

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Juliana Steil

PROFECIA POÉTICA E TRADUÇÃO.
***AMERICA A PROPHECY*, DE WILLIAM BLAKE,**
TRADUZIDA E COMENTADA

FLORIANÓPOLIS

Março / 2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Juliana Steil

PROFECIA POÉTICA E TRADUÇÃO.
AMERICA A PROPHECY, DE WILLIAM BLAKE,
TRADUZIDA E COMENTADA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa

Co-orientador: Prof. Dr. John Angus Gledson

FLORIANÓPOLIS

Março / 2007

Meus agradecimentos:

Ao Prof. Walter, pela exigência, pela orientação paciente, pelos *Sete Livros Iluminados* e por confiar no meu trabalho;

Ao Prof. Gledson, exemplo de pesquisador a ser seguido, pela atenção, incentivo e leituras;

Ao Prof. Markus, pelo incentivo, disponibilidade e aulas de tradução;

Ao Prof. Mark Ridd, por aceitar o convite para compor minha banca;

Ao Prof. Philippe, por me encorajar quando eu quis desistir;

Ao Leônidas, que generosamente dividiu comigo as várias traduções de Blake de sua biblioteca pessoal;

Ao Prof. Marco Lucchesi, por suas palavras inspiradas;

A Jaqueline, Ricardo e Érica;

À Profª. Beth;

Ao Prof. Rafael;

A Karla, Malu, Mone e Pati, pela recepção na Ilha;

À Wanessa, pelo companheirismo e discussões tradutológicas;

A Adriana, Anatólia, Luciana e colegas da PGET;

Ao Juliano, pelo apoio e amizade, pelas aulas de História, de música e de viver;

Ao Pablo, colega e amigo, pela ajuda em tarefas de computador e pelas conversas com mate;

À Profª. Cláudia, por sua leitura crítica, ensinamentos e confiança em meu trabalho;

À Ane, por seu ânimo e leveza num ambiente de trabalho agradável;

À Luana, pela gentileza de suas sugestões,

Ao Júlio, por sua valiosa leitura deste trabalho;

Ao Prof. Paulo Henriques Britto, pelas observações métricas;

À família, pelo apoio e paciência;

À Alessandra & família Martins;

Ao mestre Rodrigo, por me indicar o caminho da poesia e da tradução.

Para Ana Angélica Steil

E a tradução — um formidável teatro de sombras.

Marco Lucchesi

ABSTRACT

This dissertation consists of a translation with commentary of the book *America A Prophecy* (1793), by the English poet William Blake (1757-1827). It contextualizes *America* in the ensemble of Blake's work and presents a summary of the published translations of his work in Brazil. It also discusses some aspects of translation theory concerning poetical texts, which are then used in the study of the elements of *America* which are most important for the new translation – rhythm (accentual scheme, anaphora, rhythmic parallelism and assonance, rhythmic correspondence), alliterations, Blakean collocations, symbols, names of historical characters –, which is systematically confronted with a Portuguese version of the poem, by Manuel Portela.

RESUMO

Esta dissertação consiste na tradução comentada do livro *America A Prophecy* (1793), do poeta inglês William Blake (1757-1827). O trabalho contextualiza *America* no conjunto da obra de Blake e apresenta um quadro de suas traduções publicadas no Brasil. Discute também alguns tópicos da teoria da tradução de textos poéticos utilizados a seguir no estudo dos elementos mais importantes de *America* para a nova tradução proposta – ritmo (esquema acentual, anáfora, paralelismo rítmico e assonâncias, correspondência rítmica), aliterações, colocações blakeanas, símbolos, nomes de personagens históricas –, que é sistematicamente confrontada com a versão portuguesa do poema, realizada por Manuel Portela.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
BLAKE, <i>AMERICA</i> E AS TRADUÇÕES DE BLAKE AO PORTUGUÊS	3
1.1 Blake.....	3
1.2 Posterior edição e reconhecimento da obra blakeana.....	19
1.3 <i>America</i>	23
1.4 Traduções de Blake no Ocidente.....	29
1.4.1 Blake em língua portuguesa	32
1.4.2 Leituras de Blake.....	37
A TRADUÇÃO DO POEMA	41
2.1 Tradução.....	41
2.2 Tradução de poesia.....	44
2.2.1 Tradução de poesia em poesia.....	48
2.2.2 Tradução de poesia em prosa	55
2.3 Notas de tempo, lugar e tradição	57
ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE <i>AMERICA A PROPHECY</i>	60
3.1 Ritmo	60
3.1.1 Esquema acentual	60
3.1.2 Paralelismo verbal: anáfora	73
3.1.3 Paralelismo rítmico e assonâncias.....	75
3.1.4 Correspondência rítmica.....	80
3.2 Aliterações.....	82
3.3 Colocações blakeanas.....	84
3.4 Símbolos.....	91
3.5 Nomes de personagens históricas.....	94
CONCLUSÕES.....	103
BIBLIOGRAFIA.....	105
ANEXO	112

INTRODUÇÃO

Não é raro encontrar-se nos livros sobre literatura inglesa a proposição de que o leitor das obras mais complexas de Blake será um apreciador persistente, disposto a internalizar seu difícil universo simbólico, sugerindo, em algumas ocasiões, que não vale a pena considerá-las. Por outro lado, o poeta Yeats, que descobriu Blake para os tempos modernos, diz que:

quando se lê Blake, é como se o jato de uma inexaurível fonte de beleza fosse soprado em nossas faces. Não apenas quando se lê as “Canções da Inocência”, ou os versos a que ele quis chamar “Idéias do Bem e do Mal”, mas quando se lê os livros proféticos, onde ele falou confusa e obscuramente, pois falou coisas para as quais não podia achar modelos no mundo à sua volta (1984: 15).

Juízos como o de Yeats indicam que a poesia de Blake não se restringe às *Canções* e a *O Matrimônio do Céu e do Inferno*, e merece ser lida e discutida entre nós através da tradução.

America A Prophecy constitui um marco na formação do mito de Blake e esta é uma das razões de sua escolha para esta tradução. Neste livro, Blake analisa a personagem Orc, o espírito da revolução, que nasce na América. No universo de Blake, a América representa o Corpo e seus cinco sentidos, especialmente o sexo, o mais elevado e menos corrupto deles. Assim como o Corpo está separado do resto do indivíduo por sua forma material, a América está separada dos outros três continentes pelo oceano (Damon, 1988).

A outra razão que motivou a escolha de *America* é o fato de ainda não existir uma tradução brasileira do poema.

Meu primeiro contato com a poesia de William Blake aconteceu através da contracultura, que celebrava o Blake libertário dos *beat* e dos *hippies*. Mais tarde, na graduação, no curso de uma pesquisa sobre E. E. Cummings, travei contato com um texto de Sérgio Bellei (Bellei, 2002) que discutia o uso de bibliotecas virtuais na pesquisa literária.

Existia ali a referência a um acervo virtual de Blake, amplo e confiável, com cópias de todos os livros do poeta de acordo com as edições originais.

O texto utilizado neste trabalho foi extraído da última edição eletrônica dos escritos completos de Blake: *Electronic edition of The Complete Poetry and Prose of William Blake* – organizada em formato eletrônico por David V. Erdman (Erdman, 1988), autor de *Blake: Prophet against Empire* (Erdman, 1991), e as páginas ilustradas pertencem à cópia guardada pela Biblioteca Pierpont Morgan. As duas fontes estão disponíveis em *The William Blake Archive* (<www.blakearchive.org>) – um arquivo hipermídia patrocinado pela Biblioteca do Congresso, com apoio do Departamento de Preservação e Acesso do Incentivo Nacional para as Humanidades, do Instituto para o Avanço da Tecnologia em Humanidades da Universidade da Virgínia, da Universidade da Carolina do Norte em Chapel Hill, da Sun Microsystems e da Inso Corporation (Eaves, Essick & Viscomi, 2006) – indicado em Bellei, 2002. O acervo é reconhecido como um “modelo de prática editorial” pela Modern Language Association, que lhe outorgou o “MLA Prize for a Distinguished Scholarly Edition 2003”, por sua clareza, beleza e erudição.

A dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro capítulo apresenta Blake e sua obra, situando *America* no conjunto da produção do autor. Na última seção do capítulo apresento uma relação das obras de Blake traduzidas ao português.

No segundo capítulo, abordo alguns problemas de tradução de textos poéticos. No terceiro capítulo, estudo *America* no que se refere aos elementos mais relevantes na sua tradução, analisando como *America* foi traduzido ao português lusitano por Manuel Portela (Blake, 2005) e explicando, simultaneamente, as escolhas empreendidas na minha tradução de *America*. O original inglês e o texto traduzido por mim são reproduzidos no anexo.

CAPÍTULO 1

BLAKE, *AMÉRICA* E AS TRADUÇÕES DE BLAKE AO PORTUGUÊS

1.1 Blake

No período vivido por William Blake (Londres, 1757-1827), a Inglaterra abandonava um sistema de produção essencialmente agrário e artesanal para ingressar em outro de cunho industrial, dominado pela máquina. A intensificação do comércio externo, a exploração massiva do carvão e a instalação de fábricas têxteis mais modernas e produtivas concentravam cada vez mais o capital nas mãos da burguesia, e uma grande massa de trabalhadores fora submetida a condições subumanas de vida, num espaço urbano despreparado para recebê-los (Vizioli, 1993: 09).

Do outro lado do Atlântico, a burguesia colonial da América do Norte havia firmado o seu próprio mercado interno. A metrópole inglesa tentou reprimir a expansão do comércio para outros países, aumentando os impostos e a fiscalização na América, o que provocou a Guerra da Independência (1775–1783), com triunfo das Colônias Americanas.

Logo veio a Revolução Francesa, resultando na vitória do poder da burguesia da França sobre a aristocracia monárquica e a monarquia absolutista. As revoluções burguesas então completaram a transição do sistema feudal para o capitalismo.

Essas revoluções burguesas estavam amparadas pelos valores intelectuais iluministas, que na Inglaterra tiveram um ambiente favorável à sua propagação. Com a religião católica longe do poder naquele país, figuras como John Locke dispuseram de certa liberdade de expressão para desenvolver seu pensamento.

Locke opunha-se à fé e valorizava a Razão como o caminho para a verdade e para a liberdade individual. Ele defendia que nosso conhecimento tem origem na experiência

empírica, que possibilita a sensação dos objetos externos e a reflexão sobre esses objetos, como idéias simples e complexas. As idéias complexas surgem dos processos de combinação e abstração das idéias simples, que são o teste e o padrão da realidade. Identificando a realidade com a idéia simples, o discurso de Locke sugere, em última análise, que a existência objetiva é produzida na mente humana sem qualquer interferência desta, de modo natural. Assim, através da faculdade das idéias abstratas (impessoais, gerais), o homem pode agir sobre os objetos reais organizando-os racionalmente conforme a sua necessidade. Uma vez que propunham uma política que garantisse a liberdade do homem, pela Razão, tais preceitos ajudaram a formar a postura das classes burguesas – tanto quanto foram formados pelo ambiente burguês –, que agora reorganizavam a sociedade, tendo como base o interesse individual (Uzgalis, 2001).

Nas artes, a reação contra essa postura veio com os românticos. Inevitavelmente, os artistas deste período estavam envolvidos pelos assuntos políticos:

Se fôssemos resumir as relações entre o artista e a sociedade nesta época em uma só frase, poderíamos dizer que a Revolução Francesa inspirava-o com seu exemplo, que a revolução industrial com seu horror, enquanto a sociedade burguesa, que surgiu de ambas, transformava sua própria experiência e estilos de criação (Hobsbawm, 2003: 354).

Um desses artistas foi William Blake. Na opinião de Hobsbawm (2003: 354), poucos homens antes de Blake na década de 1790 “compreenderam o terremoto social causado pela máquina e pela fábrica”.

Blake expressou em sua poesia todo o seu ódio em relação ao racionalismo mecanicista de Bacon, Newton e Locke. Com a idéia de “reflexão”, esses filósofos abstratos separam sujeito e objeto; para eles, “things do not cease to exist when we stop looking at them, and therefore there must be some kind of nonmental reality behind our perception of them” (Frye, 1995: 17): a separação sujeito vs. objeto é o ponto central da causa blakeana contra Locke (Frye, 1995).

Blake insiste que tudo depende da atitude mental do observador. Para ele, nas palavras de Frye (1995: 17), “If you cannot accept what you see as real, the fact that you see it in a microscope or test tube makes no difference”. É inaceitável, para Blake, o pensamento de que o homem é material a ser moldado por um mundo externo e não um criador ou (imaginador) do mundo material (Frye, 1995: 23). Segundo Blake, não somos passivamente estimulados à maturidade, mas crescemos para ela, e o ambiente não altera a nossa natureza (Frye, 1995: 23). Já em Locke, idéias inatas não existem, e ver as imagens, por exemplo, é tê-las impressas na mente pelo objeto, automaticamente; em Blake, a mente dirige-se através do olho para o objeto, criativamente (Frye, 1995: 22). Blake toma a percepção como um ato mental, e não como algo passivamente percebido pelos sentidos. Na ilustração de Frye (1995: 19), “the legs do not walk, but (...) the mind walks the legs”.

Não surpreenderia, assim, que Blake dissesse que uma árvore é *mais* real para um sábio do que para um tolo (Frye, 1995: 21). A imaginação de um homem é a sua vida (Frye, 1995: 19) – e o mais verdadeiro produto da vida imaginativa é a obra de arte. Dessa forma, arte é organização imaginativa da experiência sensorial, como a composição de música é a organização imaginativa da experiência sensorial do som (Frye, 1995: 24). Este poder perceptivo do artista, Blake denomina “visão”, que seria o objetivo de toda liberdade, energia e sabedoria (Frye, 1995: 25).

Liberdade, energia e sabedoria são defendidas como qualidades do homem de Imaginação. A Imaginação é infinita e eterna; a imagem divina da Unidade original. A arte torna-se, em Blake, o caminho da salvação espiritual, como sintetiza Yeats (1984, 14):

[Blake deduziu que] as artes imaginativas eram a maior das revelações divinas, e que a compaixão por todas as coisas vivas, boas ou más, que as artes imaginativas despertam, é o perdão dos pecados ordenado por Cristo. A razão, e por razão ele concebia as deduções vindas da observação dos sentidos, leva-nos à mortalidade, pois nos restringe aos sentidos; separa-nos uns dos outros, mostrando nossos interesses conflitantes. (...) Paixões, porque mais vivas mais sagradas (um escandaloso paradoxo para sua época), e levado por suas asas é que o homem entrará na eternidade.

Um pensamento que prioriza um olhar artístico sobre as coisas. Por exemplo, as abordagens religiosas, filosóficas e científicas da realidade são, para Blake, formas de arte, e desempenham uma função necessária na cultura se julgados nos termos da imaginação criativa do artista; de outra maneira, são doenças nocivas à sociedade (Frye, 1995: 27). Limitar e generalizar, seguir a Razão abstrata, fechar as portas da percepção, é cultivar a morte.

Blake acreditava, assim, que o espírito social de seu tempo – o povo inglês personificado em sua obra como o Gigante *Álbion* – estava doente. Esta é a chave de sua passagem sobre “dark Satanic Mills”, o prelúdio ao livro *Milton*. O poeta refere-se, aqui, às leis mecanicistas de Bacon, Newton e Locke, das quais a paisagem industrial era reflexo e expressão:

Man has made his machines in the image of his ideology. So, always, Blake seeks to discover the source of social and private ills within man. Only a change of the heart and mind of the nation can create a new society and new cities less hideous than those created by an atheist and mechanistic rationalism (Raine, 2000: 72-4).

O poeta, que viveu sua primeira juventude em tempo de relativa paz, não deixava de confiar na mudança da conduta espiritual de seu país, muito menos na responsabilidade que acreditava ter com Deus e a sociedade em continuar produzindo obras de Imaginação (Frye, 1995: 04).

Blake mostrou-se dono de uma imaginação incomum já na infância, tendo, inclusive, visões. Suas habilidades artísticas tornaram-se evidentes quando ainda era criança, e foram encorajadas pelos pais (Ackroyd, 1995; Cazamia, 1983; Vultee, Eaves, Essick & Viscomi, 2005).

Não frequentou a escola¹, que ele também viria a considerar como um lugar de repressão, o que transparece no poema “The Schoolboy”, de *Songs of Innocence*:

*How can the bird that is made for joy
Sit in a cage and sing*

Em outra ocasião, disse que “There’s no use on education”; “I hold it wrong – it is the great Sin”. Um aforismo em *The Marriage of Heaven and Hell* “reflects Blake’s thankfulness to have escaped the instruction of the schoolmaster: ‘Improvement makes strait roads; but the crooked roads without Improvement are roads of Genius’” (Raine, 2001: 11).

Sua formação foi informal e variada. Cazamia (1983: 10) observa que Blake não teve uma cultura extensa e profunda, e que isso se faz notar pelos não raros erros gramaticais e de ortografia, e por alguns juízos sumários e mal-informados. No entanto, foi um autodidata prodigioso. A Bíblia, que foi leitura constante na sua família, ajudou-lhe a desenvolver uma forte sensibilidade visual (Ackroyd, 1995). Assimilou o estilo do discurso bíblico, como se pode constatar na literatura que produziu.

Blake não pôde frequentar uma escola de pintura, mas foi enviado a uma boa escola de desenho aos dez anos, a Henry Pars’ Drawing School, onde aprendeu principalmente a esboçar a figura humana a partir de réplicas de estátuas antigas (Vultee, Eaves, Essick & Viscomi, 2005; Ackroyd, 1995: 36).

Reunia desenhos e escrevia versos, à maneira de Milton ou Spencer, no seu caderno de rascunhos (Ackroyd, 1995: 40). Em 1772, aos catorze anos, começou a estudar gravura com James Basire, que trabalhava para a Society of Antiquaries e para a Royal Society e era conhecido por suas gravuras de traço simples, consideradas ultrapassadas na época (Vultee, Eaves, Essick & Viscomi, 2005). Passou longos meses desenhando as esculturas góticas, estátuas e efígies sepulcrais de Westminster Abbey, “adquiriendo así el amor por un arte que se redescubriría entonces y ese sentido de la decoración alegórica que caracteriza muchas de

¹ Segundo Valentí (in Blake, 1977: 28), “Su padre tomó la precaución de no mandarle a la escuela, aduciendo que el niño tenía el carácter difícil”.

sus ilustraciones” (Cazamia, 1983: 09-10). Na oficina de Basire, Blake aprendeu a tarefa da cópia-gravação, tal como era praticada na Inglaterra no fim do século XVIII (Vultee, Eaves, Essick & Viscomi, 2005), e fez seus primeiros trabalhos comerciais. Tornando-se gravador, ele “was part of the first great period of commercialism and mass manufacture in English history, and he was one of its first casualties” (Ackroyd, 1995: 79).

Em 1780, acontecem “the Gordon Riots” em Londres, de que Blake teria participado (Eaves, Essick & Viscomi, 2005). Em 1782, casou-se com Catherine Boucher, jovem simples e analfabeta, que foi sua companheira por toda a vida. Blake ensinou Catherine a ler e a escrever, a gravar e a pintar; ela o ajudava no lento e minucioso trabalho de impressão dos livros iluminados (Vizioli, 1993: 12; Cazamia, 1983: 11).

Ao mesmo tempo em que trabalhava para editoras da época, Blake preparava-se para ser pintor. Em 1779, é admitido como aluno nas Royal Academy of Art’s Schools of Design. Lá teve oportunidade de expor alguns trabalhos, como uma série em aquarela, com desenhos sobre a história da Inglaterra, bem como desenhos sobre temas bíblicos (Vultee, Eaves, Essick & Viscomi, 2005).

Blake publicou *Poetical Sketches* no início de 1783, coletânea de poemas que ele havia escrito nos últimos catorze anos, financiado por John Flaxman e com a ajuda de outros dois amigos, o reverendo Anthony Stephen Mathews e sua esposa Harriet. *Poetical Sketches* traz poemas variados e um drama, *King Edward the Third*.

Escreve *An Island in the Moon*, sátira inacabada cujo ponto de partida parece ter sido a sociedade que se reunia na casa do seu amigo A.S. Matthews. Em *An Island in the Moon*, que terá sido escrito por volta de 1784-85, “as principais correntes do pensamento religioso, filosófico, científico e artístico da sua época surgem, ainda que implicitamente, nas várias situações e diálogos de uma trupe de personagem meio amalucada” (Portela, 1996: 11), e seu

alcance satírico “parece não se ter perdido de todo, em grande parte porque a educação e a ciência continuam a ser as nossas obsessões” (Portela, 1996: 32).

Em 1784, Blake abriu uma casa de impressão e publicação, em sociedade com seu colega James Parker. A casa de impressão não se manteve aberta por muito tempo. O irmão preferido do poeta, Robert Blake, morreu em seguida, em 1787, aos 19 anos.

Blake esteve sempre muito próximo de seu irmão mais novo, a quem ensinara a desenhar, e com quem dividia seus interesses e entusiasmos (Ackroyd, 1995: 84). Robert teria lhe dado, numa visão, as instruções da técnica da gravação em relevo, por volta de 1788. Esta descoberta foi esteticamente importante para Blake, pois o método possibilitava juntar invenção e produção, que se tornou um dos seus princípios centrais como artista (Vultee, Eaves, Essick & Viscomi, 2005; Ackroyd, 1995: 112).

Blake empregou a técnica da gravação em relevo nos seus dois primeiros livros iluminados, *All Religions are One* e *There is No Natural Religion*, ambos confeccionados em 1788. Em *All Religions are One*, Blake defende a unidade essencial de todas as religiões como manifestações do “Gênio Poético” inerente a todos os seres humanos, sugerindo a unidade da imaginação artística e religiosa (Eaves, Essick & Viscomi, 2005):

PRINCIPLE. 5.

The Religions of all Nations are derived from each Nations different reception of the Poetic Genius which is every where call'd the Spirit of Prophecy.

(Erdman, 1988: 01)

There Is No Natural Religion, por sua vez, está dividido em dois grupos de proposições, sendo que no primeiro o poeta parodia princípios básicos da filosofia de John Locke, sobre a percepção física, a razão e os limites do conhecimento:

I Man cannot naturally Percieve, but through his natural or bodily organs

II Man by his reasoning power can only compare & judge of what he has already perciev'd.

(Erdman, 1988: 02)

e no segundo, ele contesta o primeiro, argumentando sobre a infinitude das percepções espirituais (Eaves, Essick & Viscomi, 2005):

I Mans perceptions are not bounded by organs of perception. he percieves more than sense (tho' ever so acute) can discover.

II Reason or the ratio of all we have already known. is not the same that it shall be when we know more.

(Erdman, 1988: 02)

Supõe-se que a tradução inglesa de *Aphorisms on Man* de Johann Caspar Lavater², que teve o frontispício gravado por Blake, deve ter influenciado o poeta na idéia de apresentar os textos na forma de aforismos (Vultee, Eaves, Essick & Viscomi, 2005).

Termina seu próximo livro iluminado, *Songs of Innocence*, em 1789. Nesse mesmo ano, Blake produz *The Book of Thel*, poema iluminado em versos não rimados de catorze sílabas. Thel, virgem pastora perturbada por seu sentimento de mortalidade, busca sentido para a sua vida conversando com várias criaturas – um lírio, uma nuvem, um verme e um torrão de argila (Eaves, Essick & Viscomi, 2005), como nessa passagem, em que a nuvem conversa com Thel:

*Then if thou art the food of worms. O virgin of the skies,
How great thy use. how great thy blessing; every thing that lives,
Lives not alone, nor for itself: fear not and I will call
The weak worm from its lowly bed, and thou shalt hear its voice.*

(Erdman, 1988: 05)

Quanto a *Tiriel*, poema narrativo datado de 1789, Blake parece tê-lo planejado como um livro ilustrado de maneira tradicional, mas foi deixado em manuscrito, acompanhado de doze desenhos. Neste sombrio relato, que se desenvolve quase inteiramente nos primeiros tempos do homem, é, segundo a crítica, notória a influência de Ossian (Calzamia, 1983: 69).

² Johann Kaspar Lavater (1745-1801), poeta, dramaturgo, místico e fisionomista suíço, conselheiro espiritual de milhares de Protestantes, entre eles Goethe, que registrou suas impressões sobre Lavater em *Dichtung und Wahrheit*. Lavater fugiu para a Inglaterra com seu amigo e colega de universidade, o pintor Henry Fuseli, por terem denunciado um oficial corrupto; quando retornou a Zurique, escreveu seu *Aphorisms on Man*, dedicando-o a Fuseli, que fez uma tradução inglesa, impressa por Joseph Johnson em 1788. Blake gravou o frontispício para a tradução de Fuseli e ficou fascinado pelo livro (Damon, 1988: 136). As anotações de Blake para *Aphorisms on Man* encontram-se em Erdman, 1988, disponível no *Arquivo Blake*: <www.blakearchive.org>.

The Marriage of Heaven and Hell ficou pronto em 1790. O livro chama a atenção pela combinação de vários gêneros e por suas perspectivas heterodoxas. A energia e a paixão são valorizadas, enquanto a razão e a temperança são mostradas como repressão do senso espiritual e da auto-expressão (Eaves, Essick & Viscomi, 2005). Segundo Vultee, Eaves, Essick & Viscomi (2005), *The Marriage of Heaven and Hell* parece ter surgido da desilusão do poeta com Emanuel Swedenborg, o místico sueco.

