão pouco a perder, recuperamos a coragem. Não sabemos de fato nem mesmo isso, Mas, como uma vaga certeza que não atinge por completo Nossa consciência e nos deixa a impressão De que de alguma forma está tudo bem, [impressão de] que, 20 [sóbrios, ainda cambaleando] Da farra passada, ignoramos a medida em que julgam Como certo ou extremamente errado o nosso tempo livre A escorrer lentamente como a areia de uma ampulheta, [de] Que, apesar da vossa aversão, ainda assim a coisa é feita 25 Sob pena de grave castigo, [de] que, não sabemos como, Temos esse sentimento, mesmo sem o saber; assim concordais Que não é necessário que <i>saibamos</i> cada um de nossos [pensamentos, Nem vejamos a oficina onde cada máscara é forjada, [Máscara] De onde vemos o mundo feito de camarote e fosso, Vestindo a máscara de qualquer jeito, desde que ela se encaixe [no rosto bem o bastante 30 Para servir aos nossos gracejos por uma noite ou duas.
Call! eh bye! the little door at twelve!	Vem! eh até logo! na portinha às doze!
I meet you there myself.	Irei ter convosco.

Fonte: Delgado Filho, 2020.

A partir do Quadro 7, destacamos o mencionado paralelo entre a condição marginal de Fifine e a flagelação de Jesus Cristo. Segundo Jackson, “a criminalidade de Fifine não é a

questão: o poema preocupa-se com a oposição entre suas condições sociais e espirituais, e não com sua posição legal. Ela compartilha do ‘exílio’ de Cristo e, a julgar pelos sete primeiros versos do poema, compartilha também do seu amargo conhecimento – ela e seus companheiros compartilham da sua bebida; eles *sabem* bem como é” (JACKSON, 1968, p. 65).⁹³

No original, Pound se vale de perífrases ao longo da primeira estrofe para se referir indiretamente a Cristo, sobretudo nos dois primeiros versos (“...quem levou a chama... / quem bebeu a vergonha”, conforme a tradução literal). A partir do terceiro verso, a representação de Cristo torna-se bem mais explícita (“...tendo conhecido a tortura das horas do Calvário”, conforme a tradução literal), culminando na citação direta do v. 7 (“Tenho sede”, presente no *Evangelho segundo São João* 19,28-29⁹⁴), que elimina qualquer dúvida sobre de quem se trata. A nosso ver, esse recurso acaba por reproduzir mais uma vez aquela linguagem alegadamente obscura, atada com “setenta cueiros”, que Pound atribui a Browning em “Mesmerism”. Trata-se de um elemento relevante a ser recriado em nossa tradução, pois a perífrase é um “rasgo de estilo” que privilegia justamente um rodeio de palavras ou circunlóquio; conseqüentemente, não apenas o vocabulário, mas, também, a sintaxe de Pound tendem a caracterizar a *personae* de Browning neste poema, em uma demonstração clara daquilo que Brooker apontou em nosso terceiro capítulo: “[...] a poesia inicial de Pound é essencialmente um exercício em série na adoção da técnica, voz ou características e condições de poetas do passado” (BROOKER, 1979, p. 29).⁹⁵

Quadro 8 – Tradução poética de “Fifine Answers”

Tradução literal	Tradução poética
FIFINE RESPONDE <i>“Por que será que, caídos em desgraça, eles parecem apreciar a vida ainda mais?” – FIFINE NA FEIRA, VII, 5.</i> Compartilhando o exílio de quem levou a chama, Juntando-se à liberdade de quem bebeu a vergonha, E, tendo conhecido a tortura das horas do Calvário, Livre, e tão prisioneiro, que misturou aos poderes Do ar, do mar e da luz o alcance máximo de sua alma, E, no entanto, os lábios corpóreos, sequiosos, pediram [algo]	FIFINE RESPONDE <i>“Por que a desonra aguça-lhes o amor à vida?” – FIFINE NA FEIRA, VII, 5.</i> Compartilhando o exílio do Senhor, Juntando-se à paixão do Redentor, Que, tendo conhecido o vil Calvário, Foi livre mesmo preso, um missionário Do ar, do mar e da luz aos que o aceitaram, E, no entanto, estes lábios suplicaram

⁹³ “Fifine’s criminality is not the issue: the poem is concerned with the opposition between her social and spiritual conditions, not with her legal position. She shares the ‘exile’ of Christ and, judging by the first seven lines of the poem, shares as well his bitter knowledge – she and her fellows are sharers in his drink; they *know* what is like.”

⁹⁴ “Depois, sabendo que tudo estava consumado, disse, para que se cumprisse a Escritura até o fim: ‘Tenho sede!’ Estava ali um vaso cheio de vinagre. Fixando, então, uma esponja embebida de vinagre num ramo de hissopo, levaram-na à sua boca.” (BÍBLIA, 1987 [1985], p. 1891).

⁹⁵ “[...] Pound’s earlier poetry is essentially serial exercise in the adoption of the technique, voice, or character and situation of earlier poets.”

“Para beber”: “Tenho sede”. E, então, a esponja com fel. Por isso, nós, vagabundos, a quem o chamado da estrada cinza Domina e torna escravos e ainda assim liberta, Bebemos toda a vida em goles grandes e ávidos, 10 Tomamos o amargo junto com o doce sem reclamar E os que compartilham da bebida dele desafiam a dor Que faz com que vós temais desfraldar suas almas. Não reivindicamos glória alguma. Se a tempestade rola Sobre nós, temos medo, e, então, 15 Tendo tão pouco a perder, recuperamos a coragem. Não sabemos de fato nem mesmo isso, Mas, como uma vaga certeza que não atinge por completo Nossa consciência e nos deixa a impressão De que de alguma forma está tudo bem, [impressão de] que, 20 [sóbrios, ainda cambaleando Da farra passada, ignoramos a medida em que julgam Como certo ou extremamente errado o nosso tempo livre A escorrer lentamente como a areia de uma ampulheta, [de] Que, apesar da vossa aversão, ainda assim a coisa é feita 25 Sob pena de grave castigo, [de] que, não sabemos como, Temos esse sentimento, mesmo sem o saber; assim concordais Que não é necessário que <i>saibamos</i> cada um de nossos [pensamentos, Nem vejamos a oficina onde cada máscara é forjada, [Máscara] De onde vemos o mundo feito de camarote e fosso, Vestindo a máscara de qualquer jeito, desde que ela se encaixe 30 [no rosto bem o bastante Para servir aos nossos gracejos por uma noite ou duas. Vem! eh até logo! na portinha às doze! Irei ter convosco.	“Um gole”: “Tenho sede”. E o fel na esponja. Nós, vadios, cedemos à lisonja Que domina e escraviza, mas liberta, 10 Bebemos o que a vida nos oferta, Tomamos o agridoce sem lamento, Segui-lo desafia o sofrimento Que vos leva a temer a piedade. Glória alguma. Se cai a tempestade Sobre nós, temos medo, sim, mas eis 15 Que nos encorajamos outra vez. Não sabemos, é certo, sequer disso, Mas, como se alcançasse um mal remisso A nossa consciência, nos levando A crer que estamos bem, que, cambaleando 20 Desde a última farra, ignoramos Juízos sobre como nos portamos Em nosso tempo livre sem cessão, Que, a despeito de vós, a punição Não nos impede o feito, que sentimos 25 Mesmo sem o saber; nós consentimos Que a mente não vejamos explorada, Nem onde cada máscara é forjada, Da qual vemos o mundo da plateia, 30 Incautos sob a máscara plebeia Que serve ao nosso breve caçoar. Vem! na portinha às doze! até depois! Seremos só nós dois.
--	---

Fonte: Delgado Filho, 2020.

Conforme Britto (2006), nosso próximo passo foi refletir se deveríamos nos ater a uma correspondência formal – “i.e., tentar recriar formas análogas às do original com os recursos do português” – ou buscar uma correspondência funcional – i.e., “procurar encontrar no nosso idioma recursos formais que tenham, no contexto poético lusófono, um significado análogo ao das formas utilizadas no original” (BRITTO, 2006, p. 4). Nesse caso, dada a importância do pentâmetro iâmbico para o efeito estético total do poema, optamos por utilizar decassílabos predominantemente heroicos em nossa tradução. Com efeito, observou-se que ambas as correspondências foram admitidas, pois formalmente os decassílabos heroicos “correspondem de modo razoável ao pentâmetro iâmbico”, afinal, o iambo tem duas sílabas, “e num pentâmetro temos $2 \times 5 = 10$ sílabas” (BRITTO, 2006, p. 2); além disso, o decassílabo

também corresponde ao pentâmetro iâmbico em termos funcionais, pois ambos são metros nobres usados para poemas dramáticos.

Abaixo, examinemos uma análise formal da tradução poética de “Fifine Answers” (Quadro 9).

Quadro 9 – Análise formal da tradução poética de “Fifine Answers”

Tradução poética	Esquema de rimas	Escansão	Sílabas acentuadas
FIFINE RESPONDE			
<i>“Por que a desonra aguça-lhes o amor à vida?” – FIFINE NA FEIRA, VII, 5.</i>			
Compartilhando o exílio do Senhor,	a	--- / - / --- /	4-6-10
Juntando-se à paixão do Redentor,	a	- / --- / --- /	2-6-10
Que, tendo conhecido o vil Calvário,	b	- / --- / - / - /	2-6-8-10
Foi livre mesmo preso, um missionário	b	- / --- / --- / -	2-6-10
Do ar, do mar e da luz aos que o aceitaram,	5 c	/ - / - / --- / -	1-3-6-10
E, no entanto, estes lábios suplicaram	c	- - / - - / --- / -	3-6-10
“Um gole”: “Tenho sede”. E o fel na esponja.	d	- / - / - / - / - / -	2-4-6-8-10
Nós, vadios, cedemos à lisonja	d	/ - / - - / --- / -	1-3-6-10
Que domina e escraviza, mas liberta,	e	- - / - - / - - - / -	3-6-10
Bebemos o que a vida nos oferta,	10 e	- / --- / --- / -	2-6-10
Tomamos o agridoce sem lamento,	f	- / --- / --- / -	2-6-10
Segui-lo desafia o sofrimento	f	- / --- / --- / -	2-6-10
Que vos leva a temer a piedade.	g	- - / - - / --- / -	3-6-10
Glória alguma. Se cai a tempestade	g	/ - / - - / --- / -	1-3-6-10
Sobre nós, temos medo, sim, mas eis	15 h	- - / - - / - / - /	3-6-8-10
Que nos encorajamos outra vez.	h	- - - \ - / --- /	(4)-6-10
Não sabemos, é certo, sequer disso,	i	- - / - - / - - - / -	3-6-10
Mas, como se alcançasse um mal remisso	i	- - - \ - / - / - / [-]	(4)-6-8-10
A nossa consciência, nos levando	j	- / - - / - - - / [-]	2-6-10
A crer que estamos bem, que, cambaleando	20 j	- / - / - / - - - / -	2-4-6-10
Desde a última farra, ignoramos	k	- - / - - / - - - / -	3-6-10
Juízos sobre como nos portamos	k	- / - - - / --- / -	2-6-10
Em nosso tempo livre sem cessão,	l	- / - / - / - / - /	2-4-6-8-10
Que, a despeito de vós, a punição	l	- - / - - / - - - /	3-6-10
Não nos impede o feito, que sentimos	25 m	- - - / - / - - - / -	4-6-10
Mesmo sem o saber; nós consentimos	m	/ - / - - / - - - / -	1-3-6-10
Que a mente não vejamos explorada,	n	- / - - - / --- / -	2-6-10
Nem onde cada máscara é forjada,	n	- / - / - / - / - / -	2-4-6-8-10
Da qual vemos o mundo da plateia,	o	- - / - - / --- / -	3-6-10
Incautos sob a máscara plebeia	30 o	- / - - - / --- / -	2-6-10

Que serve ao nosso breve caçoar.	<i>x</i>	- / - / - / - - /	2-4-6-10
Vem! na portinha às doze! até depois!	<i>p</i>	/ - - / - / - / - /	1-4-6-8-10
Seremos só nós dois.	<i>p</i>	- / - / - /	2-4-6

Legenda: Hexassílabo “iâmbico” - Martelo agalopado - Decassílabo “iâmbico”

Fonte: Delgado Filho, 2020.

A partir do Quadro 9, observa-se que vinte dos trinta e três versos possuem acentuação heroica (61% do poema), sendo três deles perfeitamente iâmbicos (vv. 7, 23 e 28). E se lembrarmos que o original apresenta apenas dois pentâmetros iâmbicos (vv. 7 e 27), verificamos que a tradução apresenta uma correspondência bastante aproximada, sobretudo ao manter os cinco acentos iâmbicos e as três pausas obrigatórias no v. 7, o qual destacamos anteriormente por sua grande expressividade formal e semântica (“‘Um gole’: ‘Tenho sede’. E o fel na esponja.”). Quanto ao fato de Pound não se prender de maneira estrita ao ritmo iâmbico, valendo-se em duas oportunidades do tetrâmetro (vv. 15 e 19), encontramos uma correspondência no uso do chamado martelo-agalopado, que nada mais é do que uma variante do decassílabo heroico, com a diferença que o martelo-agalopado se caracteriza por um contraste entre sua primeira parte ternária e uma segunda parte binária (3-6-8-10) ou quaternária (3-6-10), causando uma quebra rítmica que lhe rende um sabor especial. Um ótimo exemplo do seu uso em nossa tradução é a sequência dos vv. 10-13: a princípio, os vv. 10-12 apresentam o mesmo ritmo heroico (2-6-10), mas, na sequência, o v. 13 interrompe essa manutenção rítmica em favor do martelo-agalopado (“Que vos leva a temer a piedade.”). Dos trinta e três versos de “Fifine responde”, doze se valem do ritmo de martelo-agalopado (36% do poema), e a única exceção ao metro decassílabo é o v. 33, um hexassílabo (2-4-6), conforme o trímetro iâmbico original.

Por fim, verifica-se que a nossa tradução também exibiu o esquema de rimas *aabbcc*, e assim por diante, conforme o original, mantendo rimas consoantes em todas as oportunidades, caracterizando o que seria “o mais elevado grau de correspondência formal que se pode imaginar entre o inglês e o português no plano da rima” (BRITTO, 2006, p. 2). Exceção apenas ao v. 31, sem rima, conforme o original.

Na sequência, assinalamos omissões, mudanças e acréscimos à tradução poética de “Fifine Answers” (Quadro 10).

Quadro 10 – Omissões, mudanças e acréscimos à tradução poética de “Fifine Answers”

Original	Esquema de rimas	Esquema de rimas	Tradução poética
FIFINE ANSWERS			FIFINE RESPONDE
“Why is it that, disgraced, they seem to relish life the more? ” – FIFINE AT THE FAIR, VII, 5.			“ Por que a desonra aguça-lhes o amor à vida? ” – FIFINE NA FEIRA, VII, 5.
Sharing his exile that hath borne the flame, Joining his freedom that hath drunk the shame And known the torture of the Skull-place hours Free and so bound, that mingled with the powers Of air and sea and light his soul’s far reach Yet strictured did the body-lips beseech “To drink”: “I thirst.” And then the sponge of gall.	a a b b 5 c c d	a a b b c c d	Compartilhando o exílio do Senhor, Juntando-se à paixão do Redentor, Que, tendo conhecido o vil Calvário, Foi livre mesmo preso, um missionário Do ar, do mar e da luz aos que o aceitaram, 5 E, no entanto, estes lábios suplicaram “ Um gole ”: “Tenho sede”. E o fel na esponja.
Wherefore we wastrels that the grey road’s call Doth master and make slaves and yet make free, Drink all of life and quaffing lustily Take bitter with the sweet without complain And sharers in his drink defy the pain That makes you fearful to unfurl your souls.	10 d e e f f g	d d e e f f g	Nós, vadios, cedemos à lisonja Que domina e escraviza, mas liberta, Bebemos o que a vida nos oferta, 10 Tomamos o agridoce sem lamento, Segui-lo desafia o sofrimento Que vos leva a temer a piedade.
We claim no glory. If the tempest rolls About us we have fear, and then Having so small a stake grow bold again. We know not definitely even this But ’cause some vague half knowing half doth miss Our consciousness and leaves us feeling That somehow all is well, that sober, reeling From the last carouse, or in what measure Of so called right or so damned wrong our leisure Runs out uncounsed sand beneath the sun, That, spite your carping, still the thing is done With some deep sanction, that, we know not how, Sans thought gives us this feeling; you allow That this not need we know our every thought Or see the work shop where each mask is wrought Wherefrom we view the world of box and pit, Careless of wear, just so the mask shall fit And serve our jape’s turn for a night or two.	15 g h h i i j j k k l l 25 m m n n 30 o o x	g h h i i j j k k l l m m n n o o x	Glória alguma. Se cai a tempestade Sobre nós, temos medo, sim, mas eis 15 Que nos encorajamos outra vez. Não sabemos, é certo, sequer disso, Mas, como se alcançasse um mal remisso A nossa consciência, nos levando 20 A crer que estamos bem, que, cambaleando Desde a última farra, ignoramos Juízos sobre como nos portamos Em nosso tempo livre sem cessão, Que, a despeito de vós, a punição Não nos impede o feito, que sentimos 25 Mesmo sem o saber; nós consentimos Que a mente não vejamos explorada, Nem onde cada máscara é forjada, Da qual vemos o mundo da plateia, Incautos sob a máscara plebeia 30 Que serve ao nosso breve caçoar.
Call! eh bye! the little door at twelve! I meet you there myself.	p p	p p	Vem! na portinha às doze! até depois! Seremos só nós dois.

Legenda: Omissão - Mudança semântica - Mudança sintática - Acréscimo

Fonte: Delgado Filho, 2020.

A partir do Quadro 10, observa-se que as alterações mais recorrentes foram de ordem semântica, seguidas por omissões ao original. Com relação às últimas, a mais relevante diz respeito à omissão da “oficina” no v. 28, em razão da importância assumida por esse local ao forjar as máscaras com que Fífine e seus companheiros veem brevemente o mundo habitual de Don Juan. Ao ignorarem tal oficina, eles comprovam ter pouca participação junto ao “baile de máscaras” da sociedade mais nobre; afinal, como afirma Don Juan em “Fífine at the Fair”, os desgraçados conhecem um segredo que transcende qualquer elogio ou condenação que parta de gente como ele. A nosso ver, esse segredo é o que leva Fífine e seus companheiros a vestirem de maneira incauta a “máscara plebeia”, rendendo-lhes apenas “um breve caçoar”, conforme a nossa tradução poética. Segundo Gibson, Fífine “abraça a vida através do exílio e da vergonha”, admitindo que, como artista/atriz, ela não pode conhecer de todo a “oficina onde cada máscara é forjada” (GIBSON, 1995, p. 65).⁹⁶ Por outro lado, poderíamos admitir que a omissão da “oficina” em nossa tradução foi oportuna pelo fato de Fífine jamais vir a tomar conhecimento desse local: para ela, a “oficina” é, de fato, inacessível.

Quanto aos acréscimos, verifica-se que houve três em posição de final de verso, com o objetivo claro de apenas criar uma rima: é o caso de “missionário” no v. 4, “oferta” no v. 10 e “plebeia” no v. 30. Não por acaso, tais versos também apresentam omissões ao original, o que demonstra que tais perdas se deram muito em função de se ter de conciliar a exigência de rimas com a concisão que o verso decassílabo nos impôs. Em outra oportunidade, o acréscimo do adjetivo “vil”, no v. 3, buscou compensar de maneira concisa a perda de “a tortura das horas”, segundo a tradução literal.

Também por questões de concisão, buscamos reproduzir a já mencionada perífrase ao longo da primeira estrofe nos valendo não de uma série de palavras, tal como ocorre no original, mas de um único substantivo por vez para nos referir indiretamente a Cristo nos vv. 1-2 (“Senhor... Redentor”). Há de se considerar, no entanto, mais uma perda: semanticamente, a nossa solução é bem menos hermética do que a perífrase original, pois antecipa facilmente a quem se refere.

4.2.2 NOTAS A “FIFINE ANSWERS”

vv. 4-6: os verbos “bound”, “mingled” e “beseech” reaparecem em um poema de Pound intitulado “Ortus”, publicado pela primeira vez em abril de 1913 na revista *Poetry* como

⁹⁶ “[...] the speaker embraces life via exile and disgrace, recognizing as an artist/actor [sic] that he [sic] cannot entirely know the ‘work shop where each mask is wrought.’”

parte de um grupo de poemas intitulado “*Contemporania*” e, mais tarde, incluído em *Lustra* (1916): “Surely you are bound and entwined, / You are mingled with the elements unborn; / [...] I beseech you enter your life”⁹⁷. Um bom exemplo de como elementos da poesia inicial de Pound tornam a aparecer em sua fase modernista – recorrência essa que se verifica não apenas nos *motifs* poéticos, mas também em seu vocabulário⁹⁸.

vv. 8-9: segundo Zwerdling, “a vagabundagem deles geralmente é vista como liberdade. [...] É claro que essas figuras pareceriam atraentes para um jovem estadunidense de vinte e poucos anos, repentinamente livre do seu doutorado, do trabalho alienado em uma faculdade puritana do meio-oeste e da supervisão rigorosa dos seus pais” (ZWERDLING, 1998, p. 257).⁹⁹ Nesse caso, Zwerdling refere-se também ao infame incidente que levou Pound a se retirar do Wabash College, em Crawfordsville, Indiana, a que nos referimos em nosso terceiro capítulo. Contudo, há mais a se considerar: conforme Jackson ressaltou a respeito dos vv. 1-7, “a criminalidade de Fífine não é a questão” (JACKSON, 1968, p. 65).¹⁰⁰ Segundo esse professor, “embora o *status* de pária seja útil para fornecer algumas das máscaras em vários poemas iniciais, não é, por si só, a questão central por muito tempo. Na verdade, a ideia do pária com frequência é apenas uma peça da maquinaria de palco que sugere tão somente o destino, e não a natureza, do verdadeiro poeta” (JACKSON, 1968, p. 65).¹⁰¹ Assim, a figura do vagabundo, ou do “pária”, como prefere Jackson, é importante no verso de Pound “porque se funde à postura mais significativa do Poeta como Vidente” (JACKSON, 1968, p. 65).¹⁰² Fogelman segue a leitura de Jackson, inclusive o citando, embora não se convença inteiramente do fato de a dançarina cigana ser também uma prostituta. Para esse autor, a artista Fífine é “uma pária social que, de certa maneira, incorpora um ideal de autossacrifício cristão e artístico” (FOGELMAN, 1988, p. 103).¹⁰³ Porém, reconhece, “não nos é dado o espírito orgulhoso, exuberante e desafiador do poeta”, ou seja, o que Jackson parece chamar de natureza, “mas seu

⁹⁷ Em tradução de Dirceu Villa: “Sim, você está presa e entretida, / Mesclada aos elementos não-nascidos; / [...] Imploro que entre em sua vida.” (POUND, 2019 [2011], p. 79).

⁹⁸ Retomaremos essa observação durante os comentários à tradução de “Note Precedent to ‘La Fraisine’” (Cap. 6).

⁹⁹ “Their vagabondage is usually seen as freedom. [...] Of course such figures would have seemed attractive to a young American in his early twenties suddenly freed from the discipline of graduate school, from alienated labor at a puritanical midwestern college, and from close parental supervision.”

¹⁰⁰ “Fífine’s criminality is not the issue: the poem is concerned with the opposition between her social and spiritual conditions, not with her legal position.”

¹⁰¹ “But though the status of outcast is useful in furnishing some of the poses in several early poems, it is not of itself the central issue for very long. In fact, the idea of the outcast is often only a piece of stage machinery which suggests merely the fate, not the nature, of the true poet.”

¹⁰² “It is important in Pound’s verse because it merges into the more significant posture of Poet as Seer. We have already seen this process at work in ‘Fífine Answers.’”

¹⁰³ “[...] the artist (and perhaps prostitute, according to Jackson) Fífine, a social outcast who in some ways embodies an ideal of Christian and artistic self-sacrifice.”

isolamento e sacrifício”, o que Jackson parece chamar de destino (FOGELMAN, 1988, p. 103).¹⁰⁴

vv. 10-11: segundo Carpenter, “uma maneira agradável de Ezra Pound pensar em si mesmo, sim, quando se sentia boêmio *à la Villon*” (CARPENTER, 1988, p. 76).¹⁰⁵

vv. 24-26: nesse trecho, segundo Jackson, “as longas e tortuosas sentenças de Pound, distribuídas em uma série de orações independentes conectadas de maneira exclusivamente obscura a alguma pessoa gramatical, são características de Browning, assim como as exigências semânticas que aparentemente requerem essa obscuridade da sintaxe” (JACKSON, 1968, p. 120).¹⁰⁶ Com efeito, mantém-se “a totalidade do significado da sentença em suspenso, para que – e isso é característico das sentenças de Browning – a relevância particular de cada parte que compõe o todo não se torne aparente antes do fim” (JACKSON, 1968, p. 121).¹⁰⁷

v. 25: segundo Grieve, a manutenção do “ímpeto ardente” de Fífine e sua filosofia frente ao “grave castigo” [“deep sanction”] que lhe fora imposto é comparável à “graça que Cristo conquistou com seu sofrimento” (GRIEVE, 1997, p. 61).¹⁰⁸

vv. 26-31: segundo Jackson, esse trecho indica que “a Fífine do poema de Pound espera ocultar ou negar qualquer compromisso emocional ou espiritual com o ato criativo”, mas que, “obviamente”, isso seria uma demonstração de “ironia romântica: a artista rebaixando sua própria posição para não ser vista como pretensiosa” (JACKSON, 1968, p. 9).¹⁰⁹ Grieve, por sua vez, observa que “[e]m sua busca pela liberdade da alma, ela aceita a necessidade de usar máscaras” (GRIEVE, 1997, p. 61).¹¹⁰ A leitura de Grieve é particularmente reveladora, pois em lugar de Fífine poderíamos nos referir a Pound sem qualquer prejuízo ao restante de sua oração:

¹⁰⁴ “Thus a concern with the artist provides a thematic transition, while above this the perspective shifts and we are given not the poet’s proud, exuberant and defiant spirit but his isolation and sacrifice.”

¹⁰⁵ “‘Fífine Answers’, another Browning-style monologue, in which the speaker is a prostitute who can ‘Drink all of life and quaffing lustily / Take bitter with the sweet without complain’ – a pleasant way for Ezra Pound to think of himself, indeed, when in his Villon-Bohemian mood.”

¹⁰⁶ “Here Pound’s long, tortuous sentences, issuing in a series of floating clauses connected only obscurely with any grammatical subject, are characteristic of Browning, and so are the semantic exigencies that apparently necessitate this obscurity of syntax [...]”.

¹⁰⁷ “The effect of such syntax is to hold what is to be the full meaning of the sentence in suspension, so that – and this is characteristic of Browning’s sentences – the particular relevance of each part to the whole does not become apparent until the end.”

¹⁰⁸ “Life’s calamities are but an excuse for a toast to life. Pound’s Villon skoals ‘the ghosts of dead loves’ or his imminent execution with the same stoical *joie de vivre*. The attitude is best summed up in Fífine’s defense of the wastrels’ philosophy in which their passionate impulse receives ‘some deep sanction’ by being likened to the grace Christ won through his suffering”.

¹⁰⁹ “[...] Pound’s Fífine hopes to conceal or deny any emotional or spiritual commitment to the creative act [...] Obviously this is a piece of romantic irony, the artist undercutting her own position to avoid being detected holding one.”

¹¹⁰ “In her pursuit of the soul’s freedom, she accepts the necessity of wearing masks.”

“[e]m sua busca pela liberdade da alma, ele aceita a necessidade de usar máscaras”. Por paradoxal que seja, é o bastante para demonstrar o quanto os anseios do jovem Pound encontram-se completamente expostos em suas máscaras.

vv. 32-33: segundo Jackson, os versos finais de Pound concebem uma versão mais óbvia do encontro amoroso sugerido pelo final do poema de Browning: “Pound é deliberadamente vago sobre que ‘coisa’ é ‘feita sob pena de grave castigo’ – vago, isto é, não deixa claro se ele se refere a um ato sexual ou artístico” (JACKSON, 1968, p. 6-7).¹¹¹ Jackson, então, ignora o apelo dessa ambiguidade e admite apenas que Ffine “se encarrega de serviços, nos vários sentidos implícitos, repudiados por outros. Mais especificamente, ela se encarrega de suprir as necessidades inerentes à natureza do homem consideradas inadequadas pela sociedade” (JACKSON, 1968, p. 7).¹¹² Assim, Ffine assumiria “o fardo moral da humanidade, no mesmo sentido, embora por uma razão diferente, em que Cristo assumiu o fardo dos pecados do homem” (JACKSON, 1968, p. 7).¹¹³

¹¹¹ “Pound’s closing ‘Call! eh bye! the little door at twelve! / I meet you there myself’ is but a more obvious version of the suggestion of assignation on which Browning’s poem closes. Pound is deliberately vague about what ‘thing’ it is ‘done with some deep sanction’ – vague, that is, about wheter a sexual act or an artistic act is meant.”

¹¹² “In both poems Ffine is an artist – a gypsy dancer – and undertakes services, in the several senses implied, abjured by others. More specifically, she undertakes to fill needs inherent in man’s nature but for which society makes little respectable provision”.

¹¹³ “[...] in her consequent spiritual status she thus assumes the moral burden of humanity, in the same sense, though for a different reason, that Christ assumed the burden of man’s sins.”

5 FRANÇOIS VILLON E O FIM DA ESCRITA MEDIEVAL

Há, no entanto, uma beleza no trabalho dos trovadores que eu tentei transmitir. Falhei quase que inteiramente; não consigo contar seis pessoas em quem eu tenha despertado o interesse pela Provença do século XII (POUND, 1971 [1950], p. 179).¹¹⁴

Ezra Pound

Uma das *personae* de maior interesse para Ezra Pound será o poeta medieval francês François Villon (1431 - depois de 1463). Tido como um dos maiores poetas franceses de todos os tempos, Villon comprovadamente se envolveu em uma série de crimes junto com alguns comparsas, tendo, inclusive, ferido de morte um padre em uma briga de rua. Além da fama de boêmio inveterado, sua reincidência criminosa acabou por lhe render uma condenação à forca e posterior comuta em exílio perpétuo de Paris. Desde então, Villon é tido como precursor dos poetas malditos do século XIX, e, “para Pound, ele foi o exemplo do fim da escrita medieval e começo da moderna” (NADEL, 2005, p. 318).¹¹⁵ Villon apareceria pela primeira vez na obra ensaística do poeta estadunidense em *The spirit of romance*, de 1910, em um ensaio intitulado “Montcorbier, *alias* Villon”, onde Pound dedica-se a destacar as qualidades poéticas desse “maldito”, justificando não só o seu interesse pelo poeta francês, mas também a contribuição que este tinha a oferecer para a poesia de língua inglesa de então. Nascido com o sobrenome Montcorbier, o poeta parisiense teria adotado o sobrenome Villon em homenagem a Guillaume de Villon, um cônego que o auxiliou em sua criação, daí, portanto, a alusão feita por Pound no título do seu ensaio – fato esse que também nos sugere um paralelismo pertinente à formulação das *personae*, discutida neste trabalho, tendo em vista que Villon assumiu a “identidade” do seu “criador” tal como Pound formularia sua identidade a partir das máscaras de autores que o auxiliaram a se desenvolver enquanto poeta.

Logo, diante da relevância do período medieval para a nossa discussão, faz-se necessário considerar o tom depreciativo que veio a ser associado à Idade Média e que, segundo Fernández (1994), tem sua origem no Renascimento, no âmbito do movimento humanista e da Reforma, quando são atribuídos metáforas e tópicos como “noite”, “Idade das Trevas”, “barbárie”, “tempo da ignorância”, “escuridão”, “morte”, “sonho”, “ocaso”, “corrupção” e “eclipse”. Ainda segundo Fernández, “[e]sse tom, é claro, encontrará seu contraponto no

¹¹⁴ Em carta de 09 de julho de 1922 a Felix E. Schelling, seu ex-professor na Universidade da Pensilvânia: “There is, however, a beauty in the troubadour work which I have tried to convey. I have failed almost without exception; I can’t count six people whom I have succeeded in interesting in XIIth Century Provence”.

¹¹⁵ “[...] for Pound, he [Villon] was the example of both the end of medieval writing and the beginning of modern.”

Romantismo, onde se percebe um interesse muito especial pelo medievo e o gótico” (FERNÁNDEZ, 1994, p. 9).¹¹⁶

Em razão de sua obra de juventude pertencer ao contexto do início do século XX, Pound contribuiria tardiamente para esse interesse romântico sobre a Idade Média a partir do desdobramento de valores enfatizados primeiramente pelo esteticismo – movimento artístico europeu ocorrido nas décadas de 1870 e 1880 no qual a arte encontrava-se separada da moral e a forma tinha precedência sobre o conteúdo, tornando-se sinônimo da expressão “arte pela arte”. Contudo, o interesse de Pound sobre a Idade Média teria como meta (e nisso reside sua diferença fundamental em relação aos românticos) a adoção de uma perspectiva moderna a partir da qual Villon assumiria um lugar de destaque, sobrepujando, nesse aspecto, inclusive Dante: “fossem quais fossem as sementes da Renascença existentes em Dante, houve sementes ou indícios de uma eclosão muito mais moderna nas rimas desse Montcorbier, *alias* Villon” (POUND, 1976, p. 152).

Entre as qualidades de Villon destacadas por Pound, temos: i) o discurso: “Villon continua uma outra tradição provençal, a do discurso íntimo, sem polimento” (POUND, 1976, p. 152); ii) o registro: “a voz de Villon de certa forma fala num registro mais baixo que o da convenção de sua época e por isso lhe sobrevive. Ele é totalmente medieval; não obstante, seus poemas assinalam o fim da literatura medieval” (POUND, 1976, p. 156), iii) e até mesmo a realidade: “[m]uitos tentam imitar Villon, tomando como pose a sua realidade. Esses experimentadores, em busca de sensações, provaram, penso eu, que as ‘tavernas e as prostitutas’ são tão pouco capazes de produzir poesia quanto [...] qualquer outra panaceia.” (POUND, 1976, p. 162). Eis um excelente exemplo de como funcionava a escrita antiacadêmica de Pound, conforme observou Peter Ackroyd ainda em nosso terceiro capítulo, produzindo, nesse caso, um estudo “brilhante e estimulante, com grande número de julgamentos críticos ágeis e infalíveis que se tornam ainda mais convincentes na medida em que fogem do jargão acadêmico” (ACKROYD, 1991, p. 24).

Ainda assim, Pound jamais foi de todo infalível, de modo que é oportuno retomar também o que mencionamos há pouco como sendo “a adoção de uma perspectiva moderna como meta”, isso porque essa *meta* não foi alcançada imediatamente. O discurso tosco de tão íntimo, o registro abaixo da convenção medieval e a evocação de uma realidade marginal seriam as qualidades da poesia de Villon observadas por Pound, portanto. Em contrapartida, observa-

¹¹⁶ “Este tono, por supuesto, encontrará su contrapunto en el Romanticismo, donde se percibe un interés muy especial por todo lo medieval y gótico.”

se aí uma flagrante contradição entre a teoria ora apresentada e a prática deste jovem Ezra Pound: conforme desenvolveremos mais adiante, ao vestir a máscara de Villon, seu discurso torna-se arcaizante e enciclopedista; seu registro, marcadamente solene; além disso, ele imita ostensivamente a evocação da realidade vivenciada por Villon e seus personagens. Em suma, pratica justamente aquilo que teoricamente condena em seus pares. A explicação para isso, segundo o poeta e tradutor Michael Alexander (1979, p. 61), é que, à época, Pound e seus pares ainda pareciam excessivamente românticos e excessivamente apreensivos no trato direto de um sentimento.¹¹⁷

Em um ensaio intitulado “Cavalcanti”, publicado em 1934, o próprio Pound criticaria tais excessos do passado ao relatar os problemas que enfrentou ao traduzir o poeta medieval italiano Guido Cavalcanti (1255-1300):

O que me ofuscou não foi o italiano, mas a crosta de inglês morto; o sedimento presente em meu próprio vocabulário à disposição – do qual, quero crer, me livrei alguns anos depois. Você não pode escapar desse tipo de coisa. [...] Nem ninguém pode aprender inglês; só se pode aprender uma série de línguas inglesas. Rossetti criou sua própria linguagem. Eu não havia, em 1910, criado uma linguagem; não digo uma língua que pudesse usar, mas mesmo uma língua com que pudesse pensar (POUND, 1968, p. 193-194).¹¹⁸

Eis um depoimento bastante esclarecedor dos dilemas enfrentados pelo jovem Ezra Pound e que será de fundamental importância para a compreensão dos poemas que analisaremos a seguir, uma vez que essa “crosta” e esse “sedimento” se farão aparentes em diversos momentos. Quanto a isso, Brooker avalia que, à época de *Personae*, “[a] passagem fácil e ininterrupta da vida para o verso não era uma realidade prontamente disponível para Pound” (BROOKER, 1979, p. 33).¹¹⁹

Em geral, entende-se que é apenas com o advento de *Ripostes*, livro de poemas publicado em 1912, que se pode admitir um Ezra Pound finalmente voltado a anseios modernistas, e, por consequência, mais próximo de atingir a meta a que nos referimos antes. Todavia, nova ressalva: ainda segundo Brooker, *Ripostes* possuía os seus méritos, mas ainda apresentava resquícios da “crosta” e do “sedimento” já mencionados, pois “[e]m *Ripostes* há

¹¹⁷ “If the young Pound seems both excessively romantic and excessively nervous of straightforward feeling, one has only to think of the young Yeats [...]”

¹¹⁸ “What obfuscated me was not the Italian but the crust of dead English, the sediment present in my own available vocabulary – which I, let us hope, got rid of a few years later. You can’t go round this sort of thing. [...] Neither can anyone learn English, one can only learn a series of Englishes. Rossetti made his own language. I hadn’t in 1910 made a language, I don’t mean a language to use, but even a language to think in.”

¹¹⁹ “The easy and uninterrupted passage from life to verse was not a readily available reality to Pound.”

um ajuste, mas a dicção de Pound aqui ainda é ‘curial’, talvez; possui as inversões, a formalidade, o ‘tipo antiquado de precisão’, o ‘discurso imponente e metuculoso’ que Pound encontra em Lionel Johnson” (BROOKER, 1979, p. 64-65).¹²⁰ Ou seja, embora próximo de uma perspectiva moderna, Pound ainda lutava por essa conquista; logo, ainda lutava para alcançar as qualidades que anos antes havia observado em Villon.

E tal êxito não demoraria muito mais, tornando-se público em março de 1913, quando Pound publica na revista *Poetry* “Algumas proibições por um imagista”¹²¹, um ensaio que seria extremamente influente e que acabaria por cumprir a função de um manifesto do Imagismo – movimento literário considerado o pontapé inicial do modernismo de língua inglesa, fundado por Pound junto com a poeta estadunidense Hilda Doolittle (1886-1961) e os poetas ingleses Richard Aldington (1892-1962) e F. S. Flint (1885-1960). Além do ensaio de Pound, aquela edição da *Poetry* também trouxe um ensaio de F. S. Flint intitulado “Imagismo”¹²², no qual François Villon seria novamente apontado como um paradigma moderno (dessa vez ao lado de Safo e Catulo). Especialmente nesse último ensaio, dois dos três princípios¹²³ que fundamentam a estética do movimento parecem acenar para as qualidades do discurso e do registro de Villon conforme Pound as observara anos antes – indo finalmente de encontro àquela “crosta de inglês morto” e aquele “sedimento” presentes no vocabulário do então jovem poeta estadunidense. São eles: “1) Tratar diretamente a ‘coisa’, seja ela subjetiva ou objetiva; 2) Não usar de maneira alguma palavras que não contribuam para a apresentação” (POUND, 1976, p. 9). Eis, portanto, o momento em que Pound enfim concilia teoria e prática, e a compreensão dessa linha do tempo se provará fundamental para justificarmos algumas escolhas de nosso projeto tradutório, que busca atentar sobretudo para as idiossincrasias de Pound enquanto autor de *Personae* (1909).

Finalmente, retomemos mais uma vez “Montcorbier, *alias* Villon”, seu ensaio de 1910: em termos objetivos, Pound afirma que não se pode simplesmente imitar as qualidades poéticas de Villon sem se passar por um impostor; sem incorrer em mero pastiche. Por isso, não sendo suficiente imitar o poeta francês, restaria ser por meio da máscara, da *persona*: Villon, *alias* Pound. Ainda nesse sentido, destaca-se outra de suas comparações entre Villon e Dante: “se Dante cerceia-se, colocando os lamentos nas bocas dos espíritos torturados, nem por isto

¹²⁰ “In *Ripostes* there is an adjustment, but Pound’s diction here is still perhaps ‘curial’; it has the inversions, the formality, the ‘old-fashioned kind of precision’, the ‘stately and meticulous speech’ Pound finds in Lionel Johnson.”

¹²¹ “A few don’ts by an Imagist”, no original.

¹²² “Imagism”, no original.

¹²³ O terceiro princípio referia-se ao ritmo e aconselhava o jovem artista a “compor seguindo a sequência da frase musical e não obedecendo a um metrônomo”.

são eles menos pungentes. **Dante permanece por detrás de seus personagens**, dos quais Villon poderia ter sido um.” (POUND, 1976, p. 163, grifo nosso). Nos *villonauds* que comentaremos a seguir, o poeta estadunidense não repete Dante, permanecendo por detrás de um personagem, mesmo que esteja sob a máscara de François Villon. Conforme ressaltamos anteriormente, trata-se de algo mais complexo: Pound é ele mesmo *através* da *persona* de Villon. Assim, supostamente escaparia à mera imitação da realidade do poeta francês, alcançando a vida que saltava daqueles versos, conforme declarou: “[a] visão de Dante é real, porque ele a viu. O verso de Villon é real que [sic] ele o viveu” (POUND, 1976, p. 164).

Entendemos que essas minúcias não podem ser ignoradas, visto que produzem consequências formais das mais relevantes para um trabalho de tradução: o jovem Pound definitivamente não começa imitando o discurso íntimo, sem polimento de Villon; ao invés disso, começa por adotar um discurso arcaizante e enciclopedista; tampouco ele fala em um registro mais baixo que o da convenção de sua época, mas, sim, marcadamente solene; anacronicamente, opta também por ir ao encontro da realidade de Villon em detrimento da sua. Porém, entendemos que, com essas atitudes, o poeta estadunidense inadvertidamente acabou por reforçar sua identidade ainda em formação ao exibir o gosto pela erudição e o sabor medieval que tanto se empenhava em transmitir por meio de suas composições. Ou seja, ao aproximar-se mais da realidade de Villon, Pound paradoxalmente se aproximou mais de si.

5.1 “VILLONAUD FOR THIS YULE”

Escrito em 1907 e publicado em 1908 em *A Lume Spento*, “Villonaud for This Yule” foi um dos poemas escolhidos por Ezra Pound para serem republicados em *Personae* (1909) e, posteriormente, em *Personae* (1926), fato esse que demonstra a importância dos *villonauds* para Pound, conforme ele mesmo afirma em carta de outubro de 1908 a William Carlos Williams: “Os Villonauds são [...] o que considero, depois de muito estudo, como uma expressão semelhante ao, se não do, espírito emanado da própria poesia de Villon” (POUND, 1971 [1950]).¹²⁴ Nesse poema, Pound toma o poeta francês como máscara para “falar” por meio de uma balada medieval. Segundo Ruthven (1969), o interesse pelas formas poéticas tradicionais do francês arcaico foi reavivado durante a década de 70 do século XIX graças ao poeta francês Théodore de Banville (1823-1891), e a tendência não tardou a chegar em Londres, onde Pound se encontrava em 1909.

¹²⁴ “The Villonauds are [...] what I conceive after a good deal of study to be an expression akin to, if not of, the spirit breathed in Villon’s own poeting.”

11). Isso posto, examinemos uma análise formal de “Villonaud for This Yule” (Quadro

Quadro 11 – Análise formal de “Villonaud for This Yule”

Original	Esquema de rimas	Escansão	Pés/sílabas
VILLONAUD FOR THIS YULE			
Towards the Noel that <i>morte saison</i>	<i>a</i>	/ - - / - / - - /	4/9
(<i>Christ make the shepherds' homage dear!</i>)	<i>b</i>	// - / - / - /	4/8
Then when the grey wolves everychone	<i>a</i>	/ - - / / - - /	4/9
Drink of the winds their chill small-beer	<i>b</i>	/ - - / - / \ /	4/8
And lap o' the snows food's gueredon	<i>a</i>	- / - - / // - \	4/9
Then makyth my heart his yule-tide cheer	<i>b</i>	// - - / - / \ /	4/9
(<i>Skoal! with the dregs if the clear be gone!</i>)	<i>a</i>	/ - - / - - / - /	4/9
Wineing the ghosts of yester-year.	<i>b</i>	/ - - / - / - \	4/8
Ask ye what ghost I dream upon?	<i>a</i>	/ - - / - / - /	4/8
(<i>What of the magians' scented gear?</i>)	<i>b</i>	/ - - / - - / - /	4/9
The ghosts of dead loves everyone	<i>a</i>	- / - / // - \	4/8
That make the stark winds reek with fear	<i>b</i>	- / - / // - /	4/8
Lest love return with the foison sun	<i>a</i>	- / - / - - / - /	4/9
And slay the memories that me cheer	<i>b</i>	- / - / - - - - /	4/9
(<i>Such as I drink to mine fashion</i>)	<i>a</i>	/ - \ / - / / -	4/8
Wineing the ghosts of yester-year.	<i>b</i>	/ - - / - / - \	4/8
Where are the joys my heart had won?	<i>a</i>	/ - - / - / - /	4/8
(<i>Saturn and Mars to Zeus drawn near!</i>) ¹²⁵	<i>b</i>	/ - - / - / /	4/8
Where are the lips mine lay upon,	<i>a</i>	/ - - / // - /	4/8
Aye! where are the glances feat and clear	<i>b</i>	// / - - / - / - /	4/9
That bade my heart his valor don?	<i>a</i>	- / - / - / - /	4/8
I skoal to the eyes as grey-blown mere	<i>b</i>	- / - - / - / \ /	4/9
(<i>Who knows whose was that paragon?</i>)	<i>a</i>	// / - - / - \	4/8
Wineing the ghosts of yester-year.	<i>b</i>	/ - - / - / - \	4/8
Prince: ask me not what I have done	<i>a</i>	/ / - / - - - /	4/8
Nor what God hath that can me cheer	<i>b</i>	/ - / / - - - /	4/8
But ye ask first where the winds are gone	<i>a</i>	- - / / - - / - /	4/8
Wineing the ghosts of yester-year.	<i>b</i>	/ - - / - / - \	4/8

Fonte: Delgado Filho, 2020.

¹²⁵ *Signum Nativitatis*

Como se pode verificar no Quadro 11, trata-se de um poema completamente regular, escrito em versos tetrâmetros, sendo a maioria desses de ritmo binário com o predomínio de iambos. Como diferencial, apresenta um esquema de rimas restrito a apenas duas recorrências de sons do tipo *ab* ao invés das três ou quatro recorrências que as normas da balada medieval tradicionalmente exigiam. O título do poema une a citação explícita da *persona* de Villon à desinência “aud”, criando um neologismo de sabor francês bem ao gosto dos exotismos de Pound, enquanto “Yule” se trata de um termo antiquado do inglês para se referir ao período do Natal.

Segundo Nadel (2005), as fontes do poema são duas das mais famosas baladas de Villon: “Ballade des dames du temps jadis” e “Ballade de la belle Heaumière”¹²⁶. Não por acaso, ambas apareceriam traduzidas por Rossetti e Swinburne, respectivamente, em uma antologia organizada por Pound, intitulada *Confucius to Cummings* (1964), e que ainda contaria com diversas traduções suas. Esse fato é mais uma evidência tanto de as máscaras poundianas serem responsáveis por moldar sua linguagem pessoal quanto de a tradução assumir uma dimensão de tal importância para o autor estadunidense que essa prática não pode ser dissociada de sua própria poesia.

Ainda segundo Nadel (2005), os parênteses utilizados ao longo das estrofes em “Villonaud for This Yule” (vv. 2, 7, 10, 15, 18 e 23) “se referem a eventos relacionados ao Natal, mas podem evocar a zombaria de Villon dirigida à religião cristã – elemento presente na obra de Villon, conforme Pound destacara em SR [*The spirit of romance*]” (NADEL, 2005, p. 318).¹²⁷ Quanto ao léxico, palavras como “Noel”, “everychone”, “gueredon”, “makyth”, “Skoal”, “Wineing” e, sobretudo, “morte saison”, emprestam ao poema uma extravagância que é capaz de evocar, se não a França medieval, então algo de sua música e de seus hábitos.

Ao refletir sobre os elementos até aqui apresentados, algumas escolhas imediatamente se impõem à nossa tradução. Em primeiro lugar, o fato de “Villonaud for This Yule” ser a única *personae* do livro escrita em uma forma poética de fato usada pelo poeta original nos incentiva a preservar sua forma de balada: três oitavas, sob esquema de rimas *abababab*, seguidas por um ofertório [*envoi*]. Em segundo lugar, ao verificarmos que traduzir os versos tetrâmetros originais por versos octossilábicos nos levaria a uma grande perda do conteúdo, optamos por traduzir em decassílabos. Quanto a esse aspecto, autoriza-nos Haroldo

¹²⁶ “Ballade de la belle Heaumière aux filles de joie” é o título completo da balada de Villon. No geral, Pound demonstra ter se inspirado em ambas as baladas referidas por Nadel (2005), porém a “belle Heaumière” se faz presente, de fato, apenas em “A Villonaud: Ballad of the Gibbet”.

¹²⁷ “The parentheses in ‘Villonaud for this Yule’ refer to events surrounding the Nativity but may evoke Villon’s mockery of religion, an element Pound noted in Villon’s work in SR, 168.”

de Campos e sua ideia de paramorfismo, quando defende que o “poeta-tradutor (ou tradutor-poeta)” deve

[...] reequacionar os constituintes [...] de acordo com critérios de relevância estabelecidos *in casu*, e regidos, em princípio, por um isomorfismo icônico, que produza o mesmo sob a espécie da diferença na língua do tradutor (*paramorfismo* [...] seria um termo mais preciso, afastando a sugestão de ‘igualdade’ na transformação, contida no prefixo grego *iso-*). (CAMPOS, H., 2015 [2013], p. 93).¹²⁸

Contudo, para nos aproximarmos ainda mais da ideia do “mesmo sob a espécie da diferença” haroldiana, achamos relevante considerar a evolução histórica do verso decassílabo até o Renascimento, uma vez que esse é o período imediatamente posterior à Idade Média, acreditando realizar uma reflexão crítica sobre a historicidade dessa forma – reflexão essa que julgamos imprescindível à nossa tradução.

Através do trabalho do professor Segismundo Spina, *Manual de versificação românica medieval*, de 1971, verificamos que o decassílabo surge pouco depois do verso octossilábico, em fins do século X ou princípios do século XI. Após uma série de aparições na França e na Itália, seu prestígio enfrenta um declínio em fins do século XII, sendo reabilitado nos séculos XIV e XV, quando readquire ampla predileção, “tornando-se tão largamente empregado a ponto de ter sido chamado o *vers commun*.” (SPINA, 2003 [1971], p. 47). Cabe destacarmos que essa predileção pelo decassílabo à época nos parece bastante oportuna quando pensamos em François Villon e seu destacado caráter marginal, tão envolvido com personagens humildes, do povo. Spina ainda esclarece que o decassílabo não teve acolhida entre os trovadores provençais da primeira geração, pois “[s]omente a partir de Bernard de Ventadorn é que o decassílabo se torna um dos metros mais preferidos pelos trovadores.” (SPINA, 2003 [1971], p. 47). Já “[n]a altura do século XIV e primeira metade do século XV o verso decassílabo entra em moda com os poetas da corte, agora porém no seu ritmo anapéstico de arte maior.” (SPINA, 2003 [1971], p. 50). Ora, é justamente esse período que nos interessa, com todas as suas implicações, uma vez que François Villon viveu durante o século XV, como

¹²⁸ Eis a citação completa: “Pedagogicamente, o procedimento do poeta-tradutor (ou tradutor-poeta) seria o seguinte: descobrir (desocultar), por uma ‘operação metalinguística’ voltada sobre o plano formal (da expressão ou do conteúdo), qual o código de ‘formas significantes’ de que o poema representa a mensagem ou realização *ad hoc* (qual a equação de equivalência, de comparação e/ou contraste de constituintes, levada a efeito pelo poeta para construir o seu sintagma); em seguida reequacionar os constituintes assim identificados, de acordo com critérios de relevância estabelecidos *in casu*, e regidos, em princípio, por um isomorfismo icônico, que produza o mesmo sob a espécie da diferença na língua do tradutor (*paramorfismo*, com a ideia de paralelismo – como em *paráfrase*, em *paródia* ou em *paragrama* – seria um termo mais preciso, afastando a sugestão de ‘igualdade’ na transformação, contida no prefixo grego *iso-*).”

sabemos. Spina também é convencido pelo professor Rodrigues Lapa acerca de as origens do verso de arte maior (de nove, dez ou onze sílabas) encontrarem-se em dois tipos de versos: o hendecassílabo, acentuado na 5ª e 8ª sílabas, e o decassílabo com acento na 4ª e 7ª – decassílabo esse popularmente conhecido como gaita galega.

Spina, no entanto, é da opinião de que “o metro de arte maior não tem contagem silábica definida; trata-se, acima de tudo, de uma modalidade rítmica, de natureza anapéstica ou datílica. Daí explicar-se a **grande flutuação silábica** nos versos de arte maior, e **na mesma composição poética**.” (SPINA, 2003 [1971], p. 51, grifos nossos). E destaque-se que essa flutuação silábica numa mesma composição certamente ficará clara por meio de nossas escolhas tradutórias mais diante. Finalmente, considerando ainda contribuições de Said Ali sobre o tema, Spina conclui que um decassílabo de arte maior poderia assumir quatro tipos de acentos: i) 1ª, 4ª, 7ª e 10ª; ii) 2ª, 5ª, 7ª e 10ª; iii) 4ª, 7ª e 10ª e iv) 2ª, 4ª, 7ª e 10ª. Dessa maneira, “[o] o único acento verdadeiramente fixo no decassílabo de arte maior seria portanto o da 7ª sílaba; uma outra condição indispensável consistiria em apresentar no mínimo dois e no máximo três segmentos anapésticos.” (SPINA, 2003 [1971], p. 53). No entanto, ressalta o eminente romanista, há ainda um decassílabo com aparente ritmo de arte maior em que a tônica incide na 5ª e 8ª sílabas, isto é, 2ª, 5ª, 8ª e 10ª – à semelhança do hendecassílabo de arte maior, apontado anteriormente –, e que Spina denomina de “forma bastarda do ritmo de arte maior (pois melodicamente o segundo hemistíquio é formado de dois jambos, e o primeiro hemistíquio apresenta uma estrutura datílica imperfeita).” (SPINA, 2003 [1971], p. 56). Essa constatação o leva a considerar simplesmente a tônica na 5ª sílaba: “[o]ra, o que caracteriza este metro é a sua acentuação obrigatória na 5ª sílaba; os outros acentos são secundários.” (SPINA, 2003 [1971], p. 56). Já com relação ao metro decassílabo pós-medieval, Spina cita o professor Leodegário Amarante: “[...] a única novidade introduzida pelo Renascimento [...] é a eliminação gradativa das formas coincidentes com o verso de arte maior [...] e regularização das formas com acento tônico na 6ª e na 10ª (*heroico*) e 4ª, 8ª e 10ª (*sáfico*).” (SPINA, 2003 [1971], p. 58, grifos do autor).

5.1.1 TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS À TRADUÇÃO DE “VILLONAUD FOR THIS YULE”

Esclarecidas tais particularidades históricas, não faria sentido utilizarmos decassílabos heroicos ou sáficos em nossa tradução, já que são novidades do período renascentista. Coube-nos utilizar os decassílabos de arte maior, com acento na 7ª sílaba, os de

aparente ritmo de arte maior, com acento na 5ª, além de duas ligeiras variações ao decassílabo de aparente ritmo de arte maior que consideramos pertinentes às condições exigidas por Spina (2003 [1971]), e que detalharemos durante os comentários à nossa tradução.

Outro aspecto importante diz respeito à manutenção do vocabulário notadamente arcaico do poema original, ou, como nos orienta Henri Meschonnic (2010), à tradução do marcado pelo marcado e o não marcado pelo não marcado. Nesse sentido, a nossa tradução buscou se valer de um vocabulário que remetesse aos trovadores galego-portugueses para reproduzir tudo aquilo que era marcado no poema original. Também nos valem da alternância entre rimas consoantes (masculinas e femininas) e toantes (femininas), mas sempre buscando o amparo em registros da tradição galego-portuguesa, onde, segundo Spina, “[a] rima consoante é a mais utilizada; porém, nos cantares de feição folclórica, a assonância pode ocorrer, e composições há em que os dois tipos de rima podem competir” (SPINA, 2003 [1971], p. 110).

À vista disso, observemos os quadros a seguir apresentando tradução literal (Quadro 12) e poética (Quadro 13) de “Villonaud for This Yule”, bem como os comentários à tradução.

Quadro 12 – Tradução literal de “Villonaud for This Yule”

Original		Tradução literal	
VILLONAUD FOR THIS YULE		VILLONAUD PARA ESTE NATAL	
Towards the Noel that <i>morte saison</i> (<i>Christ make the shepherds' homage dear!</i>)		Pelo Natal, essa <i>morte saison</i> , (<i>Cristo concede aos pastores amável homenagem!</i>)	
Then when the grey wolves everychone		Quando os lobos cinza, todos eles,	
Drink of the winds their chill small-beer		Bebem do vento seu parco gole gelado	
And lap o' the snows food's gueredon	5	E lambem na neve a recompensa de sua comida,	5
Then makyth my heart his yule-tide cheer		Meu coração enche-se do espírito natalino	
(<i>Skoal! with the dregs if the clear be gone!</i>)		(<i>Saúde! com a borra se é tudo o que nos resta!</i>)	
Wineing the ghosts of yester-year.		Servindo vinho aos fantasmas de antanho.	
Ask ye what ghost I dream upon?		Perguntais-me com que fantasmas sonho?	
(<i>What of the magians' scented gear?</i>)	10	(<i>O que houve com o traje perfumado dos magos?</i>)	10
The ghosts of dead loves everyone		Os fantasmas de amantes mortos, todos eles,	
That make the stark winds reek with fear		Que fazem os fortes ventos exalarem medo	
Lest love return with the foison sun		Para que o amor não volte com o sol abundante	
And slay the memories that me cheer		E mate as memórias pelas quais brindo	
(<i>Such as I drink to mine fashion</i>)	15	(<i>Tal como eu bebo à minha maneira</i>)	15
Wineing the ghosts of yester-year.		Servindo vinho aos fantasmas de antanho.	
Where are the joys my heart had won?		Onde estão as alegrias que meu coração conquistou?	
(<i>Saturn and Mars to Zeus drawn near!</i>) ¹²⁹		(<i>Saturno e Marte próximos de Zeus!</i>) ¹³⁰	
Where are the lips mine lay upon,		Onde estão os lábios que uni aos meus?	

¹²⁹ *Signum Nativitatis*

¹³⁰ *Signum Nativitatis*

Aye! where are the glances feat and clear That bade my heart his valor don? I skoal to the eyes as grey-blown mere (<i>Who knows whose was that paragon?</i>) Wineing the ghosts of yester-year. Prince: ask me not what I have done Nor what God hath that can me cheer But ye ask first where the winds are gone Wineing the ghosts of yester-year.	20 25	Sim! onde estão os olhares puros e claros Que deram ao meu coração seu valoroso dom? Brindo aos olhos-lago de agitadas águas cinza (<i>Quem sabe quem é a dama dona dessa perfeição?</i>) Servindo vinho aos fantasmas de antanho. Príncipe: não pergunteis o que fiz Nem o que Deus possui que possa me consolar, A menos que perguntai primeiro aonde foram os ventos Enquanto sirvo vinho aos fantasmas de antanho.	20 25
---	---------------------	--	---------------------

Fonte: Delgado Filho, 2020.

Com relação ao seu conteúdo semântico (Quadro 12), o poema explora um dos grandes temas da poesia lírica, a mutabilidade, através de uma variante tradicionalíssima, o topos do *ubi sunt* [onde estão?], em que o poeta enumera pessoas e coisas do passado a fim de questionar nostalgicamente onde elas estão agora. Poemas a explorar o *ubi sunt* são encontrados desde a *Antologia Palatina*, famosa coleção poética do período clássico ao bizantino da literatura grega compilada por Meleagro de Gadara (130 a.C-60 a.C), mas é provável que o poema mais famoso a fazer uso dessa variante seja mesmo a “Ballade des dames du temps jadis”, de François Villon. Consciente da importância que esse poema assumiu ao longo do tempo, e, por consequência, da sua tradição, Ezra Pound realiza uma espécie de variante da variante, ou uma variação da tradição: enquanto a balada de Villon nostalgicamente menciona e celebra nomes de mulheres famosas na história e na mitologia, a de Pound se vale dos cenários poéticos do autor francês para estabelecer uma desolada nostalgia a partir da qual a *persona* recorda durante a noite de Natal um amor perdido.

Quadro 13 – Tradução poética de “Villonaud for This Yule”

Tradução literal	Tradução poética
VILLONAUD PARA ESTE NATAL	VILLONAUD PARA ESTE NATAL
Pelo Natal, essa morte saison, (<i>Cristo concede aos pastores amável homenagem!</i>) Quando os lobos cinza, todos eles, Bebem do vento seu parco gole gelado E lambem na neve a recompensa de sua comida, Meu coração enche-se do espírito natalino (<i>Saúde! com a borra se é tudo o que nos resta!</i>) Servindo vinho aos fantasmas de antanho. Perguntais-me com que fantasmas sonho? (<i>O que houve com o traje perfumado dos magos?</i>) Os fantasmas de amantes mortos, todos eles, Que fazem os fortes ventos exalarem medo Para que o amor não volte com o sol abundante	Pelo Natal, essa morta sazão, (<i>Cristo aos pastores concede paranho!</i>) Quando os lobos cinza, sem exceção, Bebem do vento seu gole tacanho E lambem na neve frio galardão, Meu coração sente um gáudio tamanho (<i>Saúde! co'a borra se o sorvo é vão!</i>) Servindo vinho aos fantasmas de antanho. Que fantasmas sonho é vossa questão. (<i>Que traje dos magos foi perfumando?</i>) Fantasmas de amantes é o que eles são! Eles que sopram um vento medonho P'ra que o amor não volte c'o sol loução
5 10	5 10

E mate as memórias pelas quais brindo (<i>Tal como eu bebo à minha maneira</i>) Servindo vinho aos fantasmas de antanho. Onde estão as alegrias que meu coração conquistou? (<i>Saturno e Marte próximos de Zeus!</i>)¹³¹ Onde estão os lábios que uni aos meus? Sim! onde estão os olhares puros e claros Que deram ao meu coração seu valoroso dom? Brindo aos olhos-lago de agitadas águas cinza (<i>Quem sabe quem é a dama dona dessa perfeição?</i>) Servindo vinho aos fantasmas de antanho. Príncipe: não pergunteis o que fiz Nem o que Deus possui que possa me consolar, A menos que perguntai primeiro aonde foram os ventos Enquanto sirvo vinho aos fantasmas de antanho.	15 20 25	E mate as memórias que estou brindando (<i>Como eu bebo enfim, por predileção</i>) Enquanto sirvo os fantasmas de antanho. Onde o júbilo do meu coração? (<i>Saturno e Marte de Zeus se abeirando!</i>)¹³² Os lábios que uni aos meus, onde estão? E onde se lançou o olhar claro e franco Que ao coração deu-me o dom da paixão? Brindo às águas turvas do olhar castanho (<i>Quem sabe a senhora desse estalão?</i>) Servindo vinho aos fantasmas de antanho. Príncipe: nem o que fiz é a questão Nem como Deus me é consolo tamanho, Mas por onde os ventos agora vão Enquanto sirvo os fantasmas de antanho.	15 20 25
---	-------------------------------	--	-------------------------------

Fonte: Delgado Filho, 2020.

Antes de comentarmos outros aspectos, examinemos uma análise formal da tradução poética de “Villonaud for This Yule” (Quadro 14). São assinalados os versos de arte maior (com acento na 7ª sílaba), os com aparente ritmo de arte maior (com acento na 5ª sílaba), as variações ao aparente ritmo de arte maior não especificadas por Spina (2003 [1971]) e que consideramos pertinentes às condições por ele exigidas, bem como os versos irregulares, que de fato não se adequam a tais exigências.

Quadro 14 – Análise formal da tradução poética de “Villonaud for This Yule”

Tradução poética	Esquema de rimas	Escansão	Sílabas acentuadas
VILLONAUD PARA ESTE NATAL			
Pelo Natal, essa morta sação, (<i>Cristo aos pastores concede paranho!</i>) Quando os lobos cinza, sem exceção, Bebem do vento seu gole tacanho E lambem na neve frio galardão, Meu coração sente um gáudio tamanho (<i>Saúde! co'a borra se o sorvo é vão!</i>) Servindo vinho aos fantasmas de antanho.	5 a b a b a b a b	--- / -- / -- / / -- / -- / -- / - -- / - / - / -- / / -- / -- / -- / - - / -- / - / -- / --- / -- / -- / - - / -- / -- / - / - / - / -- / -- / -	4-7-10 1-4-7-10 3-5-7-10 1-4-7-10 2-5-7-10 4-7-10 2-5-8-10 2-4-7-10

¹³¹ *Signum Nativitatis*

¹³² *Signum Nativitatis*

Que fantasmas sonho é vossa questão. (<i>Que traje dos magos foi perfumando?</i>)	10	<i>a</i>	-- / - / - / - /	3-5-7-10
Fantasmas de amantes é o que eles são!		<i>b'</i>	- / - - / - - \ - / -	2-5-(8)-10
Eles que sopram um vento medonho		<i>a</i>	- / - - / - - / - /	2-5-8-10
P'ra que o amor não volte c'o sol loução		<i>b'</i>	/ - - / - - / - - / -	1-4-7-10
E mate as memórias que estou brindando		<i>a</i>	-- / - / - - / - /	3-5-8-10
(<i>Como eu bebo enfim, por predileção</i>)	15	<i>b'</i>	- / - - / - - / - / -	2-5-8-10
Enquanto sirvo os fantasmas de antanho.		<i>a</i>	-- / - / - - \ - /	3-5-(8)-10
		<i>b</i>	- / - / - - / - - / -	2-4-7-10
Onde o júbilo do meu coração?		<i>a</i>	/ - / - - - / - - /	1-3-7-10
(<i>Saturno e Marte de Zeus se abeirando!</i>) ¹³³		<i>b'</i>	- / - / - - / - - / -	2-4-7-10
Os lábios que uni aos meus, onde estão?		<i>a</i>	- / - - / - / - - /	2-5-7-10
E onde se lançou o olhar claro e franco	20	<i>b'</i>	/ - - - / - \ / - / -	1-5-(7)-8-10
Que ao coração deu-me o dom da paixão?		<i>a</i>	- - - / - - / - - /	4-7-10
Brindo às águas turvas do olhar castanho		<i>b</i>	/ - / - / - - / - / -	1-3-5-8-10
(<i>Quem sabe a senhora desse estalão?</i>)		<i>a</i>	- / - - / - - \ - /	2-5-(8)-10
Servindo vinho aos fantasmas de antanho.		<i>b</i>	- / - / - - / - - / -	2-4-7-10
Príncipe: nem o que fiz é a questão	25	<i>a</i>	/ - - / - - / - - /	1-4-7-10
Nem como Deus me é consolo tamanho,		<i>b</i>	/ - - / - - / - - / -	1-4-7-10
Mas por onde os ventos agora vão		<i>a</i>	- - / - / - - / - /	3-5-8-10
Enquanto sirvo os fantasmas de antanho.		<i>b</i>	- / - / - - / - - / -	2-4-7-10

Legenda: Arte maior (7ª) - Aparente ritmo de arte maior (5ª) - Variação - Irregular

Fonte: Delgado Filho, 2020.

Ao nos determos sobre o Quadro 14, observamos que quinze dos vinte e oito decassílabos (54% do poema) qualificam-se como sendo de arte maior e cinco (18%) como de aparente ritmo de arte maior. Entendemos, ainda, que as variações por nós assinaladas, também em número de cinco (18%), atendem à “condição indispensável” exigida por Spina de “apresentar no mínimo dois [...] segmentos anapésticos” (SPINA, 2003 [1971], p. 53). Por fim, assinalamos três decassílabos irregulares (11% do poema), que de fato não se enquadram nas condições exigidas. Contudo, além de serem minoria, esses últimos decassílabos também atendem à nossa exigência tradutória de evitar a qualquer custo a acentuação heroica e sáfica, tendo por isso sido mantidos.

Abaixo, assinalamos omissões, mudanças e acréscimos à tradução poética de “Villonaud for This Yule” (Quadro 15).