Foi, provavelmente, John Flaxman quem apresentou as obras de Swedenborg a Blake. Swedenborg era o filósofo que podia dar sustentação às visões do poeta (Ackroyd, 1995: 101). Graças a suas supostas conversas com anjos e espíritos, Swedenborg pôde construir sua doutrina das correspondências, na qual toda forma material reflete ou contém sua fonte espiritual (Ackroyd, 1995: 101). Ele teria sido seguido na rua por Jesus Cristo, que teria entrado em sua casa e lhe teria encarregado da missão de criar a Igreja de Jerusalém. Para cumprir essa missão, teria tido a permissão de visitar o outro mundo, “el mundo de los espíritus, con sus innumerables cielos e infiernos” (Borges, 1985: 52). Das suas visitas ao outro mundo, Swedenborg conta que o livre arbítrio não termina no instante da morte, mas que os homens continuam vivendo e vão se tornando anjos ou demônios conforme sua própria vontade e afinidades. Diz ainda que tudo no outro mundo é mais vívido, mais concreto e tangível do que neste. Para Swedenborg, a salvação não se dá apenas pela ética, mas também intelectualmente;

Y luego vendrá William Blake, que agrega una tercera salvación. Dice que podemos – que tenemos – que salvarnos también por medio del arte. Blake explica que Cristo también fue un artista, ya que no predicaba por medio de palabras sino de parábolas. Y las parábolas son, desde luego, expresiones estéticas. Es decir, que la salvación sería por la inteligencia, por la ética y por el ejercicio del arte (Borges, 1985: 60).

Mais tarde, porém, Blake rejeitou e criticou vários aspectos da doutrina swedenborgiana. A nova Igreja de Swedenborg foi se tornando mais ritualizada e institucionalizada, o que ia totalmente contra as idéias de Blake. Este foi um dos motivos que

fizeram o poeta voltar-se para os escritos de Paracelso e Böhme, que passou a considerar muito mais profundos que os de Swedenborg (Ackroyd, 1995: 147):

os escritos de Swedenborg são uma recapitulação de todas as opiniões superficiais, e uma análise das mais sublimes – e nada mais. (...) Qualquer homem de talento mecânico pode, a partir das obras de Paracelso ou Jacob Böhme, produzir dez mil livros com o mesmo valor dos de Swedenborg, e a partir dos de Dante ou Shakespeare, um número infinito (Blake, 2001: 49).

Blake expressou também suas críticas a Swedenborg nas notas marginais dos livros que estudara do visionário sueco. Nessas notas, “Blake se exalta contra visiones que implican predestinación y señala sin mansedumbre errores y contradicciones” (Cazamia, 1983: 26).

Em 1790, William e Catherine Blake instalam-se no bairro londrino de Lambeth, onde Blake pôde dispor de mais espaço para seus experimentos com os livros iluminados. Nessa época, Lambeth era conhecida por seus vinhedos (Ackroyd, 1995: 127). “From Lambeth / We began our Foundations; lovely Lambeth”: em Lambeth, o poeta entrou no período mais produtivo da sua vida (Ackroyd, 1995: 133).

The French Revolution, epopéia histórica, é impressa em 1791. O subtítulo “A Poem, in Seven Books” sugere que esta é uma obra incompleta, uma vez que se conhece apenas o primeiro livro (Vultee, Eaves, Essick & Viscomi, 2005).

Blake produzia seus próprios livros, sem deixar de gravar ilustrações para os livreiros de Londres, nesse tempo, especialmente para Joseph Johnson, que foi o primeiro editor a contratá-lo como ilustrador. Johnson era um dissidente liberal interessado em detalhes do progresso científico e industrial, ao mesmo tempo em que apoiava a causa da tolerância religiosa; por isso tinha preferência em publicar material religioso, educativo e médico, em detrimento de poesia ou ficção (Ackroyd, 1995: 86-7). Do círculo de Joseph Johnson, Blake teve a oportunidade de conhecer William Godwin, autor de *Political Justice*, e Thomas Paine, um dos mais importantes pensadores da revolução americana, autor de *The Rights of Man*, além de Mary Wollstonecraft, entre outros.

Blake também gravou ilustrações para o *The Botanic Garden*, o mais importante livro de poesia de Erasmus Darwin³, a partir dos modelos de Fuseli⁴, pintor de formação clássica admirado por Blake. Para *Original Stories from Real Life* de Mary Wollstonecraft, compôs e gravou seis ilustrações.

Voltou para a impressão iluminada em 1793, com *Visions of the Daughters of Albion*, publicando em seguida *America A Prophecy*. No poema *Visions of the Daughters of Albion*, Oothoon é a figura central. Ela colhe a “flor” da sexualidade feminina, mas é estuprada por Bromion. Theotormon, seu amante, responde com silêncio ou abstrações inúteis. Oothoon passa a questionar a moralidade convencional, e a insistir na sua pureza interior. É a crítica de Blake ao colonialismo, à escravidão, à repressão sexual e à condição da mulher na sua época (Eaves, Essick & Viscomi, 2005). O poema é uma espécie de antítese e preparação ao tratamento do tema da liberação americana, desenvolvido em *America*.

Depois veio, também em 1793, *For Children: The Gates of Paradise* – pequena coleção de emblemas com palavras ou aforismos curtos sobre a trajetória da vida humana, do nascimento à morte – gravado segundo o método tradicional (Vultee, Eaves, Essick & Viscomi, 2005).

Publicou *Europe A Prophecy* em 1794, continuando a combinar sua mitologia pessoal com os acontecimentos do seu tempo, nas suas Profecias Continentais (Vultee, Eaves, Essick & Viscomi, 2005). Em *Europe*, Blake discute as posições filosóficas em conflito na sua era revolucionária (Eaves, Essick & Viscomi, 2005). A narração se desenvolve como um sonho:

*Enitharmon slept,
Eighteen hundred years: Man was a Dream!
The night of Nature and their harps unstrung:*

³ Erasmus Darwin (1731-1802), avô paterno de Charles Darwin, era médico e escreveu muito sobre medicina e botânica, além de ter sido poeta. Sua poesia foi admirada por Coleridge e Wordsworth, e seus experimentos em galvanismo inspiraram Mary Shelley a escrever o *Frankenstein* (Parker, 2006).

⁴ Henry Fuseli (em alemão *Johann Heinrich Füssli*) (1741-1825), pintor e crítico de arte nascido em Zurique. Seu pai destinou-o à igreja, e assim recebeu uma educação clássica. Estudou pintura na Itália e foi membro da Academia Real inglesa. Como pintor, gostava de temas do sobrenatural, acreditando necessária certa dose de exagero na grande pintura histórica (Parker, 2006).

*She slept in middle of her nightly song,
Eighteen hundred years, a female dream!*
(Erdman, 1988: 63)

Enitharmon “ve, en la larga noche del tiempo, a través de una historia oscura y caótica, la tiranía y los celos extendiendo su imperio y corrompiendo los corazones”, até que aparece Orc, gênio da liberdade e da revolução, “en los rojos viñedos de Francia” (Cazamia, 1983: 78).

Nesse mesmo ano, 1794, Blake termina *Songs of Experience*, para completar *Songs of Innocence*. A partir desse momento os dois livros serão editados no mesmo volume: *Songs of Innocence and of Experience – Shewing The Two Contrary States of The Human Soul*. Para Cazamia (1983: 45), em nenhuma outra parte estão mais estreitamente fundidas as três artes: poesia, pintura e música – os três meios de o homem comunicar-se com o Paraíso, segundo o poeta.

Sua própria versão do problema das origens aparece no *The [First] Book of Urizen*, que é uma reescritura heterodoxa do Gênese, impresso em 1794. Na perspectiva de Blake, “o acto desencadeador da criação do universo não é atribuível à onnipotência e bondade divinas, mas a uma infração cometida por Urizen, espécie de demiurgo imperfeito” (Flor in Blake, 1993: 11):

*1. Lo, a shadow of horror is risen
In Eternity! Unknown, unprolific!
Self-closd, all-repelling: what Demon
Hath form'd this abominable void
This soul-shudd'ring vacuum?--Some said
“It is Urizen”, But unknown, abstracted
Brooding secret, the dark power hid.*
(Erdman, 1988: 70)

O tema continua em *The Book of Ahania* e *The Book of Los*, que vieram no ano seguinte, e apresentam uma relativa unidade. Sua última Profecia Continental, *The Song of Los*, contém *África* e *Ásia* (Vultee, Eaves, Essick & Viscomi, 2005). Em *The Song of Los*, Blake abandona as referências diretas aos acontecimentos da época, encetando a narrativa bíblica, as origens e

sua própria nascente mitologia. Aqui, Adão, Noé, Sócrates, Brama, Los, Urizen, representam tanto períodos como estados de consciência (Eaves, Essick & Viscomi, 2005).

Nesse ano, 1794, iniciou um grande projeto para o livreiro e editor Richard Edwards: ilustrar o poema *Night Thoughts*, de Edward Young. Blake produziu 537 imagens em dois anos; gravou 43 delas para o primeiro dos projetados quatro volumes. Edwards, no entanto, desistiu do negócio e o projeto foi abandonado (Vultee, Eaves, Essick & Viscomi, 2005).

Influenciado pelo *Night Thoughts*, começou a trabalhar no livro que originalmente intitulou *Vala*, e tornou-se depois *The Four Zoas*. Neste longo poema, Blake expõe sua concepção da quádrupla divisão da consciência, que teria ocorrido com a queda. A obra permaneceu manuscrita, mas rendeu material para *Milton e Jerusalem* (Vultee, Eaves, Essick & Viscomi, 2005).

Em 1800, por intermediação de Flaxman, Blake muda-se para Felpham, no condado de Sussex, para trabalhar com William Hayley, poeta e biógrafo (Ackroyd, 1995: 215).

Blake mostrou entusiasmo nos primeiros tempos em Felpham: “La paz, la belleza del lugar le impresionaron profundamente y le proporcionaron una renovada inspiración. Sus visiones se hicieron más frecuentes” (Cazamia, 1983: 11). Ademais, começara a aprender línguas e literaturas com Hayley – mas logo caiu em profunda melancolia, pois percebeu que seu tempo estava resumindo-se a encomendas de natureza trivial, simplesmente por dinheiro. Hayley criticou o trabalho do artista, reclamou modificações, discutiu sua inspiração. Isso para Blake era “poner en duda lo que tenía por más sagrado” (Cazamia, 1983: 12). Sentia-se impedido de continuar sua obra: “His great fear was always that he was being forced to betray his own gifts” (Ackroyd, 1995: 233). Pois ele deveria ser um artista, não um artesão. Apesar de reconhecer a generosidade de Hayley e seu apoio às artes, Blake passou a considerá-lo seu “inimigo espiritual”. Essa mudança de atitude teve conseqüências importantes diretamente na sua obra, com a representação de Hayley na figura de Satã, ou como Hyle, “the bad artist”, em

Milton (Mark well my words! Corporeal Friends are Spiritual Enemies [Erdman, 1988: 98]) e *Jerusalem* (Damon, 1988: 178).

De volta a Londres, Blake fez ilustrações para *The Grave*, de Robert Blair⁵, e começou sua maior gravura em placa separada, *Chaucers Canterbury Pilgrims*, feita em gravação de entalhe. Expôs este trabalho com outras 15 pinturas na loja de seu irmão James em 1809, acompanhados de um *Descriptive Catalogue*, que era mais um manifesto estético do que propriamente um catálogo (Vultee, Eaves, Essick & Viscomi, 2005).

No man can believe that either Homer's Mythology, or Ovid's, were the production of Greece, or of Latium; neither will any one [P 5] believe, that the Greek statues, as they are called, were the invention of Greek Artists; perhaps the Torso is the only original work remaining; all the rest are evidently copies, though fine ones, from greater works of the Asiatic Patriarchs.
(Erdman, 1988: 531)

Cazamia (1983: 41) conta que, a ponto de triunfar sobre a indiferença do público, quando organizou esta exposição de suas obras, Blake teve de enfrentar violentos ataques dos jornais: “El *Examiner* de Leigh Hunt trató, sin ningún tipo de rodeos, de ambicioso exaltado e ignorante y de loco cuyos escritos, cuadros y grabados no merecían ser tomados en serio”. Este episódio o feriu profundamente; afinal de contas, “se sentía inspirado por el cielo y, por tanto, igual a los más grandes” (Cazamia, 1983: 41). Como resposta, escreveu um longo ensaio, hoje conhecido como *Public Address*:

The manner in which my Character <has been blasted these thirty years> both as an artist & a Man may be seen particularly in a Sunday Paper cald the Examiner Publishd in Beaufort Buildings. <We all know that Editors of Newspapers trouble their heads very little about art

⁵ Robert Blair (1699-1746), sacerdote escocês, de família refinada. A publicação de seu único poema, *The Grave*, aconteceu no ano seguinte ao bem sucedido *Night Thoughts* (1742), de Edward Young. Em 1805, Robert Hartley Cromek contratou Blake a fazer quarenta ilustrações para *The Grave*. Apesar do entusiasmo inicial com o trabalho de Blake, Cromek tornou-se apreensivo em relação a seu estilo enérgico e, ávido pelo sucesso do livro, contratou o popular ilustrador Louis Schiavonetti para fazer as gravuras. O retrato que saiu como frontispício do livro, o poema que serviu de dedicatória e algumas das ilustrações eram do próprio Blake, mas tudo foi atribuído ao nome de Schiavonetti. O livro foi um sucesso. Rudolph Ackermann, famoso por seus livros ilustrados, reeditou a obra em 1813. As biografias de Blair, Schiavonetti e Cromek foram adicionadas, mas não havia nenhuma informação sobre Blake. Em 1963, uma reprodução das gravuras foi publicada sem o texto de Blair, sugerindo a condição de Livro Profético à série de gravuras de Blake (Damon, 1988: 47-9). Atualmente, as ilustrações de Blake para *The Grave* de Robert Blair podem ser vistas no *Arquivo Blake* (Eaves, Essick & Viscomi, 2006).

& science & that they are always paid for what they put in [P 53] upon these ungracious Subjects>

(...)

but the Public will know & Posterity will know

(Erdman, 1988: 572)

Blake trabalhou na gravação do livro *Milton* de 1804 (a data da página-título) a 1810. Essa obra grandiosa começa com John Milton retornando dos céus ao mundo mortal, unindo-se à imaginação na pessoa de William Blake (Eaves, Essick & Viscomi, 2005). O poema que serve de prefácio a *Milton*, musicado por Barry, foi adotado na Inglaterra como segundo hino nacional:

*I will not cease from Mental Fight,
Nor shall my Sword sleep in my hand:
Till we have built Jerusalem,
In Englands green & pleasant Land*
(Erdman, 1988: 94-95)

Ainda mais tempo para ficar pronto levou *Jerusalem The Emanation of The Giant Albion*, de 1804, mas que só terminou de ser impresso em 1820. É seu maior livro iluminado; constitui uma recapitulação de seus temas “ranging from his own mythology to biblical history, from sexuality to epistemology, and from the Druids to Newton”, concluindo com uma visão da consciência humana em um universo pós-apocalíptico (Eaves, Essick & Viscomi, 2005).

Enquanto preparava *Milton* e *Jerusalem*, ilustrava obras do próprio Milton: *Paradise Lost*, *Nativity Ode*; mais tarde, *L'Alegro*, *Il Penseroso* e *Paradise Regained*, para Joseph Thomas e Thomas Butts (Vultee, Eaves, Essick & Viscomi, 2005).

Em 1820, Blake revisa seu *For Children: The Gates of Paradise*, dando-lhe novo título, *For the Sexes: The Gates of Paradise*, e adicionando-lhe três páginas ao final (Eaves, Essick & Viscomi, 2005).

Apesar de seus esforços, porém, Blake continuava na obscuridade, e enfrentava dias difíceis. Foi quando conheceu John Linnel: “Linnel, then a twenty-six-year-old landscape

painter, won Blake friendship both by bringing him work – which he desperately needed – and by attempting to understand him on his own terms” (Vultee, Eaves, Essick & Viscomi, 2005).

Por intermédio de John Linnel, Blake conheceu John Varley, artista e astrólogo. Varley encorajou Blake a desenhar as figuras que apareciam ao poeta durante suas visões. Assim começou a série “Visionary Heads”, em 1819. Por volta de 1825, Blake já tinha esboçado mais de 100 delas, sendo a mais famosa *The Ghost of a Flea*, posteriormente gravada por Linnel, para ilustrar *Treatise on Zodiacal Physiognomy* de Varley, publicado em 1828 (Vultee, Eaves, Essick & Viscomi, 2005).

Em 1820, os Blake mudaram-se para Fountain Court, onde o poeta passaria o resto da sua vida (Ackroyd, 1995: 337). Em Fountain Court, Blake foi descoberto por um grupo de jovens artistas, que se chamavam “The Ancients”, identificados com o lema “Poetry and Sentiment”. Finalmente havia ali uma geração que o admirava (Ackroyd, 1995: 338).

Publica, em 1822, *The Ghost of Abel*, curto drama dirigido a Lord Byron (cujo *Cain, a Mystery* apareceu em 1821), e *On Homers Poetry [and] On Virgil*, dois brevíssimos tratados sobre arte. *Laocoön* é publicado em 1826, uma reinterpretação da famosa escultura grega como a cópia de um original hebraico. Em torno do desenho central, Blake inscreveu suas opiniões sobre temas como dinheiro, império, moralidade e arte (Eaves, Essick & Viscomi, 2005).

Linnel foi responsável pelos trabalhos mais importantes que ocuparam os últimos anos da vida de Blake: as ilustrações para o *Livro de Jó* e para a *Divina Comédia* de Dante, obra interrompida por sua morte, em 12 de agosto de 1827.

Depois da morte de Blake, Catherine foi amparada por Linnell, até 1828, e depois por Frederick Tatham, do círculo “The Ancients”. Ela continuou vendendo os trabalhos de Blake, até sua morte, em 1831. Os trabalhos restantes ficaram com Tatham, que supostamente

destruiu muitos deles, por se ter convertido à doutrina de Irving (Cazamia, 1983: 39-40; Ackroyd, 1995; Vultee, Eaves, Essick & Viscomi, 2005).

Blake não participava de círculos intelectuais, e costumava rejeitar as idéias que não confirmassem a sua visão de mundo (Ackroyd, 1995: 88). As circunstâncias e o seu próprio temperamento isolaram-no, mas também lhe deram liberdade para criar a sua obra, considerada genial por alguns, entre eles Yeats, e de certa maneira limitada e ingênua, por outros, como Eliot.

1.2 Posterior edição e reconhecimento da obra blakeana

O nome do poeta permaneceu quase que completamente esquecido pelo público depois de sua morte. Em 1863, aparece a biografia de Gilchrist e, em 1869, *Reminiscences*, de Crabb Robinson. Então veio, do círculo dos Rossetti, a primeira homenagem. Tendo adquirido o *Rossetti Manuscript*, Dante Gabriel editou uma coleção de poemas com notas e prefácios no segundo volume da biografia de Gilchrist, e William Michael publicou, em 1874, uma seleção mais ampla precedida de um longo estudo. Swinburne reuniu, em 1868, um volume com vários ensaios sobre Blake. W. B. Yeats dedicou-lhe dois artigos na revista *The Savoy*, em 1896, posteriormente incluídos em *Ideas of Good and Evil*, de 1903. E é de Yeats, em colaboração com E. J. Ellis, a primeira tentativa de reunir a obra completa de Blake, num livro com notas, ilustrações e numerosos fac-símiles (1893). Os editores tomaram algumas liberdades, escolhendo entre diferentes versões e modificando expressões do poeta, mas a numeração e classificação que propuseram prepararam o terreno para as grandes edições do conjunto, como a de J. Sampson (1905) e a de G. Keynes (1925). Foram importantes também os ensaios críticos de Arthur Simons (1907) e de Osbert Burdett (1926) (Cazamia, 1983: 42-43).

Segundo Carpeaux (1961: 1429-1430), os pré-rafaelitas foram os primeiros a conhecer com mais intimidade a obra de Blake, mas que “Só os simbolistas abriram a porta do tesouro”.

No século XX, sofisticam-se os estudos sobre a obra de William Blake. Samuel Foster Damon é o patriarca desses estudos críticos tão importantes para as interpretações modernas de sua poesia. O processo de consagração de Blake começou antes, mas aquelas décadas cruciais, dos anos 20 aos anos 60, foram marcadas pelos livros de Damon sobre o poeta, que, com os trabalhos de Frye (1947) e Erdman (1954) e a leitura de sua obra por movimentos literários de então consolidaram o nome “William Blake” no conjunto da grande literatura (Eaves in Damon, 1988: 09).

Na década de 90, a Tate Gallery produziu novas edições fac-similares dos livros iluminados de Blake, um século depois da edição de Yeats & Ellis, “em grandes formatos, com uma cuidadosa reprodução integral de um exemplar autógrafo da obra, acompanhada de transcrição textual, de reproduções adicionais de páginas de outros exemplares”, com extensos estudos baseados na investigação documental e interpretativa das últimas décadas (Portela, 2005: 15).

Erdman (1988), na mais recente edição da poesia e prosa completas de Blake (transcrição textual no caso dos livros iluminados), disponível no *The William Blake Archive* (<www.blakearchive.org>), organizou a obra em quinze grupos:

- 1) The Works in Illuminated Printing
 - *All Religions are One*
 - *There is No Natural Religion*
 - *The Book of Thel*
 - *Songs Of Innocence and Of Experience*
 - *For Children The Gates of Paradise*
 - *The Marriage of Heaven and Hell*
 - *Visions of the Daughters of Albion*
 - *America a Prophecy*
 - *Europe a Prophecy*
 - *The Song of Los*

- *The [First] Book of Urizen*
- *The Book of Ahania*
- *The Book of Los*
- *Milton a Poem in 2 Books*
- *Jerusalem The Emanation of The Giant Albion*
- *For The Sexes The Gates of Paradise*
- *On Homers Poetry*
- *On Virgil*
- *The Ghost of Abel A Revelation In the Visions of Jehovah Seen by William Blake*
- [*The Laocoön*]
- 2) [Prophetic Works, Unengraved]
 - *Tiriel*
 - *The French Revolution.*
 - *The Four Zoas*
- 3) *Poetical Sketches.*
- 4) [*An Island In The Moon*]
- 5) [*Songs And Ballads*]
- 6) [*Satiric Verses And Epigrams*]
- 7) *The Everlasting Gospel*
- 8) [Blake's Exhibition And Catalogue Of 1809]
- 9) [Descriptions Of The Last Judgment]
- 10) [Blake's Chaucer: Prospectuses]
- 11) [Public Address]
- 12) [The Marginalia]
- 13) [Inscriptions And Notes On Or For Pictures]
- 14) [Miscellaneous Prose]
- 15) [The Letters]

Como se pode ver, é extensa a obra de Blake. Mas de que forma os seus livros têm sido recebidos? Frye (1990) constata que Blake é uma vítima das antologias, mais que a maioria dos poetas. Incontáveis coletâneas de verso incluem meia dúzia de seus poemas, “but if we wish to go further we are immediately threatened with a formidable bulk of complex symbolic poems known as “Prophecies,” which make up the main body of his work” (Frye, 1990: 03). De fato, nos manuais e antologias de literatura inglesa, Blake tem sido lembrado por suas *Songs of Innocence and of Experience* e, sobre os outros livros fica o alerta de serem difíceis. A *Enciclopédia Jackson* (1956: 308), por exemplo, diz: “Quando se dispôs a cantar a alegria de viver, [Blake] imortalizou-se com: *Canções da Inocência e Canções da Experiência*”. Sobre as outras obras do autor, somente informa que, sendo ele “partidário da

Revolução Francesa, expressou seu descontentamento numa linguagem bíblica, simbólica e obscura (...) em seus *Livros Proféticos, hoje apenas folheados*” [itálico meu].

No final de seu breve ensaio sobre o poeta, Cazamian (1964: 994) nota que a linguagem de Blake, para ser entendida, exige um olhar experiente e treinado em decifrá-la, e que “for a century the ‘Prophetic Books’ – whose full wealth of content was revealed only at a recent date – have had no influence except on a small group of faithful admirers”.

Evans vê em Blake um poeta e pintor de um gênio totalmente individual, cuja obra fica isolada na literatura inglesa (Evans, 1990: 65-66). O que não impede o crítico de julgar que “As a prophet, and a liberator of the human spirit, Blake is of first importance, but as an artist he is limited by his arbitrary methods, and by an absence of discipline” (Evans, 1990: 67). Evans diz que, em seus *Livros Proféticos*, Blake caiu na tentação de negligenciar completamente a tradição, ao usar um simbolismo de sua própria invenção, linguagem secreta que, segundo ele, desnorteia o leitor e destrói a unidade de seus poemas como obra de arte; concluindo: “As a poet Blake is at his best in his simplest poems, in the early *Songs of Innocence and Experience*” (Evans, 1990: 67).

Para Barnard (1990), Blake é figura ainda mais extraordinária e idiossincrática que Robert Burns. Aqui se menciona, outra vez, a série dos “longos, obscuros e impactantes Livros Proféticos” da fase madura do poeta, cuja complexidade “of symbolism and philosophy prevent their being treated briefly”, contrariamente às *Canções*, de estilo simples (Barnard, 1990: 73).

Thornley & Roberts (1998: 77), por seu lado, afirmam: “Much of his poetry has hidden meanings that are hard to understand”. Também apontam as *Canções* como suas obras mais conhecidas.