¹³³ *Signum Nativitatis*

Quadro 15 – Omissões, mudanças e acréscimos à tradução poética de “Villonaud for This Yule”

Original	Esquema de rimas	Esquema de rimas	Tradução poética
VILLONAUD FOR THIS YULE			VILLONAUD PARA ESTE NATAL
Towards the Noel that <i>morte saison</i> (<i>Christ make the shepherds' homage dear!</i>) Then when the grey wolves everychone Drink of the winds their chill small-beer And lap o' the snows food's gueredon 5 Then makyth my heart his yule-tide cheer (<i>Skoal! with the dregs if the clear be gone!</i>) Wineing the ghosts of yester-year.	a b a b a b a b	a b a b a b a b	Pelo Natal, essa morta sazão , (<i>Cristo aos pastores concede paranho!</i>) Quando os lobos cinza, sem exceção , Bebem do vento seu gole tacanho E lambem na neve frio galardão, 5 Meu coração sente um gáudio tamanho (<i>Saúde! co'a borra se o sorvo é vão!</i>) Servindo vinho aos fantasmas de antanho.
Ask ye what ghost I dream upon? (<i>What of the magians' scented gear?</i>) 10 The ghosts of dead loves everyone That make the stark winds reek with fear Lest love return with the foison sun And slay the memories that me cheer (<i>Such as I drink to mine fashion</i>) 15 Wineing the ghosts of yester-year.	a b a b a b a b	a b' a b' a b' a b	Que fantasmas sonho é vossa questão. (<i>Que trajo dos magos foi perfumando?</i>) 10 Fantasmas de amantes é o que eles são! Eles que sopram um vento medonho P'ra que o amor não volte c'o sol loução E mate as memórias que estou brindando (<i>Como eu bebo enfim, por predileção</i>) 15 Enquanto sirvo os fantasmas de antanho.
Where are the joys my heart had won? (<i>Saturn and Mars to Zeus drawn near!</i>) ¹³⁴ Where are the lips mine lay upon, Aye! where are the glances feat and clear 20 That bade my heart his valor don? I skoal to the eyes as grey-blown mere (<i>Who knows whose was that paragon?</i>) Wineing the ghosts of yester-year.	a b a b a b a b	a b' a b' a b a b	Onde o júbilo do meu coração? (<i>Saturno e Marte de Zeus se abeirando!</i>) ¹³⁵ Os lábios que uni aos meus, onde estão? E onde se lançou o olhar claro e franco 20 Que ao coração deu-me o dom da paixão? Brindo às águas turvas do olhar castanho (<i>Quem sabe a senhora desse estalão?</i>) Servindo vinho aos fantasmas de antanho.
Prince: ask me not what I have done 25 Nor what God hath that can me cheer But ye ask first where the winds are gone Wineing the ghosts of yester-year.	a b a b	a b a b	Príncipe: nem o que fiz é a questão 25 Nem como Deus me é consolo tamanho , Mas por onde os ventos agora vão Enquanto sirvo os fantasmas de antanho.

Legenda: Omissão - Mudança semântica - Mudança sintática - Acréscimo

Fonte: Delgado Filho, 2020.

¹³⁴ Signum Nativitatis¹³⁵ Signum Nativitatis

A partir do Quadro 15, observa-se que as alterações mais recorrentes foram de ordem semântica (quase sempre para obter uma rima), seguidas por ligeiras omissões ao

original. Com relação ao título, a princípio traduzimo-lo como “Villonada para este Natal”, mas, ao considerarmos a grande incidência de títulos estrangeiros na poesia de Pound – fato que demonstra o seu apreço por esse tipo de exotismo –, optamos por manter a desinência francesa “aud”. Trata-se, no entanto, do único, entre os vários resquícios de bilinguismo presentes no original, que permaneceu na tradução, o que caracteriza uma perda.

Conforme o nosso aporte teórico em Britto (2012), elegemos o exíguo esquema de rimas do tipo *ab* original como um dos elementos mais relevantes a serem necessariamente recriados em nossa tradução, tendo em vista que essa limitação tende a valorizar ainda mais as exigências comuns à balada medieval e, conseqüentemente, o virtuosismo formal de Pound. Nesse aspecto, valemo-nos de rimas incompletas em cinco oportunidades (18% do poema), sendo quatro rimas toantes (vv. 10, 14, 18, 20) e uma rima consonântica (v. 12)¹³⁶.

Por fim, o refrão do poema (vv. 8, 16, 24, 28) mereceu uma atenção especial. Na verdade, foi o primeiro desafio que buscamos solucionar, e o último a ser solucionado. Isso porque Pound tomou emprestado o famoso refrão de Villon “Mais où sont les neiges d’antan” sob a tradução de Dante Gabriel Rossetti, que o restituiu em inglês como “But where are the snows of yester-year?”. Trata-se de um “empréstimo” dos mais relevantes, pois demonstra a capacidade de uma tradução vir a influenciar o sistema literário que a recebe – nesse caso, o inglês. É como se “les neiges d’antan” da célebre “Ballade des dames du temps jadis” tivessem oficialmente se tornado “the snows of yester-year” por meio de Rossetti; afinal, a influência artística que esse tradutor, poeta, ilustrador e pintor desempenhou na cultura de língua inglesa não foi nada desprezível. Assim, pode-se dizer que a novidade do substantivo “yester-year”, em especial, enriqueceu a língua inglesa, tornando-se uma contribuição tradutória de Rossetti, e que Pound, por sua vez, adota em seu *villonaud*. Partindo dessa lógica, tomamos como referência as traduções de Guilherme de Almeida (2011 [1936]) e Vasco Graça Moura (VILLON, 1997) para a balada de Villon. A curiosa tradução arcaizante do primeiro restituiu o famoso refrão como “Mas ú sam as neves d’entam!”, enquanto o segundo traduziu-o como “Mas onde estão neves de antanho?”. Em nossa tradução poética, também optamos por “antanho”, mantendo o caráter marcado do original. Outro aspecto que merece destaque é que optamos por alternar ligeiramente sua tradução ao longo de suas ocorrências para dar conta do plano semântico original, ora o traduzindo como “Servindo vinho aos fantasmas de antanho” (vv. 8, 24), ora o traduzindo como “Enquanto sirvo os fantasmas de antanho” (vv. 16, 28).

¹³⁶ Segundo Massaud Moisés: “quando a analogia sonora se processa apenas entre as consoantes finais, a partir da vogal tônica; de largo uso na poesia inglesa, também entre nós vem sendo cultivada desde o Parnasianismo” (MOISÉS, 2013 [1974], p. 400).

5.1.2 NOTAS A “VILLONAUD FOR THIS YULE”

vv. 1-4: versos adaptados diretamente de *Le Lais* (vv. 10-11), uma das principais obras de Villon, onde se lê: “Sur le Noel, morte saison / Que les loups se vivent de vent”.¹³⁷ Além disso, um bom exemplo do princípio de Meschonnic (2010) de se traduzir o “marcado pelo marcado” reside em “morte saison”, exotismo no final do v. 1, que traduzimos pelo antiquado “morta sazão”, mantendo o caráter marcado do original.

v. 5 : “gueredon”, termo arcaico para “guerdon”, ou seja, “recompensa” na tradução literal. Em nossa tradução poética, optamos por “galardão”, mantendo o caráter marcado do original.

v. 6 : “makyth”, termo arcaico para “maketh”, ou seja, “enche-se” na tradução literal. Em nossa tradução poética, houve uma perda desse elemento marcado em específico; em contrapartida, tivemos um ganho ao optar pelo antiquado “gáudio” como solução para “espírito natalino”, produzindo um efeito de compensação sobre a perda do caráter marcado anterior.

v. 13: “foison”, termo arcaico para “abundant”, ou seja, “abudante” na tradução literal. Em nossa tradução poética, optamos por “loução”, mantendo o caráter marcado do original.

v. 18: “Saturn”, “Mars”, “Zeus” remetem à crença do século XVII de que uma conjunção planetária entre Júpiter e Saturno ocorrida em 7 a.C. teria originado a Estrela de Belém – também chamada de Estrela de Natal –, que, segundo a tradição cristã, revelou o nascimento de Jesus Cristo aos Reis Magos e, posteriormente, guiou-os até Belém. Pound remete esse verso a uma nota de rodapé onde se lê a frase latina “*Signum Nativitatis*”, ou seja, “um sinal da Natividade”. No mais, dada a presença de Zeus nesse verso, não nos parece desprezível considerarmos a relativa equivalência entre deuses gregos e romanos como a maneira encontrada por Pound para evocar a zombaria de Villon dirigida à religião cristã, conforme apontou Nadel (2005): para os romanos, Saturno equivale ao deus grego Cronos, pai de Zeus; Marte equivale ao deus grego Ares; e Júpiter equivale ao deus grego Zeus.

v. 22: segundo Froula, “[o]lhos cinza são uma convenção literária medieval que significa beleza.” (FROULA, 1983, p. 21).¹³⁸ Carpenter (1988), porém, não despreza um componente autobiográfico: em correspondência amorosa mantida ao longo de 1907 (ano da

¹³⁷ “Pelo Natal, morta estação, / Quando os lobos vivem de vento”, na tradução de Sebastião Uchoa Leite (VILLON, 2000, p. 61).

¹³⁸ “Grey eyes are a medieval literary convention signifying beauty.”

escrita de “Villonaud for This Yule”, portanto), Pound costumava usar o termo “olhos cinza” [“grey eyes”] para se referir a Marianne Moore of Trenton, a quem ele acaba por dedicar *Personae* (1909) – “se ela o quiser”¹³⁹. O termo “olhos cinza” [“grey eyes”] também remete a uma imagem recorrente na poesia de Pound: inspira amor em “Cino” (v. 40) e qualifica os olhos de Jesus Cristo em “Ballad of the Goodly Fere” (v. 44). Em nossa tradução poética, houve uma mudança semântica ao optarmos por “olhar castanho” a fim de obter uma rima.

5.2 “A VILLONAUD: BALLAD OF THE GIBBET”

Inicialmente publicada em *A Lume Spento* e retomada em *Personae* (1909), “A Villonaud: Ballad of the Gibbet” se detém novamente sobre a figura de François Villon, enaltecido por Ezra Pound como “o único poeta sem ilusões” capaz de ser um modelo para os jovens escritores interessados em aproximar a literatura da vida, conforme aponta Ruthven (1969). Ressaltemos, mais uma vez, que tanto essa balada quanto “Villonaud for This Yule” derivam de uma época em que Pound lia traduções de Villon feitas por poetas como Rossetti e Swinburne, e que “[o] Villon dessas traduções é uma figura bastante remota, alienada de sua própria cultura, basicamente o ‘boêmio’ medieval tão admirado pelos pré-rafaelitas” (HOLTON, 2000, p. 18).¹⁴⁰

Assim, na América e na Grã-Bretanha da virada do século – as culturas em que Ezra Pound se encontrava no início de sua carreira –, vários tipos de traduções se tornaram possíveis, se não bastante aceitáveis: as literalmente pedantes; as altamente precisas, “capturando” perfeitamente o original; as traduções que tomaram várias liberdades em seus esforços para “melhorar” o original ou adaptá-lo ao gosto do leitor; e as traduções que exploraram deliberadamente arcaísmos e palavras incomuns para dar ao texto um certo exotismo (HOLTON, 2000, p. 16).¹⁴¹

Consequentemente, esse Villon mais exótico, “deliberadamente distanciado do tempo e das circunstâncias sociais do tradutor” (HOLTON, 2000, p. 18)¹⁴², teve um impacto direto sobre a poesia do jovem Pound, conforme destacado em nossos comentários à tradução

¹³⁹ No original: “This book is for Mary Moore of Trenton, if she wants it”.

¹⁴⁰ “The Villon of these translations is a rather remote figure, alienated from his own culture, very much the Medieval ‘bohemian’ so admired by the Pre-Raphaelites.”

¹⁴¹ “Thus, in-turn-of-the-century America and Britain – the cultures in which Ezra Pound found himself at the beginning of his career – various types of translations had become possible if not all generally acceptable: closely pedantic, highly accurate ones, which perfectly ‘captured’ the original, translations which took various liberties in their efforts to ‘improve’ the original or to accommodate it to the reader’s taste, and translations which deliberately exploited archaisms and unusual words to give their text a quality of exoticism.”

¹⁴² “As such, however, he is deliberately distanced from the translator’s time and social circumstance [...]”

de “Villonaud for This Yule”, de modo que seus *villonauds* tornar-se-iam contribuições tardias junto ao interesse que o poeta medieval francês despertou em autores do final do século XIX.

Sendo assim, examinemos uma análise formal de “A Villonaud: Ballad of the Gibbet” (Quadro 16).

Quadro 16 – Análise formal de “A Villonaud: Ballad of the Gibbet”

Original	Esquema de rimas	Escansão	Pés/sílabas
A VILLONAUD: BALLAD OF THE GIBBET <i>Or the Song of the Sixth Companion</i>			
SCENE: “ <i>En cest bourdel ou tenoms nostr estat.</i> ” It being remembered that there were six of us with Master Villon, when that expecting presently to be hanged he writ a ballad whereof ye know: “ <i>Frères humains qui après nous vivez.</i> ”			
Drink ye a skoal for the gallows tree!	<i>a</i>	/ - - / - - / - /	4/9
Francois and Margot and thee and me,	<i>a</i>	- / - - / - / - /	4/9
Drink we the comrades merrily	<i>a</i>	/ - - / - / - \	4/8
That said us, “Till then” for the gallows tree!	<i>a</i>	- / - - / - - / - /	4/10
Fat Pierre with the hook gauche-main,	5 <i>b</i>	/ - - - - / / /	4/8
Thomas Larron “Ear-the-less,”	<i>c</i>	- / - / / - /	4/7
Tybalde and that armouress	<i>c</i>	- / - - - / - \	4/8
Who gave this poignard its premier stain	<i>b</i>	- / - / - - / - /	4/9
Pinning the Guise that had been fain	<i>b</i>	/ - - / - - - /	4/8
To make him a mate of the “Haulte Noblesse”	10 <i>c</i>	- / - - / - - / - - / -	4/11
And bade her be out with ill address	<i>c</i>	- / - - / - / - /	4/9
As a fool that mocketh his drue’s disdeign.	<i>b</i>	- - / - / - - / - /	4/10
Drink we a skoal for the gallows tree!	<i>a</i>	/ - - / - - / - /	4/9
Francois and Margot and thee and me,	<i>a</i>	- / - - / - / - /	4/9
Drink we to Marienne Ydole,	15 <i>a</i>	/ - - \ - / / \	4/8
That hell brenn not her o’er cruelly.	<i>a</i>	- / / / - / / - \	4/9
Drink we the lusty robbers twain,	<i>b</i>	/ - - / - / - /	4/8
Black is the pitch o’ their wedding dress, ¹⁴³	<i>c</i>	/ - - / - - / - /	4/9
Lips shrunk back for the wind’s caress	<i>c</i>	/ / / - - / - /	4/8
As lips shrink back when we feel the strain	20 <i>b</i>	- / / / - - / - /	4/9
Of love that loveth in hell’s disdeign	<i>b</i>	- / - / - - / - /	4/9
And sense the teeth through the lips that press	<i>c</i>	- / - / - - / - /	4/9
’Gainst our lips for the soul’s distress	<i>c</i>	/ - / - - / - /	4/8

¹⁴³ Certain gibbeted corpses used to be coated with tar as a preservative; thus one scarecrow served as a warning for considerable time. See Hugo *L’Homme qui Rit*.

That striveth to ours across the pain.		<i>b</i>	- / - - / - / - /	4/9
Drink we skoal to the gallows tree!	25	<i>a</i>	/ - / - - / - /	4/8
Francois and Margot and thee and me,		<i>a</i>	- / - - / - / - /	4/9
For Jehan and Raoul de Vallerie		<i>a</i>	- - / - - / - \ - /	4/10
Whose frames have the night and its winds in fee.		<i>a</i>	- / - - / - - / - /	4/10
Maturin, Guillaume, Jacques d'Allmain,		<i>b</i>	- - / - / - / - - /	4/10
Culdou lacking a coat to bless	30	<i>c</i>	- / / - - / - /	4/8
One lean moiety of his nakedness		<i>c</i>	- / / - \ - - / - \	4/10
That plundered St. Hubert back o' the fane:		<i>b</i>	- / - / / - / - - /	4/10
Aie! the lean bare tree is widowed again		<i>b</i>	/ - / / / - / - - /	4/10
For Michault le Borgne that would confess		<i>c</i>	- - / - / - - / - /	4/10
In "faith and troth" to a traitoress,	35	<i>c</i>	- / - / - - / - \	4/9
"Which of his brothers had he slain?"		<i>b</i>	/ - - / - / - /	4/8
But drink we skoal to the gallows tree!		<i>a</i>	- / - / - - / - /	4/9
Francois and Margot and thee and me:		<i>a</i>	- / - - / - / - /	4/9
These that we loved shall God love less		<i>c</i>	/ - - / - / / /	4/8
And smite alway at their faibleness?	40	<i>c</i>	- / / - - - / - \	4/9
Skoal!! to the gallows! and then pray we:		<i>a</i>	/ - - / - - / / /	4/9
God damn his hell out speedily		<i>a</i>	/ / - / / / - \	4/8
And bring their souls to his "Haulte Citee."		<i>a</i>	- / - / - - / - / \	4/10

Fonte: Delgado Filho, 2020.

Através do Quadro 16, observa-se que Pound se vale novamente de versos tetrâmetros, embora sem um padrão rítmico definido. Quanto às rimas, dessa vez ele utiliza três recorrências de sons (ao contrário das duas de "Villonaud for This Yule"). Já com relação às estrofes, temos uma particularidade: inicialmente, sequências do tipo *aaaa* e *bccbbccb* alternam-se, até que, pouco antes do fim do poema, Pound quebra esse padrão com uma sequência do tipo *aa cc aaa*. Como resultado, ele também não apresenta um ofertório [*envoi*] dirigido a um nobre interlocutor, conforme a tradição exige.

Parece-nos que essa transgressão foi a grande "novidade" de Pound aqui, considerando que ele tomou liberdades com a forma da balada da mesma maneira que Villon fez em suas chamadas "baladas de jargão"¹⁴⁴ (algo bastante moderno dentro do resgate de Pound dessa forma, sobretudo quando consideramos o seu entendimento de que Villon seria o primeiro poeta verdadeiramente moderno/maldito). Isso porque, segundo Daniel da Costa, há uma "versificação deliberadamente dissonante" nas baladas em jargão de Villon, já que este "rompe com uma série de preceitos de composição da balada comum, como a utilização da

¹⁴⁴ Composições em que François Villon explora, "literariamente, o 'jargão' falado por uma quadrilha de malfetores da época, chamada Os Coquillards" (DA COSTA, 2018, p. 535).

estrofe quadrada¹⁴⁵, a manutenção das mesmas rimas ao longo das quatro estrofes e a própria estrutura regular das rimas” (DA COSTA, 2018, p. 537).

Citando o crítico Paul Barrette, da Costa ainda afirma que essas baladas exprimem, em sua própria forma, o que aquele chama de uma “‘poética da criminalidade’: ‘Em primeiro lugar, podemos afirmar que Villon age poeticamente como um criminoso e transgredir todas as leis da poética, acrescentando, assim, uma nova nuance a sua fama’” (DA COSTA, 2018, p. 537). “Dessa perspectiva”, conclui da Costa, “a transgressão dos preceitos de composição nessas baladas é deliberada, visando reproduzir ao nível da própria forma a temática criminosa de que trata” (DA COSTA, 2018, p. 537). E conforme destacaremos a seguir, entendemos que Pound acaba por alcançar um efeito análogo no *villonaud* em questão.

5.2.1 TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS À TRADUÇÃO DE “A VILLONAUD: BALLAD OF THE GIBBET”

Com os últimos aspectos em mente, observemos a tradução literal de “A Villonaud: Ballad of the Gibbet” (Quadro 17), bem como nossos comentários.

Quadro 17 – Tradução literal de “A Villonaud: Ballad of the Gibbet”

Original	Tradução literal
A VILLONAUD: BALLAD OF THE GIBBET <i>Or the Song of the Sixth Companion</i> SCENE: “<i>En cest bourdel ou tenoms nostr estat.</i>” It being remembered that there were six of us with Master Villon, when that expecting presently to be hanged he writ a ballad whereof ye know: “<i>Frères humains qui après nous vivez.</i>” Drink ye a skoal for the gallows tree! Francois and Margot and thee and me, Drink we the comrades merrily That said us, “Till then” for the gallows tree! Fat Pierre with the hook gauche-main, 5 Thomas Larron “Ear-the-less,” Tybalde and that armouress Who gave this poignard its premier stain Pinning the Guise that had been fain To make him a mate of the “Haulte Noblesse” 10 And bade her be out with ill address As a fool that mocketh his drue’s disdeign. Drink we a skoal for the gallows tree!	UM VILLONAUD: BALADA DO CADAFAISO <i>Ou a canção do sexto companheiro</i> CENA: “<i>En ce bourdel où tenons nostre estat.</i>” Lembrando que havia seis de nós com o Mestre Villon quando, à expectante iminência de sermos enforcados, ele compôs uma balada da qual conheceis: “<i>Frères humains qui après nous vivez.</i>” Bebe um brinde ao cadafalso! François e Margot e tu e eu, Bebamos aos camaradas, animadamente, Que conosco brindaram ao cadafalso! Pierre, o Gordo, com um gancho como mão esquerda, 5 Thomas Larron, o “Desorelhado”, Thibault e aquela armeira Que deu a este punhal sua primeira mancha Apunhalando o armeiro do duque de Guise que ansiava Tornar-se colega da “Alta Nobreza” 10 E que a escorraçou de maneira grosseira Como um tolo que zomba do desdém de sua amada. Bebamos um brinde ao cadafalso!

¹⁴⁵ Segundo da Costa (2014), o termo “estrofe quadrada” refere-se às estrofes que possuem uma simetria entre o número de sílabas no verso e de versos na estrofe.

Francois and Margot and thee and me, Drink we to Marienne Ydole, That hell brenn not her o'er cruelly. 15	François e Margot e tu e eu, Bebamos à Marion l'Idole Para que o inferno não lhe creste cruelmente. 15
Drink we the lusty robbers twain, Black is the pitch o' their wedding dress,¹⁴⁶ Lips shrunk back for the wind's caress As lips shrink back when we feel the strain Of love that loveth in hell's disdain And sense the teeth through the lips that press 'Gainst our lips for the soul's distress That striveth to ours across the pain. 20	Bebamos ao casal de ladrões luxuriantes, Negro é o piche em suas vestes de casamento,¹⁴⁷ Lábios contraídos pelo afago do vento Tal como os lábios contraem-se quando sentimos o esforço Do amor que ama desdenhando o inferno E sente os dentes entre os lábios que premem Contra os nossos lábios pela angústia da alma Que busca a nossa através da dor. 20
Drink we skoal to the gallows tree! Francois and Margot and thee and me, For Jehan and Raoul de Vallerie Whose frames have the night and its winds in fee. 25	Bebamos um brinde ao cadafalso! François e Margot e tu e eu, Por Jean e Raul de Vallerie, Cujas carcaças têm os ventos da noite como paga. 25
Maturin, Guillaume, Jacques d'Allmain, Culdou lacking a coat to bless One lean moiety of his nakedness That plundered St. Hubert back o' the fane: Aie! the lean bare tree is widowed again For Michault le Borgne that would confess In "faith and troth" to a traitress, "Which of his brothers had he slain?" 30	Maturin, Guillaume, Jacques d'Allmain, Culdoe, em falta de um manto clerical longo para abençoar Uma porção magra de sua nudez, Que saqueou o templo de St. Hubert ao voltar a Paris: Ai! outra vez a pobre árvore nua é viúva Por Michault le Borgne, que confessaria Em "verdade e fé" a uma traidora: "Quais de seus irmãos ele terá assassinado?" 30
But drink we skoal to the gallows tree! Francois and Margot and thee and me: These that we loved shall God love less And smite away at their faibleness? 40	Mas bebamos um brinde ao cadafalso! François e Margot e tu e eu: Esses que amamos, Deus amará menos E os punirá sempre por conta de suas fraquezas? 40
Skoal!! to the gallows! and then pray we: God damn his hell out speedily And bring their souls to his "Haulte Citee."	Saúde!! ao cadafalso! e então oremos: Que Deus maldiga seu inferno rapidamente E eleve essas almas à sua "Mansão Celeste".

Fonte: Delgado Filho, 2020.

Com relação ao conteúdo semântico (Quadro 17), chama a atenção o fato de Pound não tomar especificamente o poeta Villon como máscara, mas sua "realidade"¹⁴⁸: dessa vez, quem "fala" é um dos companheiros condenados ao cadafalso junto com Villon. Em seu famoso epitáfio conhecido como "Balada dos enforcados", Villon concebe esse episódio por meio de

¹⁴⁶ Certain gibbeted corpses used to be coated with tar as a preservative; thus one scarecrow served as a warning for considerable time. See Hugo *L'Homme qui Rit*.

¹⁴⁷ Certos cadáveres enforcados costumavam ser cobertos com piche no intuito de preservá-los; assim, um espantalho servia de aviso por tempo considerável. Conferir *L'Homme qui Rit*, de Hugo.

¹⁴⁸ Assim, Pound faz justamente o que condenaria em seus pares no ensaio "Montcorbier, *alias* Villon", conforme discussão no início deste capítulo.

um notável apelo imagético¹⁴⁹: os condenados já se encontram mortos, e eles, “os ossos”, agora sofrem, pendurados, as intempéries da chuva, do sol e dos corvos que os bicam enquanto o poeta francês pede compaixão aos vivos e roga pela absolvição cristã, daí a menção de Pound ao verso inicial de Villon: “Frères humains qui après nous vivez”.¹⁵⁰ Ao retomar esse verso na rubrica que passa a iniciar o seu poema, o jovem Pound parece disposto a responder à invocação ancestral de Villon. Mas não somente: aquele se vale sobretudo de uma deixa oferecida pelo epitáfio deste, que é o verso “Vous nous voiez cy attachez cinq, six”.¹⁵¹ Assim, conforme revela o subtítulo deste *villonaud*, é o sexto companheiro de Villon quem ganha voz sob a estratégia das *personae*, e não o poeta francês.

Com essa atitude, além de tencionar a tradição villonesca oferecendo uma perspectiva completamente nova e inusitada a um poema tão conhecido, Pound traz também um elemento duplamente periférico para o centro de sua cena, pois se Villon, licenciado em Artes pela Universidade de Paris, havia passado a ocupar um lugar sabidamente marginal a partir dos crimes em que se envolveu, seus companheiros, que parecem não ter tido oportunidade semelhante, ocupariam, até então, uma espécie de “margem da margem” daqueles que não têm voz. Essa reviravolta é mais um bom exemplo da maneira como Pound se apropriou da forma do monólogo dramático tipicamente browningsco, dando enfoque a personagens caídos em desgraça, assim como o fez em “Fifine Answers”.

Dito isso, cabe destacar que “A Villonaud: Ballad of the Gibbet” é um poema excepcional do ponto de vista sonoro, e uma das razões para isso é justamente o fato de Pound enriquecê-lo através da citação de personagens e situações retiradas da poesia de Villon. Segundo Ruthven (1969) e Brooker (1979), além do próprio “Francois” (vv. 2, 14, 26, 38), são citações “Margot” (vv. 2, 14, 26, 38), “that armouress” (v. 7), “the Guise” (v. 9), “Marienne Ydole” (v. 15), “Jehan” (v. 27) e “Culdou” (v. 30).¹⁵²

Não satisfeito, Pound ainda criou outros personagens que, por seu exotismo, soam como verdadeiros personagens villonescos: “Fat Pierre” (v. 5), “Thomas Larron ‘Ear-the-less’” (v. 6), “Raoul de Vallerie” (v. 27), “Maturin, Guillaume, Jacques d’Allmain” (v. 29) e

¹⁴⁹ Aparentemente, Villon escreveu esta célebre balada tomado pelo medo enquanto aguardava em uma cela por sua sentença. Graças ao padraço, escapou à força e teve sua pena convertida em exílio de Paris, razão pela qual não há mais registros de sua biografia a partir desse período.

¹⁵⁰ Na tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos: “Irmãos humanos que depois de nós viveis” (VILLON, 2008 [1986]).

¹⁵¹ Na tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos: “Aqui nos vedes pendurados, cinco, seis” (VILLON, 2008 [1986]). Villon também fez uso da expressão “cinco ou seis” em sua primeira balada em jargão, conforme discutiremos mais adiante.

¹⁵² Mais detalhes sobre esses personagens em nossos comentários e notas a seguir.

“Michault le Borgne” (v. 34). Brooker (1979) ainda menciona “Tybalde” (v. 7) como sendo uma provável criação de Pound, mas entendemos que essa foi mais uma citação, já que Villon menciona um certo “Thibault” (*Le Testament*, CXXXVII) logo após fazer menção a “Culdoe” (*Le Testament*, CXXXV).

Também é curioso observar como Pound batizou a maioria de suas criações: em “Fat Pierre” (v. 5), valeu-se do termo inglês “fat”, ou seja, literalmente “Pierre, o Gordo”; em “Thomas Larron ‘Ear-the-less’” (v. 6), valeu-se do termo francês “larron” e do epíteto inglês “Ear-the-less” para uma qualificação dupla, ou seja, literalmente “Thomas, o Ladrão Desorelhado”; em “Jacques d’Allmain” (v. 29), valeu-se do termo francês “Allemagne”, ou seja, literalmente “Jacques da Alemanha” ou “o Alemão”, e em “Michault le Borgne” (v. 34), valeu-se do termo francês “borgne”, ou seja, literalmente “Michault, o Caolho”.

Nos demais casos, Pound parece ter recorrido à sugestão de significados genealógicos bastante positivos. “Raoul de Vallerie” (v. 27), desse modo, é um belo achado, considerando que “Raoul”, nome de origem francesa, significa “ilustre combatente”, ao passo que o sobrenome “Vallerie” é uma variante francesa da raiz latina “valere”, que significa “valente”, “forte”, “saudável” ou “cheio de saúde”.¹⁵³ Já “Maturin” (v. 29), até onde pudemos identificar, é um antigo sobrenome francês de origem nobre, enquanto “Guillaume” (v. 29) é o equivalente francês de “William”, que possui origem germânica e significa “protetor decidido” ou “protetor corajoso”.

Contudo, para além do fato de esses adjetivos, epítetos e significados contribuírem para a caracterização das personagens citadas e para a emulação da realidade criminosa de Villon, há, também, uma razão de ordem exclusivamente prática: em três ocasiões, Pound se vale dessas criações para obter uma rima. É o caso de “Thomas Larron ‘Ear-the-less’” (v. 6); “Raoul de Vallerie” (v. 27) e “Jacques d’Allmain” (v. 29).

Ao fazer isso, Pound abriu um precedente criativo para os seus tradutores: maior fidelidade ao original, nesse caso, seria recriar onde o autor criou. Antes de nos determos nesse e em outros aspectos, observemos a nossa tradução poética de “A Villonaud: Ballad of the Gibbet” (Quadro 18).

Quadro 18 – Tradução poética de “A Villonaud: Ballad of the Gibbet”

Tradução literal	Tradução poética
UM VILLONAUD: BALADA DO CADAFAISO <i>Ou a canção do sexto companheiro</i>	UM VILLONAUD: BALADA DO CADAFAISO <i>Ou a canção do sexto companheiro</i>

¹⁵³ Segundo o *Dicionário de nomes próprios*. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomespropios.com.br/>>. Acesso em: 28 de nov. de 2019.

CENA: “<i>En ce bourdel où tenons nostre estat.</i>” Lembrando que havia seis de nós com o Mestre Villon quando, à expectante iminência de sermos enforcados, ele compôs uma balada da qual conheceis: “<i>Frères humains qui après nous vivez.</i>” Bebe um brinde ao cadafalso! François e Margot e tu e eu, Bebamos aos camaradas, animadamente, Que conosco brindaram ao cadafalso! Pierre, o Gordo, com um gancho como mão esquerda, 5 Thomas Larron, o “Desorelhado”, Thibault e aquela armeira Que deu a este punhal sua primeira mancha Apunhalando o armeiro do duque de Guise que ansiava Tornar-se colega da “Alta Nobreza” 10 E que a escorraçou de maneira grosseira Como um tolo que zomba do desdém de sua amada. Bebamos um brinde ao cadafalso! François e Margot e tu e eu, Bebamos à Marion l’Idole 15 Para que o inferno não lhe creste cruelmente. Bebamos ao casal de ladrões luxuriantes, Negro é o piche em suas vestes de casamento,¹⁵⁴ Lábios contraídos pelo afago do vento Tal como os lábios contraem-se quando sentimos o esforço 20 Do amor que ama desdenhando o inferno E sente os dentes entre os lábios que premem Contra os nossos lábios pela angústia da alma Que busca a nossa através da dor. Bebamos um brinde ao cadafalso! 25 François e Margot e tu e eu, Por Jean e Raul de Vallerie, Cujas carcaças têm os ventos da noite como paga. Maturin, Guillaume, Jacques d’Allmain, Culdoe, em falta de um manto clerical longo para abençoar 30 Uma porção magra de sua nudez, Que saqueou o templo de St. Hubert ao voltar a Paris: Ai! outra vez a pobre árvore nua é viúva Por Michault le Borgne, que confessaria Em “verdade e fé” a uma traidora: 35 “Quais de seus irmãos ele terá assassinado?” Mas bebamos um brinde ao cadafalso!	CENA: “<i>En ce bourdel où tenons nostre estat.</i>” Lembrando que havia seis de nós com o Mestre Villon quando, à expectante iminência de sermos enforcados, ele compôs uma balada da qual conheceis: “<i>Frères humains qui après nous vivez.</i>” Saúde! Bebamos ao cadafalso! François e Margot e tu ao meu lado, Bebamos aos camaradas, borrachos, Com quem dividimos o cadafalso! Pierre, o Roliço, c’o canho gancho, 5 Thomas Larron, o “Ladrão-sem-orelha”, Thibault e aquela velhíssima armeira Que a este punhal debutou-lhe o lanho Ao apunhalar o armeiro que ansiando Tornar-se colega da “Alta Nobreza” 10 A escorraçou de maneira grosseira Pelo desdém aos seus tolos encantos. Saúde! Bebamos ao cadafalso! François e Margot e tu ao meu lado, Bebamos à Marion, a Adorável, 15 Que o inferno não a tenha crestado. Bebamos aos noivos pegos roubando, Negro é o piche sobre suas vestimentas,¹⁵⁵ Lábios contraídos à brisa fresca Como o fazem nossos lábios, enquanto 20 O amor ama desdenhar se pecamos, Sentindo os dentes nos lábios que prensam Os nossos pela infeliz natureza Que busca a nossa por meio do pranto. Saúde! Bebamos ao cadafalso! 25 François e Margot e tu ao meu lado, Por Jean e por Raul de Carvalio, Cujas carcaças baloçam no ocaso. Guillaume, Jacques d’Allmain, Christiano, Culdoe, sem um manto longo que exceda 30 A porção magra de sua nudeza, Que saqueou o templo de Huberto, o Santo: Ai! novamente viúvos os ramos Por Michault le Borgne, que se condena Em “verdade e fé” a uma traiçoeira: 35 “Viria ele a matar quais irmãos?” Saúde! Bebamos ao cadafalso!
--	--

¹⁵⁴ Certos cadáveres enforcados costumavam ser cobertos com piche no intuito de preservá-los; assim, um espantalho servia de aviso por tempo considerável. Conferir *L’Homme qui Rit*, de Hugo.

¹⁵⁵ Certos cadáveres enforcados costumavam ser cobertos com piche no intuito de preservá-los; assim, um espantalho servia de aviso por tempo considerável. Conferir *L’Homme qui Rit*, de Hugo.

François e Margot e tu e eu: Esses que amamos, Deus amará menos E os punirá sempre por conta de suas fraquezas? Saúde!! ao cadafalso! e então oremos: Que Deus maldiga seu inferno rapidamente E eleve essas almas à sua “Mansão Celeste”.	François e Margot e tu ao meu lado: Terá Deus por esses menor clemência, punindo-os sempre por suas fraquezas? Ao cadafalso! Saúde!! e aos danados: Deus maldiga o inferno de imediato E suas almas eleve pr’o “Alto”.
---	---

Fonte: Delgado Filho, 2020.