Percebe-se uma mudança de tom em Burgess (1999). “Blake é conhecido pela maioria das pessoas como o autor de *Canções da inocência* e de poemas como ‘Tiger, Tiger, burning

bright””, comenta, “Mas sua obra é vasta e seu objetivo é imenso” (Burgess, 1999: 181). Parece que os livros considerados “difíceis” de Blake começam a atrair a atenção de um grupo mais amplo do que o círculo dos especialistas. Frye (1990: 03) assinala, a propósito, que, se os poemas que vemos nas antologias indicam que devemos levar Blake a sério como artista consciente e deliberado, devemos estudar as chamadas “profecias”, corpo principal de sua obra.

1.3 *America*

Grierson & Smith (1966) subdividem os livros de simbologia mais complexa em “Revolutionary Prophecies” – aí incluídos *The Daughters of Albion* (1793), *America A Prophecy* (1793), *Europe A Prophecy* (1794) e *French Revolution* (1791) –, “Prophetic Lays” – *The First Book of Urizen* e *The Book of Ahania* (1794), *The Book of Los* e *The Song of Los* (1795) – e “Prophetic Epics” – *The Four Zoas*, *Milton* (1804-1811) e *Jerusalem* (1804-1820).

O mesmo parece inspirar Drabble & Jenny (1996), que considera *America* como parte das “obras revolucionárias”, juntamente com *The French Revolution* e *Visions of The Daughters of Albion*.

Parece-me mais convincente a classificação de Damon (1988), Eaves, Essick & Viscome (2005) e Ting (2005), para quem *America* é parte da trilogia “Continental Prophecies”, “a series of prophetic and mythological writings about the four continents of America, Europe, Asia and Africa” (Ting, 2005: 01), a completar-se com *Europe* e *The Song of Los*. Primeiro Blake escreveu *America*, continuando a narrativa em *Europe*. Então, para completar o ciclo, escreveu “Asia” e “Africa”. Para Damon (1988), o título *The Song of Los* vale para os quatro poemas. “Africa”, o continente da escravidão, termina com o primeiro

verso de *America*, o continente da revolução e da liberdade; e “Asia” é a continuação de *Europe* (Damon, 1988: 21).

Situei, então, *America* entre os livros iluminados de Blake, de acordo com Erdman (2001) e Eaves, Essick & Viscome (2005) e, ao mesmo tempo, entre as “Profecias Continentais”, que são poemas da segunda parte da mitologia de Blake, que é, de acordo com a crítica, a mais complexa, considerando-se a simbologia própria do autor. Há alguns motivos que fazem pensar em *America* como um livro especial na obra do poeta.

“AMERICA, A PROPHECY. *Lambeth, printed by William Blake in the Year 1793*” foi o primeiro dos livros de Blake a informar o local da impressão (Damon, 1988: 20), grande ousadia na época. Afinal, publicar onde ele morava na capa de um livro tão controverso, com seu nome completo pela primeira vez, era uma atitude bastante corajosa quando se preparava a contra-revolução, tendo o governo emitido um decreto contra escritos sediciosos, em 21 de maio (Damon, 1988: 20). O conteúdo de *America* poderia sem dúvida passar como provocativo num período em que os governos conservadores procuravam proteger-se usando o sacerdote, o policial e o censor, que “eram agora os três principais apoios da reação contra a revolução” (Hobsbawm, 2003: 319). Em todo caso, Blake preferiu cancelar a página do livro na qual ele havia mencionado o nome do Rei George III em versos carregados de ironia⁶.

A sua técnica de impressão traz uma novidade: a combinação da gravação em relevo com a gravação em oco. No processo de gravação em oco (que Blake usou quase somente em *America*), em vez de corroer partes da placa matriz de modo que a imagem ficasse impressa em preto sobre fundo branco, a placa de cobre é corroída de modo que a imagem ficasse

⁶ Esta página é semelhante à “Gravura 4” nas ilustrações. A “Gravura C” também foi cancelada. Segundo Erdman (1988), ela viria entre as Gravuras 8 e 9. É justo mencionar também que a terceira estrofe da “Gravura 3” aparece apenas em alguns exemplares da obra, como na cópia A, da Biblioteca Pierpont Morgan. Já a “Gravura d” foi encontrada, o texto coberto por pigmento, em duas cópias entre os impressos coloridos reunidos em “*A Large Book of Designs*”, com o número “9” em caligrafia de Blake. O texto foi impresso na parte inferior de uma placa do mesmo tamanho e estilo de letra de *America*. A tradução de *America* feita por Manuel Portela não traz os versos cancelados; em minha tradução, foram dispostas ao final do poema, respeitando a edição de Erdman (1988).

impressa em branco sobre fundo preto (Ting, 2005: 02). É nesse momento que o processo de criação dos livros iluminados de Blake chega à sua maturidade.

Este processo consistia “em submeter a chapa a um banho de ácido nítrico” (Portela, 2005: 09), fazendo os traços das imagens e palavras em relevo (o método mais freqüente) ou em oco. Para isto, era necessário ainda “um verniz de betume, usado como base sobre a placa de cobre – uma vez aquecida a chapa, esta base endurecia e podia receber os traços; ou um verniz de álcool resinoso (...), usado para escrever e desenhar diretamente na chapa” (Portela, 2005: 09). Para a gravura em relevo, Blake traçava as imagens com penas e pincéis usando esse verniz. A gravação ficava em oco quando eram usados buris e agulhas sobre a base (Portela, 2005: 09). O trabalho era submergido “o tempo necessário para a gravação, isto é, para que o ácido mordesse a superfície descoberta da placa de cobre” (Portela, 2005: 09). Eram então impressas as gravuras, com tinta de cor escura, para serem depois acabadas à mão com aquarelas, por William e Catherine Blake, gerando variações significativas na atmosfera final das páginas (Portela, 2005: 09-10).

Reconstituindo o processo de gravação e iluminação em sua oficina, Joseph Viscomi (2003) demonstrou que Blake gravava imagem e texto sobre a placa de cobre, e que essa gravação não resultava da simples transferência de um modelo previamente acabado, isto é, invenção e execução “estavam integrados no momento de gravar o desenho e o texto sobre a placa de cobre, usando geralmente a técnica da água-forte, por vezes com trabalho adicional de buril sobre placa” (Portela, 2005: 08). Portela (2005) percebe o processo de criação dos livros iluminados de Blake como um nível da criação de mundos, a oficina de gravação tornando-se uma espécie de forja da divindade.

Está mais do que claro que a função das ilustrações dos livros iluminados não pode ser ignorada. Sem dúvida, Blake “consideraría inacceptable publicar a sus obras, especialmente sus libros proféticos, sin sus grabados y pinturas” (Valentí in Blake, 1977: 48-49), pois “Éstos

son parte integrante de la obra no ya como ilustraciones gráficas de la palabra escrita, sino como visiones de importancia igual a las partes literárias, aunque expresadas a través de otro medio” (Valentí in Blake, 1977: 49).

Para Preminge & Brogan (1993: 1361),

William Blake, generally agreed to be the greatest poet-painter, created a startlingly wide range of compositions that vary from engraved poems with little illustrative accompaniment to ambitious visual images with minimal verbal reinforcement. Even when word and image are closely intertwined (as in some of the most successful Songs of Innocence and Songs of Experience), the precise function of this composite form is not necessarily consistent. The illustration may reinforce the meaning of the poem, or it may complicate or undermine it (as in many states of “The Tyger”); it is also possible that the poem will make little sense without the visual images that penetrate and frame it. In their interdependence of word and image, Blake’s designs represent a provocative reworking of the traditional emblem, in which motto, verse, and engraving all serve to illuminate the same idea (Preminge & Brogan, 1993: 1361).

No livro *America*, às vezes há mais ilustração do que texto no espaço da página (aliás, Blake decide também aumentar o tamanho da página, fazendo *America* duas vezes maior que os livros anteriores: suas dezoito páginas medem 28,86cm x 9,04cm), e, na opinião de Ackroyd (1995: 163-5), não ilustram de fato o texto, mas formam uma seqüência separada, constituindo um texto icônico necessário à parte verbal do poema. Por exemplo, na terceira página do livro (object 3 in Eaves, Essick & Viscomi, 2006), as duas primeiras estrofes do “Preludium” apresentam Orc e Shadowy Female; Orc acorrentado, porém liberto em espírito, pairando sobre paisagens mundanas, sob as formas de Águia (ar), Leão (terra), Baleia (água) e Serpente (fogo). A ilustração traz, por sua vez, Orc preso nas correntes do ciúme, debaixo da Árvore do Mistério; Los e Enitharmon aterrorizados pela visão de seu filho em degradação. A forma das raízes da Árvore, arrançadas na borda esquerda da página, lembram um casal em cena de sexo. Orc, de novo, sob as raízes, reprimido, com a imagem de uma Serpente completando o quadro. Assim, a ilustração adiciona à parte verbal outros temas e símbolos.

Ackroyd (1995: 163) afirma que, a partir de *America*, os símbolos começam a ser representados de maneira sistemática nos livros iluminados, ganhando proporções de mito organizado:

Here [in *America*] for the first time appears Orc, who together with Urthona and Urizen will soon comprise the complex system of action and impulse that makes up Blake's mature vision. For the moment, however, their roles remain simple – Orc, the principle of energy and rebellion, stands against Urizen, who is tyrant, priest and lawgiver.

Para Frye, *America* não é só mais bem integrado e menos experimental que seu antecessor, *The French Revolution*, como é mais importante para o próprio Blake (Frye, 1990: 205).

America certamente teve maior importância para o poeta porque é neste livro que ele começa a estudar Orc, o primeiro “Gigante” ou personagem simbólica da sua série de profecias. A base do enredo de *America* é o duelo entre Orc e Urizen – América e Inglaterra – George Washington e George III (Ewen, 2004: 54). A história de *America*, diz Ackroyd (1995: 163), é simples, consistindo na rebelião das treze colônias americanas e no fracasso da resposta britânica. George Washington e “The Guardian Prince of Albion” envolvem-se num conflito cósmico que se estende por planícies de desespero, regiões perdidas de Atlântida, desertos de pedra e florestas de aflição.

A Revolução Americana recebe, aqui, segundo Eaves, Essic & Viscome (2005), um tratamento altamente imaginativo, combinando personagens históricas, tais como Washington e Paine, e figuras mitológicas inventadas pelo próprio poeta, que incluem “Albions Angel”, “Londons Guardian”, Urizen e Orc. Eaves, Essic & Viscome (2005) sugerem que Blake estuda a Revolução Americana como manifestação da revolução universal, tanto epistemológica quanto política. O conflito torna-se um impulso maior em direção ao renascimento e à revelação, opina Ackroyd (1995). Blake estaria, nesse ponto, tentando criar uma profecia popular com símbolos próprios (Ackroyd, 1995: 163).

Blake não estaria mais interessado em dramatizar a história, como em *The French Revolution*, mas em registrar a fórmula de toda revolução (Damon, 1988: 20). Para Day, Blake explora o tema no sentido histórico, também. No entanto, a Guerra da Independência é entendida, no poema, como a energia revolucionária universal, personalizada em Orc, pronta para varrer todas as tiranias (Day, 1996: 22).

Raine (2000: 74) faz um comentário parecido. Os poemas “proféticos” de Blake, segundo ela, não mais se referem à história vigente; em lugar disso, o poeta vê através da história, e dirige-se à nação inglesa no nível das causas espirituais, como os Profetas de Israel. Lembra, a propósito, as seguintes palavras do poeta: “Every Natural Effect has a Spiritual Cause Not a Natural; for a Natural cause only seems” (Raine, 2000: 74).

Procurando demonstrar que o autor não estava preocupado em simplesmente narrar o acontecimento da ordem do dia, Erdman apontou discrepâncias entre os episódios referidos no poema e o que realmente aconteceu na história da Revolução Americana (in Damon, 1988: 20).

Para Blake, a Revolução era um impulso de libertação: “He was a Republican, and had hailed revolution first in America, then in France, as an expression of freedom, and of that spirit of life which was, for him, in whatever guise, holy” (Raine, 2000: 52). Orc é o desejo humano de alcançar um mundo melhor, produzindo revolução e prenunciando o apocalipse; um desejo da volta ao Paraíso, ou Atlântida, o que existia antes da Queda (Frye, 1995: 206). Assim, no mito elaborado por Blake, de acordo com a interpretação de Frye (1995), o surgimento de uma nova civilização de origem inglesa na América indica a restauração da Atlântida, o desaparecimento do Oceano Atlântico (o símbolo principal do mundo caótico, e o que aparta a Inglaterra do paraíso americano) e o retorno da Era de Ouro. Blake sugere que, como na natureza, a revolução, no sentido de uma renovação de energia e do poder da vida, não acontece por acaso, mas num processo cíclico (Frye, 1995: 207). Não há uma conclusão

precisa em *America*, mas o final do livro mostra a Imaginação irrompendo através dos sentidos a dissolver o caos de terra e água em fogo (Frye, 1995: 205), ou seja, Orc em vantagem sobre Urizen – a superação da tirania, ou a Razão, pelo poder revolucionário, ou a Energia.

Num momento posterior, Blake deixaria mais claro que Orc e Urizen não são princípios separados. Se Orc representa a força renovadora para um novo ciclo, tanto da alvorada, como da primavera ou da história, ele deve crescer e morrer no fim deste ciclo: quando Orc envelhece, ele se torna Urizen (Frye, 1995: 110). Segundo Frye, a simbologia de Blake busca explicar que a história da humanidade tem um ritmo cíclico de declínio e renovação, que a história toma a forma de uma série de culturas e civilizações, cada uma delas com seu próprio movimento de ascensão, maturidade e queda.

É a primeira vez que Blake denomina um de seus livros “a prophecy” expressamente no título (Damon, 1988: 20; Eaves, Essick & Viscome, 2005).

1.4 Traduções de Blake no Ocidente

A tradução é um indicador de que um dado texto importa para a cultura de chegada; é um meio de ela apropriar-se da cultura estrangeira, do que ela não encontra em si, e valoriza de alguma forma. Como diz Siewierski (2005),

A tradução literária pode ser vista como inoculação em outra língua de algo que ela dificilmente teria, por si só concebido – como a infiltração em seu sistema imunológico de um corpo estranho, que pode provocar alterações irreversíveis, inclusive as indesejáveis. Por outro lado, é possível ainda ver a tradução como acolhimento de uma obra que vem de longe, que quer emigrar de uma língua para a outra, e ter uma vida também fora das suas fronteiras.

E mais ainda: podemos encarar a tradução como a aproximação de uma obra estranha por uma língua insaciável, a que não basta o que nela nasce naturalmente.

O exame das traduções é um dos modos privilegiados de termos uma idéia mais precisa do quanto e de como a poesia de William Blake foi sendo recebida fora de seu país de origem. Por razões práticas, restringi-me a dar um breve panorama das traduções de Blake no Ocidente, como introdução ao quadro das traduções de sua obra ao português.

Ao que parece, os franceses foram os primeiros a traduzir Blake, e os que mais traduziram sua poesia até agora⁷. A primeira tradução, intitulada *Le mariage du ciel et de l'enfer* (1923) foi feita por André Gide. *Chants d'innocence et d'expérience*, em tradução de Marie-Louise e do poeta surreliasta Philippe Soupault, apareceu em 1927. Estas duas obras, principalmente a primeira, foram bastante retraduzidas. As *Œuvres de William Blake*, traduzidas por Pierre Leyris, compreende 5 volumes e contém até mesmo a marginalia. O primeiro volume data de 1974.

Há uma série de traduções de Blake ao espanhol. A primeira, *El Matrimonio del Cielo y del Infierno / Cantos de inocencia y de experiencia*, foi feita por Soledad Capurro e publicada em 1979, tendo sido reeditada duas vezes. *Songs of Innocence and of Experience* tem outras duas traduções – a de José Luis Caramés (1984) e a de Elena Valentí (1984) – e *The Marriage of Heaven and Hell* tem as traduções de Fernando Castañedo (2002) e de José Luis Palomares (2002), além do fragmento “Proverbios del Infierno” (1992), tradução do poeta e dramaturgo mexicano Xavier Villaurrutia, autor dos *Autos Profanos* (1943). Há ainda várias traduções disponíveis na internet. Registrem-se as traduções de *Jerusalén* (1997), *Tiriel* e *El Libro de Thel* (2006) e várias antologias. Mas a principal tradução de Blake ao espanhol é a *Poesía Completa*, publicada em 1986, trabalho do tradutor Pablo Mañé Ganzón; tem sido reeditada periodicamente desde então. A tradução mais recente é *El Evangelio Eterno*, mexicana, de Evelio Rojas Robles, que assinala que, no México, Blake “ha sido um poeta mal leído y mal comprendido” (García, 2006).

⁷ As informações a seguir sobre os títulos de Blake em várias línguas foram extraídas do site: <http://databases.unesco.org/xtrans/xtra-form.shtml>, exceto sobre a tradução mexicana *El Evangelio eterno*, cuja fonte está referenciada no texto.

As *Songs* foram traduzidas ao catalão por Toni Turull, *Cançons d'innocència i d'experiència: Mostrant els dos costats de l'ànima humana*, publicado em 1975. As maiores profecias estão traduzidas ao catalão, com *Llibres profètics* (1976), uma seleção de Marià Manent, *Llibres Profètics de Lambeth I/II*, traduzidos por Miquel Desclot (1987; 1989), *Jerusalén: la emanación del gigante albió*n (tradução de Xavier Campos Vilanova, 1997) e *Milton* (tradução de Enric Casasses, 2004).

Ao italiano, a primeira tradução foi a coletânea de Giacomo Conserva, *Poesie*, publicada em 1976. Os principais tradutores italianos de Blake são Giuseppe Ungaretti, um dos mais importantes poetas italianos do século XX, e Roberto Sanesi, crítico de arte, poeta e ensaísta falecido em 2001. As traduções de Blake feitas por Giuseppe Ungaretti dividem-se em: *Il Matrimonio del cielo e dell'inferno* (2003), *32 Poesie* (1997), *Visioni* (1980), *Poesie Scelte* (1994) e peças das *Canções*. Roberto Sanesi traduziu os *Libri Profetici* (1980), e em 1984 é publicado *Opere*, do mesmo tradutor. *Songs of Innocence and of Experience* foi traduzido por Gerald Parks (1985) e por Roberto Rossi (1997). Há também *Jerusalem*, tradução de Marcello Pagnini, sem contar as demais coletâneas e as retraduições de *The Marriage of Heaven and Hell*.

The Four Zoas encontra-se traduzido ao romeno, por Mihai A. Stroe, *Cărțile profetice: Cei patru Zoa* (1998).

Blake começou a ser traduzido na Alemanha em 1954. Já existe a sua poesia reunida em língua alemã: *Zwischen Feuer und Feuer. Poetische Werke* (1996), tradução de Thomas Eichhorn. *The Marriage of Heaven and Hell* é o livro mais traduzido. Em neerlandês há *Het huwelijk van hemel en hel*, tradução de *The Marriage of Heaven and Hell* (2001), por Sylvia Koetsier. No ramo nórdico existem *Aegteskabet mellem Himmel og Helvede* (*The Marriage of Heaven and Hell*), em dinamarquês, e traduções dos livros *The Marriage of Heaven and Hell*

e *Songs of Innocence and of Experience* em norueguês: a primeira, publicada em 1993, e a segunda, em 1997.

Das línguas eslavas, estão publicados em polonês *Poezje wybrane* (1991), *Wiersze i poematy* (1994), por Tomasz Basiuk e Krzysztof Puławski, e *Milton: poemat w dwu księgach. Zaślubiny Nieba i Piekła* (2001), por Wiesław Juszczak. As *Canções* também foram traduzidas ao russo, *Pesni Nevinnosti i Opyta* (1993), por S. Stepanov. Afora esta, localizamos apenas uma tradução, *Izbrannaja lirika: poetry*, por S. Maršak et al, publicada em 1997. Há coletâneas de Blake em tcheco, croata e búlgaro.

Em húngaro e finlandês, registram-se, respectivamente, *A tapasztalás dalai : William Blake ... versei és írásai* e *Taivaan ja helvetin avioliitto ja muuta proosaa*.

Os gregos têm uma coletânea de Blake (*William Blake*, 1985), *The Marriage of Heaven and Hell (I gami tou ouranou ke tis kolasis*, 1997) e *Songs of Innocence and of Experience (Ta tragoudia tis athootitas*, 2002).

Blake também pode ser lido em letão, que traz *Zem mirtes koka* (1981), tradução de O. Lisovska.

1.4.1 Blake em língua portuguesa

Existe um número relativamente pequeno de traduções de Blake em português, e a quantidade de novas traduções parece mostrar um interesse crescente pelo poeta inglês. Em português lusitano, *A União do Céu e do Inferno* (1979), na didática tradução anotada de João Ferreira Duarte, foi o primeiro título do poeta a ser publicado.

Manuel Portela indica, “entre as escassas traduções de Blake em Portugal” (Portela in Blake, 1996: 22), uma seleção de poemas de *Songs...* e de *Poetical Sketches*, e excertos de

The Marriage... e *Milton*, traduzidos por Paulo Quintela e publicados na revista *Biblos* em 1981.

Em 1983, publica-se *Primeiro Livro de Urizen*, tradução de *The [First] Book of Urizen* por João Almeida Flor. No ensaio introdutório, “William Blake e a questão das origens”, Almeida Flor, que afirma pretender fazer apenas uma “síntese interpretativa” do livro em questão, “justificada pela complexidade da rede simbólica patente na escrita de William Blake” (Flor in Blake, 1993: 10-11), apresenta uma síntese da mensagem total do autor.

Depois da tradução de Almeida Flor, aparecem as de Manuel Portela, responsável pela maior quantidade de obras traduzidas de William Blake em Portugal. Portela é professor da Universidade de Coimbra, autor de *Cras! Bang! Boom! Clang!* (1991), *Pixel Pixel* (1992) e *Rimas Fodidas e Outros Textos Escolares* (1994). Publica artigos e profere comunicações sobre poesia, tradução, música, arte moderna, cinema de animação, tipografia e história do livro. A obra dos irmãos Campos é um tema freqüente no seu trabalho acadêmico. Fez traduções de Tony Harrison, Edwin Morgan, e também do romancista Laurence Sterne. Pela obra de Sterne *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*, Portela ganhou o “Prémio Nacional de Tradução Literária” relativo ao ano de 1997. Como tradutor de Blake, tem quatro livros publicados: *Cantigas da Inocência e da Experiência – mostrando os dois estados contrários da alma humana* [*Songs of Innocence and of Experience – Shewing the Two Contrary States of the Human Soul*] (1994); *Uma ilha na lua* [*An Island in the Moon*] (1996); *Poemas do Manuscrito Pickering / Os portões do Paraíso* [*Pickering Manuscript / For the Sexes: The Gates of Paradise*] (1996) e *Sete Livros Iluminados* [*All religions are one; There is no natural religion; The book of Thel; America; Europe; The Song of Los; The Book of Los*] (2005)⁸ (Portela, 2007).

⁸ Portela também traduziu *The Book of Ahania, O Livro de Ahania* (no prelo).

Em *Cantigas da Inocência e da Experiência*, percebemos a preocupação de Portela em avisar o leitor da importância do elemento pictórico em Blake. Algumas páginas iluminadas estão reproduzidas no volume. Na tradução das *Cantigas*⁹, Portela procura manter um estilo próximo da língua falada.

Portela surpreende ao escolher traduzir *An island in the moon*, a sátira inacabada, normalmente esquecida, da obra de Blake. *Uma ilha na lua*, talvez a melhor tradução que Portela já tenha feito de Blake, é um trabalho bastante cuidado, onde é visível uma pesquisa minuciosa do contexto em que o texto foi escrito. Portela não só explica as condições históricas que deram origem aos lances satíricos da obra, como traça paralelos possíveis com a sociedade pós-moderna. O tradutor precisa adaptar criativamente a experimentação da linguagem que aqui se manifesta em parte “na aglutinação de palavras para criar os nomes ou os epítetos das personagens” e “na recriação fonética de algumas falas” (Portela in Blake, 1996: 25).

Em *Sete Livros Iluminados*, Portela reúne a sua tradução de sete obras de Blake impressas segundo o “método infernal” inventado pelo artista: *Todas as religiões são uma só; Não há religião natural; O Livro de Thel; América: uma profecia; Europa: uma profecia; A Canção de Los; O Livro de Los*. No ensaio que precede os textos bilíngües, “Oficina gráfica & forja divina – a gravura como cosmogonia”, o tradutor prefere ater-se ao assunto da técnica de impressão utilizada por Blake para produzir seus livros iluminados, analisando o mito de Blake no que lhe parece ter a ver com o próprio processo de gravação desses livros. Para Portela, o mito da criação é, em Blake, “noutro plano, o mito do próprio livro como revelação de Deus e como revelação do mundo” (Portela in Blake, 2005: 18). Uma interpretação da rede simbólica dos poemas, o tradutor deixa a cargo de Damon (1988), fonte da qual adapta um

⁹ Em palestra realizada na Universidade de Coimbra (03/05/2005), “Traduções da inocência e da experiência”, Portela falou sobre sua tradução das *Cantigas* como uma “tentativa ‘fracassada’”, em que “Exemplos das minhas opções ilustram a dificuldade extraordinária de recriar na língua portuguesa a textura de regularidades de ritmo, de som e de sentido da obra original” (Portela, 2006).

“Pequeno glossário simbólico de William Blake”. *Sete Livros Iluminados* exhibe fac-símilies de algumas das páginas iluminadas dessas obras, num total de 32 iluminuras.