Conforme o nosso aporte teórico em Britto (2012), elegemos a forma da balada e, por consequência, as transgressões de Pound a essa forma como um dos elementos mais relevantes a serem necessariamente recriados em nossa tradução, tendo em vista a importância dessa atitude para a sugestão de uma “poética da criminalidade” análoga àquela que Daniel da Costa (2018) observou em Villon. Também buscamos, mais uma vez, valermos-nos apenas de decassílabos com acentuação medieval e de um vocabulário que pudesse remeter aos trovadores galego-portugueses a fim de reproduzir tudo aquilo que é marcado no poema original, conforme nos orienta Meschonnic (2010).

Além disso, dada a complexidade intertextual imposta pelas inúmeras citações a personagens e situações da poesia de Villon, vimo-nos fazendo uma grande concessão: abandonar as rimas completas do original e, salvo exceções, utilizar apenas rimas toantes. Consideramos que a utilização de rimas completas nos levaria a muitos acréscimos, ao passo que as rimas toantes nos ofereceram mais alternativas diante do limitado esquema de rimas do original.

Quanto aos personagens villonescos criados por Pound, note-se que este não teve pudor em combinar as línguas inglesa e francesa em uma mesma criação, a exemplo de “Fat Pierre” (v. 5) e “Thomas Larron ‘Ear-the less’” (v. 6). Nesse sentido, justifica-se a nossa combinação das línguas portuguesa e francesa ao traduzir “Pierre, o Roliço” (v. 5) e Thomas Larron, o “Ladrão-sem-orelha” (v. 6) – neste último, por razões de metro e ritmo, optamos por juntar ao epíteto a explicitação do sobrenome em francês que o antecede. Do mesmo modo, privilegiamos as variantes francesas dos nomes dos personagens em detrimento das inglesas, a exemplo de “Thibault” em lugar de “Tybalde” (v. 7), “Marion” em lugar de “Marienne” (v. 15) “Jean” em lugar de “Jehan” (v. 27) e “Culdoe” em lugar de “Culdou” (v. 30). Para isso, recorreremos integralmente às variantes adotadas pelo tradutor Sebastião Uchoa Leite (LEITE, 2000).¹⁵⁶

¹⁵⁶ Em suas notas à tradução de *Le Testament*, Uchoa Leite admite tanto “Cul d’Oue” quanto “Culdoe” como variante (LEITE, 2000, p. 421).

Quanto aos personagens criados por Pound para obter rimas, valemo-nos desse expediente em duas oportunidades, sendo esse um bom exemplo da perspectiva prática da “diversão tradutória” adotada neste trabalho: “Raul de Carvalio” em lugar de “Raoul de Vallerie” (v. 27), e “Christiano” em lugar de “Maturin” (v. 29). Para chegar a essas escolhas, além da recorrência de sons que buscávamos, também consideramos as sugestões de seus significados genealógicos: “Raul” vem do francês “Raoul” e significa “lobo conselheiro”, “o que segue o conselho dos lobos”, ou, por extensão, “combatente prudente”. Já “Carvalio”, trata-se de um sobrenome predominantemente português e significa “longevidade”, “resistência” ou “árvore de múltiplas características”. Além de esse significado estar próximo do original, também levamos em conta o fato de haver registros de sua utilização datados do século XII; assim, ele não soaria estranho a um contexto medieval.

Por fim, “Christiano” é uma variante portuguesa da raiz latina “*Christianus*”, que significa “cristão”. Consideramo-lo um nome oportuno pelo fato de Villon rogar pela absolvição cristã em sua “Balada dos enforcados”, e de Pound questionar a punição divina dirigida aos criminosos e aos miseráveis em seu *villonaud*. Some-se a isso o fato de esse nome também possuir registros de sua utilização desde o século XII, de modo que, também aqui, nossa escolha não soa estranha a um contexto medieval.

À vista disso, examinemos uma análise formal da tradução poética de “A Villonaud: Ballad of the Gibbet” (Quadro 19). Mais uma vez, são assinalados os versos de arte maior (com acento na 7ª sílaba), os com aparente ritmo de arte maior (com acento na 5ª sílaba), as variações ao aparente ritmo de arte maior não especificadas por Spina (2003 [1971]) e que consideramos pertinentes às condições por ele exigidas, bem como os versos irregulares, que de fato não se adequam a tais exigências.

Quadro 19 – Análise formal da tradução poética de “A Villonaud: Ballad of the Gibbet”

Tradução poética	Esquema de rimas	Escansão	Sílabas acentuadas
UM VILLONAUD: BALADA DO CADAFAISO <i>Ou a canção do sexto companheiro</i> CENA: “<i>En ce bourdel où tenons nostre estat.</i>” Lembrando que havia seis de nós com o Mestre Villon quando, à expectante iminência de sermos enforcados, ele compôs uma balada da qual conheceis:			

"Frères humains qui après nous vivez."				
Saúde! Bebamos ao cadafalso!		A1	- / - - / - - \ - / -	2-5-(8)-10
François e Margot e tu ao meu lado,		A2	- / - - / - / - - / -	2-5-7-10
Bebamos aos camaradas, borrachos,		a'	- / - - \ - / - - / -	2-(5)-7-10
Com quem dividimos o cadafalso!		A1	- / - - / - - \ - / -	2-5-(8)-10
Pierre, o Roliço, c'o canho gancho,	5	b'	- / - - / - - / - / -	2-5-8-10
Thomas Larron, o "Ladrão-sem-orelha",		c'	- / - / - - / - - / -	2-4-7-10
Thibault e aquela velhíssima armeira		c'	- / - / - - / - - / -	2-4-7-10
Que a este punhal debutou-lhe o lanho		b'	- / - - / - - / - / -	2-5-8-10
Ao apunhalar o armeiro que ansiando		b	- - \ - / - / - - / -	(3)-5-7-10
Tornar-se colega da "Alta Nobreza"	10	c'	- / - - / - / - - / [-]	2-5-7-10
A escorraçou de maneira grosseira		c'	- - - / - - / - - / -	4-7-10
Pelo desdém aos seus tolos encantos.		b'	- - - / - - / - - / -	4-7-10
Saúde! Bebamos ao cadafalso!		A1	- / - - / - - \ - / -	2-5-(8)-10
François e Margot e tu ao meu lado,		A2	- / - - / - / - - / -	2-5-7-10
Bebamos à Marion, a Adorável,	15	a'	- / - - \ - / - - / -	2-(5)-7-10
Que o inferno não a tenha crestado.		a'	- - / - - - / - - / -	3-7-10
Bebamos aos noivos pegos roubando,		b	- / - - / - / - - / -	2-5-7-10
Negro é o piche sobre suas vestimentas, ¹⁵⁷		c'	/ - / - - - / - - / -	1-3-7-10
Lábios contraídos à brisa fresca		c'	/ - - - / - - / - / -	1-5-8-10
Como o fazem nossos lábios, enquanto	20	b'	- - / - - - / - - / -	3-7-10
O amor ama desdenhar se pecamos,		b'	- \ / - - - / - - / -	(2)-3-7-10
Sentindo os dentes nos lábios que premsam		c'	- / - / - - / - - / -	2-4-7-10
Os nossos pela infeliz natureza		c'	- / - \ - / - - - / -	2-(5)-7-10
Que busca a nossa por meio do pranto.		b'	- / - / - - / - - / -	2-4-7-10
Saúde! Bebamos ao cadafalso!	25	A1	- / - - / - - \ - / -	2-5-(8)-10
François e Margot e tu ao meu lado,		A2	- / - - / - / - - / -	2-5-7-10
Por Jean e por Raul de Carvalio,		a'	- - / - - - / - - / -	3-7-10
Cujas carcaças baloiçam no ocaso.		a'	- - - / - - / - - / -	4-7-10
Guillaume, Jacques d'Allmain, Christiano,		b'	- / - / - - / - - / -	2-4-7-10
Culdoe, sem um manto longo que exceda	30	c'	- / - - / - / - - / [-]	2-5-7-10
A porção magra de sua nudeza,		c'	- - \ / - - / - - / -	(3)-4-7-10
Que saqueou o templo de Huberto, o Santo:		b'	- - / - / - - / - / -	3-5-8-10
Ai! novamente viúvos os ramos		b'	/ - - / - - / - - / -	1-4-7-10
Por Michault le Borgne, que se condena		c'	- - / - / - - - \ / -	3-5-(9)-10
Em "verdade e fé" a uma traiçoeira:	35	c'	- - / - / - - \ - / -	3-5-(8)-10
"Viria ele a matar quais irmãos?"		b'	- - - / - - / - - /	4-7-10
Saúde! Bebamos ao cadafalso!		A1	- / - - / - - \ - / -	2-5-(8)-10
François e Margot e tu ao meu lado:		A2	- / - - / - / - - / -	2-5-7-10
Terá Deus por esses menor clemência,		c'	- \ / - / - - / - / -	(2)-3-5-8-10
punindo-os sempre por suas fraquezas?	40	c'	- / - / - - / - - / -	2-4-7-10
Ao cadafalso!! Saúde! e aos danados:		a'	- - - / - - / - - / -	4-7-10
Deus maldiga o inferno de imediato		a	/ - / - / - - \ - / -	1-3-5-(8)-10

¹⁵⁷ Certos cadáveres enforcados costumavam ser cobertos com piche no intuito de preservá-los; assim, um espantinho servia de aviso por tempo considerável. Conferir *L'Homme qui Rit*, de Hugo.

E suas almas eleve pr'o "Alto".	a	--- / -- / -- / -	4-7-10
---------------------------------	---	-------------------	--------

Legenda: Arte maior (7ª) - Aparente ritmo de arte maior (5ª) - Variação - Irregular

Fonte: Delgado Filho, 2020.

Ao nos determos sobre o Quadro 19, observamos que vinte e três dos seus quarenta e três decassílabos (54% do poema) enquadram-se como sendo de arte maior e sete (16%) como de aparente ritmo de arte maior. Entendemos, ainda, que as variações por nós assinaladas, em número de sete (16% do poema), atendem à “condição indispensável” exigida por Spina de “apresentar no mínimo dois [...] segmentos anapésticos” (SPINA, 2003 [1971], p. 53). Por fim, assinalamos seis decassílabos irregulares (14% do poema), que de fato não se enquadram nas condições exigidas. Contudo, além de serem minoria, esses últimos decassílabos também atendem à nossa exigência tradutória de evitar a qualquer custo as acentuações heroica e sáfica, razão pela qual foram mantidos.

Abaixo, assinalamos omissões, mudanças e acréscimos à tradução poética de “A Villonaud: Ballad of the Gibbet” (Quadro 20).

Quadro 20 – Omissões, mudanças e acréscimos à tradução poética de “A Villonaud: Ballad of the Gibbet”

Original	Esquema de rimas	Esquema de rimas	Tradução poética
A VILLONAUD: BALLAD OF THE GIBBET <i>Or the Song of the Sixth Companion</i> SCENE: “<i>En cest bourdel ou tenoms nostr estat.</i>” It being remembered that there were six of us with Master Villon, when that expecting presently to be hanged he writ a ballad whereof ye know: “<i>Frères humains qui après nous vivez.</i>” Drink ye a skoal for the gallows tree! Francois and Margot and thee and me, Drink we the comrades merrily That said us, “Till then” for the gallows tree! Fat Pierre with the hook gauche-main, Thomas Larron “Ear-the-less,” Tybalde and that armouress Who gave this poignard its premier stain Pinning the Guise that had been fain To make him a mate of the “Haulte Noblesse” And bade her be out with ill address As a fool that mocketh his drue’s disdeign.	A1 A2 a A1 5 b c c b b c c b	A1 A2 a’ A1 5 b’ c’ c’ b’ b c’ c’ b’	UM VILLONAUD: BALADA DO CADAVALSO <i>Ou a canção do sexto companheiro</i> CENA: “<i>En ce bourdel où tenons nostre estat.</i>” Lembrando que havia seis de nós com o Mestre Villon quando, à expectante iminência de sermos enforcados, ele compôs uma balada da qual conheceis: “<i>Frères humains qui après nous vivez.</i>” Saúde! Bebamos ao cadafalso! François e Margot e tu ao meu lado, Bebamos aos camaradas, borrachos, Com quem dividimos o cadafalso! Pierre, o Roliço, c’o canho gancho, Thomas Larron, o “Ladrão-sem-orelha”, Thibault e aquela velhíssima armeira Que a este punhal debutou-lhe o lanho Ao apunhalar o armeiro que ansiando Tornar-se colega da “Alta Nobreza” A escorraçou de maneira grosseira Pelo desdém aos seus tolos encantos. 5 10

Drink we a skoal for the gallows tree! Francois and Margot and thee and me, Drink we to Marienne Ydole, That hell brenn not her o'er cruelly.	15	A1 A2 a a	A1 A2 a' a'	Saúde! Bebamos ao cadafalso! François e Margot e tu ao meu lado, Bebamos à Marion, a Adorável, Que o inferno não a tenha crestado.	15
Drink we the lusty robbers twain, Black is the pitch o' their wedding dress,¹⁵⁸ Lips shrunk back for the wind's caress As lips shrink back when we feel the strain Of love that loveth in hell's disdain And sense the teeth through the lips that press 'Gainst our lips for the soul's distress That striveth to ours across the pain.	20	b c c b b c c b	b c' c' b' b' c' c' b'	Bebamos aos noivos pegos roubando, Negro é o piche sobre suas vestimentas,¹⁵⁹ Lábios contraídos à brisa fresca Como o fazem nossos lábios, enquanto O amor ama desdenhar se pecamos, Sentindo os dentes nos lábios que premsam Os nossos pela infeliz natureza Que busca a nossa por meio do pranto.	20
Drink we skoal to the gallows tree! Francois and Margot and thee and me, For Jehan and Raoul de Vallerie Whose frames have the night and its winds in fee.	25	A1 A2 a a	A1 A2 a' a'	Saúde! Bebamos ao cadafalso! François e Margot e tu ao meu lado, Por Jean e por Raul de Carvalio, Cujas carcaças baloioçam no ocaso.	25
Maturin, Guillaume, Jacques d'Allmain, Culdou lacking a coat to bless One lean moiety of his nakedness That plundered St. Hubert back o' the fane: Aie! the lean bare tree is widowed again For Michault le Borgne that would confess In "faith and troth" to a traitress, "Which of his brothers had he slain?"	30	b c c b b c c b	b' c' c' b' b' c' c' b'	Guillaume, Jacques d'Allmain, Christiano, Culdoe, sem um manto longo que exceda A porção magra de sua nudeza, Que saqueou o templo de Huberto, o Santo: Ai! novamente viúvos os ramos Por Michault le Borgne, que se condena Em "verdade e fé" a uma traiçoeira: "Viria ele a matar quais irmãos?"	30
But drink we skoal to the gallows tree! Francois and Margot and thee and me: These that we loved shall God love less And smite away at their faibleness? Skoal!! to the gallows! and then pray we: God damn his hell out speedily And bring their souls to his "Haulte Citee."	40	A1 A2 c c a a a	A1 A2 c' c' a' a a	Saúde! Bebamos ao cadafalso! François e Margot e tu ao meu lado: Terá Deus por esses menor clemência, punindo-os sempre por suas fraquezas? Ao cadafalso! Saúde!! e aos danados: Deus maldiga o inferno de imediato E suas almas eleve pr'o "Alto".	40

Legenda: Omissão - Mudança semântica - Mudança sintática - Acréscimo

Fonte: Delgado Filho, 2020.

Já de início, no título da balada, Pound impõe dificuldades à tradução, pois ele utiliza "gibbet" para se referir à forca, mas, ao longo dos versos, vale-se de "gallows tree" – mais especificamente nas cinco ocorrências da rima A1. A diferença entre esses sinônimos reside nos aspectos materiais e funcionais que distinguem uma forca de outra: a primeira,

¹⁵⁸ Certain gibbeted corpses used to be coated with tar as a preservative; thus one scarecrow served as a warning for considerable time. See Hugo *L'Homme qui Rit*.

¹⁵⁹ Certos cadáveres enforcados costumavam ser cobertos com piche no intuito de preservá-los; assim, um espantalho servia de aviso por tempo considerável. Conferir *L'Homme qui Rit*, de Hugo.

evocada no título, liga-se necessariamente ao palanque ou estrutura de madeira onde os condenados eram enforcados publicamente a fim de dissuadir outros criminosos existentes ou em potencial, ou seja, liga-se ao “patíbulo” ou “cadafalso”, em português; a segunda, evocada nos versos, remete ao próprio instrumento de execução, ou seja, ao “poste”, “tronco” ou “galho de árvore” utilizado para enforcar os condenados.

Ruthven, no entanto, oferece algum esclarecimento ao revelar que “gallows tree” diz respeito a “Montfauçon [*sic*], the Paris gibbet” (RUTHVEN, 1969, p. 244). Ou seja, ao maior “gibbet” de Paris, “um edifício de forma estranha”, conforme a descrição do escritor francês Victor Hugo, localizado no monte Montfaucon sobre uma elevação “alta o suficiente para ser vista a algumas léguas de distância” (HUGO, 2013, p. 586).¹⁶⁰ Por esse motivo, passamos a entender que, ao fazer uso dos dois termos, “gibbet” e “gallows tree”, Pound acaba por ampliar o leque de referências em seu *villonaud*.

Não nos oferecendo “patíbulo” rimas mais adequadas, optamos por “cadafalso” em nossa tradução. Nesse sentido, também concorreu para a nossa escolha o fato de Péricles Eugênio da Silva Ramos afirmar em nota à sua tradução de “Balada dos enforcados” que “Villon tem presente o espetáculo horrendo do cadafalso de Montfaucon”. Assim, em nossa tradução, o termo “cadafalso” se repetiu tanto no título quanto nos versos.

O subtítulo (“Or the Song of the Sixth Companion”), por sua vez, indica aos leitores que “o sexto dos companheiros de Villon, condenado a ser enforcado com ele, canta uma nova ‘Balada dos enforcados’”, conforme observa Curtis Hidden Page em uma crítica publicada em setembro de 1909 no *Book News Monthly* (ERKILLA, 2011, p. 13).¹⁶¹ Na sequência, temos uma rubrica que começa por citar um verso de Villon: “En cest bourdel ou tenoms nostr estat.”¹⁶² Trata-se do refrão da “Ballade de la grosse Margot”, poema em que Villon, à maneira de um rufião, narra seu infame relacionamento com a prostituta conhecida como “Gorda Margot”, e onde ele “extravasa as fezes de sua ignomínia”, de acordo com Pound (POUND, 1976, p. 162). Desse modo, como afirma Da Costa, o poeta estadunidense situa qual espécie de

¹⁶⁰ Naturalmente, Montfaucon despertaria o imaginário de escritores românticos do século XIX, voltados como foram à Idade Média. Em *Notre-Dame de Paris* (1831), Victor Hugo faz uma descrição bastante ilustrativa do “gibbet” à época de Villon: “[e]m fins do século XV, o formidável cadafalso, que datava de 1328, já se encontrava em mau estado. As vigas estavam carcomidas, as correntes enferrujadas, as pilastras esverdeadas de limo. As bases de pedra talhada apresentavam fendas nas juntas e o mato crescia nas áreas da plataforma que não eram pisadas. O monumento produzia uma horrível silhueta contra o céu, sobretudo à noite, com o luar batendo nos crânios brancos, ou quando a brisa noturna balançava as correntes e os esqueletos na penumbra. A presença do patíbulo era suficiente para tornar sinistros os arredores” (HUGO, 2013, p. 586-587).

¹⁶¹ “In another [*dramatis personae*] the sixth of Villon’s companions, condemned to be hanged with him, sings a new Ballad of the Gibbet.”

¹⁶² Em tradução de Sebastião Uchoa Leite: “Aqui neste bordel que é nossa casa.” (VILLON, 2000, p. 257-259).

realidade villonesca seu poema dedica-se a imitar: “[r]etirado do seu contexto, o refrão adquire um sentido alegórico, que se refere ao mundo abjeto que François, Margot, ‘Ezra’ e os companheiros estão prestes a deixar” (DA COSTA, 2014, p. 78).

Tradutor das baladas em jargão de Villon para o inglês, Jordan Herbert Stabler descreve esse “mundo abjeto”, essa Paris de meados do século XV como “a era das mentiras e dos vigaristas, das trapanças e dos trapaceiros; um reino repleto de homens da pior natureza, cujo único temor era o Grande Prévôt e a constante ameaça do cadafalso. Assim foi a França do Mestre Villon [...] e seus companheiros” (STABLER, 1918, p. 5-6).¹⁶³ Ou seja, eles temiam apenas os magistrados da corte responsáveis por julgá-los e o cadafalso que os vitimaria. Daí, portanto, a posição central que o cadafalso ocupa nos poemas de Villon e Pound, tendo a morte como tema.

Na sequência, tem-se a menção ao número de companheiros condenados: “[l]embrando que havia *seis de nós* com o Mestre Villon”. Tal passagem cita não apenas a “Balada dos enforcados”, como já destacamos, mas também a primeira das baladas em jargão de Villon, que faz uso da expressão “cinq ou six” [“cinco ou seis”] para designar “um punhado” de pescoços torcidos. Ou seja, “Villon utiliza nas duas baladas essa alternativa ‘cinco ou seis’ para ironizar, na diferença entre cinco ou seis enforcamentos, a indiferença pela vida de um malfeitor, apresentado como aquele tipo de pessoa que sobra no mundo” (DA COSTA, 2014, p. 74).

Por fim, temos o primeiro verso da “Balada dos enforcados”, em que Villon se dirige aos vindouros “irmãos humanos”. Ao citá-lo, a *persona* de Pound não só evoca aquela mesma situação dramática, mas também incorpora outro elemento pertinente à *mise-en-scène* do poema, evidenciando completamente o seu caráter de máscara. Há, no entanto, uma diferença substancial: enquanto Villon clama em seu epitáfio para que roguemos a Deus por sua absolvição e a de seus companheiros, Pound, em seu “epitáfio”, não tem qualquer pudor em erguer brindes à memória de numerosos criminosos e miseráveis, além de questionar a punição divina dirigida a eles. Assim, segundo o professor Milne Holton (1931-2000), em vez de um epitáfio, “A Villonaud: Ballad of the Gibbet” seria uma “canção de beber” [“drinking song”], ou seja, uma canção tipicamente folclórica entoada enquanto se brinda e bebe:

Apesar da linguagem deliberadamente arcaizante encontrada aqui – tal como parece ter-se tornado uma convenção em todas as alusões a Villon –, e apesar

¹⁶³ “Paris during the middle of the XVth Century: [...] the age of cheating and cheats, of tricks and tricksters; and the whole kingdom alive with men of the worst description, whose only fear was that of the Grand Provost and the ever-present gibbet. Such was the France of Master Villon, [...] and such his companions.”

da curiosa mistura de duas línguas, a alusão quase ininterrupta de Pound a personagens e eventos dos poemas de Villon, e essa reiteração, tanto da forma quanto dos temas da obra de Villon, não afastam o poeta francês e seu mundo de nós, mas nos convida a nos aproximarmos dele, a nos juntar de maneira imaginativa a Villon e a participar de sua experiência – uma experiência significativa não por sua alteridade, mas por sua semelhança conosco (HOLTON, 2000, p. 19).¹⁶⁴

Eis uma observação bastante significativa de Holton, pois parece indicar que desde o começo Pound se dirige a nós, leitores: da rubrica (“a ballad whereof ye know”) ao refrão (“Drink ye a skoal [...] / Francois and Margot and *thee* and me” (vv. 1-2)).¹⁶⁵ Assim, à medida que avançamos no poema, sua *persona* assume uma perspectiva dramática cada vez maior: descortina a tragédia particular de Villon para revelar a tragédia de um grupo de condenados, e, por consequência, de todos nós.

5.2.2 NOTAS A “A VILLONAUD: BALLAD OF THE GIBBET”

v. 7: “that armouress” faz referência a “la belle Heaulmière”, ou seja, à “bela armeira”, de Villon. Aqui, Pound se vale da tradução de Swinburne, “The Complaint of the Fair Armouress”, posteriormente reunida em *Confucius to Cummings* (1964).

v. 9: “pinning”, termo arcaizante para “stabbing”, ou seja, “apunhalando” na tradução literal. Em nossa tradução poética, optamos por “apunhalar” em uma ligeira mudança semântica. Nesse mesmo verso, “Guise”, segundo Brooker (1979, p. 56), refere-se ao armeiro do duque de Guise e marido da “bela armeira”. Em nossa tradução poética, houve uma omissão da referência ao duque, o que caracteriza uma perda.

v. 10: “Haulte Noblesse”, literalmente “Alta Nobreza”, um jargão villonesco para se referir a homens pendurados na forca. Aqui, por se tratar da relação frustrada entre a armeira e o armeiro, também se refere ao “casamento como metáfora para o enforcamento” (DA COSTA, 2014, p. 79).

¹⁶⁴ “In spite of the deliberately archaised language here – such seems to have become a convention in all allusions to Villon – and in spite of the curious mingling of two languages, Pound’s almost uninterrupted allusion to characters and events from Villon poems and this reiteration both of the forms and the themes of Villon work, do not distance the French poet and his world here, but rather beckon to us to approach him, imaginatively to join Villon and to participate in his experience – an experience significant not in its otherness but in its likeness to our own.”

¹⁶⁵ No sistema antigo, *thou/thee* referia-se à segunda pessoa do singular e *ye/you* à do plural. Com o tempo, a boa educação passou a exigir o uso da forma plural como se fosse singular, então *ye/you* passou a ser usado como forma deferente e *thou/thee* como íntima, sendo usada sempre para se dirigir a pessoas de baixo *status* social – como é o caso dos seis companheiros deste *villonaud*. Posteriormente, *thou/thee* caducou e o pronome de segunda pessoa passou a não ter nenhuma flexão no inglês. Aqui, entendemos que vale a oposição original entre singular e plural, motivo pelo qual também a mantivemos em nossa tradução.

v. 11: “ill-address” remete novamente a “la belle Heaulmière”, de Villon, onde a “bela armeira” afirma ser maltratada pelo marido, que “[a] escorraçou de maneira grosseira” em nossa tradução poética.

v. 12: “drue”, termo arcaizante para “loved one”, ou seja, “amada” na tradução literal. Em nossa tradução poética, houve uma omissão desse referencial em favor de uma elipse.

v. 15: “Marienne Ydole” faz referência à prostituta “Marion l’Idolle mencionada por Villon (*Le Testament*, CLI, CLV).

v. 16: “brenn”, termo arcaizante para “burn”, ou seja, “creste” na tradução literal. Em nossa tradução poética, optamos por “crestado” em uma ligeira mudança semântica.

v. 27: “Jehan” faz referência a “Jehan le Lou”, criminoso mencionado por Villon (*Le Testament*, CX).

vv. 30-32: versos de difícil entendimento. Brooker (1979) afirma que Pound confunde “Culdou” (*Le Testament*, CXXXV) com “Casin Cholet”, personagem a quem Villon oferece um manto longo de clericato para esconder uma galinha roubada (*Le Lais*, XXIV). Por meio das notas de Sebastião Uchoa Leite à sua tradução de Villon, uma luz a respeito do primeiro personagem: “Michault Cul d’Oue, ou Culdoue, e Charlot Taranne”, diz ele, “ricos burgueses parisienses, que deixaram Paris com a ocupação inglesa e tiveram os bens confiscados, dedicaram-se, ao voltar, a reconstituir as fortunas” (LEITE, 2000, p. 421). O que nos leva a crer que Pound também confundiu a história dos dois personagens. Com isso, entendemos que o sentido literal de “[t]hat plundered St. Hubert back o’ the fane” seria: “[q]ue saqueou o templo de St. Hubert ao voltar a Paris”. Nesse caso, a tradução de Jesús Munárriz e Jenaro Talens desse poema para o espanhol também parece acompanhar tal entendimento, onde se lê: “que la ermita de San Huberto a su regreso saqueó” (POUND, 2007c [2000], p. 29). Em nossa tradução poética, optamos por “[q]ue saqueou o templo de Huberto, o Santo”, omitindo, assim, a minúcia do retorno do personagem, o que caracteriza uma perda.

v. 32: “St. Hubert” faz referência a Huberto, santo padroeiro dos caçadores.

v. 40: “faibleness”, anglicismo criado a partir da francesa “faiblesse” para “weakness”, ou seja, “fraquezas” na tradução literal, assim como mantivemos em nossa tradução poética.

Nota de rodapé: refere-se a Victor Hugo e sua descrição do corpo de um enforcado em *L’Homme Qui Rit* (1869).

6 WILLIAM BUTLER YEATS E O CREPÚSCULO CELTA

Acho que o Sr. Yeats é o único poeta digno de estudo sério (POUND, 1913, p. 123).¹⁶⁶

Ezra Pound

Segundo o crítico estadunidense Arthur Walton Litz (1985, p. 129), era natural que a maior ambição de Ezra Pound ao chegar em Londres durante o outono de 1908 fosse conhecer William Butler Yeats, já que ele considerava Yeats o maior poeta vivo.¹⁶⁷ *A Lume Spento*, o primeiro livro de Pound, passava longe de omitir tal consideração, e um poema como “The Tree” expunha cadências yeatsianas que anunciavam “a perpétua ambição de Pound transformar percepções pessoais em algo próximo do mito” (LITZ, 1985, p. 129-130).¹⁶⁸

A leitura que Litz faz de “The Tree” certamente pode ser aplicada a outros poemas de *A Lume Spento* que foram retomados em *Personae* (1909). É o caso de “La Fraisine” e sua nota preliminar, que compõem a primeira das máscaras traduzidas neste capítulo; a segunda é “The White Stag”, um dos poemas inéditos de *Personae* (1909). E se considerarmos a edição de 1926 de *Personae*, em que Pound reuniu criticamente a sua obra poética com exceção de *The Cantos*, iremos verificar que os três poemas mencionados estão lá, indicando que fazem parte do grupo de poemas que Pound elegeu como os seus mais representativos. “The Tree”, inclusive, ganha contornos de uma “peça programática” na medida em que dá início àquela reunião de poemas, “como se [Pound] dissesse: ‘Eis como comecei’” (LITZ, 1985, p. 129).¹⁶⁹ Trata-se de uma observação sugestiva de Litz, sobretudo quando consideramos que a música programática e suas evocações pertencem ao contexto da música clássica europeia, tendo florescido especialmente durante o período romântico do século XIX.

É também esse o período literário evocado pelos poemas de Yeats durante a sua primeira fase, e, conseqüentemente, pelo jovem Pound quando toma aquele como modelo. Posteriormente, em 1915, um “outro” Pound haveria de perturbar os limites que separavam mestre e discípulo: à frente de movimentos modernistas como o Imagismo, ele passa a influenciar e corrigir o famoso poeta irlandês, vinte anos mais velho que ele, então com trinta anos. Naquele ano, em um prefácio à obra poética do inglês Lionel Johnson (1867-1902), Pound

¹⁶⁶ Em artigo intitulado “Status Rerum”, datado de 10 de dezembro de 1912: “I find Mr. Yeats the only poet worthy of serious study”.

¹⁶⁷ “When Ezra Pound arrived in London in the autumn of 1908, it was natural that his greatest ambition should have been to meet William Butler Yeats, since he considered Yeats the greatest living poet.”

¹⁶⁸ “In Yeatsian cadences ‘The Tree’ announces Pound’s lifelong ambition to transform personal perceptions into something like myth.”

¹⁶⁹ “In 1926 Pound made it the program piece for *Personae: The Collected Poems*, as if to indicate ‘How I Began.’”

recordaria que “[n]os Estados Unidos, dez ou doze anos atrás [...] embriagavam-se com o ‘Celtismo’ e com a poesia dos anos 90” (LITZ, 1985, p. 129).¹⁷⁰ Partindo desse princípio, poemas como “La Fraisine” e “The “White Stag” apenas demonstram que Ezra Pound foi um dos que certamente mais se embriagou com as tendências daquela época, conforme discutiremos em nossa próxima seção.

Antes, gostaríamos de destacar a importância do período que compreende *Personae* (1909) para a obra de Pound como um todo, pois são diversos os exemplos dessa primeira fase nos quais encontramos a fonte de obsessões posteriores. Nesse sentido, as graves consequências arcadas pelo homem Ezra Pound após duas Guerras Mundiais não poderiam ser negligenciadas, razão pela qual Litz distingue a Londres de 1909 a 1914 como “o único ponto estável que restou em um universo pessoal sob desintegração” (LITZ, 1985, p. 128).¹⁷¹ Acima de tudo – e ainda segundo Litz (1985) –, Pound recordaria suas primeiras associações com Ford Madox Hueffer e William Butler Yeats, entre outros, mencionando-os durante uma passagem elegíaca do “Canto LXXIV” de seu *The Pisan Cantos* (1948), iniciado em maio de 1945 aos sessenta anos incompletos, enquanto era mantido preso em um campo militar estadunidense próximo a Pisa, na Itália, acusado de traição à pátria¹⁷²:

fidalgos perdoados pela terra
esses os companheiros:
Fordie que escreveu sobre gigantes
E William que sonhou nobreza (POUND, 2006b, p. 456-457)

Além disso, devemos nos lembrar de que amizades surgidas no meio literário nem sempre se restringem ao “literário”, de modo que um posterior estremecimento da amizade entre Pound e Yeats foi por vezes contornado pelas memórias que mantinham de Londres e pelos fortes laços familiares que os uniam, a saber: Dorothy Shakespear, esposa de Pound, era filha de Olivia Shakespear, com quem Yeats havia mantido um breve relacionamento, ao passo que a melhor amiga de Dorothy, Georgie Hyde-Lees, veio a se casar com Yeats, em 1917.

Portanto, não é de se surpreender que entre 1913 e 1916 Pound e Yeats tenham dividido os aposentos do Stone Cottage, um chalé localizado no condado de Sussex, na

¹⁷⁰ “In America ten or twelve years ago [...] one was drunk with ‘Celticism’, and the poetry of the nineties.”

¹⁷¹ “In *The Pisan Cantos*, [...] Ezra Pound recalled again and again the years just before the First World War, as if the London of 1909-14 was the only stable point left in a disintegrating personal universe.”

¹⁷² Durante a Segunda Guerra Mundial, Pound participou de uma série de transmissões da Rádio Roma, na Itália, então sob o governo fascista de Mussolini, opinando sobre variada gama de interesses, incluindo cultura, política e economia. Sua oposição ao envolvimento estadunidense em uma guerra europeia e seu antissemitismo o levaram à acusação de traição na ausência do acusado.

Inglaterra. Trata-se de uma reunião intelectual como raro se viu na história da poesia: dois dos maiores poetas do século XX convivendo diariamente, influenciando na escrita e nas leituras um do outro. Dessa maneira, poemas imagistas de Pound, assim como esboços de seu *The Cantos*, surgiram a partir dos estudos de Yeats sobre textos esotéricos. Ao mesmo tempo, textos autobiográficos de Yeats, assim como peças ao estilo do teatro Nô japonês, ganharam corpo a partir da assistência de Pound e suas traduções.

Ao reconstituir aquele período de três anos, o crítico estadunidense James Longenbach também oferece outras perspectivas, contrariando alguns mitos que ainda hoje perduram em boa parte do imaginário poético do século XX. Um deles é o fato de o relacionamento de Yeats e Pound sempre ter sido “parte integrante da mitologia do rompimento do modernismo com as poéticas do século XIX, especialmente a história em grande parte apócrifa de como Pound transformou Yeats do sussurrante poeta de *The Wind Among the Reeds* no moderno e rigoroso poeta de *Responsibilities*” (LONGENBACH, 1988, p. xii).¹⁷³ Tais obras mencionadas por Longenbach representam um arco de quinze anos a separar a poesia de dois Yeats: *The Wind Among the Reeds*, de 1899, ainda o vinculava a estéticas do século XIX que logo seriam consideradas ultrapassadas, enquanto *Responsibilities*, de 1914, já o situava em concordância com as demandas do século XX.

Isso nos leva a outro mito esclarecido por Longenbach: apenas por volta da década de 80 do século XX é que “os leitores de Yeats viram que ele começou a transformação muito antes de conhecer Pound, e a atenção passou a se voltar para a influência muito mais profunda do primeiro Yeats sobre o trabalho de Pound – assim como o modernismo tem se revelado mais frequentemente como uma extensão das poéticas do século XIX” (LONGENBACH, 1988, p. xii).¹⁷⁴ Essa leitura vai ao encontro do que iremos desenvolver em nossa próxima seção: a influência de Yeats sobre Pound e o fato de o modernismo não ter sido tão somente uma dissidência do século XIX, mas também uma extensão.

Contudo, a alegação de Longenbach de que a influência de Pound sobre Yeats se trataria de uma “história em grande parte apócrifa” merece ressalvas. Conforme ele mesmo apontou, é certo que Pound nunca foi inteiramente responsável pela “transformação” de Yeats, sobretudo no princípio, mas provas suficientes demonstram que Pound veio, sim, a ocupar um

¹⁷³ “Yeats’s and Pound’s relationship has always been an integral part of the mythology of modernism’s break with nineteenth-century poetics, especially the largely apochryphal story of how Pound transformed Yeats from the whispering poet of *The Wind Among the Reeds* to the stark modern poet of *Responsibilities*.”

¹⁷⁴ “More recently, Yeats’s readers have seen that he began the transformation long before he met Pound, and attention has turned to the far more profound influence of the early Yeats on Pound’s work – just as modernism has more often been revealed as an extension of nineteenth-century poetics.”

lugar de óbvia influência perante Yeats, a exemplo da carta que este dirige à dramaturga e folclorista irlandesa Lady Gregory em janeiro de 1913, depositando plena confiança nas revisões de inflexão imagista que Pound passara a fazer em seus poemas, afirmando que ele o ajudava a escrever sob nova confiança, mantendo-o longe de abstrações: “[f]alar com ele sobre um poema é como pedir a você para colocar uma frase em dialeto. Tudo se torna claro e natural” (LITZ, 1985, p. 139).¹⁷⁵

Assim, não temos por objetivo ignorar a influência que Pound comprovadamente exerceria sobre o seu mestre, mas destacar o caráter complexo dessa influência mútua, por vezes ignorado. Nossa hipótese é de que, tendo Pound se tornado uma das principais figuras do modernismo de língua inglesa, se não a principal, a influência que ele exerceu sobre outros poetas se tornou mais dominante entre as “mitologias” do século XX, conforme as definiu Longenbach. Por outro lado, ao destacarmos a influência que Yeats exerceu sobre o seu discípulo, voltamo-nos para uma perspectiva menos popular, mas igualmente importante: a revalorização da primeira poesia de Pound, verificando, sobretudo, que este não se limitou a se tornar um epígono. Pelo contrário: Pound partiu de suas influências para se transformar em um autor influente, e, embora generalizações proclamem tão somente um rompimento dos grupos modernistas com as poéticas do século XIX, o que vemos na prática de um modernista como Pound é o desenvolvimento de valores “passadistas” a partir do florescimento de um novo pensamento crítico: este, sim, plenamente moderno.

6.1 “NOTE PRECEDENT TO ‘LA FRAISNE’”

Em carta de outubro de 1908 a William Carlos Williams, Pound discorda da crítica feita pelo amigo quanto aos poemas de *A Lume Spento* soarem como uma “nota pessoal ‘ressentida’”. Pouco antes, Pound havia tranquilizado Williams ao destacar que não esperava permitir que críticas à sua poesia interferissem em suas amizades, para, logo em seguida, alertá-lo: “[l]embre-se, é claro, de que parte do material é dramático e feito a partir da personagem da pessoa mencionada no título” (POUND, 1971 [1950], p. 3).¹⁷⁶ Não satisfeito, afirma: “[g]ostaria que você localizasse as notas pessoais ‘ressentidas’ e as enviasse para mim para inspeção. Pessoalmente, acho que você as entendeu mal ao ler no tom de voz errado” (POUND, 1971 [1950], p. 4).¹⁷⁷ Com isso, ganhamos um esclarecimento valioso a respeito das máscaras

¹⁷⁵ “To talk over a poem with him is like getting you to put a sentence into dialect. All becomes clear and natural.”

¹⁷⁶ “Remember, of course, that some of the stuff is dramatic and in the character of the person named in the title.”

¹⁷⁷ “I wish you’d spot the bitter, personal notes and send ’em over to me for inspection. Personally I think you get ’em by reading in the wrong tone of voice.”

poundianas: ao lê-las, seria preciso interpretá-las como tais por meio de uma imposição vocal adequada.

Essa percepção vai ao encontro daquilo que o próprio autor praticou durante a leitura de seus poemas: é célebre a ocasião em que Pound, em abril de 1909, durante reunião de um grupo de poetas encabeçados por T. E. Hulme em um restaurante em Soho, na Inglaterra, chamou a atenção dos presentes com sua performance de “Sestina: Altaforte”, poema belicoso sob a máscara do trovador provençal Bertran de Born (1140-1215). Quatro anos depois, F. S. Flint se lembraria daquela “interpretação marinettiana” (RUTHVEN, 1969, p. 218) e da “agitação com que os clientes do outro lado do biombo ouviram [Pound] declamar a ‘Sestina: Altaforte’ [...]: como a mesa tremeu e as garrafas e talheres vibraram em ressonância com sua voz!” (FLINT, 1913, p. 61).¹⁷⁸

Especificamente com relação a “La Fraisne”, poema publicado primeiro em *A Lume Spento*, e, em seguida, retomado em *Personae* (1909), Pound afirmaria a Williams: “‘La Fraisne’ – o sujeito é meio – ou completamente – louco. *Pathos*, certamente, mas ressentimento? Eu não consigo ver” (POUND, 1971 [1950], p. 6).¹⁷⁹ Ao citar a palavra grega *pathos*, que originalmente se referia aos meios de persuasão do discurso na retórica, Pound pareceu aludir apenas ao significado que o termo adquiriu posteriormente, quando passou a expressar um sentimento de compaixão ou empatia criado pela qualidade da representação artística. Ou seja, o “sujeito” a que ele se refere estimularia sentimentos de piedade, comoção, ternura ou mesmo de tristeza, de melancolia. No entanto, nada disso deveria ser entendido como ressentimento, o que lhe parecia ofensivo. Por consequência, como ele afirmou, o poema “La Fraisne” ocupa-se, de fato, de um homem louco. De acordo com o crítico Donald Lyons, citando Thomas F. Grieve, “‘La Fraisne’ faz uso da lenda de um trovador que ‘enlouquece em uma floresta por conta de um amor não correspondido e escolhe uma árvore [sic] como sua noiva’. O poema mostra Pound adotando a retórica de suas duas principais influências: Yeats e Browning” (LYONS, 1999).¹⁸⁰

Na verdade, como examinaremos mais adiante, “La Fraisne” trata de um velho conselheiro que enlouquece em um bosque de freixos por conta de um amor não correspondido – tal como teria ocorrido a um lendário trovador –, e a referida noiva é uma lagoa que “tempos

¹⁷⁸ “[...] the excitement with which the diners on the other side of our screen heard [Pound] declaim the ‘Sestina: Altaforte’ [...]: how the table shook and the decanters and cutlery vibrated in resonance with his voice!”

¹⁷⁹ “‘La Fraisne’ – the man is half – or whole mad. *Pathos*, certainly, but bitterness? I can’t see it.”

¹⁸⁰ “‘La Fraisne’ manipulates the tale of a troubadour who ‘runs mad in a forest for unrequited love and chooses a tree for his bride.’ The poem shows Pound adopting the rhetorics of his two major influences: Yeats and Browning.”

atrás” fora uma árvore. Daí a importância de atentarmos para o uso que Pound realmente faz da lenda em questão, e não como a entendeu Grieve citado por Lyons. Afinal, não devemos confundir o trovador apresentado em uma nota preliminar com o conselheiro do poema em si: o primeiro é uma inspiração concebida e manipulada pelo autor Ezra Pound; o segundo é o próprio narrador do monólogo dramático que distingue “La Fraisne” como uma máscara. Pelo menos é o que parece indicar o crítico N. Christoph de Nagy, que optamos por seguir, quando este assegura: “todas as principais máscaras de Pound, com exceção de ‘La Fraisne’, são poetas” (NAGY, 1960, p. 112).¹⁸¹ Logo, o conselheiro não poderia ser também um trovador. Porém, Nagy faz uma observação: todas as máscaras de Pound “têm como tema central o relacionamento do poeta com o mundo ao seu redor – pois até o ‘velho conselheiro’ de ‘La Fraisne’ é um símbolo para o poeta” –, que era um dos grandes interesses de Pound.” (NAGY, 1960, p. 131-132).¹⁸² De modo semelhante, afirma Hamburger: “[n]os primeiros poemas de Pound, até e incluindo o seu *Lustra*, de 1916, há uma preponderância extraordinária de poemas não sobre o processo poético [...] mas sobre o percurso e a recepção do poema no mundo.” (HAMBURGER, 2007, p. 164). Assim, há de ser proveitoso considerarmos que há um poeta simbólico por trás do *pathos* em “La Fraisne”. Ou seja, pode-se entender a figura do velho conselheiro apartado de um mundo hostil como uma representação do “poeta maldito”.¹⁸³

No mais, Lyons destaca com precisão as duas principais influências de Pound neste poema: Browning, no que diz respeito à forma, e sobretudo Yeats, no que diz respeito à exploração do tema, ao tom e ao vocabulário empregado. Nesse aspecto, trata-se de um exercício claramente yeatsiano, com o monólogo drâmático browningsco servindo mais como uma moldura formal. Isso torna-se evidente por meio da referida nota preliminar (que na edição de *Personae* (1909) é deslocada para o final do livro) na qual Pound associa o poema ao “Sr. Yeats em seu [livro de contos] *Crepúsculo Celta* [*Celtic Twilight*]”, título esse que também serviu para fazer referência a uma renovação do interesse em aspectos próprios da cultura celta, conforme esclarece Costa Picazo em suas notas à tradução do poema para o espanhol:

Celtic Twilight [Crepúsculo Celta] é o título de um livro antigo de Yeats, de 1893, que inclui uma seleção de contos que exemplificam o misticismo dos irlandeses e sua crença em fadas, duendes, fantasmas e espíritos. “Crepúsculo Celta” é usado como expressão genérica para designar o renascimento literário

¹⁸¹ “[...] all of Pound’s major masks, with the exception of ‘La Fraisne’, are poets.”

¹⁸² “They all have as central theme the relationship of the poet to the world around him – for even the ‘old councillor’ of ‘La Fraisne’ is a symbol for the poet –, which was [...] a basic concern of Pound himself.”

¹⁸³ O termo popularizou-se a partir da publicação de *Les poètes maudits* (1884-1888), uma série de artigos do poeta francês Paul Verlaine dedicados a poetas que pertenceriam a uma linhagem maldita, da qual François Villon seria o grande precursor.

que floresceu nos séculos XIX e XX na Irlanda, de natureza nacionalista, interessado em despertar interesse na herança irlandesa. A poesia do Crepúsculo Celta está enraizada no folclore celta, em suas lendas e tradições, e compartilha características com o esteticismo e o pré-raphaelismo de poetas como Dante Gabriel Rossetti ou pós-românticos como Swinburne, Lionel Johnson, Ernest Dowson e o Yeats da primeira fase (fase também chamada de Crepúsculo Celta), que consideram que a arte, a maneira suprema de interpretar a realidade, é autossuficiente. Em sua maioria, pouco se interessam por fatores econômicos, sociais, morais, políticos ou didáticos, embora se interessem por fatores históricos: muitos desses poetas se sentem atraídos por temas medievais, lendas do rei Artur, baladas e romances (PICAZO, 2014, p. 143).¹⁸⁴

Não à toa, portanto, o interesse que o jovem Pound dispensou tanto a esse Yeats “antigo” quanto a poetas e temas medievais, a exemplo de François Villon e a forma poética da balada, já discutida em nosso capítulo anterior. Constataremos esse cruzamento de interesses em nossa tradução a seguir: dentre as inúmeras referências contidas na “Nota preliminar a ‘La Fraisne’”, destacam-se a figura do “Sr. Yeats” e a lenda de Miraut de Garzelas, de modo que se verifica aquilo que apontou Costa Picazo: o exercício de temas medievais em acordo com os anseios do Crepúsculo Celta.

6.1.1 TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS À TRADUÇÃO DE “NOTE PRECEDENT TO ‘LA FRAISNE’”

Antes de darmos início aos nossos comentários, observemos a tradução de “Note Precedent to ‘La Fraisne’” (Quadro 21).

Quadro 21 – Tradução de “Note Precedent to ‘La Fraisne’”

Original	Tradução
NOTE PRECEDENT TO “LA FRAISNE”	NOTA PRELIMINAR A “LA FRAISNE”
“When the soul is exhausted of fire, then doth the spirit return unto its primal nature and there is upon it a peace great and of the woodland	“Quando se exaure o fogo da alma, então o espírito retorna à sua natureza primitiva e há nele uma paz grande e selvagem

¹⁸⁴ “*Celtic Twilight* [ocaso celta] es el título de un libro temprano de Yeats, 1893, que comprende una selección de cuentos que ejemplifican el misticismo de los irlandeses y su creencia en hadas, duendes, fantasmas y espíritus. ‘*Celtic Twilight*’ se usa como una expresión genérica para designar el renacimiento literario que floreció en los siglos XIX y XX en Irlanda, de carácter nacionalista, interesado en despertar interés en la herencia irlandesa. La poesía del *Celtic Twilight* está entroncada en el folclore celta, sus leyendas y tradiciones, y comparte características con el esteticismo y prerrafaelismo de poetas como Dante Gabriel Rossetti o postrománticos como Swinburne, Lionel Johnson, Ernest Dowson y el Yeats del primer período (período también denominado del *Celtic Twilight*), que consideran que el arte, la forma suprema de interpretar la realidad, es autosuficiente. La mayoría poco se interesa en factores económicos, sociales, morales, políticos o didácticos, aunque sí históricos: muchos de estos poetas se sienten atraídos por temas medievales, leyendas del rey Arturo, baladas y romances.”

<i>“magna pax et silvestris.”</i> Then becometh it kin to the faun and the dryad, a woodland-dweller amid the rocks and streams <i>“consociis faunis dryadisque inter saxa sylvarum.”</i> Janus of Basel.¹⁸⁵ Also has Mr. Yeats in his “Celtic Twilight” treated of such, and I because in such a mood, feeling myself divided between myself corporal and a self aetherial “a dweller by streams and in woodland,” eternal because simple in elements <i>“Aeternus quia simplex naturae.”</i> Being freed of the weight of a soul “capable of salvation or damnation,” a grievous striving thing that after much straining was mercifully taken from me; as had one passed saying as one in the Book of the Dead, “I, lo I, am the assembler of souls,” and had taken it with him leaving me thus <i>simplex naturae</i>, even so at peace and transsient as a wood pool I made it. The Legend thus: “Miraut de Garzelas, after the pains he bore a-loving Riels of Calidorn and that to none avail, ran mad in the forest. “Yea even as Peire Vidal ran as a wolf for her of Penautier though some say that twas folly or as Garulf Bisclavret so ran truly, till the King brought him respite (See ‘Lais’ Marie de France), so was he ever by the Ash Tree.” Hear ye his speaking: (low, slowly he speaketh it, as one drawn apart, reflecting) (égaré).	<i>“magna pax et silvestris.”</i> Em seguida, torna-se semelhante ao fauno e à dríade, um ser que vive no bosque em meio às rochas e riachos <i>“consociis faunis dryadisque inter saxa sylvarum.”</i> Janus de Basel.¹⁸⁶ O Sr. Yeats em seu <i>Crepúsculo Celta</i> também tratou disso, e eu, por encontrar-me em tal estado de espírito, sentindo-me dividido entre meu eu corpóreo e um eu etéreo, “um ser que vive junto a riachos e no bosque”, eterno porque em comunhão com a natureza <i>“Aeternus quia simplex naturae.”</i> Estando eu livre do peso de uma alma “capaz de salvação ou condenação”, uma coisa dolorosa, sempre a se esforçar por algo, e que, depois de muito esforço, foi misericordiosamente tirada de mim; como se houvesse alguém passado, dizendo como no Livro dos Mortos, “Eu, aqui estou eu, aquele que reúne as almas”, e a levado consigo, deixando-me assim <i>simplex naturae</i>, e eu a concebi tão apaziguada e transsiente quanto uma lagoa num bosque. Reza a lenda que: “Miraut de Garzelas, depois de sofrer o que sofreu ao apaixonar-se por Riels de Calidorn, sem lograr êxito algum, correu enlouquecido para a floresta. “Sim, assim como Peire Vidal correu como um lobo pela dama de Penautier, embora alguns digam que isso era loucura, ou como em verdade Garulf Bisclavret também correu, até que o Rei lhe deu trégua (Conferir os <i>Lais</i>, de Maria de França), assim ele esteve sempre junto ao Freixo.” Ouvi vós o que ele fala: (baixo, lentamente ele fala, como alguém apartado, refletindo) (égaré).
---	---

Fonte: Delgado Filho, 2020.

¹⁸⁵ *Referendum for contrast. “Daemonalitas” of the Rev. Father Sinistrari of Ameno (1600 circ.) “A treatise wherein is shown that there are in existence on earth rational creatures besides man, endowed like him with a body and soul, that are born and die like him, redeemed by our Lord Jesus Christ, and capable of receiving salvation or damnation.” Latin and English text, pub. Liseux, Paris, 1879.*

¹⁸⁶ *Referendo para contraste. “Daemonalitas” do Rev. Padre Sinistrari de Ameno (circ. 1600) “Um tratado no qual é mostrado que existem na Terra criaturas racionais além do homem, dotadas como ele de corpo e alma, que nascem e morrem como ele, redimidas por nosso Senhor Jesus Cristo, e capazes de receber salvação ou condenação.” Texto em latim e inglês, pub. Liseux, Paris, 1879.*

Conforme havíamos adiantado, a nota preliminar sugere que a fonte do poema é a lenda de Miraut de Garzelas, trovador que, segundo Ruthven (1969), é mais um personagem inventado pelo próprio Pound. Diz a lenda que uma paixão não correspondida por Riels de Calidorn levou o trovador a correr enlouquecido para a floresta, em uma alusão à lenda de Peire Vidal – trovador que torna a aparecer em outra máscara de Pound, “Piere Vidal Old”, publicada em *Exultations*, em setembro de 1909. Tal alusão, ressalte-se, não poderia ser mais apropriada: comentando a respeito dos tópicos poéticos dignos de observação na poesia do trovador Bernart de Ventadorn (...1150-1180...), o professor Segismundo Spina destaca dois deles:

o poder que a posse plena do amor exerce no espírito do amante, a ponto de desnaturar-lhe a realidade do mundo físico [...]. Esta metamorfose da paisagem é um conceito que vamos encontrar em outros trovadores, **tais como Peire Vidal**, Cerveri de Girona e numa estrofe de Raimbaut d’Aurenga [...]. O outro clichê refere-se ao panegírico impossível da mulher amada, por quem o trovador despreza todas as grandes riquezas do mundo: cidades, reinos, títulos nobiliárquicos (papa, imperador, conde, etc.). (SPINA, 1996 [1956], p. 142, grifo nosso).

Note-se, portanto, que Pound há de fundir ambos os “clichês” em “La Fraisne”: teremos a metamorfose da paisagem combinando-se ao amante que recusa a cidade e o seu título de conselheiro.

Novamente segundo Ruthven (1969), Maria de França, poeta francesa da corte do rei inglês Henrique II (1133-1189), cujo “Lai du Bisclaveret”¹⁸⁷ é citado nessa nota (uma vez que conta a história de um homem que se metamorfoseia em lobo), também escreveu um “Lai del Freisne”, com o qual “La Fraisne” não guardaria nenhuma semelhança. Ruthven, no entanto, ignora duas semelhanças importantes: i) o caráter sagrado que o freixo assume na mitologia celta, ou, como indica a pesquisadora Luciana Campos, de uma árvore “que tem o poder de afugentar cobras e de proteger todos aqueles que estão sob a sua sombra” (CAMPOS, L., 2002, p. 62), sendo responsável também “pela ligação com o mundo dos deuses (na mitologia nórdica o Feixo [sic] é Yggdrasil, a Árvore do Mundo) e pela proteção para os homens”, de maneira que somos levados a valorizar a importância desses elementos “para entendermos o caráter sagrado da natureza e a interação entre o mundo sagrado e o humano”, presentes tanto no “Lai

¹⁸⁷ Lai, segundo Massaud Moisés, é um poema “narrativo ou lírico, de forma rebuscada e suntuosa, que floresceu na França entre os séculos XII e XIV. [...] Entretanto, os bardos celtas é que o teriam introduzido na literatura francesa” (MOISÉS, 2013 [1974], p. 266). Considerado esse último aspecto, faz todo o sentido que os *Lais* de Maria de França sejam mencionados em um poema poundiano fortemente influenciado pelo Crepúsculo Celta.

del Freisne” de Maria de França quanto no poema de Pound; ii) em “La Fraisine”, segundo Boris de Rachewiltz, também “encontramos a primeira aparição do mítico freixo Yggdrasil, que mais tarde irá reaparecer nos cantos LXXXV e XC (1955)” (RACHEWILTZ, 1969, p. 177).¹⁸⁸ E um exame um pouco mais detido demonstra que não apenas o freixo é retomado nesses cantos, mas toda uma série de *motifs* inicialmente presentes tanto na nota preliminar a “La Fraisine” quanto no poema em si, a exemplo das menções a “espíritos”, ao “vento”, à “rocha”, à “lagoa”, ao “bosque” e aos “olmos” no canto XC. Ou seja, trata-se de recorrências nada desprezíveis, sobretudo quando consideramos que são interesses e *motifs* do Pound ainda jovem a recorrer no Pound já tardio, autor do “épico sem enredo” *The Cantos*, o que nos faz lembrar Longenbach (1988) e sua observação de que o modernismo seria também uma extensão do século XIX.

Moody (2009), por sua vez, indica que a nota preliminar não apenas associa o poema ao Yeats do *Crepúsculo Celta* como também segue completamente a linha do “novo misticismo” de Fiona Macleod, um pseudônimo adotado pelo escritor escocês William Sharp (1855-1905) e mantido quase que inteiramente em segredo ao longo de sua vida a fim de evitar críticas mais duras a algumas de suas obras ligadas a vertentes esotéricas.

Após o segundo parágrafo da nota, Pound também faz menção a um “Janus de Basel”, aparentemente traduzindo-o a partir de uma fonte latina, sem, no entanto, citar que fonte seria essa. Segundo Moody (2009), “ao invés de oferecer uma referência para a citação, ele se refere jocosamente ‘por contraste’ a outro tratado, o *Daemonalitas* do Rev. Pe. Sinistrari de Ameno (circ. 1600)”¹⁸⁹, levando o crítico a definir a natureza do narrador da seguinte maneira:

O poeta diz ao leitor que fez esse poema quando sob um estado de espírito de Crepúsculo Celta [...] O poema em si é narrado por quem é, ou seria, um simples freixo. Ele havia sido “um conselheiro sério, esquelético”, sofreu por amor e agora encontra-se afastado dos conselhos e hábitos dos homens para enroscar-se “entre os troncos do bosque de freixos” apaixonado por uma lagoa no bosque. O narrador está pedindo para que sejamos bastante compreensivos (MOODY, 2009, p. 50).¹⁹⁰

¹⁸⁸ “Thus in the poem ‘La Fraisine’ (*A Lume Spento*, 1909 [sic]) we find the first appearance of the mythical ash-tree Yggdrasill, which is afterwards to recur in the late cantos LXXXV and XC (1955).”

¹⁸⁹ “It cites one ‘Janus of Basel’, apparently translating from his Latin [...] (There is no footnote to this, but instead of giving a reference for the citation it refers impishly ‘for contrast’ to another treatise, the ‘*Daemonalitas*’ of Rev. Father Sinistrari of Ameno [1600 circ.]’).”

¹⁹⁰ “The poet tells the reader that he made this poem when in a Celtic Twilight mood [...] The poem itself is spoken by one who is, or who would be, a simple ash tree. He had been ‘a gaunt, grave councilor’, has been hurt in love, and is now withdrawn from the councils and ways of men to curl up ‘mid the boles of the ash wood’ with a woodland pool for his love. The speaker is bidding for our sympathetic understanding.”

E compreende-se o tom dessa definição; afinal, como também indica Ruthven, Pound com sua nota “chamou atenção para um esquema metafísico que o leitor dificilmente teria discernido por si mesmo” (RUTHVEN, 1969, p. 158).¹⁹¹ A nota de rodapé, no entanto, explica-se por meio de uma carta que Pound dirigiu ao seu pai, pedindo que este lhe enviasse justamente o livro em questão, de autoria de Ludovico Maria Sinistrari (1622-1701)¹⁹² – um padre franciscano nascido na comuna de Ameno, na Itália, e considerado um especialista em demonologia –, pedido esse que nos oferece uma amostra do interesse ocultista que Pound e Yeats mantiveram:

Durante o primeiro inverno com Yeats no Stone Cottage (1913-1914), Pound escreveu ao seu pai pedindo por sua edição de Sinistrari: “Yeats está fazendo vários livros. Ele quer meu *Daemonalitas* [sic]. Você poderá encontrá-lo junto com a outra coisa que pedi. *Daemonalitas* do Rev. Padre Sinistrari de Ameno. Brochura, não muito grande (TRYPHONOPOULOS; DUNTON, 2018, p. 105).¹⁹³

Ainda segundo os críticos Tryphonopoulos e Dunton, “Homer Pound enviou o exemplar do livro do filho e Yeats o leu, sendo-lhe útil em seu [livro] *Vision and Beliefs*” (TRYPHONOPOULOS; DUNTON, 2018, p. 105).¹⁹⁴

De fato, trata-se de uma nota bastante complexa, por vezes confusa, em que se alternam as inspirações yeatsianas do autor, suas citações a autores e obras obscuras (Janus de Basel, *De Daemonialitate* de Ludovico Maria Sinistrari, Livro dos Mortos, os *Lais* de Maria de França), além de trovadores reais (Peire Vidal, do século XII) e fictícios (Miraut de Garzelas). O único momento em que a nota se volta para o poema em si parece ser a última frase, por meio da qual o autor se dirige ao leitor silencioso do monólogo dramático que se seguirá, sob a voz de um velho conselheiro: “[o]uvi vós o que ele fala: (baixo, lentamente ele fala, como alguém apartado, refletindo) (égaré)”.

Com relação a esse último aspecto, é oportuno retomarmos também o que Pound havia dito a Williams sobre levar em conta um tom correto ao ler o seu “material dramático”. Aqui, a nota é explícita: o monólogo pede uma imposição vocal baixa e lenta, e a instrução para

¹⁹¹ “Pound also added an explanatory note to the poem in which he drew attention to a metaphysical scheme that the reader would scarcely have discerned for himself.”

¹⁹² Considerando-se que Sinistrari nasceu apenas em 1622, a data de seu *De Daemonialitate*, de acordo com Pound, está errada, e Ruthven (1969) indica que “1600” pode ter sido um erro de impressão para “1700”.

¹⁹³ “During the first winter with Yeats in Stone Cottage (1913-1914), Pound wrote to his father asking him for his edition of Sinistrari: ‘Yeats is doing various books. He wants my *Daemonalitas* [sic]. Will you try to find it along with the other thing I asked for. ‘*Daemonalitas*’ by the Rev. Father Sinistrari of Ameno. Paper cover, not very large.”

¹⁹⁴ “Homer Pound did send his son’s copy and Yeats read it and made some use of it in his *Vision and Beliefs*.”

que o leitor dramatize um personagem “apartado, refletindo” e “égaré” [“perdido”] termina por resumir o conteúdo do poema. Ou seja, Pound orienta como o leitor deve se comportar tal como um diretor orientaria um ator em cena. Essa impressão será reforçada posteriormente durante o exame de nossas notas à tradução.

6.2 “LA FRAISNE”

A seguir, examinemos uma análise formal de “La Fraisne” (Quadro 22). Ressaltamos que, embora existam rimas abreviadas entre palavras paroxítonas e oxítonas que também possam ser indicadas, optamos por não o fazer para não tornar nossa análise excessiva.

Quadro 22 – Análise formal de “La Fraisne”

Original	Esquema de rimas	Escansão	Pés/sílabas
LA FRAISNE ¹⁹⁵			
SCENE: <i>The Ash Wood of Malvern</i>			
For I was a gaunt, grave councillor	x	- / - - / / / - -	4/9
Being in all things wise, and very old,	a	/ - - / / / - / - /	5/10
But I have put aside this folly and the cold	a	- / - / - / - / - - - /	5/12
That old age weareth for a cloak.	b	- / / / - - - /	4/8
I was quite strong – at least they said so –	5 c	- - / / - / - / -	4/9
The young men at the sword-play;	d	- / / - - / /	3/7
But I have put aside this folly, being gay	D	- / - / - / - / - / - /	6/12
In another fashion that more suiteth me.	x	- - / - / - - / / - -	5/11
I have curled 'mid the boles of the ash wood,	10 x	- - / - - / - - \ \	4/10
I have hidden my face where the oak	b	- - / - - / - - /	3/9
Spread his leaves over me, and the yoke	b	/ - / / - - - - /	4/9
Of the old ways of men have I cast aside.	E1	- - / / - - - / - /	4/11
By the still pool of Mar-nan-otha	x	- - / / - / - / -	4/9
Have I found me a bride	E2	- - / - - /	2/6
That was a dog-wood tree some syne.	15 x	- - - / \ / - /	4/8
She hath called me from mine old ways	F	- - / - - - \ /	4/8
She hath hushed my rancour of council,	x	- - / - / - - / -	4/9
Bidding me praise	f	/ - - /	2/4
Naught but the wind that flutters in the leaves.	x	/ - - / - / - - - /	5/10

¹⁹⁵ Prefatory note at end of volume.

She hath drawn me from mine old ways,	20	<i>F</i>	-- /- -- \	4/8
Till men say that I am mad;		<i>G1</i>	-// /- /	3/7
But I have seen the sorrow of men, and am glad,		<i>G2</i>	- /- /- -- / -- /	5/12
For I know that the wailing and bitterness are a folly.		<i>x</i>	-- /- -- /- -- \ /- /	6/15
And I? I have put aside all folly and all grief.		<i>h</i>	- / -- /- / / -- / /	6/13
I wrapped my tears in an ellow leaf	25	<i>h</i>	- /- /- /- /	4/9
And left them under a stone		<i>i</i>	- /- /- /	3/7
And now men call me mad because I have thrown		<i>i</i>	- / / /- /- /- /	5/11
All folly from me, putting it aside		<i>E1</i>	/ / -- / /- /- /	4/10
To leave the old barren ways of men,		<i>J</i>	- /- / /- / /	4/9
Because my bride	30	<i>E2</i>	- /- /	2/4
Is a pool of the wood, and		<i>x</i>	-- /- -- / -	3/7
Though all men say that I am mad		<i>G1</i>	- / / /- /- /	4/8
It is only that I am glad,		<i>G2</i>	-- /- /- /- /	4/8
Very glad, for my bride hath toward me a great love		<i>x</i>	/- / -- /- /- /- /	5/13
That is sweeter than the love of women	35	<i>x</i>	-- /- -- /- /- /	5/10
That plague and burn and drive one away.		<i>d</i>	- /- /- /- /- /	4/9
Aie-e! 'Tis true that I am gay		<i>D</i>	\ / - /- /- /	4/8
Quite gay, for I have her alone here		<i>K</i>	/ / -- /- /- /	4/9
And no man troubleth us.		<i>x</i>	-// /- /	2/6
Once when I was among the young men ...	40	<i>J</i>	/- -- /- /- / /	4/9
And they said I was quite strong, among the young men.		<i>J</i>	-- /- -- / / - /- / /	5/12
Once there was a woman ...		<i>x</i>	/- -- /- /	3/6
... but I forget ... she was ...		<i>x</i>	- /- /- /	3/6
... I hope she will not come again.		<i>j</i>	- /- /- /- /	4/8
... I do not remember ...	45	<i>x</i>	-- /- /- /	2/6
I think she hurt me once, but ...		<i>x</i>	- /- /- / - /	4/7
That was very long ago.		<i>c</i>	/- /- /- / /	4/7
I do not like to remember things any more.		<i>x</i>	- / / /- /- / / /- /	6/12
I like one little band of winds that blow		<i>c</i>	- / / /- /- /- /	5/10
In the ash trees here:	50	<i>K</i>	-- / / /	2/5
For we are quite alone		<i>i</i>	- /- /- /	3/6
Here 'mid the ash trees.		<i>x</i>	/- /- / /	2/5

Fonte: Delgado Filho, 2020.

A princípio, verificamos a partir do Quadro 22 se tratar de um poema bastante irregular em seus aspectos métricos e rítmicos, o que de fato é verdade, considerando que não há a manutenção de um mesmo número de pés ou rimas por mais do que dois ou três versos. No entanto, alguns padrões logo nos chamaram atenção, a exemplo das três primeiras estrofes, formadas por tradicionais quartetos, mas que possuem esquemas de rimas pouco usuais, e que,

*grosso modo*¹⁹⁶, poderiam ser definidas como sendo do tipo *xaax*, contrariando o tradicional esquema de rimas do tipo *xaxa*, um dos mais utilizados em toda a poesia ocidental.

Com isso, a principal contribuição oferecida pelo esquema de rimas pouco usual de Pound é que ele rompe com nossa expectativa tradicionalmente associada à rima de caráter alternado. Espécie de estranheza sugerida pela forma, essa ruptura com a tradição há de se confirmar através da observação dos aspectos semânticos do poema mais adiante. Contudo, a forma desse poema ainda nos sugere muito mais, e, para um exame mais detido, analisemos alguns padrões rítmicos em “La Fraisine” (Quadro 23).