A antologia de Hélio Osvaldo Alves, *A águia e a toupeira: poemas de William Blake* (1996), que, segundo o tradutor, “permite-se a ousadia de querer ser um pequeno e humilde dedo indicador num emaranhado de muitos caminhos” (Alves in Blake, 1996: xxiii), guarda certa semelhança com *Escritos de William Blake*, a coletânea de Marsicano e Gô (Blake, 1984). *A águia e a toupeira*, porém, é um pouco mais abrangente; reúne poemas das *Canções* e fragmentos de *A União do Céu e do Inferno*, *Livro de Notas*, *Visões das Filhas de Albion*, *América*, *Europa*, *Para os Sexos: Os Portais do Paraíso*, *Vala*, *Jerusalém* e *Milton*. Alves, que não esconde seu “entusiasmo profundo de traduzir, mesmo que fugazmente, um poeta, um homem, como William Blake” (in Blake, 1996: xxv), na introdução “Poeta, Pintor e Visionário: William Blake no seu tempo e no nosso”, dá atenção especial ao poema *America*, do qual traduz três passagens, comentadas no final do livro, como os outros poemas e fragmentos. Sua tradução de *America* mantém as quebras de versos originais e preza por uma clareza do sentido.

As Núpcias do Céu e do Inferno (1956) é o primeiro livro de Blake em português brasileiro, uma tradução anotada de Oswaldino Marques. *Escritos de William Blake*, por sua vez, antologia preparada por Alberto Marsicano, músico e ensaísta da contracultura e de poesia japonesa, coreana e indiana, e por Regina de Barros Carvalho (Gô), foi publicado em 1984. Esta interessante antologia parcialmente bilíngüe faz, como *A Águia e a topeira*, um passeio pela obra completa de Blake. Traz fragmentos de *O Casamento do Céu e do Inferno*, *O Livro de Urizen*, *Milton*, *Jerusalém* e também de *América*, com um pequeno texto explicativo precedendo cada um desses fragmentos. Esses pequenos textos introdutórios foram preparados pelos tradutores, que se identificam ao final de cada tradução. Vêm-se, além disso, na parte bilíngüe do volume, vários poemas das *Canções*, fragmentos do *Manuscrito*

Pickering e algumas peças de *Poetical Sketches*. Na tradução de *América*, Marsicano combina diferentes passagens do poema (sem informar onde foram feitos os cortes), compondo um texto em prosa poética. A antologia de Marsicano e Gô oferece ainda uma breve biografia, uma cronologia do poeta, e os textos de Yeats e T.S. Eliot sobre Blake, o que serve ao seu propósito de fazer uma apresentação do autor.

Também no Brasil, *The Marriage of Heaven and Hell* foi traduzido várias vezes. Além da pioneira *As Núpcias do Céu e do Inferno*, de Oswaldino Marques, existe a cuidada tradução de José Antônio Arantes, *O Matrimônio Do Céu E Do Inferno e O Livro De Thel* (1987), que está na quarta reimpressão. *The Marriage...* também foi traduzido por Julia Vidili, *Matrimônio do Céu e do Inferno*, de 2004.

The Marriage... está, ainda, incluído na coletânea de Mário Alves Coutinho, que aproxima Blake e D.H. Lawrence sob o título de *Tudo o que vive é sagrado* – sentença repetida por Blake várias vezes em sua obra, uma delas em *America* –, do ano de 2001, e na *Poesia e Prosa Seleccionadas* (1993), de Paulo Vizioli. A seleção de Vizioli compreende poemas e fragmentos de nove obras diferentes de Blake (*America* não está entre elas). O interesse de Vizioli está, de fato, voltado para os poemas curtos, como os de *Canções*, e fragmentos onde o ritmo é mais regular.

As traduções de *The Marriage of Heaven and Hell* em meio eletrônico, como, por exemplo, a de Dênis Urgal¹⁰ (sem data), são várias.

Os poemas mais famosos de *Songs of Innocence and of Experience* foram sendo traduzidos em separado¹¹. “The Tyger”, por exemplo, o poema mais popular da língua inglesa segundo Harmon (1992), ganhou traduções de Ivo Barroso, Ângelo Monteiro e Paulo Vizioli.

¹⁰ Disponível em <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=35&secao=hierografia>>.

¹¹ Parece que o mesmo acontece em Portugal. No artigo “Traduzir não acaba: *1 tigre, 2 tigres, 3 tigres, n tigres*” (in *Relâmpago*, N°17 (Outubro 2005), pp. 74-91), Manuel Portela analisa as traduções de “The Tyger” feitas por Paulo Quintela, António Herculano de Carvalho, Jorge de Sena, David Mourão Ferreira, Gastão Cruz, Manuel Portela e Hélio Osvaldo Alves e também pelo brasileiro Augusto de Campos (http://um-buraco-na-sombra.netsigma.pt/e_sombra/index.asp?op=6&ano=2006&mes=3).

Também traduziu “The Tyger” o poeta, tradutor, ensaísta, crítico de literatura e música Augusto de Campos. Sua tradução para “The Sick Rose” (de *Songs*) reinventa o aspecto visual do poema ao estilo concretista.

Outro dos tradutores de “The Tyger” é José Paulo Paes. Para este ensaísta, poeta e tradutor, traduzir poesia é um exercício de aprendizagem como poeta: “(...) nem acredito em poeta que não aprenda com outros poetas, principalmente de outras línguas que não a sua própria: daí o [Paes] tradutor” (Paes in Leão, 1998: 02). Paes considera a sua tradução de “The Tyger” “‘uma tentativa’ e adverte que foi escrita ‘não para contrapô-la à criativa versão de Augusto de Campos’” (Machado, 2005: 02).

Songs of Innocence and of Experience finalmente aparece traduzido integralmente no Brasil em 2005, em dose tripla, trabalhos de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (*Canções da Inocência e da Experiência – Revelando os dois lados opostos da alma humana*), de Gilberto Sorbini e Weimar de Carvalho (*Canções da Inocência e Canções da Experiência – Os dois lados contrários da alma humana*) e de Renato Suttana (*Canções da Inocência e da Experiência*, tradução experimental disponível na página do tradutor).

1.4.2 Leituras de Blake

Os “líricos do ser e da presença (religiosa, erótica ou social)” (Bosi, [...]: 515) – Murilo, Jorge de Lima, Schmidt e Vinicius – talvez tenham preparado o ambiente literário para as traduções de Blake no Brasil. Bosi ([...]: 503-4) identifica “certos arrancos erótico-místicos que lembram a poesia prometeica de William Blake” em poemas como “Amor-Vida” e “A Marcha da História” de Murilo Mendes. A “direção da objetividade” (Bosi, [...]: 523) que as pressões históricas deram à poesia brasileira criou condições para um Mário Faustino, com “a riqueza, subjetiva e inovadora, dos seus textos constelados de mitos dionisíacos e, ao

mesmo tempo, centrados na exploração dos significantes” (Bosi, [...]: 530). Uma riqueza que, para Bosi ([...]: 530), deve-se em parte “Ao lastro neo-simbolista e surrealista, à influência de Blake, Rimbaud, Nietzsche, Dylan Thomas e do nosso Jorge de Lima”, somados, na segunda fase da sua produção, à “presença do imagismo de Pound e de Cummings” (Bosi, [...]: 530). Como na poesia concreta “o material significante assume o primeiro plano”, parece natural que os tradutores direta ou indiretamente envolvidos pela tendência concretista se sentissem atraídos pela primeira fase de Blake, na qual ele, afirma T.S. Eliot, “se interessa pela beleza verbal” (in Blake, 1984: 19), em poemas “tecnicamente admiráveis” (Eliot in Blake, 1984: 18).

Minha breve pesquisa sobre as traduções de Blake mostra que é uma tendência geral no Ocidente os livros *The Marriage* e *Songs* serem preferidos para as primeiras (re)traduções do poeta. Percebendo esta tendência, a tradutora espanhola Elena Valentí sugere que Blake vinha sendo recebido de duas maneiras. Ela afirma que

Al contrario del entusiasmo con que Yeats acogió la poesía de Blake, la opinión más corriente hasta hace poco entre los pocos que le han leído es que fue buen poeta lírico en sus tres primeros libros y en los poemas breves que quedaron en manuscrito, pero se ha considerado sus libros proféticos como confusos e inteligibles (Valentí in Blake, 1977: 49).

Por outro lado, nota Valentí, “entre los ambientes de la contracultura anglosajona” (Valentí in Blake, 1977: 49) – os mesmos ambientes que Willer (2005) menciona – “se le ha vuelto a revalorizar, de nuevo por su anticientifismo, por su peculiar modo de protesta social y, sobretudo, por su convicción de que el hombre posee una capacidad visionaria que le pone en contato con un nivel más auténticamente real que el de la realidad objetiva” (Valentí in Blake, 1977: 49-50). Por essas características, diz Valentí (in Blake, 1977: 50), Blake serviu para justificar a veia psicodélica de certos artistas contemporâneos, apoiando-se eles nas suas palavras sobre a arte como expressão de um nível superior do espírito.

Assim, diz-se que “Recently, Blake had a particularly marked influence on The Beat Generation and the English poets of the Underground movement, hailed [...] as a liberator” (Drabble & Stringer, 1996: 60). Um desses artistas é, sem dúvida, Allen Ginsberg (1926-1997), que inclusive musicou as *Songs of Innocence and of Experience*. A gravação contou com a participação de Bob Dylan na faixa “A Dream”¹².

Outro poeta *beat* declaradamente influenciado pela poesia blakeana é Michael McClure (Foley, 2001). Atualmente envolvido em vários projetos, de cinema a recitais, com Ray Manzarek, tecladista da banda *The Doors*, McClure foi amigo de Jim Morrison, a quem incentivou a publicar seu *The Lords: Notes on Vision* (McClure, 2004).

Morrison teria se tornado leitor de Blake através de Michael McClure (Lopes, 2006). O nome de sua banda, *The Doors*, foi inspirado no livro *The Doors of Perception* (1954) de Aldous Huxley, no qual ele conta sua experiência com mescalina, por sua vez inspirado na agora famosa máxima de Blake:

*If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite.*¹³

Sites (2007) considera que “It is probably not surprising that, among romantic poets, Blake has been especially popular with rock musicians”. Entre os muitos artistas de rock que fizeram leituras de Blake, destaco o projeto do cantor e compositor Bruce Dickinson, que lançou um disco, *The Chemical Wedding* (1998), inteiramente dedicado ao poeta. O disco foi um estímulo à tradução de Sorbini & Carvalho (Blake, 2005), conforme consta na página de agradecimentos: “Os autores gostariam de agradecer a Paul Bruce Dickinson, por ter neles despertado o desejo de traduzir William Blake” (Sorbini & Carvalho in Blake, 2005: 19).

Para Valentí, não são os artistas da contracultura os que

¹² As *Canções* de Blake musicadas por Ginsberg, incluídas no seu *Holy Soul Jelly Roll: Poems And Songs, 1949-1993*, podem ser ouvidas online: <<http://www.english.uga.edu/wblake/SONGS/>>. Existe um registro em vídeo, *Ginsberg Sings Blake: Songs of Innocence and Experience*, de Ginsberg apresentando suas composições com Steven Taylor e Heather Hardy (violino elétrico) (Sites, 2007).

¹³ Na tradução de José Antônio Arrantes (Blake, 2001: 36): “se as portas da percepção estivessem limpas, tudo se mostraria ao homem tal como é, infinito”.

necesariamente están comprendiendo mejor a Blake, aunque gracias a la contracultura se extienda el interés hacia él y actualmente se esté empezando a acumular estudios críticos que en conjunto aclaran la figura de Blake, aunque como alguien ha observado, todavía se necesiten una veintena de años más para llegarle a ver con justeza (Valentí in Blake, 1977: 50).

Talvez este movimento para tradução integral dos livros proféticos ao português, tardio em relação a outras línguas, seja um sinal de que estamos chegando a esta “leitura mais justa” de William Blake.

Manuel Portela é o tradutor que inicia este movimento de tradução dos livros proféticos ao português, com a publicação dos *Sete Livros Iluminados*. Examinarei também a tradução de *America* empreendida por Manuel Portela no terceiro capítulo deste trabalho, mas antes abordo alguns problemas de tradução de poesia.

CAPÍTULO 2

A TRADUÇÃO DO POEMA

2.1 Tradução

É sabido que uma tradução¹⁴ que preserve todas as características do original é coisa impossível. Para começar, “nenhuma palavra de uma língua é perfeitamente igual a de uma outra”, como afirma Humboldt (in Shulte & Biguenet, 1992: 55; Heidermann, 2001: 91). Janheiz Jahn, citado por Heidermann (2001: 09), afirma que uma tradução perfeita, por assim dizer, somente seria possível se as línguas não tivessem diferenças, “não tivessem uma alma”, o que anularia a necessidade da tradução. É por isso que Jahn diz que “na impossibilidade de traduções perfeitas residem as possibilidades para o tradutor” (Heidermann, 2001: 09).

D’Alembert alerta que a impossibilidade em que o tradutor se encontra de reproduzir exatamente o texto original lhe dá uma liberdade perigosa. Para ele, o tradutor “não podendo dar à cópia uma semelhança perfeita, deve temer não dar a ela toda a semelhança que pode ter” (in Faveri & Torres, 2004: 65). Dizer que é impossível *reproduzir* o texto não significa negar qualquer laço de semelhança das expressões ou dos textos entre si: “As semelhanças existem, e é por força dessas semelhanças que as obras de arte podem ser incluídas neste ou naquele grupo” (Croce in Arrigoni & Guerini, 2005: 205). Nos traços comuns que o tradutor pode reproduzir do original – o espírito de uma obra que pode ser transportado de uma língua a outra –, “Nessas semelhanças se fundamenta a possibilidade relativa das traduções; não enquanto reproduções das mesmas expressões semelhantes e mais ou menos próximas daquelas” (Croce in Arrigoni & Guerini, 2005: 205). Nesses termos, como afirma Benedetto

¹⁴ Quero referir-me à tradução interlingual, no sentido de Jakobson (2001:65): “A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua”.

Croce, o trabalho do tradutor será “uma aproximação, que tem valor no original de obra de arte, e pode subsistir por si” (Croce in Arrigoni & Guerini, 2005: 205).

As possibilidades do tradutor, portanto, seguem em direção ao texto original; se assim não o fosse, os traços comuns característicos dos dois textos se perderiam, e o texto traduzido seria uma outra obra, e não a tradução de um modelo preexistente. E o que são esses traços comuns entre o original e uma tradução? Para Benjamin, é o conteúdo essencial, transmitido com maior ou menor exatidão na tradução; é o significado inerente ao original que se exprime na sua traduzibilidade. Assim, a tradução não pode significar algo para o original, mas “encontra-se numa relação de grande proximidade com ele” (Benjamin in Heidermann, 2001: 193), que será, esta relação, tanto mais íntima quanto nada mais significar para o próprio original. Isto é, se a tradução acrescenta algo que a essência do original não comporta, assim ela se mostrará mais imperfeita. Esta essência, ou espírito do original, pode ser entendido como a intersecção de uma variedade de traduções de um mesmo texto. De maneira que, eliminadas as imperfeições naturais de cada tradução permaneceriam somente as coincidências entre estas diferentes traduções, que remeteriam ao seu original. Já Schopenhauer notava que “Quase nunca se consegue transpor uma frase característica, concisa, significativa de uma língua para outra de modo que ela surta exata e integralmente o mesmo efeito” (Schopenhauer in Heidermann, 2001: 167-169). Teríamos, então, o verdadeiro espírito daquele texto, na forma da “pura língua” de Benjamin.

Entre as possibilidades do tradutor, Schleiermacher aponta dois métodos de traduzir: “ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele” (in Heidermann, 2001: 43). No primeiro caso, o tradutor deve esforçar-se para “transmitir aos leitores a mesma imagem, a mesma impressão que ele próprio teve através do conhecimento da língua de origem da obra, de como ela é, e tenta, pois, levá-los à posição dela, na verdade estranha para eles” (p. 43-45). Este método de traduzir teria o efeito de

manter o leitor consciente da expressão estrangeira. Ao contrário, procurando levar o autor até o leitor, o tradutor segue o objetivo – inatingível, segundo Schleiermacher – de apresentar o texto como o autor o teria escrito na língua da tradução. De acordo com o teórico, este método leva à paráfrase e à imitação.

Querer que o texto estrangeiro pareça ter sido escrito na língua da tradução pressupõe uma adaptação segundo os modelos preexistentes desta língua; pressupõe imaginar o texto como ele *seria*, não como ele *é*. Se aproximasse o estranho do que já existe, não se encontraria no tradutor “alimentos novos para o pensamento”, e defrontar-se-ia “sempre com o mesmo rosto, com enfeites minimamente diferentes” (Staël in Faveri & Torres, 2004: 143). Uma tradução deve levar o leitor até o autor, afirma Schleiermacher (in Heidermann, 2001: 49), e o tradutor deve ter como objetivo proporcionar ao seu leitor o efeito que ele próprio experimentou do texto na língua do original, que é o efeito de uma obra estrangeira. Para transplantar esse efeito no leitor, Schleiermacher acredita que a tradução precisa associar-se de forma exata às expressões da língua original o máximo que puder, pois assim “tanto mais estranha ela será para o leitor” (in Heidermann, 2001: 59).

Mas não estaria o tradutor de um poema, inevitavelmente, adaptando os elementos do texto original à língua, à cultura de chegada? Sabe-se que sim. Esta adaptação “inevitável”, porém, não é intencional. Quando passa a ser intencional, é a transposição do original a outra língua “com o mesmo rosto” de algo que já existe na língua da tradução. Se se quiser Blake em português brasileiro, e não um “Blake abasileirado”, quer-se ver o espírito de Blake em nosso idioma, sem, no entanto, que se mude a “índole” do idioma (Leopardi in Arrigoni & Guerini, 2005: 165). Traduzir de modo que ele seja ao mesmo tempo estrangeiro e familiar: “nisso reside a perfeição ideal de uma tradução e da arte de traduzir”, segundo Leopardi (in Arrigoni & Guerini, 2005: 167). Para Humboldt, a boa tradução deve fazer sentir o estranho – mas não a estranheza, o que provoca um efeito diferente, “o que acaba fazendo com que o

conjunto adquira uma coloração desviante e um tom diverso” (Humboldt, in Heidermann, 2001: 97).

Tudo isso vale para a tradução literária, e para a tradução em geral; a transmissão do conteúdo essencial do original (Benjamin); a tradução como recodificação e transmissão de uma mensagem recebida de outra fonte (Jakobson, 2001: 65). Mas há diferenças entre os textos, o que levanta problemas específicos no assunto da tradução.

2.2 Tradução de poesia

D’Alembert considera que os escritores caracterizam-se pela fineza do pensamento ou do estilo, ou de ambos. Os escritores que combinam pensamento e estilo, segundo o filósofo, oferecem mais recursos ao tradutor do que os que só atentam para o estilo; porque, no primeiro caso, o tradutor “pode se orgulhar de passar para a cópia o caráter do pensamento, e, em consequência, ao menos a metade do espírito do autor; no segundo caso, se não reproduz a expressão, não reproduz nada” (in Faveri & Torres, 2004: 69-71). Marmontel acredita que quanto mais o caráter do pensamento numa obra depende da expressão, mais difícil torna-se a tradução (in Faveri & Torres, 2004: 127). Este parece ser o caso da poesia.

Na própria concepção blakeana de poesia, o plano da expressão recebe relevância máxima. Blake “was a poet whose poems were quite consistent with a theory of poetry”, diz Frye (1990: 147). Blake entendia o papel do poeta como sendo o mesmo do profeta, cuja tarefa era explorar e registrar os mistérios da psique humana (Damon: 1988: 331), e seus poemas não tinham apenas a forma das suas visões, como eram as próprias visões, vivas e nítidas. Por isso, para ele, “Poetry admits not a Letter that is Insignificant”, assim como a Pintura “admits not a Grain of Sand or a Blade of Grass <Insignificant> much less an Insignificant Blur or Mark>” (Erdman, 1988: 559). Na teoria poética de Blake, a poesia une o

que Bousoño, na sua, separa em mundo real e o mundo imaginário; porque, na verdade, o mundo real é o mundo imaginário e vice-versa (Erdman, 1988: 702).

“Poetry admits not a Letter that is Insignificant” – de algum modo este juízo de Blake aproxima-se do que observa Jakobson sobre o poético. Diz ele que em poesia

as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contigüidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética (Jakobson, 2001: 72).

Um poema “deve criar a ilusão de uma composição indissolúvel de som e de sentido, ainda que não exista nenhuma relação racional entre esses dois constituintes da linguagem” (Valéry in Faveri & Torres, 2004: 195). Assim, “form and content are inseparable (are, in fact, one and the same thing within the reality of the poem)” (Holmes, 1970: 98). Sendo, uma combinação de som e sentido, um fato muito particular da língua na qual foi produzida, “a poesia, por definição, é intraduzível” (Jakobson, 2001: 72).

Sob esta perspectiva do poético, poderíamos afirmar que é na tradução que os elementos constitutivos da poesia tornam-se mais perceptíveis, pois aí se vê que “a fidelidade rítmica e melódica e a dialética e a gramatical estarão em luta implacável uma contra a outra” (Schleiermacher in Heidermann, 2001: 55). É por isso que Haroldo de Campos afirma que o tradutor é o melhor leitor (Campos, [...]: 31).

Pois bem, se, ao traduzir um poema a outra língua, o tradutor atentar somente para o conteúdo, perde a música, e “se contentará sempre mais com uma tradução que entra cada vez no mais fácil, por assim dizer, no parafrástico” (Schleiermacher in Heidermann, 2001: 55). Ao contrário, se o tradutor preocupar-se unicamente com a forma métrica ou musical, “há de surgir uma impressão completamente diferente” (Schleiermacher in Heidermann, 2001: 55).

Dirá Valéry: “Os mais belos versos do mundo são insignificantes ou insensatos, uma vez rompido seu movimento harmônico e alterada sua substância sonora, que se desenvolve a seu tempo próprio de propagação ritmada, e se substituídos por uma expressão sem demanda musical intrínseca e sem ressonância” (in Faveri & Torres, 2004: 195). E, se admitirmos o poético como o relacionamento “proposital” entre som e sentido, logo aceitaremos que um poema será tanto mais poético quanto maior for, nele, a tensão entre som e sentido, e concordaremos com a idéia do poeta Robert Frost, de que a poesia é aquilo que se perde na tradução. Seguindo esta idéia, quanto mais poético, menos traduzível o texto; e, por serem mais valiosos enquanto poesia, os textos poéticos que são mais difíceis de se traduzirem serão justamente os que mais merecem tradução (Campos, [...]). Sobre a necessidade da tradução desses textos, pronunciam-se Victor Hugo e Humboldt. Hugo dizia que “traduzir um poeta estrangeiro é aumentar a poesia nacional” (in Faveri & Torres, 2004: 155) e Humboldt, que

a tradução, sobretudo a dos poetas, é uma das tarefas mais necessárias dentro de uma literatura: em parte para fornecer, àqueles que não conhecem a língua, formas que de outro modo lhes permaneceriam desconhecidas e pelas quais toda nação obtém ganhos significativos, mas em parte também – e sobretudo – para aumentar a importância e a capacidade expressiva da própria língua (in Heidermann, 2001: 93).

Reconheci no texto poético um tipo de texto intraduzível por natureza, assinalando, ao mesmo tempo, a necessidade de traduzir textos poéticos. Jakobson (2001: 72) propõe uma saída para este impasse: “é possível a transposição criativa (...) de uma forma poética a outra”. Seguindo o mesmo princípio, Campos afirma que “A tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca” (Campos, [...]: 24). Esta seria, para eles, a única maneira de não desfazer a forma poética, a “transcrição”.

O tradutor como definido por Haroldo de Campos procura, em princípio, produzir na língua da tradução o efeito mais aproximado possível ao experimentado por ele quando da leitura da poesia que tem diante de si como original a traduzir. Deste modo, “o tradutor é o

leitor, e não o leitor que você remonta conjecturalmente, mas o leitor concretizado no momento em que você faz a tradução” (Campos, 1986: 61).

Há aqui coincidências com o ideal de tradução poética de Octavio Paz; também para ele, o processo de tradução consiste numa reorganização do texto poético, originário de um sistema lingüístico específico, para funcionar de modo paralelo no sistema de uma outra língua. Paz acredita que “el poema traducido deberá reproducir el poema original que, como ya se ha dicho, no es tanto su copia como su transmutación. El ideal de la traducción poética, según alguna vez definió Paul Valéry de manera insuperable, consiste em producir con medios diferentes efectos análogos” (Paz, 1990: 23). Segundo ele, os efeitos poéticos do original precisam ser refeitos e então “[...] la traducción poética [...] es una operación análoga a la creación poética, sólo que se despliega en sentido inverso”. Paz explica que na tradução do poema traduzido em poema, o original não deve ser tomado como modelo para um outro poema (Paz, 1990: 20), mas um modelo para um poema análogo, por isso a tradução constitui uma operação em “sentido inverso”:

[...] poema: un objeto verbal hecho de signos insustituibles e inamovibles. El punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia prima del poeta, sino el lenguaje fijo del poema. Lenguaje congelado y, no obstante, perfectamente vivo. Su operación es inversa a la del poeta: no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible, sino desmontar los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje (Paz, 1990: 22).

De acordo com Jakobson, Campos, Paz e outros, é possível atingir um efeito análogo ao do original, através de uma transposição criativa. O termo “criativa” já sugere liberdade ao tradutor. Se lembrarmos e formos mais longe no argumento de Jahn, mencionado no início desta discussão, chegaremos à idéia de que, quanto mais difícil o texto se apresenta ao tradutor, maior o número de possibilidades de tradução. Isso quer dizer que o texto poético permite uma variedade maior de meios de tradução possíveis para atingir um efeito paralelo

noutra língua do que outros gêneros nos quais não sejam tão importantes os laços entre som e sentido.

2.2.1 Tradução de poesia em poesia

Um dos meios de traduzir um poema metrificado pode ser a tradução metrificada, segundo o qual o tradutor adota um metro que ele considera equivalente ao do original, normalmente observando a tradição. Se na tradução em prosa o tradutor perde o controle sobre o ritmo, a tradução metrificada oferece um meio de manter-se “fiel” ao original, diz Lefevere (1975: 37). O teórico menciona as palavras de James S. Holmes sobre as correspondências de esquemas métricos entre línguas: Holmes comenta que nenhuma forma poética em qualquer língua pode ser totalmente idêntica a uma forma poética noutra língua, por mais parecidas que sejam suas nomenclaturas e por mais próximas que sejam as línguas envolvidas. Para Holmes, é na ilusão conveniente de que as formas possam ser idênticas entre as línguas que o tradutor métrico busca a justificativa teórica para a sua prática (apud Lefevere, 1975: 38).

Lefevere explica que a decisão de obedecer a um certo número de pés ou de sílabas por verso implica enfrentar a desagradável consequência de não estar livre na escolha das palavras como se gostaria. Isso significa que “the metrical translator is forced to mutilate words in a number of ways, in order to make them fit the all-important line” (Lefevere, 1975: 38). Uma dessas maneiras é a “adaptação morfológica”, que pode dar como resultado palavras truncadas, de acordo com o teórico. Outra maneira seria pesquisar na evolução da língua-alvo até encontrar palavras cujo formato morfêmico se encaixe no verso sem distorcê-lo.

Mas nem sempre é necessário tomar medidas drásticas como estas para satisfazer o metro, observa Lefevere. É possível encontrar um equivalente a partir do sentido, que se

encaixe no verso. O tradutor também pode recorrer a palavras que não pertencem verdadeiramente à língua de chegada, mas que são compreensíveis pela maioria dos leitores. Pode também, eventualmente, usar arcaísmos e etimologismos, para o mesmo fim (Lefevere, 1975: 38).

Outras maneiras que Lefevere (1975: 39) encontra nos tradutores métricos que procuram não mutilar as palavras são o uso de expressões idiomáticas e a expressão de uma única palavra do texto original por duas palavras relacionadas. A conclusão do teórico sobre a tradução metrificada é que, neste modo, o tradutor concentra-se exclusivamente em um aspecto do original e, como a tradução literal, distorce o sentido, o valor comunicativo e a sintaxe do texto-fonte.

Tratando da questão métrica na tradução de poesia, Vizioli (in Coulthard & Caldas, 1991) acredita que ela é parte intrínseca da linguagem da poesia e, portanto, não deve ser destruído. “Por isso”, diz ele, “o tradutor não pode aumentar arbitrariamente o número de sílabas, pois, se o fizer, com certeza arruinará o efeito almejado pelo poeta” (in Coulthard & Caldas, 1991: 141). Tendo dito isto, Vizioli reconhece que, “Entretanto, para manter o mesmo número de sílabas, ele é freqüentemente obrigado, em vista da aludida discrepância, a eliminar palavras e até mesmo imagens, tornando vago e inócuo o que, antes, possuía vigor e precisão. E isso também é condenável” (in Coulthard & Caldas, 1991: 141). E então o teórico-tradutor se pergunta: “Como preservar o ritmo sem estropiar o sentido? Ou como conservar este sem prejudicar aquele?” (in Coulthard & Caldas, 1991: 141). Vizioli responde que não há solução plenamente satisfatória para este problema, mas que “Nessa permanente necessidade de se escolher entre preservar o sentido em detrimento parcial do ritmo, ou manter o ritmo, prejudicando um pouco o sentido, inclino-me, pessoalmente, a favor da primeira opção” (in Coulthard & Caldas, 1991: 142-143).

Sobre a tradução dos poetas em verso, D’Alembert se pergunta se “em versos, não estamos condenados mais a imitá-los que a traduzi-los” (in Faveri & Torres, 2004: 71). Segundo Lefevere (1975), a diferença entre a tradução, a versão e a imitação está no grau de interpretação. O tradutor propriamente dito esforça-se por tornar a interpretação do autor original sobre um determinado tema acessível a um público diferente, enquanto o tradutor de versões basicamente toma a substância do texto-fonte, mudando a sua forma. O imitador, afirma Lefevere, produz um poema seu, tendo apenas o título e o ponto de partida, quando muito, em comum com o original (1975: 76). A interpretação que o imitador faz do tema é radicalmente diferente da interpretação que o autor mostra no seu texto. Já a interpretação do escritor de versão é basicamente a mesma do autor (Lefevere, 1975: 84). Mas, na verdade, o escritor de versão não traduz o texto-fonte; ele dá uma versão de como, na sua opinião, o texto deveria ser reescrito para atender às exigências da época, ou o que ele imagina serem essas exigências (Lefevere, 1975: 84).

Por outro lado, Vizioli afirma que o caminho da *tradução* de poesia é o da recriação literária, entre os extremos da “fidelidade literal” (que sacrifica a “poesia”) e o da adaptação livre (que nem sempre conserva o “poeta”)” (in Coulthard & Caldas, 1991: 138). Vizioli defende a tradução da poesia em poesia.

Holmes (1970: 93) situa a tradução em verso no conjunto da ampla variedade de “metaliteratura” que pode se acumular em torno da interpretação de um poema e da poesia. Ele explica que a tradução em verso é interpretativa como um ensaio crítico na língua do poema, ou um ensaio numa língua diferente daquela em que o poema foi escrito, ou a tradução em prosa; e é como a tradução em prosa em termos de extensão e temática, ao mesmo tempo que é diferente deles, aproximando-se da imitação, do poema ‘sobre’ um poema e do poema inspirado em um poema, no princípio de que faz uso do verso como o seu

meio, e de que aspira abertamente ser um poema por si só, sobre o qual um novo leque de “metaliteratura” pode se acumular.

A tradução, o poema de efeito análogo na língua de chegada (Paz) ou metapoema (Holmes),

is a nexus of a complex bundle of relationships converging from two directions: from the original poem, in its language, and linked in a very specific way to the poetic tradition of that language; and from the poetic tradition of the target language, with its more or less stringent expectations regarding poetry which the metapoem, if it is to be successful as poetry, must in some measure meet (Holmes, 1970: 92).

Assim, o tratamento dos efeitos poéticos no processo de tradução estará sempre vinculado às permissões e restrições atuantes nas tradições poéticas das línguas, a começar pela escolha da forma geral do texto de chegada.

Observando o trabalho dos tradutores de textos poéticos, Holmes (1970) identifica quatro tipos possíveis de tradução da forma. O primeiro tipo é a tradução em *mimetic form*: “that usually described as retaining the form of the original” (Holmes, 1970: 95). O efeito da forma mimética é reenfatizar a estranheza que ao leitor da tradução aparece inerente à mensagem semântica do poema original. O metapoema mimético, explica Holmes, exige que o leitor amplie os limites de sua sensibilidade literária, estenda sua visão para além das fronteiras do que é tido como aceitável na sua própria tradição literária. Em alguns casos, a tradução mimética pode resultar num enriquecimento da tradição literária que a recebe, com novas formas. Por esta razão, a forma mimética tende a figurar num período em que os conceitos de gênero estão enfraquecidos, as normas literárias são questionadas e a cultura-alvo como um todo está aberta a impulsos exteriores (Holmes, 1970: 97-98).

O segundo tipo de tradução da forma segundo Holmes é a *analogical form*: “[translators] looked beyond the original poem itself to the function of its form within its poetic tradition, then sought a form that filled a parallel function within the poetic tradition of the target language” (in Holmes, 1970: 95). A forma analógica, por sua vez, tem o efeito de

trazer o original à tradição nativa, de “naturalizar”. Este tipo de tradução é normalmente preferido em um período no qual se acredita que as normas na cultura-alvo oferecem um modelo válido por onde testar a literatura estrangeira. Períodos assim tendem a ter conceitos de gênero tão altamente desenvolvidos que qualquer outro tipo de forma que não a analógica seria inaceitável ao gosto literário predominante (Holmes, 1970: 97).

Organic form é o terceiro tipo de tradução da forma assinalado por Holmes:

the translator pursuing this approach does not take the form of the original as his starting point, fitting the content into a mimetic or analogical form as best as he can, but starts from the semantic material, allowing it to take on its own unique poetic shape as the translation develops (Holmes, 1970: 96).

A forma orgânica, do metapoema segue o princípio de que, uma vez que forma e conteúdo são inseparáveis em poesia, é impossível encontrar uma forma extrínseca predeterminada na qual se possa traduzir um poema, a única solução sendo permitir que uma nova forma intrínseca se desenvolva a partir dos mecanismos internos do próprio texto (Holmes in Holmes, 1970: 98).

O quarto tipo de tradução da forma poética na classificação de Holmes é a *extraneous form*: “this form does not derive from the original poem at all [...]. The translator making use of this approach casts the metapoem into a form that it is in no way implicit in either the form or the content of the original” (Holmes, 1970: 97). Nesta forma de tradução, há um mínimo de conformidade da arte do “metapoeta” (Holmes, 1970) em relação às exigências formais de sua cultura poética, que ao mesmo tempo lhe dá liberdade para transferir o “significado” do poema com maior flexibilidade do que as formas mimética e analógica permitiriam. Holmes afirma que a *extraneous form* tem sido uma forma constante ao longo dos séculos, usada particularmente por metapoetas inclinados à imitação (Holmes, 1970: 98-99).

Para Kochol (in Holmes, 1970), ao traduzir um poema, que é uma forma de expressão lingüística limitada a um determinado ritmo métrico, é possível proceder de duas maneiras: aderir ao padrão rítmico do original e copiar a forma do verso com todos os seus componentes

rítmicos, ou modificar o padrão, substituindo o ritmo original por um outro, neste caso, transpondo para uma forma de verso diferente (Kochol, 1970: 106). Numa substituição de ritmo, Kochol observa que o tradutor pode preservar certos fatores rítmicos enquanto altera outros. Se o tradutor preserva os fatores essenciais e altera os subsidiários, ele alcança o que Kochol chama de substituição rítmica adequada. Aderindo aos elementos subsidiários e deixando de lado os elementos essenciais, o tradutor faz uma substituição rítmica inadequada (Kochol, 1970: 106). Depois de identificar esses dois tipos de substituição, Kochol distingue três modos de tradução rítmica: 1) cópia rítmica do original – *identidade*; 2) substituição rítmica adequada – *substituição* e 3) substituição rítmica inadequada – *inadequação*. Kochol afirma que o primeiro modo, que supõe um respeito escrupuloso pela forma do verso original como ideal supremo da tradução em verso, não depende do fator subjetivo da habilidade do tradutor, mas de fatores objetivos de língua.

Além da forma geral do poema, há outras qualidades poéticas que devem ser levadas em consideração. É o caso da rima, “que faz parte da linguagem da poesia” (Vizioli, 1991: 145). Vizioli considera que “[t]oda vez que sua presença é esquecida, o seu número é cortado, alguma coisa se perde na tradução. Por isso”, diz ele, “quem realmente procura recriar o poema deve, dentro de certos limites, esforçar-se por conservá-la, mesmo que, para isso, tenha, às vezes, que distorcer ligeiramente o significado de um ou de outro verso” (Vizioli, 1991: 145). Não basta, porém, que o tradutor as preserve em número e, se possível, no esquema originais, mas também em sua natureza, porque as rimas “podem igualmente reforçar uma idéia ou exprimir um sentimento” (Vizioli, 1991: 146). Se são rimas imperfeitas, o ideal, para Vizioli, é que continuem imperfeitas na tradução (1991: 146).

Outras “qualidades sonoras” nem sempre recebem a mesma atenção dos tradutores, afirma Vizioli (1991). É o caso da “*repetição* (de vocábulos e frases)”, da “*assonância* (que é a presença dos mesmos sons vocálicos em palavras diferentes)”, da “*consonância* (que é a

recorrência de sons consonantais)” e da “*aliteração* (quando os sons repetidos se localizam no início das diferentes palavras)” (Vizioli, 1991: 148). Estas qualidades também são significativas e merecem cuidados na tradução, devendo o tradutor buscar a “correspondência dos valores expressivos das sonoridades” (Vizioli, 1991: 148). De fato, as assonâncias e as aliterações “não se limitam apenas à produção de efeitos onomatopéicos ou à criação de elos psicológicos entre palavras opostas ou semelhantes”, mas estes valores expressivos também abrangem uma “vasta gama de sugestões e estímulos emotivos, relacionados com as diferentes naturezas dos sons” (Vizioli, 1991: 148). Também deve-se procurar preservar a precisão das imagens, às vezes mais, às vezes menos importantes na tradução, dependendo do poema (Vizioli, 1991: 149).

Vizioli observa que é necessário, ainda, captar fielmente o tom do texto original. Assim, “não se pode traduzir em linguagem elevada o que um autor exprime em linguagem trivial, e vice-versa” (1991: 150). Por meio dos cuidados com o tom “os textos traduzidos adquirem, em grande parte, o sabor de uma época ou as características de um estilo individual” (Vizioli, 1991: 150).

Assim, o princípio que sustenta as observações dos teóricos da tradução em verso é o da tradução como a recriação de todas as qualidades poéticas do poema original:

Se a linguagem poética é justamente aquela que utiliza com o máximo de proveito os diferentes planos da fonética, morfossintaxe, semântica e prosódia, o que se pode exigir de uma tradução poética senão que ela reproduza o máximo de efeitos do poema original em todos esses planos? (Britto, 2004: 09).

Como antes dito, justamente por ser em princípio intraduzível, o texto poético está aberto a muitas possibilidades de tradução. Para que a tradução de um poema faça sentir o estranho de uma forma poética análoga ao original, deve necessariamente ser uma tradução em verso?

2.2.2 Tradução de poesia em prosa

Aparentemente, nenhum dos tradutores de *Songs of Innocence and of Experience* ao português cogitou traduzi-las em prosa. Certamente porque estas peças tão musicais perderiam sua graça se não fossem traduzidas em verso. Como diz Marmontel (in Faveri & Torres, 2004: 133), “há poemas cujo mérito principal está na melodia. Estes decaem, se o prestígio do verso não o sustenta, pois quando a alma está ociosa, o ouvido deseja ser seduzido”. Nas *Canções* há também pensamento, mas o mérito maior está, de fato na melodia (Eliot in Blake, 1984). “Mas peguem os trechos tocantes e sublimes dos antigos”, continua Marmontel, “e apenas os traduzam como fez Brumoy, em prosa simples e decente; eles produzirão efeito” (in Faveri & Torres, 2004: 133).

Não é somente Marmontel que admite, em alguns casos, pelo menos, a tradução de poesia em prosa. Para Goethe, a riqueza maior da poesia é o que fica de um poema quando traduzido em prosa: “Aprecio o ritmo, bem como a rima, por meio dos quais a poesia se torna poesia, mas verdadeiramente profundo e eficaz, realmente formador é o que resta do poeta quando ele é traduzido em prosa. Permanece então o conteúdo puro e perfeito” (Goethe in Heidermann, 2001: 17).

Lefevere argumenta que a prosa não é capaz de dirigir a atenção do leitor para certas palavras como a poesia pode fazer (Lefevere, 1975: 43). O teórico mostra como exemplo uma tradução na qual a repetição foi preservada, mas teve seu efeito enfraquecido, porque a palavra repetida perdeu sua “posição estratégica” (1975: 43).

Ainda assim, Lefevere (1975) observa que existem meios de o tradutor chamar atenção para certas palavras numa tradução em prosa, procurando 1) pôr no texto traduzido um equivalente que soe estranho ao leitor, que pareça uma escolha não óbvia; 2) transplantar a palavra do texto-fonte pela etimologia; 3) criar uma nova palavra a partir da base

etimológica do termo original (Lefevere, 1975: 43-44). O tradutor também pode compensar o valor de certas palavras do original pelo exagero ou pela adição de modificadores. Todas essas possibilidades, porém, podem produzir confusão ou um efeito ridículo quando mal utilizadas na tradução, segundo Lefevere.

Outro meio que Lefevere aponta de tradução de poesia em prosa é a adição de “toques poéticos” ao texto traduzido. Nesse caso, a aliteração, por exemplo, é usada em inglês para poeticizar o texto-alvo (Lefevere, 1975: 46). Para tentar captar algo do ritmo do original – pois o controle sobre o ritmo da tradução em prosa é muito menor que o do poeta, precisamente porque ele abandona a forma em verso (Lefevere, 1975: 47) –, o tradutor pode aproximar a sintaxe do seu texto da sintaxe do texto-fonte. No entanto, este procedimento pode causar sentenças que pareçam distorcidas aos olhos do leitor. “The result”, analisa Lefevere, “is fairly accurate, but not elegant, when the prose translator tries to superimpose the source language’s syntax on the target language; it is elegant, but not accurate, when he decides to build long and carefully balanced periods” (1975: 47).

Examinando traduções de poesia em prosa, Lefevere conclui que a tradução em prosa distorce o sentido, o valor comunicativo e a sintaxe do original, e, principalmente, “It fails to make that source text available as a literary work of art in the target language” (Lefevere, 1975: 49).

Kochol (in Holmes, 1970) refere-se à tradução poética em prosa como o quarto método, marginal, de se traduzir um ritmo de verso (os outros métodos que ele aponta são as já mencionadas traduções por “cópia idêntica”, por “substituição adequada” e por “substituição inadequada”). O método de substituição do ritmo versificado por um ritmo não-métrico deve ser considerado, segundo o teórico, um caso extremo de substituição inadequada (Kochol in Holmes, 1970: 107).

2.3 Notas de tempo, lugar e tradição

Lefevere (1975) também analisa os fatores de *tempo*, *lugar* e *tradição* que freqüentemente separam original e tradução. Ele observa que os tradutores adotam uma série de atitudes em relação a esses elementos, que às vezes podem tornar difícil o entendimento e a apreciação total num outro tempo, lugar e tradição.

A solução mais fácil, conta Lefevere, é ignorar o problema (1975: 85). Ou então, o tradutor pode escolher preservar o *status quo*, através de notas de rodapé, por exemplo (1975: 86-87). Assim, o tradutor explica os elementos de tempo, lugar e tradição nas notas, o que, segundo Lefevere, constitui muitas vezes um meio injustificável de dividir o texto-fonte, parte dele sendo traduzido no texto-alvo, parte traduzido nas notas. De acordo com o teórico, este método torna impossível ao leitor acessar a tradução como uma obra de arte: “He [the reader] is forced to refer constantly to the notes, a procedure which destroys the autonomy of the target text, which, in other words, destroys the necessary prerequisite for any work of art to exist and leaves the reader with a large variety of notes” (Lefevere, 1975: 87). Ao agrupar todos os elementos de tempo, lugar e tradição do texto original em notas, o tradutor também chama a atenção do leitor para elas de um modo que o texto-fonte não faz (1975: 87).

Outra alternativa que Lefevere observa nas traduções é a interpretação ou tradução dos elementos de tempo, lugar e tradição da mesma maneira que se traduzem os elementos lingüísticos. Alguns tradutores, então, preferem substituir uma palavra ou frase completamente estranha do original por uma palavra ou frase mais familiar na tradução. Outros podem substituir o estranho pelo completamente familiar. Lefevere afirma que em ambos os procedimentos corre-se o risco da inconsistência. Pode-se, também, tentar alcançar o máximo dos dois mundos através da substituição pelo mais familiar e pelo totalmente familiar indiscriminadamente, ou ainda explicar o termo estranho no próprio texto traduzido,

através da adição de uma palavra ou de um grupo de palavras (1975: 88-90). Lefevere nota que a maioria dos tradutores mostra-se relutante à técnica da explicação dentro do texto quando esses elementos de tempo, ou de lugar, ou de tradição requerem algum tipo de expansão verbal do texto. Isto é, os tradutores normalmente usam esta técnica quando podem limitar a explicação a uma palavra, ou a poucas palavras, de modo que a expansão ou a supressão do original geralmente sejam feitas em favor de um padrão métrico ou de um esquema de rima. O teórico reprova esta postura dos tradutores, argumentando que a tradução não deve levar em conta apenas o elemento lingüístico, negligenciando os outros elementos em diferentes graus, mas deve atentar para todos os elementos do original (1975: 91-92).

Um outro modo de traduzir elementos de tempo, lugar e tradição do original usado por alguns tradutores de poesia é a paráfrase (Lefevere, 1975: 92). Dos métodos de tradução desses elementos, Lefevere conclui que apenas a reinterpretação e a explicação no interior do texto oferecem resultados satisfatórios, e que ignorar o problema, deixar de lado o termo problemático, ou parafrasear o original de maneira que a paráfrase acabe tão obscura quanto o original, não resolve o problema.

“*Poemas* não podem ser traduzidos, mas apenas repoetizados, o que é sempre delicado”, no entender de Schopenhauer (in Heidermann, 2001: 169). Se pensássemos na tradução como um texto completamente independente das suas raízes no autor que o escreveu, não nos preocuparíamos com a semelhança ou com as diferenças em relação ao texto de partida. Preocuparíamos-nos, talvez, somente com o valor estético do texto em si, como esperava Borges (Borges, 2001: 94): “Llegará un día en que a los hombres les importen poco los accidentes, las circunstancias de la belleza; les importará la belleza misma. Puede que ni siquiera les interesen los nombres ni las biografías de los poetas”. Mas pensa-se no autor e no valor da obra original – quer-se ler Blake em português; quer-se que a tradução lembre o máximo possível as qualidades poéticas de Blake. E, se Madame de Staël estiver certa,

“Espera-se muito mais desfrutar de um prazer de mesmo tipo do que de traços perfeitamente semelhantes” (in Faveri & Torres, 2004: 149).

CAPÍTULO 3

ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE *AMERICA A PROPHECY*

3.1 Ritmo

3.1.1 Esquema acentual

Para entender a organização poética de *America*, é útil partir das noções de “profeta” e de “profecia” como mensagem de redenção. Estas noções remetem ao contexto bíblico, no qual o profeta “é um mensageiro da palavra divina” (*Bíblia de Jerusalém*, 2002: 1230). A mensagem do profeta é sua profecia, e “não apenas suas palavras, mas suas ações, sua vida, tudo é profecia” (2002: 1231), e “sua mensagem é dirigida ao povo todo” (2002: 1231).

Alguns utilizam o termo “místico” para o indivíduo excepcional no campo científico, religioso, artístico ou outro. O profeta é um indivíduo excepcional no campo religioso, então pode ser, sob este ponto de vista, um místico. A relação que o místico estabelece com o *establishment* é sempre uma relação tensa: o místico ou gênio, portador de uma idéia nova, é sempre perturbador para o grupo institucionalizado, e o *establishment* trata de proteger o grupo dessa disrupção (Grinberg et al, 1973: 40). Interessa-nos a seguinte questão: “A força disruptiva do místico-gênio fica limitada pelo meio de comunicação através do qual se transmite sua mensagem; e dependerá da linguagem de êxito sua qualidade criativa e promotora de mudanças” (Grinberg et al, 1973: 40). A linguagem que Blake, indivíduo do campo das artes, utiliza para codificar sua mensagem em direção ao *establishment* é a poesia, por ele identificada com a profecia.

Profetas não são adivinhos ocupados da previsão do futuro; eles são reveladores de verdades. Essas revelações, serão, claro, estranhas ao *establishment* – os profetas da Bíblia, de um modo geral, eram transgressores (Damon, 1988: 335). Blake defende a arte “como la única salvación del hombre y el artista como redentor, identificado, por lo tanto, con Jesús” (Valentí in Blake, 1977: 46). Assim, Blake considerava Jesus o maior dos profetas, pois falava por meio de parábolas (Borges, 1985: 60; Damon, 1988: 213): “El artista se identifica con el profeta” (Valentí in Blake, 1997: 46).

Por pretender-se uma revelação, a mensagem profética supostamente objetiva agir contra o *establishment*, provocar o público. Esta faceta contestatária da proposta de Blake fica mais clara quando comparada com o pensamento kantiano: “Blake’s poetry pursues a contestatory aesthetic that is radically opposed to the Kantian and post-Kantian tradition of aesthetic ‘disinterestedness’ or ‘artistic disengagement’ (Jerome McGann, 1988 apud Vine, 2002: 06). Segundo McGann, Blake persegue uma “‘activist and contestatory poetics’ that articulates social discourse as conflictual rather than harmonious, performative rather than referential”, na contramão da tradição romântico-ideológica (inaugurada por Kant) que entende a “utilidade social” da poesia como o suprimimento de um “space of aesthetic disinterestedness [where] ... a ‘feeling’ of fundamental harmony and order can be nurtured” (Vine, 2002: 06). Nesta ótica, a prática de Blake toma a linguagem e as idéias como “atos sociais”, não como meras representações (McGann, 1988 apud Vine 2002: 06).

No caso do ritmo de *America*, há um estilo declamatório que dá uma impressão de intensidade – paixão no narrar da profecia¹⁵ –, cujo resultado é a sensação de uma “convicção absoluta” do narrador em relação à sua mensagem; uma força expressiva construída para provocar o *establishment*. O poeta atinge este estilo em parte com o seu verso heptâmetro.

¹⁵ Lembrando as palavras de Blake, “Passion & Expression is Beauty Itself” (Erdman, 1988: 652).