Quadro 23 – Análise de padrões rítmicos em “La Fraisine”

Original	Esquema de rimas	Escansão	Pés/sílabas
LA FRAISNE ¹⁹⁷			
SCENE: <i>The Ash Wood of Malvern</i>			
For I was a gaunt, grave councillor	x	- / - - / / / - -	4/9
Being in all things wise, and very old,	a	/ - - / / / - / - /	5/10
But I have put aside this folly and the cold	a	- / - / - / - / - - - /	5/12
That old age weareth for a cloak.	b	- / / / - - - /	4/8
I was quite strong – at least they said so –	5 c	- - / / - / - / -	4/9
The young men at the sword-play;	d	- / / - - / /	3/7
But I have put aside this folly, being gay	D	- / - / - / - / - / - /	6/12
In another fashion that more suiteth me.	x	- - / - / - - / / - -	5/11
I have curled 'mid the boles of the ash wood,	10 x	- - / - - / - - \ /	4/10
I have hidden my face where the oak	b	- - / - - / - - /	3/9
Spread his leaves over me, and the yoke	b	/ - / / - - - - /	4/9
Of the old ways of men have I cast aside.	E1	- - / / - / - - / - /	4/11
By the still pool of Mar-nan-otha	x	- - / / - / - / -	4/9
Have I found me a bride	E2	- - / - - /	2/6
That was a dog-wood tree some syne.	15 x	- - - / \ / - /	4/8
She hath called me from mine old ways	F	- - / - - - \ /	4/8
She hath hushed my rancour of council,	x	- - / - / - - / -	4/9
Bidding me praise	f	/ - - /	2/4
Naught but the wind that flutters in the leaves.	x	/ - - / - / - - - /	5/10

¹⁹⁶ Observando-se que as três primeiras estrofes ainda apresentam rimas misturadas (b, c, E1, respectivamente).

¹⁹⁷ Prefatory note at end of volume.

She hath drawn me from mine old ways,	20	<i>F</i>	- - / - - - \ /	4/8
Till men say that I am mad;		<i>G1</i>	- / / - / - /	3/7
But I have seen the sorrow of men, and am glad,		<i>G2</i>	- / - / - / - - / - - /	5/12
For I know that the wailing and bitterness are a folly.		<i>x</i>	- - / - - / - - / - - \ - / -	6/15
And I? I have put aside all folly and all grief.		<i>h</i>	- / - - / - / / / - - / /	6/13
I wrapped my tears in an ellum leaf	25	<i>h</i>	- / - / - - / - /	4/9
And left them under a stone		<i>i</i>	- / - / - - /	3/7
And now men call me mad because I have thrown		<i>i</i>	- / / / - / - / - - /	5/11
All folly from me, putting it aside		<i>E1</i>	/ / - - / / - - - /	4/10
To leave the old barren ways of men,		<i>J</i>	- / - / / - / - /	4/9
Because my bride	30	<i>E2</i>	- / - /	2/4
Is a pool of the wood, and		<i>x</i>	- - / - - / -	3/7
Though all men say that I am mad		<i>G1</i>	- / / / - / - /	4/8
It is only that I am glad,		<i>G2</i>	- - / - - / - /	4/8
Very glad, for my bride hath toward me a great love		<i>x</i>	/ - / - - / - / - - - / /	5/13
That is sweeter than the love of women	35	<i>x</i>	- - / - - - / - / -	5/10
That plague and burn and drive one away.		<i>d</i>	- / - / - / - - /	4/9
Aie-e! 'Tis true that I am gay		<i>D</i>	\ / - / - / - /	4/8
Quite gay, for I have her alone here		<i>K</i>	/ / - - / - - / /	4/9
And no man troubleth us.		<i>x</i>	- / / / - /	2/6
Once when I was among the young men ...	40	<i>J</i>	/ - - - - / - / /	4/9
And they said I was quite strong, among the young men.		<i>J</i>	- - / - - / / - / - / /	5/12
Once there was a woman ...		<i>x</i>	/ - - - / -	3/6
... but I forget ... she was ...		<i>x</i>	- / - / - /	3/6
... I hope she will not come again.		<i>j</i>	- / - / - / - /	4/8
... I do not remember ...	45	<i>x</i>	- - / - / -	2/6
I think she hurt me once, but ...		<i>x</i>	- / - / - / -	4/7
That was very long ago.		<i>c</i>	/ - / - / - /	4/7
I do not like to remember things any more.		<i>x</i>	- / / / - - / - / / - /	6/12
I like one little band of winds that blow		<i>c</i>	- / / / - / - / - /	5/10
In the ash trees here:	50	<i>K</i>	- - / / /	2/5
For we are quite alone		<i>i</i>	- / - / - /	3/6
Here 'mid the ash trees.		<i>x</i>	/ - - / /	2/5

Legenda: Trecho regular - Verso regular - Manutenção rítmica

Fonte: Delgado Filho, 2020.

Como demonstra o Quadro 23, trata-se de um poema bastante irregular, em versos livres por vezes prosaicos, mas que jamais abandona por completo o uso de ritmos regulares, sendo um bom exemplo da máxima de T. S. Eliot ao afirmar que “[n]enhum verso é livre para quem quer fazer um bom trabalho” (POUND, 1968, p. 421).¹⁹⁸ E não só isso: observamos Pound também se afastar obstinadamente do pentâmetro iâmbico, o verso mais tradicional da língua inglesa.

¹⁹⁸ “No vers is *libre* for the man who wants to do a good job.”

Um exemplo claro é o hexâmetro iâmbico do v. 7 (“But I have put aside this folly, being gay”), o primeiro verso perfeitamente regular do poema: - / | - / | - / | - || / | - / |. Soa quase como se Pound fizesse questão de incluir um pé a mais para não incorrer em um pentâmetro. O mesmo vale para o pentâmetro do v. 50 (“I like one little band of winds that blow”), que, em razão da presença de um espondeu no segundo pé, elimina a chance de uma sequência perfeitamente iâmbica: - / || / | - / | - / | - / |.

Essa particularidade bastante curiosa da prática de Pound se verifica mais uma vez em meio às correspondências do autor, a exemplo de quando este responde, em abril de 1916 (quando já era bastante associado ao movimento Imagista, portanto), à jovem poeta inglesa Iris Barry (1895-1969)¹⁹⁹, que lhe pedira uma leitura crítica: “[e]m algumas partes ‘regulares’, você cai demais no ‘papá papá papá papá papá’, do velho pentâmetro. Pentâmetro O.K. se for interessante, mas um monte de versos sem variedade alguma não servem” (POUND, 1971 [1950], p. 77).²⁰⁰

Dezoito anos depois, em carta de agosto de 1934, aos quarenta e nove anos incompletos, eis como um Pound tardio aconselharia outra jovem poeta a se valer de uma linguagem mais coloquial (dessa vez, a estadunidense Mary Barnard (1909-2001), então com vinte e cinco anos): “[e]u *ainda* acho que o melhor *mecanismo* para quebrar a rigidez e a pompa literária é um metro diferente, o maldito iambo magnetiza certas sequências verbais” (POUND, 1971 [1950], p. 260, grifos do autor).²⁰¹

Desse modo, retomamos aquilo que disse T. S. Eliot a respeito de Pound ser um mestre da forma poética, dono de um ouvido excelente para versos: “[u]m homem que cria novos ritmos é um homem que amplia e refina nossa sensibilidade” (ELIOT, 2011, p. 168).²⁰² Era janeiro de 1928 quando Eliot afirmou isso, mas o que nos parece mais extraordinário é o fato de podermos vislumbrar amostras dessa mestria tardia já neste Pound. Afinal, segundo o crítico William McNaughton, “[o] desejo de quebrar o pentâmetro manifestou-se no primeiro

¹⁹⁹ Antes de se mudar para os Estados Unidos e se tornar a primeira curadora do Departamento de Filme e Mídia do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), Barry se relacionaria com o escritor e pintor Wyndham Lewis (1882-1957), cofundador do movimento Vorticista junto com Pound e editor da emblemática revista modernista *BLAST*.

²⁰⁰ “In some of the ‘regular’ stuff, you fall too flatly into the ‘whakty whakty whakty whakty whak,’ of the old pentameter. Pentameter O.K. if it is interesting, but a lot of lines with no variety won’t do.”

²⁰¹ “I still think the best mechanism for breaking up the stiffness and literary idiom is a different metre, the god damn iambic magnetizes certain verbal sequences.”

²⁰² “A man who devises new rhythms is a man who extends and refines our sensibility”.

livro de Pound e derivou do desejo de dizer algo novo e da convicção de que ‘quando a forma não é nova, tampouco o conteúdo o é’ (McNAUGHTON, 1963, p. 136).²⁰³

Essa leitura nos parece mais uma evidência dentro do que buscamos em nosso objetivo inicial: destacar a importância do período que compreende *Personae* (1909) para a obra de Pound como um todo, afinal, sua atitude de romper com a tradição do pentâmetro desde o primeiro livro vai de encontro a uma leitura mais simplista do modernismo, que credita apenas ao livro *Ripostes*, de 1912, a distinção de apresentar um autor finalmente voltado a anseios modernistas. Porém, o que se vê em determinados aspectos de um poema como “La Fraisne” é que havia uma semente modernista na obra de Pound ao menos desde *A Lume Spento*. Nem de longe se tratava do autor modernista pronto e acabado, é certo, mas a atitude iconoclasta fundadora do modernismo já se encontrava ali.

6.2.1 TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS À TRADUÇÃO DE “LA FRAISNE”

Partindo do último entendimento, observemos a tradução literal de “La Fraisne” (Quadro 24) e de que modo o conteúdo semântico do poema parece se alinhar precisamente às suas demandas formais.

Quadro 24 – Tradução literal de “La Fraisne”

Original	Tradução literal
LA FRAISNE ²⁰⁴	LA FRAISNE ²⁰⁵
SCENE: <i>The Ash Wood of Malvern</i>	CENA: <i>O Bosque de Freixos de Malvern</i>
For I was a gaunt, grave councillor Being in all things wise, and very old, But I have put aside this folly and the cold That old age weareth for a cloak.	Pois eu era um conselheiro sério, esquelético, Sensato em todas as coisas, e muito velho, Mas pus de lado essa loucura e o frio Que a velhice veste como manto.
I was quite strong – at least they said so – The young men at the sword-play; But I have put aside this folly, being gay In another fashion that more suiteth me.	Eu era bem forte – ao menos era o que diziam Os jovens com quem jogava esgrima; Mas deixei de lado essa loucura, alegre De uma maneira que mais me convém.
I have curled 'mid the boles of the ash wood,	Enrosquei-me entre os troncos do bosque de freixos,

²⁰³ “The urge to break the pentameter manifested itself in Pound’s first book and derived from the desire to say something new and the conviction that ‘quand la forme n’est pas nouvelle, le fond ne l’est non plus’.” Dada a sua complexidade, a questão envolvendo forma e conteúdo excede as limitações deste trabalho. Ocorre-nos, no entanto, que a última afirmação de McNaughton – que também evoca o lema maiakóvskiano “[s]em forma revolucionária não há arte revolucionária” – já não se sustenta, sobretudo quando pensamos na maneira como um Charles Baudelaire apresentou conteúdo novo à poesia francesa de sua época sem abrir mão da forma do soneto, ao contrário do que afirmaria Rimbaud em sua famosa “carta do vidente”.

²⁰⁴ Prefatory note at end of volume.

²⁰⁵ Nota preliminar ao final do livro.

I have hidden my face where the oak Spread his leaves over me, and the yoke Of the old ways of men have I cast aside.	10	Escondi meu rosto onde o carvalho Estendia suas folhas sobre mim, e o jugo Dos velhos hábitos dos homens deixei de lado.	10
By the still pool of Mar-nan-otha Have I found me a bride That was a dog-wood tree some syne. She hath called me from mine old ways She hath hushed my rancour of council, Bidding me praise	15	Junto à plácida lagoa de Mar-nan-otha, Encontrei para mim uma noiva Que fora um corniso tempos atrás. Ao chamar-me, ela me fez abandonar meus velhos [hábitos,	15
Naught but the wind that flutters in the leaves.		Ela aplacou meu rancor do conselho Determinando que eu não exaltasse	
She hath drawn me from mine old ways, Till men say that I am mad; But I have seen the sorrow of men, and am glad, For I know that the wailing and bitterness are a [folly.	20	Nada além do vento que agita as folhas.	
And I? I have put aside all folly and all grief. I wrapped my tears in an ellum leaf And left them under a stone And now men call me mad because I have thrown All folly from me, putting it aside To leave the old barren ways of men, Because my bride Is a pool of the wood, and Though all men say that I am mad It is only that I am glad, Very glad, for my bride hath toward me a great [love	25	Ela apartou-me de meus velhos hábitos Até os homens dizerem que estou louco; Mas tenho visto a tristeza dos homens, e fico contente, Pois sei que o lamento e a amargura são uma loucura. E eu? Eu pus de lado toda loucura e todo pesar. Enrolei minhas lágrimas em uma folha de olmo E as deixei sob uma pedra, E agora os homens me chamam de louco porque [descartei	20
That is sweeter than the love of women That plague and burn and drive one away.	30	Toda a loucura de mim, pondo-a de lado Para abandonar os velhos hábitos estéreis dos homens, Porque minha noiva É uma lagoa do bosque, e, Embora todos os homens digam que estou louco, Apenas estou contente, Muito contente, pois minha noiva tem por mim um [grande amor,	30
Aie-e! 'Tis true that I am gay Quite gay, for I have her alone here And no man troubleth us.	35	Que é mais doce que o amor das mulheres Que atormenta e arde e afasta quem as ama.	35
Once when I was among the young men ... And they said I was quite strong, among the [young men.	40	Eh! É verdade que estou alegre, Muito alegre, pois, aqui, tenho-a só para mim, E nenhum homem nos enerva.	
Once there was a woman but I forget ... she was I hope she will not come again.		Uma vez, quando estava entre os jovens... E eles diziam que eu era bem forte, entre os jovens. Uma vez, havia uma mulher... ... mas eu esqueço... ela era... ... Espero que ela não volte mais.	40
... I do not remember ... I think she hurt me once, but ... That was very long ago.	45	... Não lembro... Acho que ela me machucou uma vez, mas... Isso foi há muito tempo.	45
I do not like to remember things any more.		Já não gosto de me lembrar das coisas.	
I like one little band of winds that blow In the ash trees here: For we are quite alone Here 'mid the ash trees.	50	Gosto de um pequeno bando de ventos que sopram Nos freixos daqui: Pois estamos completamente sozinhos, Aqui, entre os freixos.	50

--	--

Fonte: Delgado Filho, 2020.

Agora, analisemos a primeira estrofe: nela tem início o monólogo do velho conselheiro, que relembra o seu passado valendo-se dos adjetivos “sério” e “sensato”. Não por coincidência, essa primeira estrofe é a única que pode ser lida dentro de uma simetria minimamente harmoniosa em caso de lermos o v. 3 como sendo um pentâmetro (algo perfeitamente possível, considerando-se o último pé deste verso como sendo um péon quarto: - - /), assim verificamos que os dois únicos versos que rimam (vv. 2 e 3) possuem cinco pés, enquanto os que não rimam (vv. 1 e 4), possuem quatro pés.

A partir daqui, nenhuma estrofe voltará a exibir uma simetria digna de nota, fato esse que pode parecer irrelevante ou arbitrário a princípio, mas que assume a possibilidade de ser uma atitude programada por parte de Pound se levarmos em consideração o brevíssimo tratado de métrica que consta em seu *ABC of reading* (1934), pois da mesma maneira que ele daria mostras de “quebrar o pentâmetro” com o objetivo claro de explorar novos ritmos, também não hesitaria em romper com as formas estróficas tradicionais no intuito de produzir “certos efeitos”:

A simetria ou as formas estróficas ACONTECERAM naturalmente na poesia lírica quando um homem estava cantando um poema longo ao som de uma melodia curta, que ele tinha de repetir muitas vezes. A simetria não tem nenhum tabu nem é uma entidade sacrossanta. É um dos muitos artifícios, algumas vezes mero expediente, outras vezes recurso vantajoso para certos efeitos (POUND, 2006a [1970], p. 155).

Assim, o argumento de Pound parte da ótica de quem buscou dominar os artifícios poéticos e seus efeitos para não utilizá-los apenas como “mero expediente”. Parece ser essa a justificativa tanto da fuga do pentâmetro iâmbico quanto da quebra da simetria estrófica por ele praticadas nesse poema. De maneira que o tradicional esquema estrófico composto por quartetos e o esquema rímico pouco usual apresentados inicialmente em “La Fraisne” serão completamente abandonados a partir da quarta estrofe, quando o poema passa a não se enquadrar nas formas poéticas metrificadas tradicionais, investindo naquilo que convencionalmente denominamos “verso livre”.

Curiosamente, é nesse ponto que esse poema apresenta a sua grande sutileza formal. Conforme esclarece Britto em sua proposta para uma tipologia do verso livre em inglês e português, “[a] categoria ‘verso livre’, largamente empregada nos estudos de poesia, é na

verdade um termo excessivamente abrangente, que oculta diferenças entre formas muito divergentes” (BRITTO, 2011, p. 127).

Nesse mesmo estudo, Britto cita a observação de T. S. Eliot sobre se chegar ao verso livre “ou tomando uma forma muito simples, como o pentâmetro jâmbico, e constantemente se afastando dela, ou partindo da ausência de forma e constantemente se aproximando de uma forma muito simples” (BRITTO, 2011, p. 128). Britto ainda estabelece três tipos básicos de verso livre em inglês, do qual nos interessa sobremaneira o segundo, chamado “verso liberto”, largamente utilizado pelo poeta estadunidense Wallace Stevens (1879-1955), bem como pelo próprio Eliot, e que funciona como uma espécie de “metro fantasma”:

[...] o verso liberto de Eliot e Stevens, que resulta do afrouxamento das regras do verso silábico-acental tradicional; a análise desse verso revela a presença de um “metro fantasma” (ou mais de um) por trás da aparente ausência de qualquer padrão formal, havendo eventualmente passagens que se caracterizam por aproximar-se de uma dicção de prosa (BRITTO, 2011, p. 143).

Afinal, é exatamente isso o que Pound realiza nesse poema, pois, se examinarmos os 52 versos do original, iremos verificar que possui 4 versos com 6 pés (variando entre 12 e 15 sílabas); 7 versos com 2 pés (variando entre 4 e 6 sílabas); 8 versos com 3 pés (variando entre 6 e 9 sílabas); 10 versos com 5 pés (variando entre 10 e 13 sílabas); e nada menos do que 23 versos com 4 pés (variando entre 7 e 11 sílabas), o que por si só corresponde a 46% do poema. Há, portanto, um padrão métrico atuando como “metro fantasma” em “La Fraisne”: o tetrâmetro iâmbico, seguido muito frouxamente ao longo do poema.

Abaixo, observemos a nossa tradução poética de “La Fraisne” (Quadro 25).

Quadro 25 – Tradução poética de “La Fraisne”

Tradução literal	Tradução poética
LA FRAISNE ²⁰⁶	LA FRAISNE ²⁰⁷
CENA: <i>O Bosque de Freixos de Malvern</i>	CENA: <i>O Bosque de Freixos de Malvern</i>
Pois eu era um conselheiro sério, esqualido, Sensato em todas as coisas, e muito velho,	Eu era um conselheiro sério, esguio, Sensato em tudo, e muito envelhecido,

²⁰⁶ Nota preliminar ao final do livro.

²⁰⁷ Nota preliminar ao final do livro.

Mas pus de lado essa loucura e o frio Que a velhice veste como manto.		Mas pus de lado essa loucura e o frio Que a velhice veste como manto.	
Eu era bem forte – ao menos era o que diziam Os jovens com quem jogava esgrima; Mas pus de lado essa loucura, alegre De uma maneira que mais me convém.	5	Eu era bem forte – ao menos o diziam Os jovens com quem manejava o florete; Mas abri mão dessa loucura, contente De uma maneira que mais me convém.	5
Enrosquei-me entre os troncos do bosque de freixos, Escondi meu rosto onde o carvalho Estendia suas folhas sobre mim, e o jugo Dos velhos hábitos dos homens deixei de lado.	10	Enrosquei-me entre os troncos dos freixos, Escondi meu rosto onde o carvalho Estendia as folhas sobre mim, e pus de lado O jugo dos velhos hábitos dos homens.	10
Junto à plácida lagoa de Mar-nan-otha, Encontrei para mim uma noiva Que fora um corniso tempos atrás. Ao chamar-me, ela me fez abandonar meus velhos [hábitos,	15	Junto à plácida lagoa de Mar-nan-otha, Encontrei para mim uma noiva Que fora um corniso em tempos de antanho. Ela instigou-me a largar velhos hábitos, Ela aplacou meu rancor do conselho Determinando que eu não exaltasse	15
Ela aplacou meu rancor do conselho Determinando que eu não exaltasse		Nada além do vento que agita as folhas.	
Nada além do vento que agita as folhas.		Ela apartou-me de meus velhos hábitos Até que os homens dissessem-me demente; Mas, vendo os homens tristes, sou contente, Pois sei que dor e ódio são loucuras. E pus de lado a dor que me transtornava. Em folha d'olmo guardei minhas lágrimas E as abandonei sob uma pedra,	20
Ela apartou-me de meus velhos hábitos Até os homens dizerem que estou louco; Mas tenho visto a tristeza dos homens, e fico contente, Pois sei que o lamento e a amargura são uma loucura. E eu? Eu deixei de lado toda loucura e todo pesar. Enrolei minhas lágrimas em uma folha de olmo E as deixei sob uma pedra, E agora os homens me chamam de louco porque [descartei	20	E, agora, os homens chamam louco a quem despreza A loucura, como eu fiz, pondo-a de lado, Largando os hábitos estéreis dos homens, Porque minha noiva É uma lagoa do bosque, e, Embora os homens digam-me demente, Estou apenas contente, Muito, pois minha noiva me tem grande amor, Amor bem mais doce que o das mulheres, Que aturde, arde e afasta os pretendentes.	25
Toda a loucura de mim, pondo-a de lado Para abandonar os velhos hábitos estéreis dos homens, Porque minha noiva É uma lagoa do bosque, e, Embora todos os homens digam que estou louco, Eu apenas estou contente, Muito contente, pois minha noiva tem por mim um [grande amor,	30	Eh! É verdade que estou contente, Muito, pois, aqui, tenho-a só para mim, E nenhum homem nos enerva.	30
Que é mais doce que o amor das mulheres Que atormenta e arde e afasta quem as ama.	35	Uma vez, quando estava entre os jovens... E eles diziam que eu era bem forte, entre os jovens. Houve uma vez uma mulher... ... mas eu esqueço... ela era... ... Espero que ela não mais retorne.	35
Eh! É verdade que estou alegre, Muito alegre, pois, aqui, tenho-a só para mim, E nenhum homem nos perturba.		... Já não lembro... Creio que ela me feriu uma vez, mas... Isso foi há muito tempo.	40
Uma vez, quando estava entre os jovens... E eles diziam que eu era bem forte, entre os jovens. Uma vez, havia uma mulher... ... mas eu esqueço... ela era... ... Espero que ela não volte mais.	40		
... Não lembro...	45		45

Acho que ela me machucou uma vez, mas... Isso foi há muito tempo. Já não gosto de me lembrar das coisas. Gosto de um pequeno bando de ventos que sopram Nos freixos daqui: Pois estamos completamente sozinhos, Aqui, entre os freixos.	Já não me agrada relembrar as coisas. Agradam-me uns ventos que sopram Nos freixos daqui: Porque estamos a sós, Aqui, entre os freixos.
---	---

Fonte: Delgado Filho, 2020.

Logo de início, consideramos explorar princípios de expressão em torno de versos decassílabos (e com “princípios de expressão” queremos fazer referência à potencialidade de significados sugeridos pelo ritmo e seus acentos). Afinal, é sabido que o acúmulo de acentos em um ritmo binário sugere lentidão e peso em razão da dificuldade com que o ritmo flui; ao contrário de um ritmo ternário, que sugere rapidez e leveza justamente em razão da facilidade com que flui.

Consequentemente, consideramos a tradição que envolve o decassílabo: ao menos desde o Renascimento, trata-se do metro mais utilizado na poesia erudita de língua portuguesa, prestando-se à “expressão de todas as idéas” e sendo suscetível “da maior variedade” (BILAC; PASSOS, 1905, p. 62).

À vista disso, examinemos uma análise formal da tradução poética de “La Fraïse” (Quadro 26), bem como alguns padrões rítmicos. Na última coluna, também assinalamos “H” para nos referir aos decassílabos heroicos; “S” aos sáficos; “AM” aos de arte maior (conforme a definição Spina (2003 [1971]) explorada em nosso capítulo anterior); e “I” para os iâmbicos.

Quadro 26 – Análise formal da tradução poética de “La Fraïse”

Tradução poética	Esquema de rimas	Escansão	Sílabas acentuadas
LA FRAISNE ²⁰⁸ CENA: <i>O Bosque de Freixos de Malvern</i> Eu era um conselheiro sério, esguio, Sensato em tudo, e muito envelhecido, Mas pus de lado essa loucura e o frio	 <i>a</i> <i>a'</i> <i>a'</i>	 - / - - - / - / - / - - / - / - / - - - / - - / - / - - - / - /	 2-6-8-10 (H) 2-4-6-10 (H) 2-4-8-10 (S)

²⁰⁸ Nota preliminar ao final do livro.

Que a velhice veste como manto.		<i>b'</i>	-- / - / - - - / -	3-5-9
Eu era bem forte – ao menos o diziam	5	<i>a'</i>	- / - - / - / - - - / -	2-5-7-11
Os jovens com quem manejava o florete;		<i>c'</i>	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11
Mas abri mão dessa loucura, contente		<i>C1</i>	-- \ / - - - / - - / -	(3)-4-8-11
De uma maneira que mais me convém.		<i>x</i>	- - - / - - / - - /	4-7-10 (AM)
Enrosquei-me entre os troncos dos freixos,		<i>D</i>	-- / - - / - - / -	3-6-9
Escondi meu rosto onde o carvalho	10	<i>e'</i>	-- / - / - - - / [-]	3-5-9
Estendia as folhas sobre mim, e pus de lado		<i>E</i>	-- / - / - - - / - / - / [-]	3-5-9-11-13
O jugo dos velhos hábitos dos homens.		<i>F</i>	- / - - / - / - - - / -	2-5-7-11
Junto à plácida lagoa de Mar-nan-otha,		<i>g'</i>	/ - / - - - / - - / - / -	1-3-7-10-12
Encontrei para mim uma noiva		<i>G</i>	-- / - - / - - / -	3-6-9
Que fora um corniso em tempos de antanho.	15	<i>b'</i>	- / - - / - / - - / -	2-5-7-10 (AM)
Ela instigou-me a largar velhos hábitos,		<i>H</i>	--- / - - / - - / -	4-7-10 (AM)
Ela aplacou meu rancor do conselho		<i>d'</i>	--- / - - / - - / -	4-7-10 (AM)
Determinando que eu não exaltasse		<i>x</i>	--- / - - / - - / -	4-7-10 (AM)
Nada além do vento que agita as folhas.		<i>g'</i>	/ - / - / - - / - / -	1-3-5-8-10
Ela apartou-me de meus velhos hábitos	20	<i>H</i>	--- / - - - / - / - -	4-8-10 (S)
Até que os homens dissessem-me demente;		<i>C2</i>	--- / - - / - - - / -	4-7-11
Mas, vendo os homens tristes, sou contente,		<i>C1</i>	- / - / - / - / - / -	2-4-6-8-10 (I)
Pois sei que dor e ódio são loucuras.		<i>x</i>	- / - / - / - / - / -	2-4-6-8-10 (I)
E pus de lado a dor que me transtornava.		<i>i'</i>	- / - / - / - - \ - / -	2-4-6-(9)-11
Em folha d'olmo guardei minhas lágrimas	25	<i>i'</i>	- / - / - - / - - / - -	2-4-7-10 (AM)
E as abandonei sob uma pedra,		<i>j'</i>	-- \ - / - - - / -	(3)-5-9
E, agora, os homens chamam louco a quem despreza		<i>j'</i>	- / - / - / - / - - - / [-]	2-4-6-8-12
A loucura, como eu fiz, pondo-a de lado,		<i>E</i>	-- / - - - / / - - / -	3-7-8-11
Largando os hábitos estéreis dos homens,		<i>F</i>	- / - / - - - / - - / -	2-4-8-11
Porque minha noiva	30	<i>G</i>	-- / - / -	3-5
É uma lagoa do bosque, e,		<i>x</i>	/ - - / - - / \	1-4-7-(8)
Embora os homens digam-me demente,		<i>C2</i>	- / - / - / - - - / -	2-4-6-10 (H)
Estou apenas contente,		<i>C1</i>	- / - / - - / -	2-4-7
Muito, pois minha noiva me tem grande amor,		<i>x</i>	/ - - / - / - - / -	1-4-6-9-12
Amor bem mais doce que o das mulheres,	35	<i>x</i>	- / - - / - - \ - / -	2-5-(8)-10
Que aturde, arde e afasta os pretendentes.		<i>c'</i>	- / - / - / - - - / -	2-4-6-10 (H)
Eh! É verdade que estou contente,		<i>C1</i>	/ - - / - - / - / -	1-4-7-9
Muito, pois, aqui, tenho-a só para mim,		<i>k'</i>	/ - - - / / - - - /	1-5-6-8-11
E nenhum homem nos enerva.		<i>j'</i>	--- / - - - / -	4-8
Uma vez, quando estava entre os jovens...	40	<i>L</i>	-- / - - / - - / -	3-6-9
E eles diziam que eu era bem forte, entre os jovens.		<i>L</i>	--- / - - / - - / - - / -	4-7-10-13
Houve uma vez uma mulher...		<i>x</i>	/ - - / - - - /	1-4-8
... mas eu esqueço... ela era...		<i>j'</i>	- - - / - - / -	4-7
... Espero que ela não mais retorne.		<i>l'</i>	- / - \ - - / - / -	2-(4)-7-9
... Já não lembro...	45	<i>m'</i>	- - / -	3
Creio que ela me feriu uma vez, mas...		<i>x</i>	/ - \ - - - / - - / \	1-(3)-7-10-(11)
Isso foi há muito tempo.		<i>m'</i>	-- / - / - / -	3-5-7
Já não me agrada relembrar as coisas.		<i>x</i>	--- / - - - / - / -	4-8-10 (S)

Agradam-me uns ventos que sopram		x	- / - - / - - / -	2-5-8
Nos freixos daqui:	50	k'	- / - - /	2-5
Porque estamos a sós,		x	- - / - - /	3-6
Aqui, entre os freixos.		D	- / - - / -	2-5

Legenda: Trecho regular - Verso regular - Manutenção rítmica

Fonte: Delgado Filho, 2020.

Considerando-se quando o ritmo se alia ao conteúdo do poema, é possível colher exemplos do Quadro 26, como na primeira estrofe: de saída, nos vv. 1-2, valemo-nos de decassílabos heroicos (tradicionalmente associados a epopeias em que se celebram ações heroicas) para insinuar o passado e a velhice do conselheiro (“Eu era um conselheiro sério, esguio, / Sensato em tudo, e muito envelhecido”). Na sequência, o ritmo acompanha oportunamente o conteúdo ao abandonar o decassílabo heroico, passando a se valer, então, do sáfico (“Mas pus de lado essa loucura e o frio”). Em seguida, o quarto verso parece confirmar essa abdicação do passado ao se valer de um eneassílabo de acento irregular (“Que a velhice veste como manto.”).

Do mesmo modo, o v. 15 vale-se de um decassílabo de arte maior, de acento medieval, para explorar oportunamente um vocabulário arcaizante (“Que fora um corniso em tempos de antanho.”). Decassílabos de acento medieval também irão ditar o ritmo ternário dos vv. 16-18, assinalados com a cor rosa no Quadro 26 em referência à passagem onde ocorre a manutenção de um dado ritmo (“Ela instigou-me... / Ela aplacou... / Determinando”) – nesse caso, o 4-7-10, que caracteriza a chamada “gaita galega”. Além disso, lembremos que o conselheiro de “La Fraisme” foi inspirado na lenda do trovador ficcional Miraut de Garzelas, tornando ainda mais oportuna a utilização de decassílabos de acento medieval em nossa tradução.

E em se tratando da rapidez e leveza associadas a ritmos ternários, um exemplo expressivo seria a evocação da juventude em nossa tradução do v. 6, com um ritmo perfeitamente anfibráquico (“Os jovens com quem manejava o florete;”), e do v. 40, perfeitamente anapéstico (“Uma vez, quando estava entre os jovens...”). Igualmente, a lentidão e o peso associados a ritmos binários encontram expressividade em nossa tradução dos vv. 22-23, com seus decassílabos oportunamente iâmbicos (“Mas, vendo os homens tristes, sou contente, / Pois sei que dor e ódio são loucuras.”). Aqui, o acúmulo de acentos não só valorizou os tons que atravessam essa declaração (“triste... contente”) como, também, os substantivos enumerados pelo conselheiro (“dor... ódio... loucuras”).

À sua maneira, o original também explora princípios de expressão em torno de seus versos. Ao considerarmos a primeira estrofe, observamos uma já mencionada simetria relativa, que logo será abandonada: os vv. 1-4 são tetrâmetros e não rimam; os vv. 2-3 são pentâmetros e rimam. Na sequência, é nítido o quanto o ritmo vai-se tornando mais frouxo, como que espelhando no plano da forma o embaraço dos sentimentos revividos pelo conselheiro através da memória, além de uma hesitação cada vez maior, expressa por meio de sua linguagem reticente. Quanto a esse último aspecto, é exemplar o tom melancólico da recordação que tem início no v. 42, beneficiando-se da lentidão e do peso sugeridos pelo ritmo binário e seu acúmulo de acentos: a princípio, seguindo um ritmo majoritariamente trocaico (“Once there was a woman ...”) para, nos vv. 43-44, assumir um ritmo perfeitamente iâmbico (“... but I forget ... she was ... / ... I hope she will not come again.”). Igualmente, podemos citar a enumeração do v. 36 sob um ritmo majoritariamente iâmbico, o que certamente valorizou a força expressiva de cada verbo (“That plague and burn and drive one away.”).

Portanto, consideramos válido explorar esses princípios em tradução por entender que não apenas o original, neste caso específico, mas a poesia como um todo se beneficiam de sugestões altamente expressivas entre forma e conteúdo. Na sequência, assinalamos omissões, mudanças e acréscimos à tradução poética de “La Fraisne” (Quadro 27).

Quadro 27 – Omissões, mudanças e acréscimos à tradução poética de “La Fraisne”

Original	Esquema de rimas	Esquema de rimas	Tradução poética
LA FRAISNE ²⁰⁹			LA FRAISNE ²¹⁰
SCENE: <i>The Ash Wood of Malvern</i>			CENA: <i>O Bosque de Freixos de Malvern</i>
For I was a gaunt, grave councillor Being in all things wise, and very old, But I have put aside this folly and the cold That old age weareth for a cloak.	x a a b	a a' a' b'	Eu era um conselheiro sério, esguio, Sensato em tudo, e muito envelhecido, Mas pus de lado essa loucura e o frio Que a velhice veste como manto.
I was quite strong – at least they said so – The young men at the sword-play; But I have put aside this folly, being gay In another fashion that more suiteth me.	5 c d D x	a' c' C1 x	Eu era bem forte – ao menos o diziam Os jovens com quem manejava o florete; Mas abri mão dessa loucura, contente De uma maneira que mais me convém.