De acordo com Preminge & Brogan (1993: 516), o metro utilizado por Blake em *America* é incomum na tradição literária inglesa, e identificado como “verso heptâmetro”:

the term [heptameter] is applicable mainly to the long line of William Blake’s later Prophetic Books, a line which Blake said “avoided a monotonous cadence like that of Milton and Shakespeare” by achieving “a variety in every line, both in cadence and number of syllables.” Syllable count actually ranges as high as 21. Blake’s sources would seem to be the Bible, Macpherson, and late 18th-c. Ger. experiments in long-lined verse such as those in Hölderlin’s *Hyperion*, but Blake himself claimed the form was given him in automatic writing.

Blake evitou o ritmo miltoniano porque precisava de uma linha espaçosa o suficiente “to carry the roll and thunder of apocalyptic vision” (Frye, 1995: 185). Além do mais, Blake recusava-se a adotar um metro preexistente, no qual devesse “enquadrar” as suas idéias, pois

in all genuine art the finished product is the exact shape of the conception (...). The artist cannot achieve complete control of his medium without complete freedom to do so. The only “free verse” worth regarding is a verse that is free to reproduce with perfect accuracy every detail of the content in the form (Frye, 1995: 95).

Como dizem Preminge & Brogan (1993: 04), “Knowing the meter will elucidate the sense”, e vice-versa. Blake viu que, para seus propósitos, o verso teria de dispensar a unidade prosódica recorrente: “it would have to be treated as a line of seven beats rather than of seven feet” (Frye, 1995: 185). Estamos diante de um metro acentual: “sometimes called ‘strong stress’ metre, is the type of metre based on an equal number of stresses per line, without respect to the exact number of syllables per stress” (Leech, 1974: 118). Assim, o verso acentual pode explorar todas as possibilidades de estrutura rítmica, de medidas de uma sílaba a medidas de quatro ou cinco sílabas (embora na prática as medidas de uma e de quatro sílabas sejam raras) (Leech, 1974: 118).

Por *America* ter um esquema acentual, abandono o termo “metro” e passo a falar em “ritmo”, no sentido de Candido (1988: 76): “o ritmo é formado pela sucessão, no verso, de unidades rítmicas, constituídas por uma alternância de vogais, longas e breves, ou tônicas e

átonas”. Pela mesma razão, utilizarei a “medida”¹⁶ para analisar o verso de Blake, e não o “pé” da escansão tradicional.

Optando por um verso mais longo, Blake fugia dos limites dos padrões de verso que permitiam um número menor de possibilidades rítmicas, e logo tornava monótono um poema longo, com o risco de perda da força expressiva e distração do leitor¹⁷:

The shadowy daughter of Urthona stood before red Orc,
 x / x / x x x / x / x / / /
 When fourteen suns had faintly jorney'd o'er his dark abode;
 x / x / x / x / x \ x / x /
 His food she brought in iron baskets, his drink in cups of iron;
 x / x / x / x / x x / x / x / x
 Crown'd with a helmet & dark hair the nameless female stood;
 / x x / x x / / x / x / x /
 A quiver with its burning stores, a bow like that of night,
 x / x \ x / x / x / x / x /
 When pestilence is shot from heaven; no other arms she need:
 x / x x x / x / / / x / x /
 Invulnerable tho' naked, save where clouds roll round her loins,
 x / x x x / x / x / / / x /
 Their awful folds in the dark air; silent she stood as night;
 x / x / x x / / / x x / x /
 For never from her iron tongue could voice or sound arise;
 x / x \ x / x / x / x / x /
 But dumb till that dread day when Orc assayd his fierce embrace.
 x / / x / / x / x / x / x /
 (Gravura 1, “Preludium”)

Esta é a primeira estrofe do “Preludium”. O “Preludium” (re)apresenta o cenário mítico a partir do qual o poema se desenvolve. Não contém ainda nenhuma informação histórica; é uma espécie de síntese do livro, da causa espiritual dos fatos reais¹⁸ a serem narrados no corpo da Profecia, sob a visão eterna do poeta. Em outras palavras, no “Preludium” o poeta concentra-se no plano do eterno, para no restante do poema revelar o eterno do plano temporal.

Os versos 2, 5 e 9 desta estrofe são aparentemente idênticos, pois os três parecem heptâmetros jâmbicos. No entanto, cada um tem um andamento diferente. O segundo verso

¹⁶ “(...) MEASURES, each of which begins with a stressed syllable” (Leech, 1974: 106).

¹⁷ Símbolos de marcação rítmica de acordo com Leech (1974).

¹⁸ “Realidade” no sentido mais convencional do termo; não me refiro aqui à “realidade” como concebida por Blake.

conta duas pequenas pausas (indicadas com o sinal “[”], dividindo-se em três *membros*¹⁹; o quinto, está dividido em dois membros:

When fourteen suns had faintly journey'd o'er his dark abode;
 x / x / | x / x / x | \ x / x /
 A quiver with its burning stores, a bow like that of night,
 x / x \ x / x / | x / x / x /

A seqüência do início do segundo verso está dividida em dois membros de dois acentos cada um, fazendo um ritmo simétrico entre si.

Os versos 2 e 9 têm o mesmo número de acentos e de membros. Os dois primeiros membros de cada verso têm ritmo paralelo. Porém, realizam finais com andamentos diferentes:

When fourteen suns had faintly journey'd o'er his dark abode;
 x / x / | x / x / x | \ x / x /
 For never from her iron tongue could voice or sound arise;
 x / x \ | x / x / | x / x / x /

Com uma sílaba átona no início do último membro e vogal aberta no final, o verso 9 termina com uma seqüência mais veloz que o verso 2, e realiza uma entoação crescente, quando o verso 2 termina com entoação decrescente e fechada.

Os versos quinto e nono são perfeitamente simétricos no número de sílabas e acentos:

A quiver with its burning stores, a bow like that of night,
 x / x \ x / x / x / x / x /
 For never from her iron tongue could voice or sound arise;
 x / x \ x / x / x / x / x /

mas o início do nono verso tem paralelismo rítmico (Leech, 1974: 111) com a seqüência inicial do décimo verso (usando, neste exemplo, a barra invertida, “\”, para dar uma melhor visualização do andamento rítmico):

For never from her iron tongue could voice or sound arise;
 x \ x / | x \ x / | x / x / x /
 But dumb till that dread day when Orc assayed his fierce embrace.
 x \ / | x \ / | x \ x / | x \ x /

¹⁹ Termo de Chociay, 1979: 39.

Os versos acima, nono e décimo da primeira estrofe do “Preludium”, fazem uma correspondência na distribuição dos acentos nas duas seqüências iniciais, resultando na sensação de que as duas têm o mesmo andamento:

For never from her iron tongue
 x \ x / | x \ x / |
 But dumb till that dread day
 x \ / | x \ / |

Se atentarmos um pouco mais para as seqüências de finais de versos desta estrofe (isto é, as seqüências que vêm depois da última pausa de cada verso), perceberemos que seis delas contam três acentos:

The shadowy daughter of Urthona stood before red Orc,
 | / x / / /
 When fourteen suns had faintly journey'd o'er his dark abode;
 | \ x / x /
 His food she brought in iron baskets, his drink in cups of iron;
 | x / x / x / x
 Crown'd with a helmet & dark hair the nameless female stood;
 | x / x / x /
 A quiver with its burning stores, a bow like that of night,
 | x / x / x /
 When pestilence is shot from heaven; no other arms she need:
 | / / x / x /
 Invulnerable tho' naked, save where clouds roll round her loins,
 | / x / / / x /
 Their awful folds in the dark air; silent she stood as night;
 | / x x / x /
 For never from her iron tongue could voice or sound arise;
 | x / x / x /
 But dumb till that dread day when Orc assayd his fierce embrace.
 | x / x /

Os três acentos em cada último membro de metade dos versos da estrofe têm o efeito de resolver a tensão inicial desses versos. Quando há encadeamento, como acontece no verso quinto para o sexto, por exemplo:

A quiver with its burning stores, a bow like that of night,
 x / x / x / x / | x / x / x /
 When pestilence is shot from heaven; no other arms she need:
 x / x / x / x / x | / x / x /

aqui há um acúmulo de tensões, do primeiro membro do quinto verso (*A quiver with its burning stores,*) até o primeiro membro do verso seguinte (*When pestilence is shot from*

heaven;), para finalmente resolver-se no segundo e último membro do sexto verso (*no other arms she need:*).

Um dos versos que representam exceção do esquema predominante de três acentos no último membro envolve um acúmulo de tensões:

But dumb till that dread day when Orc assayd his fierce embrace.
x / / | x / / | x / x / | x / x /

Três impulsos entoativos, interrompidos pelas pausas, que só se resolvem no último membro (*his fierce embrace.*). Este verso parece-me um exemplo bem claro da predominância dos acentos sobre o número total de sílabas do verso ou a organização em pés: o verso tem sete pés, mas seus oito acentos, além das três pausas, são perceptíveis o bastante para provocar a sensação de ser um verso mais longo que os anteriores.

Seqüências acentuais diferentes de um verso a outro; simetrias de seqüências de acentos num verso ou entre dois versos; as pausas em número e posições diferentes ou não; um esquema regular de acentos nos últimos membros dos versos de uma estrofe – fazendo o conjunto obedecer a uma média de sete medidas por verso: é assim que o poeta mantém um estilo entoativo, ao mesmo tempo em que varia o ritmo em cada verso. Isto tem a ver com o fato de que o profeta “é antes de tudo um orador, pregador. A mensagem profética, em sua origem, é falada” (*Bíblia de Jerusalém*, 2002: 1236).

Acreditando que o número de acentos segura a entoação característica do poema, inclinei-me a traduzir seguindo a forma mimética, citada por Holmes (1970: 95) como “that usually described as retaining the form of the original”²⁰:

The morning comes, the night decays, the watchmen leave their stations;
x / x / | x / x / | x / x / x / x /
Chega a manhã, decompõe-se a noite, os vigias deixam seus postos;
/ x x / | x x / x / x | x x / x / x x /

²⁰ Nos exemplos que se seguem, utilizarei a letra “S” entre parênteses – (S) – para indicar a minha tradução, e para a tradução de Portela, “P” entre parênteses – (P).

The grave is burst, the spices shed, the linen wrapped up;
 x / x / | x / x / | x / x / /
 A sepultura está arrombada, os aromas derramados, o linho enrolado;
 x x x / x / x / x | x x / x x x / x | x / x x /
 The bones of death, the cov'ring clay, the sinews shrunk & dry'd.
 x / x / | x / x / | x x / / x /
 Os ossos da morte, o barro que os cobre, músculos contraídos & secos.
 x / x x / x | x / x x / x | / x x \ x / x x /
 (Gravura 6)

Assim, procurei seguir os acentos em cada verso e a organização dos membros. Fui levada, na verdade, a tentar captar na tradução as mesmas medidas ou *células métricas* percebidas do original. As células métricas são os “tipos de combinações de átonas e tônicas que, isoladas ou agrupadas, podem estruturar o ritmo dos versos. De maneira mais ampla, são essas combinações ou células que estabelecem o ritmo da poesia tradicional ou livre, e até da prosa lírica” (Cavalcanti Proença, 1955: 17). Cavalcanti Proença mostra que “São as tônicas, por sua distribuição no verso, que determinam a natureza das células métricas” (Cavalcanti Proença, 1955: 23). Prefiro chamá-las “células rítmicas” em vez de “células métricas”, concordando com Chociay (1974: 07), para evitar que o termo de Cavalcanti possa provocar algum tipo de confusão à interpretação essencialmente acentual que faço do verso de *America*.

Diante de um esquema predominantemente acentual, acredito que uma tentativa de adaptação para um esquema silabo-métrico produziria um outro modo de formação das células rítmicas, desfigurando o estilo declamatório do texto. Por exemplo, traduzindo rapidamente os versos num esquema de catorze sílabas:

Firme, a Filha de Urthona, // em face do rubro Orc,
 Pálidos sóis passados // por sua casa escura;
 Coroada de elmo negro, // firme, a Fêmea Sem Nome
 Dava-lhe de comer // do pão dos férreos cestos.
 Suas setas flamantes, // um arco igual o da noite,
 Quando caída a peste, // não precisa de outra arma;
 Pura mesmo que nua, // mas obscuras suas partes
 Por cruéis nuvens no ar negro, // ela foi noite muda,
 Pois jamais se ouviu som // da sua língua de ferro,
 Até sofrer de Orc // seu abraço de fogo.

O alexandrino antigo (tetradecassílabo), com dois hemistíquios hexassílabos graves no esquema padrão, está na poesia de Fagundes Varela, Castro Alves e outros, tendo sido usado modernamente por Murilo Araujo, que o empregou “necessitando de um ritmo pomposo, longo e solene” (apud Chociay, 1974: 125). Este ritmo, porém, não parece adequado para *América*, pois, como se pode observar no exemplo, por mais que variemos o curso intensivo de cada hemistíquio, é muito difícil obter mais de seis sílabas intensas em um verso. Além disso, as próprias variações de lugar dos acentos são bastante limitadas, o ritmo tendendo para a monotonia.

Manuel Portela pode ter percebido estas intenções rítmicas de *America*: o verso na sua tradução não está arranjado num esquema métrico pré-fixado; ou seja, não tem um número fixo de sílabas por verso. Porém, ao mesmo tempo, não vemos uma preocupação com seguir as unidades de ritmo verso a verso. Um exemplo:

- (P) A filha sombria de Urthona estava de pé diante de Orc vermelho,
 x / x x / x x / x / x x / x / x /
 The shadowy daughter of Urthona stood before red Orc,
 x / x / x x x / x | / x / / /
 (S) A filha sombria de Urthona firme ante o rubro Orc,
 x / x x / x x / x | / x x / x /

Na tradução de Portela (Blake, 2005: 79), o maior número de acentos sem pausa, praticamente um único membro na linha (note-se a sinalefa em “Urthona^estava”), fazem o andamento do verso consideravelmente mais rápido (um tempo mais acelerado, porém com mais batidas) que o original (um tempo mais lento, com menos batidas). O que alonga o verso de Portela é, podemos de pronto notar, o item “stood”. A dificuldade está no fato de que não parece haver equivalente em português para “stood”, que expresse todo o seu significado. Aqui, o tradutor, procurando alcançar todo o detalhe da imagem, e não encontrando a palavra que compreendesse o sentido de “stood”, ou melhor, optou por um conjunto de quatro itens: “stood” – “estava de pé diante de”. Para quem compara o original e a tradução, a tradução traz um efeito explicativo. Para o leitor da tradução, a sentença dá uma impressão semelhante à

prosa. Preferi traduzir o item problemático por “firme”, procurando afastar a semelhança com a prosa, apesar do risco de não reproduzir totalmente o sentido de “stood”, o que certamente prejudica o detalhe da imagem contido no original.

Observa-se o mesmo problema de tradução em alguns outros pontos do texto, que teve soluções diferentes nas duas traduções:

Heads deprest, voices weak, eyes downcast, *hands work-bruis'd*
 / x / | / x / | / / \ | / / \
 (P) Cabeças abatidas, vozes vacilantes, olhos cabisbaixos, *mãos maceradas do trabalho*
 x / x x x / x | / x x x / x | / x x x / x | / x x / x x x /
 (S) Cabeças desalentadas, vozes caladas, olhos abatidos, mãos calejadas,
 x / x x \ x / x | / x x / x | / x x x / x | / x x /
 (Gravura 3)

Portela traduziu o neologismo “work-bruis’d com o sintagma/seqüência “maceradas do trabalho”, procurando alcançar o máximo do sentido do original (Blake, 2005: 83). A palavra “calejadas”, em minha tradução, acredito que consegue o mesmo sentido, fazendo o mesmo número de acentos primários que tem o último membro deste verso. De todo modo, perdi o neologismo.

Let the slave grinding at the mill, *run out into the field*
 / x / / x x x / | / / x x x /
 (P) Que o escravo a labutar no engenho *corra lá para fora para os campos*
 x / x x x / x / x | / x / x x / x x x /
 (S) Deixai o escravo que se esgota no moinho; *correr para o campo;*
 x / x / x x x / x x / x | x / x x /
 (Gravura 6)

Aqui, Portela (Blake, 2005: 87) novamente alonga o verso para deixar bem claro o sentido: “run out” traduzido por “corra lá para fora”, o que certamente dá um efeito mais prosaico que o original.

Rise and look out. his chains are loose, his dungeon doors are open
 / x \ / | x / x / | x / x / x / x
 (P) *Se erga e olhe lá para fora*, as cadeias soltas, as portas do calabouço abertas
 / x / x / x x / x | x x / x / x | x / x x \ x / x / x
 (S) *Levantar e ver.* Suas correntes estão soltas, e as portas da prisão abertas
 x x / x / | x x / x x x / x | x / x x x / x / x
 (Gravura 6)

Analisando o exemplo acima, e o anterior, percebemos que o tradutor português teve uma tendência a alongar na tradução dos *phrasal verbs*. Tínhamos visto “corra lá para fora” para o inglês “run out”; agora vemos “look out”, “olhe lá para fora”, na tradução de Portela (Blake, 2005: 87). Preferi traduzir simplesmente “ver”, que preserva o número de acentos, embora não enfatize a imagem da liberdade do escravo (o complemento “lá para fora” sem dúvida destaca que o escravo encontra-se *dentro* do calabouço).

Já na tradução deste verso:

Blasphemous Demon, Antichrist, *Hater of Dignities*;
 / x x / x | / x \ | / x x / x \
 (P) Demônio Blasfemo, Anti-Cristo, *tu que odeias Dignidades*
 x / x x / x | / x / x | / x / x x x /
 (S) Blasfemo Demônio, Anticristo, *inimigo das Dignidades*;
 x / x x / x | / x / x | x x / x x \ x /
 (Gravura 7)

aparentemente Portela e eu concordamos que a tradução direta para a o atributo “hater of Dignities” – que seria “odiador das Dignidades” – não seria a melhor opção em português, levando em conta o ritmo. “tu que odeias Dignidades”, a solução de Portela (Blake, 2005: 89), ainda que faça um acento primário a mais que o original, mostra-se ritmicamente melhor acomodada²¹ (/ x / x x x / ; que^odeias) que o meu “inimigo das Dignidades” (x x / x x \ x /), embora assonante.

Não é somente no caso dos *phrasal verbs* que o tradutor português sente a necessidade de explicitar o sentido, conforme mostra o seguinte verso (Gravura 11; Blake, 2005: 93):

And Bostons Angel *cried aloud* as they flew thro’ the dark night
 x / x / x / x / x x / x x / /
 (P) E o Anjo de Boston *gritou bem alto* enquanto voavam pela noite negra
 x / x x / x x \ / \ x / x / x x x / x /
 (S) E o Anjo de Boston *gritava* enquanto voavam pela noite escura.
 x / x x / x x / x / x / x x x / x /

²¹ Chociay dedica uma seção de sua *Teoria do Verso* à análise dos “processos de acomodação”, que são meios de se alcançar a “harmonia melódica de um poema”, através da assimilação do “acervo melódico da língua” por parte de quem constrói o verso: “A feitura do verso pressupõe o conhecimento e domínio técnico de uma série de processos de acomodação silábica e acentual, para que se atinja o esquema desejado. A junção ou a separação de vogais em contato, o acréscimo ou a supressão de sílabas, o recuo ou o avanço do acento forte vocabular são algumas dessas soluções que, atuantes ou latentes na fala, ganham no versejar valor operatório” (Chociay, 1974:14).

Em minha tradução, ao contrário, suprimi informação, para manter o número de acentos na linha, o que não foi possível fazer em outro verso (Gravura 11; Blake, 2005: 95):

That mock him? who commanded this? what God? what Angel!
 x / x | / x / x / | \ / | \ / x
 (P) *Que faz pouco dele? Quem ordenou isto? Que Deus? Que Anjo?*
 x \ / x / x | / x / x / x | x / | x / x
 (S) *Que escarnece dele? quem ordenou isto? qual Anjo? qual Deus!*
 x x / x / x | / x / x / x | x / x | x /

A dificuldade em manter os acentos na tradução do primeiro membro deste verso está no verbo “mock”. Mas, nesse caso, penso que o acréscimo de acentos, especialmente na tradução de Portela, revela-se um acréscimo positivo, pois torna possível a simetria entre os dois primeiros membros do verso, sem dar a sensação de que o verso se alongou, por serem brevíssimos os intervalos entre os acentos.

No verso nº 4 da gravura 12, Portela expande o item “down” em “lá para baixo” (Gravura 12; Blake, 2005: 95):

(P) *Lá para baixo, para a terra da América; indignados desceram*
 / x x / x | x x / x x / x x | x x / x x /
Down on the land of America. indignant they descended
 / x x / x x / x x | x / x / x / x
 (S) *Sobre a terra de América. revoltados eles se lançam*
 / x / x x / x x | x x / x / x x /

O verso acima está na passagem que revela ao leitor que o conflito até então descrito acontece nos céus:

So cried he, rending off his robe & throwing down his scepter.
 In sight of Albions Guardian, and all the thirteen Angels
 Rent off their robes to the hungry wind, & threw their golden scepters
Down on the land of America. indignant they descended
 Headlong from out their heav'nly heights, descending swift as fires
 (Gravura 12)

O poeta refere-se, provavelmente, à posição elevada, do ponto de vista do poder, que os Anjos ocupam enquanto aliados do rei (aqui vemos os Anjos, ou os governantes das treze colônias americanas, rebelando-se contra o rei), ou refere-se a um outro plano, à batalha intelectual entre as partes, agora em confronto. Aqui, embora Portela (Blake, 2005: 95) tenha conseguido

o mesmo número de acentos que o verso original, alonga a primeira parte do verso, desdobrando-o em duas (*Lá para baixo, | para a terra da América;*), quando no original há uma seqüência de três medidas dactílicas antes da primeira pausa intraversal. O tradutor alonga o verso aparentemente porque sente a necessidade de marcar a situação de conflito nesta altura do texto. Quando traduzi esta passagem, preferi manter a construção do original, onde a situação de conflito nos céus está apenas sugerida neste verso, para revelar-se propriamente no verso seguinte (*Headlong from out their heav'nly heights, descending swift as fires / Das alturas celestiais, descendo velozes como chamas*). Além de antecipar informação, a tradução de Portela inclui uma interferência do narrador: “lá para baixo” sugere que o narrador está “lá em cima”, quando no original o narrador não participa dos fatos narrados.

In black smoke thunders and loud winds rejoicing in its terror
 x / / / x | x / / x / x x x / x
 (P) Em estrondos de fumo negro, os ventos atroavam rejubilando com o seu terror,
 x x / x x / x / x / x x / x x \ x / x x x / x /
 (S) Com trovões de fumaça negra e ventos jubilantes de terror
 x x / x x / x / x / x x x / x x x /
 (Gravura 12)

Neste verso, Portela (Blake, 2005: 95) prefere seguir mais ou menos a ordem do original, dando um movimento mais prosaico, enquanto optei por condensar o verso. A seguir, o tradutor português procura seguir o sentido original, no verso cuja dificuldade é o possessivo de “Bristols”, que vai completar-se apenas no verso seguinte (*And the Leprosy Londons Spirit, sickening all their bands:*):

Across the limbs of Albions Guardian, the spotted plague smote Bristols
 x / x / x / x / x | x / x / / / x
 (P) Aos membros do Guardião de Albion, a praga bexigosa atacou o Espírito de Bristol
 x / x x x / / x | x / x x x / x x / x / x x x / x
 (S) Pelo corpo do Guardião de Albion, a praga das manchas ganha Bristol
 x x / x x x / / x | x / x x / x / x / x
 (Gravura 15)

Portela (Blake, 2005: 99) prefere explicitar em sua tradução (“*Espírito de Bristol*”), quando opto por não acrescentar acentos, com prejuízo do sentido de “*Spirit*”, que personifica a cidade de Bristol, como é usual em Blake.

3.1.2 Paralelismo verbal: anáfora

O verso de *America* ainda faz aproximação com o versículo de certos livros proféticos, no que se refere ao recurso do paralelismo verbal, especialmente a anáfora. De Isaías, por exemplo:

13 *And upon all the cedars of Lebanon, that are high and lifted up, and upon all the oaks of Bashan,*
14 *And upon all the high mountains, and upon all the hills that are lifted up,*
15 *And upon every high tower, and upon every fenced wall,*
16 *And upon all the ships of Tarshish, and upon all pleasant pictures.*
[Isaiah, Chapter 02, *King James Version* (Gospel Communications International, 2006)]

Na Bíblia em português, os versículos de Isaías supracitados aparecem assim:

contra todos os cedros do Líbano, altaneiros e elevados, e contra todos os carvalhos de Basã;
contra todos os montes altaneiros e contra todos os outeiros elevados;
contra toda a torre alta e contra toda muralha fortificada;
contra todos os navios de Társis e contra tudo o que parece precioso.
[*Bíblia de Jerusalém*]

contra todos os cedros do Líbano, altos e sublimes; e contra todos os carvalhos de Basã;
contra todos os montes altos, e contra todos os outeiros elevados;
contra toda torre alta, e contra todo muro fortificado;
e contra todos os navios de Társis, e contra toda a nau vistosa.
[*João Ferreira de Almeida*]

Todos os altos cedros do Líbano e os poderosos carvalhos de Basã se abaixarão até à terra; todas as altas montanhas e colinas, as altas torres, as muralhas, os altivos navios que cruzam os mares e as belas embarcações nos portos – todos serão destruídos perante o Senhor nesse dia.
[*O Livro*]

O recurso é utilizado nos versos de *America*:

They cannot smite the wheat, nor quench the fatness of the earth.
They cannot smite with sorrows, nor, subdue the plow and spade.
They cannot wall the city, nor moat round the castle of princes.
They cannot bring the stubbed oak to overgrow the hills.
(Gravura 9)

Estes versos foram traduzidos por Manuel Portela da seguinte forma:

*Incapazes de destruir o trigo, ou de extinguir a abundância da terra.
Incapazes de castigar com mágoas, ou de subjugar o arado e a pá.
Incapazes de muralhar a cidade, ou de abrir fosso no castelo dos príncipes.
Incapazes de fazer o carvalho decepado cobrir as colinas.*
(Blake, 2005: 91)

Como se vê, o efeito rítmico é parecido com o do original. Eu dei a seguinte tradução aos mesmos versos:

*Não podem arrasar o trigo, nem assolar a fartura da terra.
Não podem arrasar com tristezas, nem reprimir o arado e a enxada.
Não podem muralhar a cidade, nem proteger o castelo com fosso.
Não podem devolver às colinas os carvalhos decepados.*
(Gravura 9)

Como Portela, também procurei trazer a anáfora e o ritmo do original para a tradução.

Podemos identificar outras passagens que lembram o ritmo do livro de Isaías, mas destacamos esta outra apenas:

*Let the slave grinding at the mill, run out into the field;
Let him look up into the heavens & laugh in the bright air;
Let the chained soul shut up in darkness and in sighing,
Whose face has never seen a smile in thirty weary years;
Rise and look out, his chains are loose, his dungeon doors are open.
And let his wife and children return from the oppressors scourge;
They look behind at every step & believe it is a dream.*
(Gravura 6)

Tradução de Portela:

*Que o escravo a labutar no engenho corra lá para fora para os campos,
Que olhe para os céus & ria no resplendor do ar;
Que a alma agrilhoada encerrada em escuridão e mágoa,
Cujo rosto não conheceu sorriso em trinta penosos anos,
Se erga e olhe lá para fora, as cadeias soltas, as portas do calabouço abertas.
E que a mulher e os filhos se libertem do látigo do opressor;
Olham para trás a cada passo & julgam que é sonho.*
(Blake, 2005: 87)

Minha tradução:

*Deixai o escravo que se esgota no moinho; correr para o campo;
Deixai-o olhar para os céus & rir no ar brilhante;
Deixai a alma acorrentada calada no escuro aos suspiros,
Cujo rosto não viu sorriso durante tristes trinta anos;
Levantar e ver. Suas correntes estão soltas, e as portas da prisão abertas
E deixai sua esposa e filhos retornarem do castigo dos tiranos;
Eles olham para trás a cada passo & acreditam que é um sonho.*
(Gravura 6)

A anáfora de Portela apresenta-se mais como a expressão de um desejo, “Que tal situação aconteça”, o que não deixa de representar de alguma forma a anáfora original. Porém, o original, marcado com o verbo “let”, é mais imperativo, mais urgente. Assim, preferi seguir a anáfora com o verbo “deixar”. De maneira geral, como vimos, é um recurso que pode ser reproduzido sem dificuldade, seguindo-se a ordem do original.

3.1.3 Paralelismo rítmico e assonâncias

No mais, o verso de *America* segue mais enfático que o versículo inglês de Isaías, devido à maior frequência das grandes pausas: a cada sete acentos. A dificuldade surge quando há paralelismo rítmico das células num determinado verso ou membro de verso. Eis alguns exemplos:

Meet on the coast glowing with blood from Albions fiery Prince.

/ x x / | / x x / |
(Gravura 3)

A tradução de Portela faz um outro movimento:

Reúnem-se na costa incandescente do sangue do Príncipe furioso de Albion.

x / x x x / x x x / x x / x
(Blake, 2005: 83)

O máximo que consegui foi uma simetria por meio da rima interna *luzente-ardente*, que talvez lembre o par *coast-blood* do original:

Reúnem-se na praia luzente do sangue ardente do Príncipe de Albion.

x / x x | x / x x / x | x / x / x |
(Gravura 3)

O problema é o possível efeito de “rima previsível”, com os dois adjetivos de terminação igual.

Acredito que, do ponto de vista rítmico, a tradução de Portela (Blake, 2005: 87), neste verso, foi mais feliz que a minha:

The morning comes, the night decays, the watchmen leave their stations;
 x / x / | x / x / |
 (P) «Chega a manhã, a noite esmorece, os vigias deixam os postos;
 / x x / | x / x x / x |
 (S) Chega a manhã, decompõe-se a noite, os vigias deixam seus postos;
 / x x / | x x / x / |
 (Gravura 3)

Neste outro exemplo, Portela (Blake, 2005: 87) opta por clarificar o sentido enquanto eu produzo uma simetria rítmica parcial:

Let the slave grinding at the mill, run out into the field:
 / / x / x / | / / x / x /
 Que o escravo a labutar no engenho corra lá para fora para os campos,
 / x x x / x / x | / x / x / x x /
 Deixai o escravo que se esgota no moinho; correr para o campo;
 x / x x / x | x / x x / x
 (Gravura 6)

O tradutor português deixou sem traduzir as páginas canceladas do original. O verso seguinte pertence a uma dessas páginas:

And Earth conglob'd, in narrow room, roll'd round its sulphur Sun.
 x / x / | x / x / |
 E a Terra em globo, num quarto estreito, girou em torno do sulfúreo Sol.
 x / x / x | x / x / x |
 (Gravuras Canceladas)

onde tentei acompanhar o movimento do paralelismo rítmico, como se pode ver acima; mas poderia traduzido “E a Terra em globo, numa câmara estreita, girou em torno do sulfúreo Sol”, por exemplo, o que talvez esteja mais próximo do sentido original.

Para produzir o efeito desses movimentos rítmicos nos versos, as posições dos acentos são reforçadas pelas assonâncias, que aparecem consideravelmente em *America*: o verso “Let the slave grinding at the mill, run out into the field:”, acima exposto, é um exemplo desses movimentos rítmicos assonantes. Neste caso em particular, o recurso é utilizado para marcar a oposição *mill-field*, que é importante na poesia de Blake. O poeta refere-se frequentemente às fábricas – the “dark satanic mills” (*Milton*, Erdman, 1988: 95) –, como uma síntese da

sociedade industrial. Nesta passagem, o jogo assonante remete à oposição *prisão-liberdade*. Em minha tradução, a posição sintática dos dois termos foi mantida, mas perdi a assonância, tirando o destaque da oposição de idéias, pois a simetria da terminação em “o” de “moinho” e “campo” é praticamente irrelevante. A opção de Portela por “engenho” e “campos” tampouco refaz a assonância.

Da mesma forma, o movimento assonante “Meet on the *coast* glowing with *blood*”, no verso já comentado, foi traduzido pelo tradutor português como “Reúnem-se na *costa* incandescente do *sangue*”, perdendo a assonância, e foi por mim traduzido como “Reúnem-se na praia *luzente* do sangue *ardente*”, transferindo a simetria sonora dos objetos para os atributos. Perdeu-se o tom lúgubre criado pela assonância com as vogais escuras.

Abaixo, temos um outro movimento assonante no interior de um verso:

Dark is the heaven above, & cold & *hard* the earth beneath;
(Gravura 14)

Procurei refazer a assonância:

Escuro o céu nas *alturas*, & fria & *dura* embaixo a terra;
(Gravura 14)

quando Portela opta por traduzir:

Negros estão os céus lá em cima, & fria & dura a terra cá em baixo;
(Blake, 2005: 97)

fazendo um paralelismo mais direto, *lá em cima-cá em baixo*.

Nos versos 1 e 2 da gravura 9, vemos assonâncias internas:

Sound! sound! my loud war-trumpets & alarm my Thirteen Angels!
Loud howls the eternal Wolf! the eternal Lion lashes his tail!

Blake faz assonância nas palavras *sound-loud-howls* e *war-alarm*. Na tradução de Portela ficou:

Soai! soai! estridentes trombetas de guerra & *alertai* os meus Treze Anjos!
Alto uiva o Lobo eterno! Estala a cauda o Leão eterno!
(Blake, 2005: 91)

o que dá a rima *soai-alertai* e a assonância *alto-cauda*. Minha tradução:

Soai! soai! minhas *altas* cornetas de guerra & *alertai* meus Treze Anjos:
Alto uiva o Lobo eterno! o Leão eterno agita a *cauda*!
(Gravura 9)

Creio que lembra o ritmo de Blake: *soai-altas-alertai; cornetas-treze; alto-cauda*.

Mais freqüentes são as assonâncias de um verso a outro. Por exemplo:

For every thing that lives is *holy*, life delights in life;
Because the *soul* of sweet delight can never be defil'd.
(Gravura 8)

As assonâncias *holy-soul* e *thing-in/sweet-be*, mais as repetições *life-life* e *delights-delight*, em assonância com *defil'd*, são a chave do efeito rítmico desses versos. Manuel Portela traduziu assim:

Pois tudo o que vive é sagrado, a vida tem *prazer* na vida;
Pois jamais alma doce e deleitosa pode *ser* maculada.
(Blake, 2005: 89)

lembrando o ritmo do original no primeiro verso, com *vive-vida-vida*. O par *prazer-ser* recebe menos destaque, pelo fato de os vocábulos estarem distantes um do outro.

Pois tudo o que vive é sagrado, a vida tem prazer na vida;
Porque a *alma* de doce prazer não pode *jamais* ser *maculada*.
(Gravura 8)

Faço assonância em *alma-jamais-maculada* (os “a” acentuados) lembrando um pouco o ritmo do verso de Blake.

Um outro exemplo de assonância entre versos seria:

Lover of wild *rebellion*, and *transgressor* of Gods Law;
Why dost thou come to Angels eyes in this terrific form?
(Gravura 7)

A tradução portuguesa não mostra preocupação com esses efeitos:

Amante da rebelião selvagem, e transgressor das Leis de Deus;
Porque apareces aos olhos do Anjo nesta forma terrífica?
(Blake, 2005: 89)

Procurei atentar para os movimentos assonantes; assim, traduzi:

*Amante da louca revolta e transgressor das Leis de Deus;
Por que apareces aos Anjos sob esta forma espantosa?*
(Gravura 7)

É importante observar também as palavras onde caem os acentos, pois elas podem estar recebendo um peso maior na construção das imagens, como no primeiro verso do poema:

The shadowy daughter of Urthona stood before red *Orc*.
(Gravura 1)

no qual “Orc”, personagem central do poema, recebe todo o destaque, sendo o último acento, o que está disposto logo antes da pausa de fim de verso, normalmente o que fica mais vivo na memória do leitor. Por esse motivo, deixei “Orc” no final do verso:

A filha sombria de Urthona firme ante o rubro *Orc*,
(Gravura 1)

Portela preferiu:

A filha sombria de Urthona estava de pé diante de Orc vermelho,
(Blake, 2005: 79)

No verso 7 da gravura 2, a posição dos acentos dá o destaque do verso à palavra “thee”:

I know *thee*, I have found *thee*, & I will not let thee go;
x / / | x x / / | x x x / / x /
(Gravura 2)

Na tradução de Portela, esse destaque é suavizado:

«Sei quem és, encontrei-te, & não te deixarei ir embora;
(Blake, 2005: 81)

Em minha tradução, o destaque do verso passou à Fêmea Sombrosa, o “eu” da declaração:

Eu te conheço, eu te encontrei, & não te deixarei fugir;
(Gravura 1)

Não é sempre que encontramos este problema, a exemplo do verso “Let the slave grinding at the mill, run out into the field:”, onde a posição dos acentos nas palavras por ele destacadas no original foram mantidos sem esforço, tanto em minha tradução como na de Portela, com prejuízo da assonância *mill-field*, conforme já mencionado.

3.1.4 Correspondência rítmica

Paulo H. Britto, em seu “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia” (2002), formula o seguinte parâmetro para a análise do ritmo em tradução de poesia, exemplificando com o caso do pentâmetro jâmbico inglês²²:

x / x / x / x / x /	x / x / x / x / x /
pentâmetro jâmbico	decassílabo jâmbico
Pentâmetro	decassílabo
verso longo	verso longo

De acordo com esse parâmetro, a medida que mais corresponde ao pentâmetro jâmbico seria o decassílabo jâmbico, considerando o ritmo de modo bem preciso. Passando gradativamente da precisão para um tratamento geral do problema, consideraremos o mesmo pentâmetro jâmbico um pentâmetro apenas, traduzindo-o por um decassílabo, e não daremos importância à natureza das células rítmicas. Se tomarmos o pentâmetro jâmbico simplesmente como um verso longo, a tradução será um verso longo, perdendo, assim, cada vez mais a precisão do ritmo, correspondendo cada vez menos ao ritmo do original. Considerando a função e a configuração do ritmo em *America*, podemos reescrever o esquema da seguinte maneira:

²² Adaptei o esquema de Britto (2002) para o pentâmetro jâmbico padrão.

Seqüências das células métricas
Seqüências de acentos nos membros de versos
Seqüências de membros de versos
sete acentos por verso

células métricas idênticas
seqüências idênticas de acentos nos membros de versos
seqüências idênticas de membros de versos
sete acentos por verso

Analisando o ritmo de *America* e sua tradução com base nos parâmetros acima, temos os seguintes resultados:

- As traduções apresentam um efeito entoativo próximo do original, por terem um número parecido de acentos.
- Minha tradução mantém mais vezes o mesmo número de pausas intraversais do texto original do que a tradução de Portela.
- Mostro uma preocupação maior com as seqüências dos membros de versos, ou número de células rítmicas numa seqüência intraversal, fazendo aproximação com o ritmo original de cada verso, tanto quanto me foi possível.
- As seqüências de sílabas nas células rítmicas não são perfeitamente idênticas às originais, nas duas traduções. Na verdade, não há uma necessidade absoluta de equiparar perfeitamente as células rítmicas, uma vez que o original explora todas as possibilidades de células rítmicas, o que nos permite fazer células de cinco sílabas (uma acentuada e três átonas, que é o limite máximo de uma célula rítmica em português) sem destoar do efeito rítmico geral do poema; não é desejável, porém, que se acumulem células longas numa seqüência, o que dilui o ritmo e o torna prosaico. As células mais longas que as do original também dificultam seguir os movimentos de cada verso. Holmes (1970) nota que a similaridade rítmica neste nível depende do quão parecidas sejam as estruturas das línguas envolvidas na tradução. No caso da tradução do inglês para o português, é possível reduzir o tamanho das células na língua de chegada, escolhendo-se palavras curtas. Embora desejasse obter na tradução células idênticas às do original, para captar os mesmos movimentos de cada verso, estou segura de que o procedimento de reduzir o número de átonas entre as tônicas repetido de maneira exagerada neste poema produz um ritmo artificial, distante do que seria uma dicção profética em

português. *America* precisa de uma linha mais livre para comportar “the roll and thunder of apocalyptic vision” (Frye, 1995: 185).

3.2 Aliteraões

Outra qualidade poética que vemos em *America* são as aliteraões. Disse anteriormente que no sétimo verso da primeira estrofe há “recursos de grande efeito” que valorizam os últimos três acentos. É uma seqüência assonante com aliteraões:

save where clouds roll round her loins,
/ x / / / x /
(Gravura 1)

onde os pares aproximados pelas assonâncias *clouds-round*, *where-her* e *roll-loins* mais as aliteraões em “r” (*where-roll-round*) e em “l” (*clouds-roll-loins*), que aproxima os dois objetos da imagem, *clouds* e *loins*, enfatizam ou tornam mais “visível” o movimento das nuvens em torno dos quadris da Fêmea Sombrosa. Teóricos da tradução de poesia (Campos, [...]; Britto, 2004, 2006; Vizioli, 1991) sugerem que, para preservar o poético, é preciso refazer a aliteração onde existe aliteração e refazer também os outros recursos similares usados pelo poeta. Entende-se, porém, que não basta pôr na tradução uma aliteração onde ela ocorre no original, nem simplesmente compensar a aliteração do original com a aliteração em outra passagem da tradução quando não for possível colocá-la no lugar escolhido, quando a aliteração é mais que um ornamento; é preciso que a aliteração seja relevante naquela passagem, e que estabeleça um laço entre o significante e o significado, como é o caso no verso 7 da gravura 1 de *America*. Examine-se a minha tradução da passagem aliterativa de Blake em questão:

Invulnerável mesmo nua, salvo onde as nuvens envolvem seus rins,
(Gravura 1)

A aliteração em “v” não parece corresponder à imagem que o poeta quis destacar, e teria sido melhor evitá-la não fosse a aproximação que provoca entre *salvo* e *envolvem*, que, junto do som de **U** (*salvo-nuvens-envolvem*) capta algo do movimento rítmico, o que recupera parte do efeito “visual” da passagem aliterativa. Talvez eu tivesse eliminado o “v” em “nuvens”, se o termo não encerrasse um símbolo de Blake (ver nota 9 da tradução em “Anexo”).

Outros dois exemplos de aliterações estão nos versos 9 e 10 da gravura 4 de *America*:

Of iron heated in the furnace; his terrible limbs were fire
With myriads of cloudy terrors banners dark & towers

(P) De ferro aquecida na fornalha; os seus membros terríveis eram fogo
Cercado de miríades de terrores nublados, estandartes negros &

(S) Do ferro abrasado em fornalha; seus terríveis membros eram fogo
De incontáveis nebulosos terrores negros estandartes & torres

(Gravura 4)

Pude repetir, no par de versos acima – com aliterações em “r”, que se repete dez vezes – quatro vezes o som *R* e cinco vezes o *r*. Poderia ter feito um *r* mais, usando a palavra “miríades”, como foi a opção de Portela (Blake, 2005: 85), mas preferi manter o jogo assonante *incontáveis-estandartes / terrores-torres*, para lembrar o original *cloudy-terrors / dark-towers*.

Como último exemplo de aliteração, temos o verso de encerramento do poema:

And the fierce flames burnt round the heavens, & round the abodes of men

(P) E as chamas ardentes cercaram os céus, & as moradas dos homens.

(S) E as flamas ferozes arderam em torno dos céus, & em torno das moradas dos homens

(Gravura 16)

O destaque primeiro deste verso está na aliteração em “f”. Como a circunstância permitia escolher entre um número razoável de possibilidades para *fierce flames*, consegui “flamas ferozes” na tradução, que dá o mesmo destaque que o existente no verso original. Na tradução de Portela (Blake, 2005: 103), há “cercaram os céus”, que tem um efeito menor, pois há uma distância maior entre as sílabas que formam a aliteração em “c”.

A questão de “traduzir” uma aliteração exige cuidado, pois uma escolha pode ridicularizar o texto traduzido, como diz Lefevere (1975), sendo preferível, como última alternativa, ignorar o recurso.

3.3 Colocações blakeanas

Além do ritmo profético, as assonâncias e as aliterações, um aspecto muito marcante neste texto são as colocações peculiares, que constituem um forte sinal da identidade poética blakeana. *Colocação* designa uma combinação léxico-sintática (Sinclair, 1991), “casos de co-ocorrência léxico-sintática, ou seja, palavras que usualmente ‘andam juntas’” (Tagnin apud Costa & Guerini: 02). “O conceito de colocação”, afirmam Costa & Guerini (2006: 02), “parece talhado para ajudar a explicar a elusiva noção de poeticidade, assim como o idioleto de certos autores, sobretudo os inovadores”.

Quando falo nas colocações peculiares de Blake, refiro-me principalmente à sua maneira de apresentar os objetos, vindo sempre acompanhados de adjetivos. Blake geralmente atribui um ou mais adjetivos para cada objeto; por exemplo:

*Silent as despairing love, and strong as jealousy,
The hairy shoulders rend the links, free are the wrists of fire;
Round the terrific loins he siez'd the panting struggling womb;
It joy'd: she put aside her clouds & smiled her first-born smile;
As when a black cloud shews its lightnings to the silent deep.*
(Gravura 2)

Para Blake, era importante delinear suas imagens, que elas aparecessem aos olhos do leitor de um modo muito vivo e claro, pois suas obras da Imaginação se caracterizam justamente pela vivacidade. A obra de arte, segundo Blake, é o melhor meio de mostrar que as formas mentais são mais reais que a realidade percebida *pelos* sentidos (em contraste com a realidade percebida *através* dos sentidos) (Erdman, 1988: 492).

Como essas colocações blakeanas do tipo “panting struggling womb” constituem um traço importante do poema, e mesmo do conjunto da obra poética de Blake, sua recriação poderia contribuir para produzir no texto traduzido o que os leitores do original reconhecem como estilo, ou tom, blakeano. É o que sugerem Costa & Guerini (2006: 02-03) para a tradução das colocações poéticas, valendo-se de exemplos de Leopardi e Hopkins no original e em tradução para o português. Não encontrei outro modo de fazer isto que não fosse praticamente a tradução direta do original:

*Mudos como amor desesperante, e fortes como ciúme,
Os braços peludos rompem os elos, os punhos livres do fogo;
Cercando os rins alarmantes ele domina o ventre convulso;
Alegria: ela afasta as nuvens & sorri o primogênito sorriso;
Como nuvem negra que revela relâmpagos ao mudo abismo.
(Gravura 2)*

Analisando a poeticidade a partir do conceito de colocação, Costa & Guerini (2006) afirmam que “A combinação das colocações idiossincráticas e expressivas nos causam um certo estranhamento motivado, ou seja, não apenas o estranhamento por ser diferente do uso normal da língua mas um estranhamento que vem carregado de informação (emotiva, imaginativa, intelectual)”. Para levantar dados sobre esse tipo de uso colocacional, pode ser útil a ferramenta de busca Google, que, embora

não seja um instrumento cem por cento fidedigno como indexador das páginas disponíveis na internet, certamente é um dos mais eficientes e confiáveis para explorar o conjunto de páginas online em português que formam o mais completo corpus da língua no momento. Tão confiável que o WebCorp (<http://www.webcorp.org.uk/>), um site mantido pela School of English, da University of Central England, Birmingham, Reino Unido, usa o Google como seu motor de busca padrão (Costa & Guerini, 2006: 04).

Assim, uma pesquisa simples no Google, além de contribuir para um conhecimento mais refinado do texto, pode oferecer bases para uma avaliação da tradução. Analise-se a minha tradução dos sintagmas dos versos acima apresentados:

	ocorrências Google	(S)	ocorrências Google
<i>silent as despairing love</i>	19 (de <i>America</i> e <i>The Four Zoas</i>)	mudos como amor desesperante	0
<i>strong as jealousy</i>	18 (15 de Blake)	fortes como ciúme	2 (texto informativo, resenha)
<i>hairy shoulders</i>	681 (vários contextos)	braços peludos	295 (vários contextos)
<i>terrific loins</i>	35 (32 de Blake)	rins alarmantes	0
<i>panting struggling womb</i>	23 (<i>America</i>)	ventre convulso	3
<i>first-born smile</i>	28 (21 de Blake)	primogênito sorriso	1 (prosa poética)
<i>black cloud</i>	839.000 (vários contextos)	Nuvem negra	52.400 (vários contextos)
<i>silent deep</i>	16.800 (vários contextos)	mudo abismo	2

Segundo os resultados, há uma correspondência balanceada entre original e tradução no que se refere às colocações estranhas e as mais usuais. Assim, “mudos como amor desesperante” é tão incomum quanto “silent as despairing love” do original blakeano. As combinações “fortes como ciúme” e “primogênito sorriso” não são totalmente incomuns em português, e tampouco “strong as jealousy” e “first-born smile”. “Hairy shoulders” e “braços peludos” são colocações mais ou menos comuns nas duas línguas; “black cloud” e “nuvem negra” são colocações muito comuns no inglês e no português. A combinação “mudo abismo” é pouco usada, enquanto “silent deep” é comum em inglês; “terrific loins”, que não é exclusivamente blakeano, deu “rins alarmantes” que não apresenta resultados na rede. Infelizmente, na tradução de “panting struggling womb”, uma construção muito blakeana, decidi deixar “ventre convulso”, para não ultrapassar o número de sete acentos no verso.

A tradução de Portela para os mesmos versos foi:

*Silenciosos como o amor desesperado, e fortes como o ciúme,
Os ombros peludos quebram os elos, libertam-se os punhos de fogo;
Rodeando os terríveis rins ele agarrou o ventre ofegante e convulsivo,
Que rejubilou: ela afastou as nuvens & sorriu o sorriso primogênito,
Como quando da nuvem negra os raios rasgam o abismo silente.*
(Blake, 2005: 81)

A busca de suas escolhas na rede deram o seguinte resultado:

	ocorrências Google	(P)	ocorrências Google
<i>silent as despairing love</i>	19 (de <i>America</i> e <i>The Four Zoas</i>)	Silenciosos como o amor desesperado	0
<i>strong as jealousy</i>	18 (15 de Blake)	fórtes como o ciúme	0
<i>hairy shoulders</i>	681 (vários contextos)	ombros peludos	5 (vários contextos)
<i>terrific loins</i>	35 (32 de Blake)	terríveis rins	0
<i>panting struggling womb</i>	23 (<i>America</i>)	ventre ofegante e convulsivo	0
<i>first-born smile</i>	28 (21 de Blake)	sorriso primogénito	0
<i>black cloud</i>	839.000 (vários contextos)	nuvem negra	52.400 (vários contextos)
<i>silent deep</i>	16.800 (vários contextos)	abismo silente	0

As escolhas de Portela para as mesmas colocações desta passagem do poema são aparentemente mais estranhas em português que as originais em inglês. Por exemplo, “abismo silente” e “ombros peludos” são muito menos comuns que “silent deep” e “hairy shoulders”. Para “panting struggling womb”, Portela fez “ventre ofegante e convulsivo”, que, apesar de ser, a colocação exata, incomum (“ventre ofegante” apresenta uma ocorrência na rede), não corresponde bem ao efeito blakeano, pelo uso da conjunção, que torna prosaica a oração.