²⁰⁹ Prefatory note at end of volume.

²¹⁰ Nota preliminar ao final do livro.

I have curled 'mid the boles of the ash wood , I have hidden my face where the oak Spread his leaves over me, and the yoke Of the old ways of men have I cast aside.	10	<i>x</i> <i>b</i> <i>b</i> <i>E1</i>	<i>D</i> <i>e'</i> <i>E</i> <i>F</i>	Enrosquei-me entre os troncos dos freixos, Escondi meu rosto onde o carvalho Estendia as folhas sobre mim, e pus de lado O jugo dos velhos hábitos dos homens.	10
By the still pool of Mar-nan-otha Have I found me a bride That was a dog-wood tree some syne. She hath called me from mine old ways She hath hushed my rancour of council, Bidding me praise	15	<i>x</i> <i>E2</i> <i>x</i> <i>F</i> <i>x</i> <i>f</i>	<i>g'</i> <i>G</i> <i>b'</i> <i>H</i> <i>d'</i> <i>x</i>	Junto à plácida lagoa de Mar-nan-otha, Encontrei para mim uma noiva Que fora um corniso em tempos de antanho. Ela instigou-me a largar velhos hábitos, Ela aplacou meu rancor do conselho Determinando que eu não exaltasse	15
Naught but the wind that flutters in the leaves.		<i>x</i>	<i>g'</i>	Nada além do vento que agita as folhas.	
She hath drawn me from mine old ways, Till men say that I am mad; But I have seen the sorrow of men, and am glad, For I know that the wailing and bitterness are a folly. And I? I have put aside all folly and all grief. I wrapped my tears in an ellum leaf And left them under a stone And now men call me mad because I have thrown All folly from me, putting it aside To leave the old barren ways of men, Because my bride Is a pool of the wood, and Though all men say that I am mad It is only that I am glad, Very glad , for my bride hath toward me a great love That is sweeter than the love of women That plague and burn and drive one away.	20 25 30 35	<i>F</i> <i>G1</i> <i>G2</i> <i>x</i> <i>h</i> <i>h</i> <i>i</i> <i>i</i> <i>E1</i> <i>J</i> <i>E2</i> <i>x</i> <i>G1</i> <i>G2</i> <i>x</i> <i>x</i> <i>d</i>	<i>H</i> <i>C2</i> <i>C1</i> <i>x</i> <i>i'</i> <i>i'</i> <i>j'</i> <i>j'</i> <i>E</i> <i>F</i> <i>G</i> <i>x</i> <i>C2</i> <i>C1</i> <i>x</i> <i>x</i> <i>c'</i>	Ela apartou-me de meus velhos hábitos Até que os homens dissessem-me demente ; Mas, vendo os homens tristes, sou contente, Pois sei que dor e ódio são loucuras. E pus de lado a dor que me transtornava. Em folha d'olmo guardei minhas lágrimas E as abandonei sob uma pedra, E, agora, os homens chamam louco a quem despreza A loucura, como eu fiz , pondo-a de lado, Largando os hábitos estéreis dos homens, Porque minha noiva É uma lagoa do bosque, e, Embora os homens digam-me demente , Estou apenas contente, Muito, pois minha noiva me tem grande amor, Amor bem mais doce que o das mulheres, Que aturde, arde e afasta os pretendentes.	20 25 30 35
Aie-e! 'Tis true that I am gay Quite gay , for I have her alone here And no man troubleth us.		<i>D</i> <i>K</i> <i>x</i>	<i>C1</i> <i>k'</i> <i>j'</i>	Eh! É verdade que estou contente , Muito, pois, aqui, tenho-a só para mim , E nenhum homem nos enerva.	
Once when I was among the young men ... And they said I was quite strong, among the young men. Once there was a woman but I forget ... she was I hope she will not come again.	40	<i>J</i> <i>J</i> <i>x</i> <i>x</i> <i>j</i>	<i>L</i> <i>L</i> <i>x</i> <i>j'</i> <i>l'</i>	Uma vez, quando estava entre os jovens... E eles diziam que eu era bem forte, entre os jovens. Houve uma vez uma mulher... ... mas eu esqueço... ela era... ... Espero que ela não mais retorne.	40
... I do not remember ... I think she hurt me once, but ... That was very long ago.	45	<i>x</i> <i>x</i> <i>c</i>	<i>m'</i> <i>x</i> <i>m'</i>	... Já não lembro... Creio que ela me feriu uma vez, mas... Isso foi há muito tempo.	45
I do not like to remember things any more.		<i>x</i>	<i>x</i>	Já não me agrada relemburar as coisas.	
I like one little band of winds that blow In the ash trees here: For we are quite alone Here 'mid the ash trees.	50	<i>c</i> <i>K</i> <i>i</i> <i>x</i>	<i>x</i> <i>k'</i> <i>x</i> <i>D</i>	Agradam-me uns ventos que sopram Nos freixos daqui: Porque estamos a sós , Aqui, entre os freixos.	50

--	--	--	--

Legenda: Omissão - Mudança semântica - Mudança sintática - Acréscimo

Fonte: Delgado Filho, 2020.

A partir do Quadro 27, observa-se que as alterações mais recorrentes foram de ordem semântica, quase sempre para obter uma rima, seguidas por mudanças sintáticas que, na maior parte das vezes, também garantiram rimas. Quanto a essas, seguimo-las conforme o original sempre que possível, mas também nos permitimos adotar ligeiras alterações quando julgamos oportuno, uma vez que o esquema de rimas do original se mostra pouco rígido.

Nesse sentido, desprezadas as rimas abreviadas, o original apresenta onze rimas consoantes, enquanto a tradução apresenta treze rimas, entre consoantes e toantes. Essa diferença se pode justificar em razão de o português ser uma língua muito mais vocálica do que o inglês, e, por consequência, a tradução se valeu amplamente da rima toante, privilegiando a semelhança entre vogais, o que resultou em um número de rimas ligeiramente superior ao do original. Mas, como já foi destacado, essa diferença não constitui perda significativa, dado o padrão bastante irregular do esquema de rimas do original.

Ainda nesse seguimento, consideramos digna de nota a recorrência de assonâncias da vogal /o/ em posição de final de verso nos vv. 1-5 (“councillor... old... cold... cloak... so”), de modo que nos valem de rimas toantes para reproduzir esse efeito em nossa tradução nos vv. 1-3, 5 (“esguio... envelhecido... frio... diziam”). Exceção, pois, ao v. 4, em que optamos por manter o significado de “cloak” conforme a tradução literal (“manto”), ganhando, assim, uma rima toante com o v. 15 (“antanho”).

Além disso, dada a sinonímia de “gay” e “glad” no original, ocorreu-nos fundir as ocorrências desses termos em torno de um único significado em nossa tradução: “contente”; garantindo, por efeito, uma rima C1.

Por fim, consideramos digna de nota a anáfora dos vv. 16-17 (“She hath called... She hath hushed”), de modo que buscamos reproduzir esse efeito em nossa tradução ao não omitir a recorrência do pronome pessoal feminino no v. 17 (“Ela instigou-me... Ela aplacou”).

6.2.2 NOTAS A “LA FRAISNE”

Título: trata-se de provençal para “The Ash Tree”, ou seja, “O Freixo”, em mais um exemplo do apreço poundiano pelo exótico, ressaltado pela recorrência de títulos expressos em uma língua estrangeira. Originalmente, “La Fraisne” também era o título pretendido para A

Lume Spento, seu primeiro livro de poemas, demonstrando o quanto a estética desse poema foi representativa dos anseios do jovem Pound.

Cena: Malvern é uma cidade localizada em Worcestershire, condado da Inglaterra, e Patricia Hutchins, segundo Brooker (1979), presume que o poema foi esboçado, ou mesmo finalizado, enquanto Pound esteve na Inglaterra, em 1906. Ressalte-se que essa rubrica, indicando onde a ação acontece, foi removida da edição de 1926 de *Personae* junto com “Note precedent to ‘La Fraisine’”. Por certo, essa atitude se apoiou no viés modernista adotado por Pound, que passaria a privilegiar uma fruição imediata do texto, a ponto de Haroldo de Campos (1960) afirmar que Pound não fazia uso de “notas/biombos”. Aqui, tanto a rubrica quanto a mencionada nota preliminar funcionam como elementos dramáticos pertinentes à *mise-en-scène* do poema, evidenciando o seu caráter de máscara.

v. 3: segundo Ruthven (1969) e Brooker (1979), as variações desse v. feitas por Pound nos vv. 7, 11-12, 23 têm como fonte o tom e o vocabulário de Yeats no poema “In the Seven Woods”, publicado em 1903, e que possui versos como: “I have [...] put away / The unavailing outcries and the old bitterness / That empty the heart”.²¹¹

v. 6: Ruthven (1969) remete “sword-play” a “For E. McC”, poema publicado em *Personae* (1909) e que Pound dedica a Eugene McCartney, seu colega na universidade da Pensilvânia e oponente durante a prática de esgrima sob supervisão do professor Leonardo Terrone.

v. 13: “Mar-nan-otha” remete aos maneirismos típicos do Renascimento Celta empreendidos por Yeats, a exemplo de “Pairc-na-lee”, em seu poema “In the Seven Woods”, e “Clooth-na-Bare”, em seu poema “Red Hanrahan’s Song about Ireland”. Nada improvável, também, conforme indica Ruthven (1969), que “Mar-nan-otha” seja um cruzamento desses maneirismos yeatsianos com a bíblica “Maranatha” (I Cor 16,22)²¹², formada por palavras aramaicas que haviam passado para a linguagem litúrgica e que, segundo *A Bíblia de Jerusalém*, significam “O Senhor vem” (“Maran atha”), podendo ser lidas, ainda, como “Senhor, vem!” (“Marana tha”). Considerando o uso extenso que Pound faz de referências bíblicas em poemas como “Fifine Answers” e nos *villonauds*, parece-nos essa uma hipótese bastante plausível, uma vez que a raiz bíblica conferiria um caráter ainda mais reverente à “plácida lagoa de Mar-nan-otha”.

²¹¹ Em tradução literal: “Afastei / Os protestos inúteis e a velha amargura / Que esvaziavam o coração.”

²¹² “Se alguém não ama o Senhor, seja anátema! ‘Maran atha’” (BÍBLIA, 1987 [1985], p. 2172).

v. 15: “syne”, termo arcaico para “time since”, ou seja, “tempos atrás” na tradução literal. Em nossa tradução poética, optamos por “tempos de antanho”, mantendo o caráter marcado do original.

vv. 17-19: “hushed... flutters... leaves” remetem ao refrão do poema “The Madness of King Goll”, de Yeats: “They will not hush, the leaves a-flutter round me, the beech leaves old”.²¹³

vv. 40-47: nesse trecho, segundo Lyons (1999), “temos Pound à Browning, o mestre do monólogo dramático, mas o pentâmetro torturado de Browning foi ‘fraturado’ (Carpenter) em tetrâmetros iâmbicos, onde a aposiopese mimetiza a autopiedade e a distração. Pound parece precisar de máscaras para expressar tudo menos rancor, e a máscara de Browning revelou-se muito adesiva” (LYONS, 1999).²¹⁴

vv. 49-52: esse trecho, segundo Brooker (1979), remonta aos versos finais de “Sandalphon”, poema de Pound publicado em seu segundo livro, *A Quinzaine for This Yule*, em dezembro de 1908: “Even as I marvel and wonder, and know not, / Yet keep my watch in the ash wood”.²¹⁵

6.3 “THE WHITE STAG”

Segundo Christine Froula (1983, p. 23), “The White Stag” é um exemplo perfeito de como o discípulo Ezra Pound exercitou a imitação do mestre William Butler Yeats. As imagens etéreas do poema, bem como sua estrutura de verso e refrão, lembram alguns poemas iniciais do irlandês, a exemplo de “Who Goes with Fergus”, “The Stolen Child” e “The Madness of King Goll”. Tais poemas, junto com um eco sutil do poeta escocês precursor do romantismo Robert Burns (1759-1796), sugerem que Pound sofreu influência de “The Symbolism of Poetry”, um ensaio de Yeats sobre poesia simbolista, datado de 1900:

Não há versos com beleza mais melancólica do que estes, de Burns:

A lua branca pondo-se atrás da onda branca,

E o Tempo pondo-se comigo, oh!

e esses versos são perfeitamente simbólicos. Retire a brancura da lua e da onda, cuja relação com o Tempo se pondo é sutil demais para o intelecto, e você tira deles toda a beleza. Mas, quando tudo está reunido, a lua, a onda, a brancura, o Tempo se pondo e o último grito melancólico, esses versos

²¹³ Em tradução literal: “Elas não hão de calar-se, as folhas agitando-se à minha volta, as velhas folhas de faia.”

²¹⁴ “Here we get Pound’s Browning, the master of the dramatic monologue, but Browning’s tortured pentameter has been ‘fractured’ (Carpenter) into iambic tetrameters where aposiopesis mimics self-pity and distraction. Pound seems to need masks to express anything but rancor, and the Browning mask was to prove very adhesive.”

²¹⁵ Em tradução literal: “Mesmo enquanto me maravilho e me espanto, e não compreendo, / Ainda assim eu sigo contemplando o bosque de freixos.”

evocam uma emoção que não pode ser suscitada por nenhum outro arranjo de cores, sons e formas (YEATS, 2007, p. 153-154).²¹⁶

O “cervo branco” [“white hart”] e a “brisa branca” [“white wind”] que aparecerão mais adiante em nossa tradução do poema de Pound parecem remeter diretamente a esse exemplo. Ainda segundo Froula (1983), as imagens do poema poundiano também parecem ter sido inspiradas por uma das lendas do Rei Artur compiladas por Sir Thomas Malory, escritor inglês do século XV, em que os convidados de um casamento veem um cervo branco sendo perseguido por uma cadela sabujo branca seguida por outros sessenta cães de caça. Ruthven (1969), por sua vez, indica que a ocasião era o banquete de casamento de Artur e Guinevere, e que a Gawayne, um cavaleiro da Távola Redonda e sobrinho de Artur, é dada a tarefa de capturar o cervo branco. Essa seria uma fonte apropriada, já que “poetas e pintores pré-rafaelitas frequentemente retornam ao romanceiro medieval em busca de temas e imagens” (FROULA, 1983, p. 23).²¹⁷

À vista disso, examinemos uma análise formal de “The White Stag” (Quadro 28).

Quadro 28 – Análise formal de “The White Stag”

Original	Esquema de rimas	Escansão	Pés/sílabas
THE WHITE STAG			
I ha’ seen them ’mid the clouds on the heather.	a’	- - / - - - / - - / -	3/10
Lo! they pause not for love nor for sorrow,	x	/ - / \ - / - - / -	3/9
Yet their eyes are as the eyes of a maid to her lover,	a	- - / - - - / - - / - - / -	4/13
When the white hart breaks his cover	a	- - / / / - / -	3/7
And the white wind breaks the morn.	b	- - / / / - /	3/7
	5		
“’Tis the white stag, Fame, we’re a-hunting,	x	- - / / / / - - / -	3/8
Bid the world’s hounds come to horn!”	b	- - / / / - /	3/7

Fonte: Delgado Filho, 2020.

²¹⁶ “There are no lines with more melancholy beauty than these by Burns – *The white moon is setting behind the white wave, / And Time is setting with me, O!* and these lines are perfectly symbolical. Take from them the whiteness of the moon and of the wave, whose relation to the setting of Time is too subtle for the intellect, and you take from them their beauty. But, when all are together, moon and wave and whiteness and setting Time and the last melancholy cry, they evoke an emotion which cannot be evoked by any other arrangement of colours and sounds and forms.”

²¹⁷ “Pound’s white stag, white hart, and white wind appear to make a program of this example. The poem’s imagery may have another source in Malory’s *Tale of King Arthur* (III, 5), in which wedding guests see ‘a whyght herte... and a whyght brachet’ pursued by sixty hounds. This, too, is a fitting provenance, as the Pre-Raphaelite poets and painters frequently returned to medieval romance for their subjects and imagery.”

Como se pode verificar, o poema tem como elemento predominante o ritmo anapéstico, ainda que com muitos pés desviantes, e, com exceção do v. 3, que possui quatro pés, todos os demais vv. possuem três pés. Outra característica reside no fato de os versos serem predominantemente femininos, com exceção dos vv. 5 e 7, masculinos. Assim, ao marcar as átonas finais dos versos femininos como sílabas extramétricas, percebe-se de maneira clara o ritmo extremamente musical do poema: todos os versos têm como padrão um primeiro pé anapéstico (- - /) – com exceção do v. 2, que apresenta um crético (/ - /) –, ao passo que os últimos pés variam entre o anapesto (vv. 1, 2, 3 e 6) e o iambo (vv. 4, 5 e 7). Destacam-se, ainda, os vv. 4 e 5, pois, além de concentrarem assonâncias e aliteraões, compartilham do ritmo que torna a aparecer no último verso.

Portanto, se considerarmos as três “espécies de poesia” que Ezra Pound destacou em seus ensaios literários (“melopeia”, “fanopeia” e “logopeia”²¹⁸), certamente estamos a falar da primeira, “aquela em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo) que orienta o seu significado” (CAMPOS, A., 2006 [1970], p. 11). Ou, nas palavras do próprio Pound: “MELOPEIA, na qual as palavras estão carregadas, acima e além de seu significado comum, de alguma qualidade musical que dirige o propósito ou tendência desse significado” (POUND, 1976, p. 37). A seguir, veremos como essa qualidade musical a dirigir um significado irá determinar o ponto de partida à nossa tradução.

6.3.1 TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS À TRADUÇÃO DE “THE WHITE STAG”

Primeiramente, consideremos uma tendência geral a associar os ritmos ternários à dança, por serem eles menos “naturais”. Assim, não é difícil associá-los à valsa, por exemplo, um gênero musical de compasso ternário. Por consequência, talvez isso explique por que o ritmo predominantemente anapéstico de “The White Stag” soa tão musical para nós. Pound, mais uma vez, dedica-se a explorar princípios de expressão em torno dos seus versos, ou seja, a explorar a potencialidade de significados sugeridos pelo ritmo e seus acentos, assim como foi observado em nossos comentários à tradução de “Mesmerism” e “La Fraisine”.

A seguir, antes de nos determos sobre como Pound torna a explorar esses princípios, observemos a tradução literal de “The White Stag” (Quadro 29).

²¹⁸ A fanopeia, segundo Pound, é “uma atribuição de imagens à imaginação visual” (POUND, 1976, p. 37), ou seja, uma ênfase sobre a dimensão visual no poema, ao passo que a logopeia é “a dança do intelecto entre as palavras” (POUND, 1976, p. 37), ou seja, uma ênfase sobre a dimensão das ideias.

Quadro 29 – Tradução literal de “The White Stag”

Original	Tradução literal
THE WHITE STAG I ha’ seen them ’mid the clouds on the heather. Lo! they pause not for love nor for sorrow, Yet their eyes are as the eyes of a maid to her lover, When the white hart breaks his cover And the white wind breaks the morn. 5 <i>“’Tis the white stag, Fame, we’re a-hunting, Bid the world’s hounds come to horn!”</i>	O CERVO BRANCO Eu os vi entre as nuvens em meio à urze. Pasmem-se! não se detêm por amor nem tristeza, Embora seus olhos sejam como os olhos de uma dama ao seu [amado, Quando o cervo branco sai do seu abrigo, E a brisa branca rompe a aurora. 5 <i>“Eis o cervo, a Fama, que estamos caçando. Convoquem os cães de caça do mundo inteiro ao som da [trompa!”</i>

Fonte: Delgado Filho, 2020.

Com relação ao seu conteúdo semântico, o poema explora não apenas aquela estética simbolista tão cara ao primeiro Yeats, mas, conforme antecipamos, de novo se inspira em temas medievais, especialmente uma das lendas do Rei Artur. A diferença, a princípio, é que na lenda arturiana os convidados de um casamento veem um cervo branco ser perseguido por cães de caça, enquanto, aqui, os personagens tomam à frente da perseguição, convocando os cães de caça apenas ao final do poema, quando já se veem diante do cervo branco. Dessa maneira, a subversão de Pound se consuma ao revelar que o seu “cervo branco” simboliza, na verdade, a “Fama” (grafada assim, com inicial maiúscula, como era comum na poesia simbolista).

Além disso, uma informação epistolar dá conta de uma leitura bastante curiosa no que diz respeito à revelação final de “The White Stag”: a “Fama” que estava sendo caçada parece remeter à própria caça à fama empreendida por Pound enquanto poeta. Afinal, em maio de 1909 (lembremos que *Personae* havia sido publicado em abril daquele ano), um jovem Ezra Pound, então com vinte e três anos, escreveu ao amigo William Carlos Williams: “[e]u fui elogiado pelo maior poeta vivo”, referindo-se a Yeats, no que completaria: “[d]e repente, após oito anos de trabalho duro, sou relativamente famoso” (POUND, 1971 [1950], p. 7-8).²¹⁹ O que confirma a impressão do biógrafo John Tytell de que “[a]s últimas linhas do poema, em itálico, soando muito parecidas com os refrãos de Yeats, parecem aplicáveis à própria situação de Pound enquanto jovem poeta em Londres” (TYTELL, 1987, p. 84).²²⁰

²¹⁹ “I have been praised by the greatest living poet. I am, after eight years hammering against impenetrable adamant, become suddenly somewhat of a success.”

²²⁰ “The last, italicized lines of the poem, sounding so much like one of Yeats’s refrains, seem applicable to Pound’s own situation as a young poet in London.”

Antes de comentarmos outros aspectos, observemos a tradução poética de “The White Stag” (Quadro 30).

Quadro 30 – Tradução poética de “The White Stag”

Tradução literal	Tradução poética
O CERVO BRANCO Eu os vi entre as nuvens em meio à urze. Pasmem-se! não se detêm por amor nem tristeza, Embora seus olhos sejam como os olhos de uma dama ao seu [amado, Quando o cervo branco sai do seu abrigo, E a brisa branca rompe a aurora. 5 <i>“Eis o cervo, a Fama, que estamos caçando. Convoquem os cães de caça do mundo inteiro ao som da [trompa!”</i>	O CERVO BRANCO Eu os vi entre as nuvens em meio ao urzedo. Oh! não se detêm por amor nem tristeza, Embora o admirem como uma dama ao seu amado, Se o cervo tão branco, não mais entocado, Sai junto com a brisa tão branca do dia. 5 <i>“A Fama é este cervo que estamos caçando. Convoquem, ao som da trombeta, a matilha!”</i>

Fonte: Delgado Filho, 2020.

De saída, em conformidade com o nosso aporte teórico em Britto (2012), elegemos o ritmo ternário do original como um dos elementos mais importantes a serem reproduzidos em nossa tradução. Em seguida, a partir de Britto (2006), consideramos explorar o que seria uma correspondência formal, reproduzindo verso a verso a métrica do original. Contudo, essa correspondência se mostrou de difícil aplicação frente aos versos de arte menor (vv. 4, 5, 7²²¹), pois a concisão por eles exigida acabaria por impor inevitáveis omissões à nossa tradução; afinal, sabemos, o inglês é uma língua em que a maioria de seus vocábulos são monossílabos.

Sendo assim, optamos por nos valer de um número maior de sílabas elegendo uma espécie de variação métrica condizente com a original, que apresenta quatro pés no v. 3, e três pés nos demais versos. Nesse sentido, uma das possibilidades teria sido nos valer de um dodecassílabo ternário (3-6-9-12), correspondente àquele verso de quatro pés do original, e de decassílabos ternários (a exemplo da gaita galega e suas variações) correspondendo aos demais versos de três pés do original. Mas, levando em conta a natureza grave do português²²², que privilegia o uso de paroxítonas, sentimo-nos mais confortáveis recorrendo novamente ao anfíbraco, passando a nos valer de um verso de quatorze sílabas, correspondente àquele verso de quatro pés do original, e de hendecassílabos correspondendo aos demais versos de três pés²²³.

²²¹ “Na métrica luso-brasileira, os [versos] de sete sílabas (*redondilho maior*) ou menos.” (MOISÉS, 2013 [1974], p. 41, grifo do autor).

²²² “Os vocábulos portugueses na sua maioria são graves; por isso, são os versos graves mais numerosos, em todos os gêneros da nossa poesia.” (BILAC; PASSOS, 1905, p. 56).

²²³ Não por acaso, o camoniano Leodegário A. de Azevedo Filho inclui o hendecassílabo entre os versos mais “espontâneos” e “populares” da língua portuguesa: “[c]omo se sabe, as línguas com este ritmo (com vocábulos

Abaixo, apresentamos uma análise formal da tradução poética de “The White Stag” (Quadro 31).

Quadro 31 – Análise formal da tradução poética de “The White Stag”

Tradução poética	Esquema de rimas	Escansão	Sílabas acentuadas
O CERVO BRANCO			
Eu os vi entre as nuvens em meio ao urzedo.	x	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11
Oh! não se detêm por amor nem tristeza,	x	/ - - - / - - / - - / -	1-5-8-11
Embora o admirem como uma dama ao seu amado,	a	- / - - / - - \ - / - - - / -	2-5-(8)-10-14
Se o cervo tão branco, não mais entocado,	a	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11
Sai junto com a brisa tão branca do dia.	b'	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11
	5		
<i>“A Fama é este cervo que estamos caçando.</i>	x	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11
<i>Convoquem, ao som da trombeta, a matilha!”</i>	b'	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11

Fonte: Delgado Filho, 2020.

Como resultado, observa-se no Quadro 31 não uma correspondência formal, mas um processo de paramorfismo, conforme defende Haroldo de Campos, a produzir “o mesmo sob a espécie da diferença na língua do tradutor” (CAMPOS, H., 2015 [2013], p. 93), onde os pés predominantemente anapésticos do original passaram a ser predominantemente anfibráquicos em nossa tradução. Ou seja, mais uma vez mantivemos aquele aspecto que elegemos como o mais importante: o ritmo ternário em si, ainda que nos valendo de um ritmo ternário com padrão acentual diferente do original. A “reequação dos constituintes”, portanto, deu-se da seguinte maneira: verso com quatro pés no original correspondeu a 14 sílabas poéticas na tradução; versos com três pés no original corresponderam a 11 sílabas poéticas na tradução.

Além disso, verifica-se que apenas os vv. 2 e 3 não apresentaram um ritmo perfeitamente anfibráquico, o que, a nosso ver, caracteriza um efeito de compensação oportuno, já que o original também apresenta passagens irregulares e não caberia à nossa tradução normatizar por completo essa inconstância.

Na sequência, assinalamos omissões, mudanças e acréscimos à tradução poética de “The White Stag” (Quadro 32) e finalizamos os nossos comentários, bem como este trabalho.

paroxítonos predominantes) tendem para os versos ímpares de redondilha menor; e os versos de redondilha maior (sete sílabas), além dos versos de 11 sílabas, chamados de arte maior.” (AZEVEDO FILHO, 2011, p. 1082).

Quadro 32 – Omissões, mudanças e acréscimos à tradução poética de “The White Stag”

Original	Esquema de rimas	Esquema de rimas	Tradução poética
THE WHITE STAG			O CERVO BRANCO
I ha' seen them 'mid the clouds on the heather. Lo! they pause not for love nor for sorrow, Yet their eyes are as the eyes of a maid to her lover, When the white hart breaks his cover And the white wind breaks the morn. 5	a' x a a b	x x a a b'	Eu os vi entre as nuvens em meio ao urzedo. Oh! não se detêm por amor nem tristeza, Embora o admirem como uma dama ao seu amado, Se o cervo tão branco, não mais entocado, Sai junto com a brisa tão branca do dia. 5
“'Tis the white stag, Fame, we're a-hunting, Bid the world's hounds come to horn!”	x b	x b'	“A Fama é este cervo que estamos caçando, Convoquem, ao som da trombeta, a matilha!”

Legenda: Omissão - Mudança semântica - Mudança sintática - Acréscimo

Fonte: Delgado Filho, 2020.

A partir do Quadro 32, observa-se que as alterações mais recorrentes foram de ordem semântica, ora para obter uma rima (vv. 4, 5, 7), ora por necessidade de alcançar uma maior concisão (v. 3). Destaque-se que a nossa escolha por utilizar versos com um maior número de sílabas impôs apenas uma omissão: o advérbio “When” no v. 4, caracterizando, nesse aspecto, o grau mais elevado de fidelidade ao original em nossas traduções.

Dentre as mudanças semânticas, destacamos a do termo “heather” (v. 1), pois ao invés de traduzi-lo literalmente como “urze”, traduzimo-lo como “urzedo”, ou seja, “terreno onde crescem urzes”, em uma tentativa de preservar a rima consonântica do original²²⁴. No entanto, admitimos que a semelhança entre “urzedo” e o par “amado/entocado” é imperceptível aos nossos ouvidos, primeiramente por se tratarem de sílabas curtas, de pouca ressonância, já que o mais recomendável seria utilizar ao menos três fonemas²²⁵. Segundamente, por se tratar de uma única rima átona em todo o poema, ainda mais havendo o par com rima completa em “ado”. Apesar disso, há de se destacar no original a presença da rima consonântica entre “heather” e o par “lover/cover”.

²²⁴ Segundo Massaud Moisés: “quando a analogia sonora se processa apenas entre as consoantes finais, a partir da vogal tônica; de largo uso na poesia inglesa, também entre nós vem sendo cultivada desde o Parnasianismo” (MOISÉS, 2013 [1974], p. 400). No entanto, ao contrário do que sugere o otimismo de Moisés, não há uma tradição de rima consonântica no português como há de fato no inglês, onde ela vem sendo comumente utilizada no mínimo desde Emily Dickinson (1830-1886), que se valeu amplamente do recurso.

²²⁵ A exemplo dos versos de “A verdadeira vida”, de Dante Milano: “Reveste-me um falso tédio / Que adia o inútil suicídio” (MOISÉS, 2013 [1974], p. 400, grifos do autor).

Ainda com relação às mudanças semânticas, traduzimos a interjeição “Lo!” (v. 2) (um arcaísmo poético) por uma outra “Oh!”, que embora não corresponda no plano semântico, pareceu-nos remeter ao plano fônico original, além de também soar antiquado, valendo-nos, ainda, da lembrança do “grito melancólico” de Robert Burns, destacado anteriormente por Yeats (“And Time is setting with me, O!”).

Já com relação ao v. 3, além da mudança semântica, valemo-nos, também, de um acréscimo. Como resultado, mantivemos a função explicativa própria deste verso; no entanto, ao acrescentarmos o artigo definido “o”, que se refere a “o cervo tão branco” (v. 4), acabamos por antecipar parcialmente aquilo que o original revela por inteiro apenas no verso seguinte: “the white hart”. Ainda assim, preservamos em nossa tradução o desvelar gradual das camadas de sentido do original, leia-se: i) nuvens; ii) cervo branco, iii) Fama.

Com relação aos efeitos de aliteração, destaque-se os vv. 4-5, marcadamente sonoros. Assim, pudemos recriar as aliterações de “When... white... / white whind” com “Se... cervo... / Sai” e “branco... / brisa... branca”, com a vantagem de o encontro consonantal /br/ também remeter oportunamente ao som de “breaks” (vv. 4-5).

Com relação à pontuação, valemo-nos de um ponto final ao invés de uma vírgula ao fim do v. 6, pois consideramos que uma vírgula, nesse caso, não produziria uma pausa tão enfática quanto a do original. Nesse sentido, interpretamos a pausa no v. 6 do original como um efeito “acima e além de seu significado comum” – conforme Pound referindo-se à melopeia –, ou seja, para além da revelação de que o cervo branco sendo caçado na verdade é a “Fama”, pois o ritmo predominantemente anapéstico do poema parece reproduzir o próprio ritmo da caça, onde a pausa passaria a conferir fôlego à revelação de um dos caçadores. Na tradução, houve um efeito de compensação, já que essa pausa ocorre não no v. 6, mas no v. 7.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

a obscuridade de **pound** não é de palavra. é uma obscuridade de referência.
(CAMPOS, H., 1960, p. 11, grifo do autor).

Haroldo de Campos

A poesia de Ezra Pound representa um grande desafio para os seus tradutores. Autor reconhecidamente erudito, não foi menos surpreendente constatarmos ao longo deste trabalho uma expressão tão intensa dessa erudição já no período de sua juventude. Lida e apreciada *per si*, a poesia inicial de Ezra Pound ganha relevo e refuta o lugar periférico a que foi relegada por parte considerável da crítica, que enxergou nesse período tão somente uma poesia “menor”. Nesse sentido, buscamos demonstrar que é possível apreciá-la mesmo com toda a estranheza e excentricidade que lhe são próprias, e que, sim, mesmo com suas falhas, essa poesia possui algo de inexplicavelmente atraente.

Isso posto, a declaração inicial de Haroldo de Campos quanto à natureza da obscuridade de Pound ser apenas de “referência” já não nos parece apropriada. O contexto em que Haroldo apresentou tal leitura, porém, deve ser ressaltado: tratava-se da sua recepção frente ao marco das primeiras traduções de Ezra Pound publicadas no Brasil, em 1960, e o Pound que mais o interessava, sabemos, era o autor de *The Cantos* – poesia de fundo epigramático que melhor atendia aos interesses dos poetas concretos. Mas se levarmos em conta que Pound não foi apenas o autor de *The Cantos*, a leitura de Haroldo de fato não se sustenta, e nisso reside o ponto-chave de nossa revalorização da poesia inicial de Ezra Pound, sobretudo em *Personae* (1909).

Conforme buscamos destacar, a complexidade dos diálogos que o autor estabelece com diferentes máscaras e tradições seguiu desafiando-nos em razão das dificuldades impostas por uma linguagem que soa deliberadamente arcaizante. Não raro, sua obscuridade se provou tanto de palavra quanto de referência, e o reconhecimento dessa concomitância, bem como da necessidade de sua manutenção, norteou todo o nosso projeto tradutório, contrariando, nesse aspecto, a maioria das traduções já publicadas no Brasil.

Ainda nesse sentido, diante das complicações envolvendo tanto o vocabulário quanto as referências, a tradução dessa poesia exigiu de nós toda a nossa curiosidade, que bem só poderia encontrar respostas na obra paralela do autor, formada por ensaios, traduções, panfletos e ampla correspondência. Nessa medida, traduzir Pound implica tornar-se um pouco

“poundiano”, ou seja, demanda uma compreensão razoável de todo esse fluxo de informação desorganizada, e que, ainda assim, é capaz de comunicar e oferecer respostas. Com relação a esse extenso material, ainda há muito por se fazer e traduzir, no que convidamos outros pesquisadores a se voltarem para as várias facetas do autor estadunidense e sua obra.

Nossa tradução de uma nota preliminar e de seis poemas de *Personae* (1909) centrados em autores fundamentais para a poesia inicial de Ezra Pound procurou comentar não apenas o diálogo que ele manteve com poetas do passado por meio de suas máscaras, e a maneira particular como os absorveu em sua poesia, mas sobretudo os meios de que nos valem para responder aos anseios de nosso aporte teórico, que prezou por relativizar extremos e assumir uma perspectiva prática de tradução. Sob esse viés, destacou-se uma discussão em que buscamos resgatar criticamente o termo “tradução” ao invés de reforçar o seu desprestígio histórico, além de uma reflexão em torno da evolução histórica do verso decassílabo até o Renascimento, que julgamos imprescindível à nossa tradução.

Nossos resultados apontam para a pertinência de uma discussão mais ampla sobre a historicidade das formas poéticas tradicionais e para a importância da forma para o jovem Ezra Pound. Com isso, esperamos que esta dissertação contribua em alguma medida para que a tradução e a recepção do autor no contexto brasileiro se aproximem de suas múltiplas facetas, atenuando, nesse sentido, o lapso que ainda se observa sobre sua obra poética.

Finalmente, a partir dessa primeira experiência de fôlego com uma tradução comentada, temos por objetivo seguir nos dedicando a traduzir o poeta Ezra Pound, dessa vez nos ocupando de uma amostra mais ampla, logo mais representativa, de sua poesia.

REFERÊNCIAS

- ACKROYD, Peter. *Ezra Pound: vidas literárias*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- ALEXANDER, Michael. *The poetic achievement of Ezra Pound*. London: Faber and Faber Limited, 1979.
- ALMEIDA, Guilherme de. “Notas”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Flores das flores do mal de Baudelaire*. Tradução e notas de Guilherme de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2010 [1944].
- ALMEIDA, Guilherme de. *Poetas de França*. São Paulo: Babel, 2011 [1936].
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. “Métrica em Camões (A)”. In: *Dicionário de Luís de Camões*. Coordenação de Vítor Aguiar e Silva. Alfragide: Editorial Caminho, 2011, p. 1070-1083.
- BARROSO, Ivo. “Prefácio da 1ª edição”. In: RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009 [1994], p. 7-12.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- BÍBLIA. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus Editora, 1987 [1985].
- BILAC, Olavo; PASSOS, Guimaraens. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.
- BIRCH, Dinah; HOOPER, Katy. “Fifine at the Fair”. In: *The concise Oxford companion to English literature*. Edited by Dinah Birch, Katy Hooper. Oxford: Oxford University Press, 2012 [1990], p. 249.
- BLOOM, Harold. “Introduction”. In: *Bloom’s classic critical views: Robert Browning*. Edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Chelsea House Publications, 2009, p. xi-xii.
- BORNSTEIN, George. “Pound’s Parleyings with Robert Browning”. In: *Ezra Pound among the poets*. Edited by George Bornstein. Chicago: The University of Chicago Press, 1985, p. 106-127.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BRITTO, Paulo Henriques. “Correspondência formal e funcional em tradução poética”. In: SOUZA, Marcelo Paiva de; CARVALHO, Raimundo; SALGUEIRO, Wilberth (org.). *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória, PPGL-MEL/Flor&Cultura, 2006.
- BRITTO, Paulo Henriques. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre-RS, v. 13, n. 19, 2011, p. 127-144.

BROOKER, Peter. *A Student's guide to the selected poems of Ezra Pound*. London: Faber and Faber, 1979.

CAMPOS, Augusto de. "As antenas de Ezra Pound". In: POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Organização e apresentação Augusto de Campos; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006 [1970].

CAMPOS, Augusto de. "Ezra Pound: 'Nec spe nec metu'". In: POUND, Ezra. *Poesia*. Introdução, organização e notas de Augusto de Campos; traduções de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, J.L. Grunewald e Mário Faustino; textos críticos de Haroldo de Campos. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1993 [1982].

CAMPOS, Haroldo de. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (org.). *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015 [2013].

CAMPOS, Haroldo de. "pound paideuma". In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Cantares de Ezra Pound*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do MEC, 1960, p. 7-13.

CAMPOS, Haroldo de. "Transluciferação mefistofáustica". In: _____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2008 [1981], p. 179-209.

CARPENTER, Humphrey. *A serious character: the life of Ezra Pound*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1988.

CAMPOS, Luciana. Resenha: Lais de Maria de França. *Brathair – Revista de Estudos Celtas e Germânicos*, São Luís-MA, v. 2, n. 1, p. 62-63, 2002.

DA COSTA, Daniel Padilha Pacheco. A primeira "balada em jargão", de François Villon, em tradução. *Remate de Males*, Campinas-SP, v. 38, n. 2, p. 534-552, jul./dez. 2018.

DA COSTA, Daniel Padilha Pacheco. François Villon, um poeta maldito *avant la lettre*? A balada dos enforcados como um modelo poético de Rimbaud, Pound e Augusto de Campos. *Revista Estação Literária*, Londrina-PR, v. 12, p. 70-85, jan. 2014.

ELIOT, T. S. "Introduction". In: *Literary essays of Ezra Pound*. Edited with an introduction by T. S. Eliot. New York: New Directions, 1968, p. ix-xv.

ELIOT, T. S. "Isolated superiority". In: ERKKILA, Betsy. *Ezra Pound: the contemporary reviews*. Edited by Betsy Erkkila. New York: Cambridge University Press, 2011, p. 167-170.

ERKKILA, Betsy. *Ezra Pound: the contemporary reviews*. Edited by Betsy Erkkila. New York: Cambridge University Press, 2011.

FAUSTINO, Mário. In: POUND, Ezra. *Poesia*. Introdução, organização e notas de Augusto de Campos; traduções de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, J.L.

Grünewald e Mário Faustino; textos críticos de Haroldo de Campos. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1993 [1982].

FERNÁNDEZ, Martín González. Medievo y Renacimiento, ¿ruptura o continuidad? (El marco historiográfico de una polémica). *Revista española de filosofía medieval*, Córdoba, España, n. 1, p. 9-26, 1994.

FLINT, F. S. "The 'Ripostes' of Ezra Pound with 'The Complete Poetical Works' of T. E. Hulme". *Poetry and Drama*, London, England, v. 1, n. 1, p. 60-62, mar. 1913. Disponível em: <encurtador.com.br/uEIS5>.

FLORES, Guilherme Gontijo. "Posfácio: A diversão tradutória". In: PROPÉRCIO, Sexto. *Elegias de Sexto Propércio*. Organização, tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 441-516.

FOGELMAN, Bruce. *Shapes of power: the development of Ezra Pound's poetic sequences*. Michigan: UMI Research Press, 1988.

FRANCA NETO, Alípio Correia de. O padrão poundiano. *TradTerm*, São Paulo-SP, v. 28, p. 364-380, dez. 2016.

FROULA, Christine. *A guide to Ezra Pound's selected poems*. New York: New Directions, 1983.

GIBSON, Mary Ellis. *Epic reinvented: Ezra Pound and the Victorians*. New York: Cornell University Press, 1995.

GRIEVE, Thomas F. *Ezra Pound's early poetry and poetics*. Columbia: University of Missouri Press, 1997.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HOLTON, Milne. "Poets and Gaol-Birds: Pound, Lowell, and Villon". In: *Ezra Pound and poetic influence*. Edited by Helen M. Dennis. Amsterdam: Editions Rodopi, 2000, p. 15-28.

HUGO, Victor. *O corcunda de Notre Dame*: edição comentada e ilustrada. Tradução, apresentação e notas de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013.

JACKSON, Thomas H. *The early poetry of Ezra Pound*. Cambridge: Harvard University Press, 1968.

KARLIN, Daniel. "Mesmerism". In: BROWNING, Robert. *Selected poems*. Edited with an introduction and notes by Daniel Karlin. London: Penguin Books, 2004 [1989].

KENNER, Hugh. *The poetry of Ezra Pound*. London: Faber and Faber, 1985 [1951].

- LEITE, Sebastião Uchoa. “Notas”. In: VILLON, François. *Poesia*. Tradução, organização e notas de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 2000.
- LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.
- LITZ, Arthur Walton. “Pound and Yeats: The Road to Stone Cottage”. In: BORNSTEIN, George. *Ezra Pound among the poets*. Edited by George Bornstein. Chicago: The University of Chicago Press, 1985, p. 128-148.
- LONGENBACH, James. *Stone Cottage: Pound, Yeats and Modernism*. New York: Oxford University Press, 1988.
- LYONS, Donald. “A major’s minor: Ezra Pound’s poetry”. *The New Criterion*, New York, USA, v. 17, n. 10, jun. 1999. Disponível em: <encurtador.com.br/sIL34>.
- McNAUGHTON, William. “Ezra Pound’s Meters and Rhythms”. *PMLA*, New York, USA, v. 78, n. 1, p. 136-146, mar. 1963.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013 [1974].
- MOODY, A. David. *Ezra Pound: poet – a portrait of the man and his work*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- MOLIÈRE. *Don Juan, o convidado de pedra*. Tradução e adaptação de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2010 [1997].
- NADEL, Ira B. *Ezra Pound early writings: poems and prose*. Edited with an introduction and notes by Ira B. Nadel. New York: Penguin Books, 2005.
- NADEL, Ira B. *The Cambridge introduction to Ezra Pound*. New York: Cambridge University Press, 2007.
- NAGY, N. Christoph de. “Pound and Browning”. In: *New approaches to Ezra Pound: a coordinated investigation of Pound’s poetry and ideas*. Edited with an introduction by Eva Hesse. London: Faber and Faber, 1969, p. 86-124.
- NAGY, N. Christoph de. *The poetry of Ezra Pound: the pre-imagist stage*. Basel: The Cooper Monographs on English and American Language and Literature, 1960.
- PAES, José Paulo. *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PESSOA, Fernando. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966. Disponível em: <encurtador.com.br/ejQT6>.

- PICAZO, Rolando Costa. “Notas: A Lume Spento (1908)”. In: POUND, Ezra. *Primeros poemas (1908-1920)*. Selección, traducción y edición Rolando Costa Picazo. València: Universitat de València, 2014, p. 143-162.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios de Ezra Pound*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Organização e apresentação Augusto de Campos; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006a [1970].
- POUND, Ezra. In: HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007a.
- POUND, Ezra. “I gather the Limbs of Osiris”. In: _____. *Selected prose, 1909-1965*. Edited, with an introduction by William Cookson. New York: New Directions Books, 1973.
- POUND, Ezra. *Lustra*. Introdução, tradução e notas de Dirceu Villa. São Paulo: Annablume (Selo Demônio Negro), 2019 [2011].
- POUND, Ezra. *Os Cantos*. Tradução de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006b.
- POUND, Ezra. *Personae of Ezra Pound (1909)*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2007b.
- POUND, Ezra. *Personae: los poemas breves*. Edición revisada, al cuidado de Lea Baechler y A. Walton Litz. Traducción de Jesús Munárriz y Jenaro Talens. Madrid: Ediciones Hiperión, 2007c [2000].
- POUND, Ezra. “Status Rerum”. *Poetry*, Chicago-IL, v. 1, n. 4, p. 123-127, jan. 1913.
- POUND, Ezra. *The selected letters of Ezra Pound, 1907-1941*. Edited by D. D. Paige. New York: New Directions, 1971 [1950].
- POUND, Ezra. “The tradition”. In: *Literary essays of Ezra Pound*. Edited with an introduction by T. S. Eliot. New York: New Directions, 1968, p. 91-93.
- RACHEWILTZ, Boris de. “Pagan and Magic Elements in Ezra Pound’s Works”. In: *New approaches to Ezra Pound: a co-ordinated investigation of Pound’s poetry and ideas*. Edited with an introduction by Eva Hesse. London: Faber and Faber, 1969, p. 174-197.
- RUTHVEN, K. K. *A guide to Ezra Pound’s Personae (1926)*. Berkeley: University of California Press, 1969.
- SHARP, William. “Life of Robert Browning”. In: BROWNING, Robert. *Robert Browning: complete works*. East Sussex: Delphi Publishing Limited, 2012.

- SISCAR, Marcos: “O inferno da tradução”. In: WEINHARDT, Marilene (org.). *Centro, centros: literatura e literatura comparada em discussão*. Curitiba: Editora UFPR, 2011.
- SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1996 [1956].
- SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003 [1971].
- STABLER, Jordan Herbert. “Foreword”. In: VILLON, François. *The jargon of Master François Villon*. Tradução de Jordan Herbert Stabler. Massachusetts: The Riverside Press, 1918.
- TRYPHONOPOULOS, Demetres P.; DUNTON, Sara. “Pound, Heyman, and His Occult Circle”. *Make It New*, v. 4, n. 4, p. 87-105, jul. 2018. Disponível em: <encurtador.com.br/yBFIO>.
- TUTIKIAN, Jane. “Apresentação: Sobre os poemas dramáticos”. In: PESSOA, Fernando. *Poesias inéditas & poemas dramáticos*. Organização, ensaio biobibliográfico, apresentação e notas de Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2014, p. 106-109.
- TYTELL, John. *Ezra Pound: the solitary volcano*. New York: Anchor Press, 1987.
- VILLON, François. *Balada dos enforcados e outros poemas*. Organização e tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2008 [1986].
- VILLON, François. *Os testamentos de François Villon e algumas baladas mais*. Tradução de Vasco Graça Moura. Porto: Campo das Letras, 1997.
- VILLON, François. *Poesia*. Tradução, organização e notas de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 2000.
- WOOLFORD, John; KARLIN, Daniel; PHELAN, Joseph. “By the Fire-Side: Sources and contexts”. In: *Robert Browning: selected poems*. Edited by John Woolford, Daniel Karlin, Joseph Phelan. New York: Routledge, 2013 [2010], p. 457-476.
- XIE, Ming. “Pound as translator”. In: NADEL, Ira B. *The Cambridge companion to Ezra Pound*. Edited by Ira B. Nadel. New York: Cambridge University Press, 2005 [1999], p. 204-223.
- YEATS, William Butler. “The Symbolism of Poetry”. In: BORNSTEIN, George; FINNERAN, Richard J. *The collected works of W. B. Yeats*, v. 4: early essays. Edited by George Bornstein and Richard J. Finneran. New York: Scribner, 2007, p. 152-159.
- ZWERDLING, Alex. *Improvised Europeans: American literary expatriates and the siege of London*. New York: Basic Books, 1998.

ANEXO A – LA FRAISNE²²⁶

SCENE: *The Ash Wood of Malvern*

For I was a gaunt, grave councillor
Being in all things wise, and very old,
But I have put aside this folly and the cold
That old age weareth for a cloak.

I was quite strong – at least they said so –
The young men at the sword-play;
But I have put aside this folly, being gay
In another fashion that more suiteth me.

I have curled 'mid the boles of the ash wood,
I have hidden my face where the oak
Spread his leaves over me, and the yoke
Of the old ways of men have I cast aside.

By the still pool of Mar-nan-otha
Have I found me a bride
That was a dog-wood tree some syne.
She hath called me from mine old ways
She hath hushed my rancour of council,
Bidding me praise

Naught but the wind that flutters in the leaves.

She hath drawn me from mine old ways,
Till men say that I am mad;
But I have seen the sorrow of men, and am glad,
For I know that the wailing and bitterness are a folly.

²²⁶ *Prefatory note at end of volume.*

And I? I have put aside all folly and all grief.
 I wrapped my tears in an ellum leaf
 And left them under a stone
 And now men call me mad because I have thrown
 All folly from me, putting it aside
 To leave the old barren ways of men,
 Because my bride
 Is a pool of the wood, and
 Though all men say that I am mad
 It is only that I am glad,
 Very glad, for my bride hath toward me a great love
 That is sweeter than the love of women
 That plague and burn and drive one away.

Aie-e! 'Tis true that I am gay
 Quite gay, for I have her alone here
 And no man troubleth us.

Once when I was among the young men ...
 And they said I was quite strong, among the young men.
 Once there was a woman ...
 ... but I forget ... she was ...
 ... I hope she will not come again.

... I do not remember ...
 I think she hurt me once, but ...
 That was very long ago.

I do not like to remember things any more.

I like one little band of winds that blow
 In the ash trees here:
 For we are quite alone
 Here 'mid the ash trees.

ANEXO B – LA FRAISNE²²⁷

CENA: *O Bosque de Freixos de Malvern*

Eu era um conselheiro sério, esguio,
Sensato em tudo, e muito envelhecido,
Mas pus de lado essa loucura e o frio
Que a velhice veste como manto.

Eu era bem forte – ao menos o diziam
Os jovens com quem manejava o florete;
Mas abri mão dessa loucura, contente
De uma maneira que mais me convém.

Enrosquei-me entre os troncos dos freixos,
Escondi meu rosto onde o carvalho
Estendia as folhas sobre mim, e pus de lado
O jugo dos velhos hábitos dos homens.

Junto à plácida lagoa de Mar-nan-otha,
Encontrei para mim uma noiva
Que fora um corniso em tempos de antanho.
Ela instigou-me a largar velhos hábitos,
Ela aplacou meu rancor do conselho
Determinando que eu não exaltasse

Nada além do vento que agita as folhas.

Ela apartou-me de meus velhos hábitos
Até que os homens dissessem-me demente;
Mas, vendo os homens tristes, sou contente,
Pois sei que dor e ódio são loucuras.

²²⁷ Nota preliminar ao final do livro.

E pus de lado a dor que me transtornava.
Em folha d'olmo guardei minhas lágrimas
E as abandonei sob uma pedra,
E, agora, os homens chamam louco a quem despreza
A loucura, como eu fiz, pondo-a de lado,
Largando os hábitos estéreis dos homens,
Porque minha noiva
É uma lagoa do bosque, e,
Embora os homens digam-me demente,
Estou apenas contente,
Muito, pois minha noiva me tem grande amor,
Amor bem mais doce que o das mulheres,
Que aturde, arde e afasta os pretendentes.

Eh! É verdade que estou contente,
Muito, pois, aqui, tenho-a só para mim,
E nenhum homem nos enerva.

Uma vez, quando estava entre os jovens...
E eles diziam que eu era bem forte, entre os jovens.
Houve uma vez uma mulher...
... mas eu esqueço... ela era...
... Espero que ela não mais retorne.

... Já não lembro...
Creio que ela me feriu uma vez, mas...
Isso foi há muito tempo.

Já não me agrada relembrar as coisas.

Agradam-me uns ventos que sopram
Nos freixos daqui:
Porque estamos a sós,
Aqui, entre os freixos.

ANEXO C – VILLONAUD FOR THIS YULE

Towards the Noel that *morte saison*
(Christ make the shepherds' homage dear!)
 Then when the grey wolves everychone
 Drink of the winds their chill small-beer
 And lap o' the snows food's gueredon
 Then makyth my heart his yule-tide cheer
(Skoal! with the dregs if the clear be gone!)
 Wineing the ghosts of yester-year.

Ask ye what ghost I dream upon?
(What of the magians' scented gear?)
 The ghosts of dead loves everyone
 That make the stark winds reek with fear
 Lest love return with the foison sun
 And slay the memories that me cheer
(Such as I drink to mine fashion)
 Wineing the ghosts of yester-year.

Where are the joys my heart had won?
*(Saturn and Mars to Zeus drawn near!)*²²⁸
 Where are the lips mine lay upon,
 Aye! where are the glances feat and clear
 That bade my heart his valor don?
 I skoal to the eyes as grey-blown mere
(Who knows whose was that paragon?)
 Wineing the ghosts of yester-year.

Prince: ask me not what I have done
 Nor what God hath that can me cheer
 But ye ask first where the winds are gone
 Wineing the ghosts of yester-year.

²²⁸ *Signum Nativitatis*

ANEXO D – VILLONAUD PARA ESTE NATAL

Pelo Natal, essa morta sação,
(Cristo aos pastores concede paranho!)
 Quando os lobos cinza, sem exceção,
 Bebem do vento seu gole tacanho
 E lambem na neve frio galardão,
 Meu coração sente um gáudio tamanho
(Saúde! co'a borra se o sorvo é vão!)
 Servindo vinho aos fantasmas de antanho.

Que fantasmas sonho é vossa questão.
(Que trajo dos magos foi perfumando?)
 Fantasmas de amantes é o que eles são!
 Eles que sopram um vento medonho
 P'ra que o amor não volte c'o sol loução
 E mate as memórias que estou brindando
(Como eu bebo enfim, por predileção)
 Enquanto sirvo os fantasmas de antanho.

Onde o júbilo do meu coração?
*(Saturno e Marte de Zeus se abeirando!)*²²⁹
 Os lábios que uni aos meus, onde estão?
 E onde se lançou o olhar claro e franco
 Que ao coração deu-me o dom da paixão?
 Brindo às águas turvas do olhar castanho
(Quem sabe a senhora desse estalão?)
 Servindo vinho aos fantasmas de antanho.

Príncipe: nem o que fiz é a questão
 Nem como Deus me é consolo tamanho,
 Mas por onde os ventos agora vão
 Enquanto sirvo os fantasmas de antanho.

²²⁹ *Signum Nativitatis*

ANEXO E – A VILLONAUD: BALLAD OF THE GIBBET

Or the Song of the Sixth Companion

SCENE: “*En cest bourdel ou tenoms nostr estat.*”

It being remembered that there were six of us with Master Villon, when that expecting presently to be hanged he writ a ballad whereof ye know:

“Frères humains qui après nous vivez.”

Drink ye a skoal for the gallows tree!
Francois and Margot and thee and me,
Drink we the comrades merrily
That said us, “Till then” for the gallows tree!

Fat Pierre with the hook gauche-main,
Thomas Larron “Ear-the-less,”
Tybalde and that armouress
Who gave this poignard its premier stain
Pinning the Guise that had been fain
To make him a mate of the “Haulte Noblesse”
And bade her be out with ill address
As a fool that mocketh his drue’s disdeign.

Drink we a skoal for the gallows tree!
Francois and Margot and thee and me,
Drink we to Marienne Ydole,
That hell brenn not her o’er cruelly.

Drink we the lusty robbers twain,
Black is the pitch o’ their wedding dress,²³⁰
Lips shrunk back for the wind’s caress
As lips shrink back when we feel the strain

²³⁰ Certain gibbeted corpses used to be coated with tar as a preservative; thus one scarecrow served as a warning for considerable time. See Hugo *L’Homme qui Rit*.

Of love that loveth in hell's disdain
 And sense the teeth through the lips that press
 'Gainst our lips for the soul's distress
 That striveth to ours across the pain.

Drink we skoal to the gallows tree!
 Francois and Margot and thee and me,
 For Jehan and Raoul de Vallerie
 Whose frames have the night and its winds in fee.

Maturin, Guillaume, Jacques d'Allmain,
 Culdou lacking a coat to bless
 One lean moiety of his nakedness
 That plundered St. Hubert back o' the fane:
 Aie! the lean bare tree is widowed again
 For Michault le Borgne that would confess
 In "faith and troth" to a traitoress,
 "Which of his brothers had he slain?"

But drink we skoal to the gallows tree!
 Francois and Margot and thee and me:

These that we loved shall God love less
 And smite alway at their faibleness?

Skoal!! to the gallows! and then pray we:
 God damn his hell out speedily
 And bring their souls to his "Haulte Citee."

ANEXO F – UM VILLONAUD: BALADA DO CADAFAISO

Ou a canção do sexto companheiro

CENA: “*En ce bourdel où tenons nostre estat.*”

Lembrando que havia seis de nós com o Mestre Villon quando, à expectante iminência de sermos enforcados, ele compôs uma balada da qual conheceis:

“Frères humains qui après nous vivez.”

Saúde! Bebamos ao cadafalso!

François e Margot e tu ao meu lado,
Bebamos aos camaradas, borrachos,
Com quem dividimos o cadafalso!

Pierre, o Roliço, c’o canho gancho,
Thomas Larron, o “Ladrão-sem-orelha”,
Thibault e aquela velhíssima armeira
Que a este punhal debutou-lhe o lanho
Ao apunhalar o armeiro que ansiando
Tornar-se colega da “Alta Nobreza”
A escorraçou de maneira grosseira
Pelo desdém aos seus tolos encantos.

Saúde! Bebamos ao cadafalso!

François e Margot e tu ao meu lado,
Bebamos à Marion, a Adorável,
Que o inferno não a tenha crestado.

Bebamos aos noivos pegos roubando,
Negro é o piche sobre suas vestimentas,²³¹
Lábios contraídos à brisa fresca
Como o fazem nossos lábios, enquanto

²³¹ Certos cadáveres enforcados costumavam ser cobertos com piche no intuito de preservá-los; assim, um espantalho servia de aviso por tempo considerável. Conferir *L’Homme qui Rit*, de Hugo.

O amor ama desdenhar se pecamos,
Sentindo os dentes nos lábios que prensam
Os nossos pela infeliz natureza
Que busca a nossa por meio do pranto.

Saúde! Bebamos ao cadafalso!
François e Margot e tu ao meu lado,
Por Jean e por Raul de Carvalho,
Cujas carcaças baloiçam no ocaso.

Guillaume, Jacques d'Allmain, Christiano,
Culdoe, sem um manto longo que exceda
A porção magra de sua nudeza,
Que saqueou o templo de Huberto, o Santo:
Ai! novamente viúvos os ramos
Por Michault le Borgne, que se condena
Em “verdade e fé” a uma traiçoeira:
“Viria ele a matar quais irmãos?”

Saúde! Bebamos ao cadafalso!
François e Margot e tu ao meu lado:

Terá Deus por esses menor clemência,
punindo-os sempre por suas fraquezas?

Ao cadafalso! Saúde!! e aos danados:
Deus maldiga o inferno de imediato
E suas almas eleve pr'o “Alto”.

ANEXO G – MESMERISM

“And a cat’s in the water-butt.” – ROBERT BROWNING.

Aye you’re a man that! ye old mesmerizer
 Tyin’ your meanin’ in seventy swadelin’s,
 One must of needs be a hang’d early riser
 To catch you at worm turning. Holy Odd’s bodykins!

“Cat’s i’ the water butt!” Thought’s in your verse-barrel,
 Tell us this thing rather, then we’ll believe you,
 You, Master Bob Browning, spite your apparel
 Jump to your sense and give praise as we’d lief do.

You wheeze as a head-cold long-tonsilled Calliope,
 But God! what a sight you ha’ got o’ our in’ards,
 Mad as a hatter but surely no Myope,
 Broad as all ocean and leanin’ man-kin’ards.

Heart that was big as the bowels of Vesuvius,
 Words that were wing’d as her sparks in eruption,
 Eagled and thundered as Jupiter Pluvius,
 Sound in your wind past all signs o’ corruption.

Here’s to you, Old Hippety-Hop o’ the accents,
 True to the Truth’s sake and crafty dissector,
 You grabbed at the gold sure; had no need to pack cents
 Into your versicles.

Clear sight’s elector!

ANEXO H – MESMERISMO

“E há um gato no barril.” – ROBERT BROWNING.

Um homem e tanto! Tu és um mesmerizador
Atando a setenta cueiros teu nexo mesquinho,
De modo que é apenas o puta de um bom pescador
Que pesca o que queres dizer. Meu Jesus Cristozinho!

“Um gato no barril!” “Ideia em teu verso-barril”
Seria mais justo por força de crermos em ti,
Em ti, mestre Bob Browning, malgrado o teu atavio,
Recobra o bom senso e então louva sem mais frenesi.

Tu soas e assoas como uma resfriada Calíope,
Mas Deus! conseguiste enxergar o que há dentro de nós,
És doido varrido, decerto, porém jamais Míope,
Imenso como um oceano e a nós porta-voz.

Coração tão grande quanto as entranhas do Vesúvio,
Palavras aladas, faíscas de alguma erupção,
Altivas e trovejantes como Júpiter Plúvio,
Ressoam em teu vento além de qualquer corrupção.

Saúdo-te, ó Saltitante-assaltante de sílabas,
Veraz pelo bem da verdade e bom dissecador,
Puseste tuas mãos num tesouro; não há ninharias
Em meio aos versículos.

Clarividente eleitor!

ANEXO I – FIFINE ANSWERS

“Why is it that, disgraced, they seem to relish life the more?” – FIFINE AT THE FAIR, VII, 5.

Sharing his exile that hath borne the flame,
 Joining his freedom that hath drunk the shame
 And known the torture of the Skull-place hours
 Free and so bound, that mingled with the powers
 Of air and sea and light his soul’s far reach
 Yet strictured did the body-lips beseech
 “To drink”: “I thirst.” And then the sponge of gall.

Wherefore we wastrels that the grey road’s call
 Doth master and make slaves and yet make free,
 Drink all of life and quaffing lustily
 Take bitter with the sweet without complain
 And sharers in his drink defy the pain
 That makes you fearful to unfurl your souls.

We claim no glory. If the tempest rolls
 About us we have fear, and then
 Having so small a stake grow bold again.
 We know not definitely even this
 But ’cause some vague half knowing half doth miss
 Our consciousness and leaves us feeling
 That somehow all is well, that sober, reeling
 From the last carouse, or in what measure
 Of so called right or so damned wrong our leisure
 Runs out uncounted sand beneath the sun,
 That, spite your carping, still the thing is done
 With some deep sanction, that, we know not how,
 Sans thought gives us this feeling; you allow
 That this not need we *know* our every thought

Or see the work shop where each mask is wrought
Wherefrom we view the world of box and pit,
Careless of wear, just so the mask shall fit
And serve our jape's turn for a night or two.

Call! eh bye! the little door at twelve!

I meet you there myself.

ANEXO J – FIFINE RESPONDE

“Por que a desonra aguça-lhes o amor à vida?” – FIFINE NA FEIRA, VII, 5.

Compartilhando o exílio do Senhor,
Juntando-se à paixão do Redentor,
Que, tendo conhecido o vil Calvário,
Foi livre mesmo preso, um missionário
Do ar, do mar e da luz aos que o aceitaram,
E, no entanto, estes lábios suplicaram
“Um gole”: “Tenho sede”. E o fel na esponja.

Nós, vadios, cedemos à lisonja
Que domina e escraviza, mas liberta,
Bebemos o que a vida nos oferta,
Tomamos o agridoce sem lamento,
Segui-lo desafia o sofrimento
Que vos leva a temer a piedade.

Glória alguma. Se cai a tempestade
Sobre nós, temos medo, sim, mas eis
Que nos encorajamos outra vez.
Não sabemos, é certo, sequer disso,
Mas, como se alcançasse um mal remisso
A nossa consciência, nos levando
A crer que estamos bem, que, cambaleando
Desde a última farra, ignoramos
Juízos sobre como nos portamos
Em nosso tempo livre sem cessão,
Que, a despeito de vós, a punição
Não nos impede o feito, que sentimos
Mesmo sem o saber; nós consentimos
Que a mente não vejamos explorada,

Nem onde cada máscara é forjada,
Da qual vemos o mundo da plateia,
Incautos sob a máscara plebeia
Que serve ao nosso breve caçoar.

Vem! na portinha às doze! até depois!

Seremos só nós dois.

ANEXO K – THE WHITE STAG

I ha' seen them 'mid the clouds on the heather.
Lo! they pause not for love nor for sorrow,
Yet their eyes are as the eyes of a maid to her lover,
When the white hart breaks his cover
And the white wind breaks the morn.

*“'Tis the white stag, Fame, we're a-hunting,
Bid the world's hounds come to horn!”*

ANEXO L – O CERVO BRANCO

Eu os vi entre as nuvens em meio ao urzedo.

Oh! não se detêm por amor nem tristeza,

Embora o admirem como uma dama ao seu amado,

Se o cervo tão branco, não mais entocado,

Sai junto com a brisa tão branca do dia.

“A Fama é este cervo que estamos caçando.

Convoquem, ao som da trombeta, a matilha!”

ANEXO M – NOTE PRECEDENT TO “LA FRAISNE”

“When the soul is exhausted of fire, then doth the spirit return unto its primal nature and there is upon it a peace great and of the woodland

“magna pax et silvestris.”

Then becometh it kin to the faun and the dryad, a woodland-dweller amid the rocks and streams

“consociis faunis dryadisque inter saxa sylvarum.”

Janus of Basel.²³²

Also has Mr. Yeats in his “Celtic Twilight” treated of such, and I because in such a mood, feeling myself divided between myself corporal and a self aetherial “a dweller by streams and in woodland,” eternal because simple in elements

“Aeternus quia simplex naturae.”

Being freed of the weight of a soul “capable of salvation or damnation,” a grievous striving thing that after much straining was mercifully taken from me; as had one passed saying as one in the Book of the Dead,

“I, lo I, am the assembler of souls,” and had taken it with him leaving me thus *simplex naturae*, even so at peace and transsient as a wood pool I made it.

The Legend thus: “Miraut de Garzelas, after the pains he bore a-loving Riels of Calidorn and that to none avail, ran mad in the forest.

“Yea even as Peire Vidal ran as a wolf for her of Penautier though some say that twas folly or as Garulf Bisclavret so ran truly, till the King brought him respite (See ‘Lais’ Marie de France), so was he ever by the Ash Tree.”

Hear ye his speaking: (low, slowly he speaketh it, as one drawn apart, reflecting) (égaré).

²³² Referendum for contrast. “Daemonalitas” of the Rev. Father Sinistrari of Ameno (1600 circ.) “A treatise wherein is shown that there are in existence on earth rational creatures besides man, endowed like him with a body and soul, that are born and die like him, redeemed by our Lord Jesus Christ, and capable of receiving salvation or damnation.” Latin and English text, pub. Liseux, Paris, 1879.

ANEXO N – NOTA PRELIMINAR A “LA FRAISNE”

“Quando se exaure o fogo da alma, então o espírito retorna à sua natureza primitiva e há nele uma paz grande e selvagem

“magna pax et silvestris.”

Em seguida, torna-se semelhante ao fauno e à dríade, um ser que vive no bosque em meio às rochas e riachos

“consociis faunis dryadisque inter saxa sylvarum.”

Janus de Basel.²³³

O Sr. Yeats em seu *Crepúsculo Celta* também tratou disso, e eu, por encontrar-me em tal estado de espírito, sentindo-me dividido entre meu eu corpóreo e um eu etéreo, “um ser que vive junto a riachos e no bosque”, eterno porque em comunhão com a natureza

“Aeternus quia simplex naturae.”

Estando eu livre do peso de uma alma “capaz de salvação ou condenação”, uma coisa dolorosa, sempre a se esforçar por algo, e que, depois de muito esforço, foi misericordiosamente tirada de mim; como se houvesse alguém passado, dizendo como no Livro dos Mortos,

“Eu, aqui estou eu, aquele que reúne as almas”, e a levado consigo, deixando-me assim *simplex naturae*, e eu a concebi tão apaziguada e transsciente quanto uma lagoa num bosque.

Reza a lenda que: “Miraut de Garzelas, depois de sofrer o que sofreu ao apaixonar-se por Riels de Calidorn, sem lograr êxito algum, correu enlouquecido para a floresta.

“Sim, assim como Peire Vidal correu como um lobo pela dama de Penautier, embora alguns digam que isso era loucura, ou como em verdade Garulf Bisclavret também correu, até que o Rei lhe deu trégua (Conferir os *Lais*, de Maria de França), assim ele esteve sempre junto ao Freixo.”

Ouvi vós o que ele fala: (baixo, lentamente ele fala, como alguém apartado, refletindo) (égaré).

²³³ Referendo para contraste. “Daemonalitas” do Rev. Padre Sinistrari de Ameno (circ. 1600) “Um tratado no qual é mostrado que existem na Terra criaturas racionais além do homem, dotadas como ele de corpo e alma, que nascem e morrem como ele, redimidas por nosso Senhor Jesus Cristo, e capazes de receber salvação ou condenação.” Texto em latim e inglês, pub. Liseux, Paris, 1879.