Este tipo de construção, com excesso de adjetivos, exerce um papel importante na configuração simbólica do texto. Por exemplo, tudo o que é branco, cinza, azul, glacial, velho e outros adjetivos do mesmo campo semântico tem a ver com Urizen:

The Heavens melted from north to south; and Urizen who sat
Above all heavens in thunders wrap'd, emerg'd his *leprous head*
From out his *holy shrine*, his tears in deluge piteous
Falling into the deep sublime! flag'd with *grey-brow'd snows*
And thunderous visages, his *jealous wings* wav'd over the deep;
Weeping in dismal howling woe he dark descended howling
Around the smitten bands, clothed in tears & *trembling shudd'ring cold*.
His *stored snows* he poured forth, and his *icy magazines*
He open'd on the deep, and on the Atlantic sea *white shiv'ring*.
Leprous his limbs, all over white, and hoary was his visage.
(Gravura 16)

E assim, na tradução de Portela:

Os Céus derretem de Norte a Sul; e Urizen, que estava sentado
Acima dos céus, envolto em trovões, assomou a *cabeça leprosa*
Do seu *templo sagrado*, as suas lágrimas em triste dilúvio
Caíam no abismo sublime! Flanqueadas por *neves de frentes cinzentas*
E rostos trovejantes, as suas *asas ciumentas* ondularam sobre o abismo;
Num pranto de dor lancinante, desceu negro a gritar
Em redor das hostes desbaratadas, de lágrimas vestido & a *tremar de frio*.
Derramou as *neves armazenadas*, e lançou o seu *paiol de gelo*
Sobre o abismo, e sobre o *mar Atlântico* num *calafrio branco*.
Os membros leprosos, inteiramente brancos, e encanecido o rosto.
(Blake, 2005: 101-103)

e em minha tradução:

Os Céus derreteram de norte a sul; e Urizen que sentou-se para além
De todos os céus em trovões envolto, emergiu sua *cabeça leprosa*
Para fora do seu *templo sagrado*, suas lágrimas em trágico dilúvio
Caindo no sublime abismo! Revestido de *neve cinzenta*
E de aparência trovejante, suas *asas ciumentas* voaram sobre o abismo;
Gritando em descomunal desgraça escuro desceu uivando
Em torno das tropas arrasadas, vestido de lágrimas & tremendo estremecendo frio.
Sua *neve acumulada* verteu, e seus *depósitos gelados*
Abriu sobre o abismo, e sobre o mar Atlântico tiritando branco.
Leproso o seu corpo, todo branco, grisalha de gelo sua aparência.
(Gravura 16)

Uma pesquisa no Google ajudou a identificar as colocações mais características do autor e também as de uso freqüente no original e nas duas traduções desta passagem sobre Urizen:

	G	(P)	G	(S)	G
<i>in thunders wrap'd</i>	3 (todas de Blake, <i>America</i>)	envolto em trovões	1 (Pokémon)	em trovões envolto	0
<i>Leprous head</i>	34 (13 de Blake, <i>America</i>)	cabeça leprosa	0	cabeça leprosa	0
<i>holy shrine</i>	191.000 (contextos variados)	templo sagrado	58.800 (contextos variados)	templo sagrado	58.800 (contextos variados)
<i>Deluge piteous</i>	16 (15 de Blake, <i>America</i>)	triste dilúvio	1 (poesia)	trágico dilúvio	1 (contexto bíblico)
<i>deep sublime</i>	2.700 (maioria de contexto sexual)	abismo sublime	0	sublime abismo	1
<i>grey-brow'd snows</i>	17 (16 de <i>America</i>)	neves de fronteiras cinzentas	0	neve cinzenta	17 (contextos variados)
<i>thunderous visages</i>	65 (Blake, algumas de <i>A Song of Liberty</i>)	rostos trovejantes	1 (tradução de <i>A Song of Liberty</i> , por Denis Urgal)	aparência trovejante	0
<i>Jealous wings</i>	1.540 (maioria de Milton, <i>L'Allegro</i>)	asas ciumentas	1 (<i>Uma Canção de Liberdade</i> , Urgal)	asas ciumentas	1 (<i>Uma Canção de Liberdade</i> , Urgal)
<i>dismal howling woe</i>	20 (Blake e sobre Blake)	pranto de dor lancinante	0 (“dor lancinante”: 541, contextos diversos)	descomunal desgraça	1 (teatro)
<i>dark descended howling</i>	11 (todas de <i>America</i>)	desceu negro a gritar	0	escuro desceu uivando	0
<i>Smitten bands</i>	21 (4 de outros contextos)	hostes desbaratadas	0	tropas arrasadas	4 (texto informativo)
<i>clothed in tears</i>	6 (5 de Blake, 1 de outro contexto poético)	de lágrimas vestido	0	vestido de lágrimas	32 (música popular, poesia)
<i>trembling shudd'ring cold</i>	16 (Blake)	a tremer de frio	481 (contextos diversos)	tremendo estremecendo frio	0
<i>Stored snows</i>	11 (10 de Blake)	neves armazenadas	0	neve acumulada	1.370 (contextos diversos)
<i>icy magazines</i>	10 (7 de Blake)	paio de gelo	0	depósitos gelados	3 (texto informativo)
<i>white shiv'ring</i>	87 (vários contextos)	calafrio branco	0	tiritando branco	0
<i>leprous his limbs</i>	11 (só Blake)	Membros leprosos	1	leproso o seu corpo	0
<i>all over white</i>	17.200 (diversos)	inteiramente brancos	446 (diversos)	todo branco	32.900 (diversos)
<i>Hoary was his visage</i>	9 (todos de Blake)	encanecido o rosto	0	grisalha de gelo sua aparência	0

No caso de “thunderous visages”, uma colocação exclusivamente blakeana segundo a pesquisa, foi traduzido por Portela como “rostos trovejantes”, e por mim como “aparência trovejante”, ambas sem nenhuma ocorrência no Google, um dado que aproxima ambas as

traduções do original. “Holy shrine”, de uso corrente, permaneceu nas duas traduções “templo sagrado”, que também é uma colocação usual.

No entanto, comparando o número de ocorrências, vê-se que o efeito das colocações nos dois textos traduzidos nem sempre corresponde às do original. Para “smitten bands”, que não pode ser considerada propriamente uma colocação blakeana, visto que foram encontradas ocorrências em outros contextos, Portela usou “hostes desbaratadas”, que não existe na pesquisa Google, o que, sob o princípio da originalidade, parece mais efetivo que a construção original, embora não faça uma boa acomodação rítmica na linha.

Minha opção para “clothed in tears” – que na rede ocorre uma vez fora do contexto blakeano –, “vestido de lágrimas”, aparece várias vezes em contexto de música popular ou poesia, mas, por considerar uma bela imagem, nessa exata seqüência léxico-sintática, preferi mantê-la assim. A colocação de Portela, com a inversão, é única.

Já com relação ao sintagma “trembling shudd’ring cold”, muito blakeana, não abri mão de procurar algo que pudesse lembrá-la, tentando a colocação “tremendo estremecendo frio”. No português lusitano de Portela, “a tremer de frio”, que dá muitas ocorrências na rede em contextos variados, provavelmente está mais longe de representar o original.

Foi encontrado um resultado para “stored snows” fora do contexto de Blake, nenhum para “neves armazenadas”, tradução de Portela, e muitas ocorrências para “neve acumulada”, a minha opção. “Icy magazines” aparece dez vezes na pesquisa, a maioria em *America* de Blake. A escolha de Portela, “paiol de gelo”, não aparece nenhuma vez, enquanto “depósitos gelados”, minha tradução, traz alguns resultados.

“White shiv’ring” não é uma colocação idiossincrática, que Portela transformou numa bela tradução: “calafrio branco”, dando a mesma idéia. “tiritando branco” é a minha escolha, que aparentemente tampouco é uma colocação comum.

Portela traduz a usual “all over white”, por “inteiramente branco”, menos usado que minha colocação “todo branco”, a qual talvez transmita melhor a intenção do original.

As diferentes traduções parecem sugerir, para esse texto, que o tradutor pode explorar formas variadas de adjetivos, não necessariamente tendo de recorrer ao equivalente sugerido pelo original, desde que o item escolhido faça parte do mesmo campo semântico. Afinal, o leitor precisa ser situado e gradativamente acostumado a identificar que, quando a imagem traz um adjetivo como “branco” ou “velho”, a situação está relacionada a Urizen.

Não há dúvida de que a colocação idiossincrática em poesia é um dos elementos marcantes em *America*. Porém, a pesquisa das colocações nos confirma que uma colocação estranha na tradução não é garantia de se atingir um efeito análogo ao original. Ainda que a tradução de Portela para “smitten bands” (“hostes desbaratadas”) seja uma combinação incomum na língua, talvez “tropas arrasadas” cause mais efeito no verso 8 da gravura 16. Ou seja, a originalidade pode ser apenas um dos aspectos de uma colocação poética, aspectos estes que nem sempre são fáceis de se descrever objetivamente.

Para mostrar alguns detalhes do estilo blakeano de discurso, isolei colocações que correspondessem do original às traduções. Esta me pareceu a única maneira de analisar, uma vez que as duas traduções não se afastam do original nesse sentido, talvez por causa dos símbolos de Blake.

3.4 Símbolos

A poesia simbólica blakeana vem de uma tradição que remete à doutrina das correspondências, cuja principal influência é o misticismo do alemão Jakob Böhme (1575-1624) e do sueco Emanuel Swedenborg (1688-1772), que viam o mundo externo como um sistema de símbolos a revelar o mundo espiritual na forma material (Preminger & Brogan,

1993: 1251). Na época de Blake, a idéia de que a natureza é a linguagem visual de Deus, ou Espírito, tornou-se um dos pilares da poesia, com duas transformações fundamentais: os mundos material e espiritual agora estão fundidos, não sendo mais vistos simplesmente como a representação e a coisa representada; e, em consequência, os sentidos dos símbolos tornaram-se menos fixos e mais ambíguos (Preminge & Brogan: 1251). Segundo Damon (1985: 17), a simbologia, para Blake, é um recurso literário no qual realidades psicológicas surgem do subconsciente e assumem formas sensoriais. Blake parece antecipar os Novos Críticos na teoria de que “poetry gives us another and ‘higher’ kind of truth, a truth of human existence which is more complex and profound than that of mere fact and science” (Preminge & Brogan, 1993: 1251-2).

Dentre as abordagens modernas do conceito de símbolo, a que se adequa melhor a este trabalho é aquela segundo a qual os símbolos podem derivar de imagens literais ou figurativas ou ambas, “as a kind of figurative language in which what is shown (normally referring to something material) means, by virtue of some sort of resemblance, suggestion, or association, something *more* or something else (normally immaterial)” (Preminge & Brogan, 1993). Com base em Damon (1988), refiro-me aos símbolos de Blake como itens que realizam sentido para além da linguagem comum. Recorrentes nos diferentes livros, compõem um sistema próprio do poeta e significam mais do que seu significado aparente.

Apesar de se tornarem termos especiais (“cloud”, por exemplo) dentro do contexto de sua obra, reconhecíveis de um poema a outro, os símbolos de Blake – como os termos filosóficos “are also parts of anyone’s unreflective vocabulary. (...) words that anyone knows how to use, at least as long as they do not stop to think about them” (Rée, 2001: 230). Essa dupla referência do termo simbólico blakeano – remeter ao mesmo tempo a alguma coisa conhecida e a alguma coisa desconhecida da linguagem corrente – é que impõe a necessidade de uma tradução exata desses itens, quer esta necessidade seja ilusória ou não. Assim, o

tradutor é levado a escolher equivalentes diretos dos itens originais, por meio da tradução literal. Como os termos simbólicos de Blake são universais (isto é, “nuvem” pode funcionar como símbolo mais ou menos da mesma forma que “cloud”), não há maiores dificuldades em traduzi-los dessa maneira para que continuem símbolos. É por isso que, ao traduzir *America*, tomei cuidado na escolha das palavras, principalmente dos substantivos, um cuidado excessivo, talvez, mas justificável pela natureza da obra. Acredito que Portela também tenha se sentido desconfortável para fazer combinações mais ousadas, como tentar “traduzir” uma aliteração, por exemplo, por causa da complexa rede simbólica do texto.

Procurei esclarecer os símbolos em notas de rodapé; por meio delas, podemos ter uma idéia da simbologia de Blake em *America*. Só na gravura 1 (Erdman, 1988; object 3 in Eaves, Essick & Viscomi, 2006), por exemplo, identifiquei 19 símbolos²³:

Shadowy Female
Urthona
Orc
fourteen
Sun
Iron
Bow
Night
Cloud
Loins
Air
Tongue
tenfold
Serpent
Eagle from Mexico
Lion from Peru
Whale from the South-sea
Serpent from Canada
Cavern

A lista ilustra a dificuldade que o tradutor enfrenta em fugir dos equivalentes imediatos desses itens em favor de algum outro elemento poético do texto. Assim, procurei equivalentes que julguei adequados para cada um dos itens simbólicos:

²³ Considerando, claro, apenas o texto escrito da página. Se considerasse o texto pictórico, distinguiria mais símbolos, como a árvore do conhecimento, Los e Enitharmon.

	(S)	(P)
<i>Shadowy Female</i>	Fêmea Sombrosa	Mulher Sombria
<i>Urthona</i>	Urthona	Urthona
<i>Orc</i>	Orc	Orc
<i>fourteen</i>	Catorze	Catorze
<i>Sun</i>	Sol	Sol
<i>Iron</i>	Ferro	Ferro
<i>Bow</i>	Arco	Arco
<i>Night</i>	Noite	Noite
<i>Cloud</i>	Nuvem	Nuvem
<i>Loins</i>	Rins	Rins
<i>Air</i>	Ar	Ar
<i>Tongue</i>	Língua	Língua
<i>tenfold</i>	Decuplas	---
<i>Eagle from Mexico</i>	Águia do México	Águia do México
<i>Lion from Peru</i>	Leão do Peru	Leão do Peru
<i>Whale from the South-sea</i>	Baleia do Mar do Sul	Baleia dos Mares do Sul
<i>Serpent from Canada</i>	Serpente do Canadá	Serpente do Canadá
<i>Cavern</i>	Caverna	Caverna

e confesso que, em alguns casos, não consegui uma tradução que me deixasse satisfeita, como é o caso de “rins”.

Portela também procurou seguir os equivalentes diretos dos termos simbólicos de Blake, e este talvez seja o motivo de sua tradução ser um pouco menos cuidadosa na questão do ritmo. No entanto, percebemos a omissão de “tenfold”, do décimo segundo verso/Preludium. Como se trata de uma referência aos Dez Mandamentos recebidos por Moisés, achei importante mostrá-la na tradução, através do equivalente direto “décuplas”.

3.5 Nomes de personagens históricas

As personagens históricas, também sinalizadas nas notas, estão na minha tradução, bem como na tradução de Portela, pois elas são as referências que ligam a “profecia eterna” ao plano temporal. Cabe apenas comentar a tradução dos nomes próprios.

Definir o que é um nome próprio é uma tarefa difícil (Moya, 2000: 30), mas iniciemos com o seguinte argumento:

la realidad es que, como elementos lingüísticos carentes de significado, son meras etiquetas, pero, como etiquetas utilizadas para sustituir a entes reales, son algo más y gozan parcialmente de significación para los hablantes de una comunidad lingüística, dadas las convenciones existentes en torno a sus nombres propios. Lo que quiere decir que los nombres propios, hasta los más opacos (o sea, los que no transparentan ningún contenido informativo), aportan elementos metalingüísticos, étnicos, poéticos y humorísticos (Moya, 2000: 31-32).

Em síntese, nenhum nome por si constitui uma etiqueta aleatória totalmente desprovida de sentido. Alguns nomes são mais “opacos”, para usar o termo de Moya, enquanto outros carregam alguma intencionalidade exposta, ou transparecem conteúdo informativo, o que certamente terá implicações para a tradução. Além disso, há o peso da tradição na questão da tradução dos nomes.

Muitos tradutores têm preferido ultimamente usar a técnica da transferência, isto é, deixar no texto traduzido o nome como ele aparece no original (Moya, 2000). Mas nem sempre foi assim; por isso temos ainda muitos nomes adaptados ou totalmente traduzidos arraigados em nossa cultura (Moya, 2000).

Moya acredita que, na verdade, todos os nomes próprios são traduzíveis e traduzidos, até mesmo nos casos de transferência. Assim, “los contenidos del nombre propio *Helmut* (cuyo significado es ‘una persona llamada *Helmut*’), del texto original y traducido, se hallan entre sí en una relación de 1 a 1, con el permiso de Barthes y Nabokov” (Moya, 2000: 28-9).

Na conclusão de seu estudo sobre a tradução dos nomes próprios na imprensa espanhola, Moya (2000: 173) enumera as seguintes possibilidades básicas de tradução desses nomes:

- a) nombre propio → el mismo nombre propio
- b) nombre propio → diferente nombre propio
- c) nombre propio → no nombre propio
- d) nombre propio → Ø (omisión total)
- e) no nombre propio → nombre propio
- f) Ø (omisión total) → nombre propio

Em *América*, minha tradução, e em *América*, tradução de Manuel Portela, encontramos duas dessas possibilidades: a) tradução de nome próprio pelo mesmo nome próprio (tradução por transferência) e b) tradução de nome próprio por um nome próprio diferente (nome *traduzido* – “querrá decir que se naturalizan o adaptan” (Moya, 2000: 38) – *John* por “João”, por exemplo).

Talvez seja um pouco exagerado dizer, como disse Moya (2000: 28-9), que os nomes transferidos constituem casos de tradução perfeita: *John* para um leitor inglês certamente terá um efeito diferente do mesmo “John” para um leitor brasileiro. Mas o relevante para a tradução é o propósito que o nome assume naquele contexto determinado. Se tomarmos, por exemplo, o nome *Green*, como grafado por Blake no verso 5 da gravura 3 de *America*, o contexto nos dirá que o importante ali é a referência a um certo “militante na Guerra da Independência Americana” (ver nota 31 da tradução em anexo), e pouco importará se o nome do tal General em português dá “Verde”, ou se é um nome popular ou não em língua inglesa. Então, a princípio não haverá problema em transferir o nome *Green* para o texto em português, se não existe nenhuma outra forma traduzida arraigada na língua. E quando, por causa da distância temporal, a mera transposição do nome não revela o seu propósito no contexto – a referência histórica do General Green, no caso – uma solução seria a nota do tradutor:

desde el punto de vista de la traducción, lo más relevante en el asunto que nos ocupa es que si el contexto no aclara de alguna manera la entidad (individuo, lugar, organismo, etc.) a la que el nombre propio extranjero remite, el traductor debería añadir cierta información enciclopédica. Así, los lectores destinatarios de la traducción podrían interpretar el texto (Moya, 2000: 32-3).

E assim ocorreu na tradução de *America* com os nomes de figuras históricas, que foram transferidos:

	(P)	(S)
<i>Washington</i>	Washington	Washington
<i>Franklin</i>	Franklin	Franklin
<i>Paine</i>	Paine	Paine
<i>Warren</i>	Warren	Warren
<i>Gates</i>	Gates	Gates
<i>Hancock</i>	Hancock	Hancock
<i>Green</i>	Green	Green
<i>Bernard</i>	Bernard	Bernard
<i>Allen</i>	Allen	Allen
<i>Lee</i>	Lee	Lee
<i>George the third</i>	---	George terceiro
<i>Ariston</i>	Aríston	Ariston

Estes nomes certamente ainda circulavam pela Inglaterra na época em que o texto foi publicado, mas provavelmente muitas destas personagens não são familiares para o leitor português ou brasileiro de hoje. Por isso, em minha tradução, esses nomes foram esclarecidos em notas de rodapé.

Os nomes *George Washington* e *George the third* são às vezes traduzidos em português: “Jorge Washington” e “Jorge terceiro”; contudo, optei por também transferir “George Washington” (em nota 25 da tradução) e “George terceiro” (nas “Gravuras Canceladas”), já que,

Modernamente, los antropónimos ya no se suelen naturalizar: simplemente se transfieren – aunque en traducción no hay absolutos (...) –, tengan o no correspondencia en nuestra lengua. Pero es más, no sólo se transfieren los antropónimos actuales, sino que se adivina también cierta tendencia a transferir también nombres que se adaptaron en el pasado (Moya, 2000: 38).

Pudemos observar que Manuel Portela também usou a transferência, com a diferença de não ter dado as referências históricas das personagens reais, apenas para a personagem mítica “Aríston”, que aparece em seu “Pequeno glossário mitológico de William Blake”, no final da tradução dos *Sete Livros Iluminados*.

No caso dos topônimos, em geral observou-se a tradição, nas duas traduções:

	(P)	(S)
<i>Canada</i>	Canadá	Canadá
<i>Africa</i>	África	África
<i>Mexico</i>	México	México
<i>Peru</i>	Peru	Peru
<i>Albion</i>	Albion	Álbion
<i>South-sea</i>	Mares do Sul	Mar do Sul
<i>America</i>	América	América
<i>Atlantic sea</i>	oceano / mar Atlântico	Mar Atlântico
<i>England</i>	Inglaterra	Inglaterra
<i>Mars</i>	Marte	Marte
<i>Boston</i>	Boston	Boston
<i>New-York</i>	Nova Iorque	Nova York
<i>Pensylvania</i>	Pensylvania	Pensilvânia
<i>Virginia</i>	Virginia	Virgínia
<i>London</i>	Londres	Londres
<i>York</i>	Iorque	York
<i>Ireland</i>	Irlanda	Irlanda
<i>Scotland</i>	Escócia	Escócia
<i>Wales</i>	Gales	Gales
<i>France</i>	França	França
<i>Spain</i>	Espanha	Espanha
<i>Italy</i>	Itália	Itália
<i>Thames</i>	---	Tâmisa
<i>Saint James</i>	---	Saint James
<i>Vale of Leutha</i>	---	Vale de Leutha

Quando os topônimos têm adaptação histórica em português, como é o caso de “Canadá”, “África”, “México”, “Peru”, “América”, “Oceano/Mar Atlântico”, “Inglaterra”, “Marte”, “Londres”, “Irlanda”, “Escócia”, “Gales”, “França”, “Espanha”, “Itália” e “Tâmisa”, mantiveram-se os correspondentes. “Boston”, tradicionalmente transferido, continuou transferido. Transferi também “Saint James”, por não encontrar em português uma adaptação para o nome do parque inglês.

Curiosamente, Portela preferiu transferir os nomes dos Estados americanos *Pensylvania* e *Virginia*, que têm sua adaptação ao português, “Pensilvânia” e “Virgínia”, quando, por outro lado, adapta *New York* em “Nova Iorque” e “Iorque”. Para o nome *New York*, que é usado em português de duas maneiras, “Nova York” e “Nova Iorque”, escolhi “Nova York”, para concordar com o nome da cidade inglesa *York*, que em português se usa o mesmo: “York”.

Albion também está transferido na tradução de Portela; acrescentei o acento, conforme a adaptação existente em português, e utilizada pelo tradutor José Antônio Arantes (Blake, 2001), “Álbion”. Para o topônimo mítico *Vale of Leutha*, traduzi “Vale de Leutha”.

Na tradução dos nomes das personagens simbólicas, o problema é mais complicado, pois são nomes criados pelo poeta. *Orc* vem da associação com a palavra *orca* (Erdman, 1991: 25-6), e o efeito não se perde ao simplesmente transferirmos o nome para o texto traduzido, mas para *Urthona* (= *Earth* + *owner*) e em *Urizen* (= *you* + *reason*), a técnica da transferência por si não é suficiente. O ideal poderia ser recriar os nomes que dessem em português o mesmo efeito, por escolhas de combinação fônica, a partir de palavras-atributos que identificassem as personagens simbólicas, de acordo com a intenção do autor. Optei por manter os nomes no original inglês, por dois motivos básicos: a) considero que o material crítico existente em português já tenha consolidado os nomes transferidos do original; b) a recriação dos nomes poderia causar no texto um estranhamento maior que no original.

Provavelmente Portela seguiu os mesmos princípios:

	(P)	(S)
<i>Shadowy Female</i>	Mulher Sombria	Fêmea Sombrosa
<i>Urthona</i>	Urthona	Urthona
<i>Orc</i>	Orc	Orc
<i>Enitharmon</i>	Enitharmon	Enitharmon
<i>Urizen</i>	Urizen	Urizen
<i>Sotha</i>	---	Sotha
<i>Thiralatha</i>	---	Thiralatha

As alusões são explicadas nas notas de rodapé em minha tradução, e no “Pequeno glossário mitológico de William Blake” (in Blake, 2005: 170), na tradução de Portela, antes da explicação do símbolo:

Urizen (ecoa “your reason” [tua razão] e “horizon” [horizonte]): (...).
Urthona (“earth owner” [dono da terra]): (...).

Shadowy Female, como *Urthona*, *Orc* e *Urizen*, é um nome que traz um conteúdo informativo relevante para o contexto, e, por não ter o problema de ser um trocadilho do

poeta, foi traduzido; na tradução de Portela ficou “Mulher Sombria”, e em minha tradução, “Fêmea Sombrosa”.

Ainda sobre a tradução dos nomes, temos os títulos políticos:

	(P)	(S)
<i>King</i>	Rei	Rei
<i>Governors</i>	Governadores	Governadores
<i>[House of] Lords</i>	---	Lordes
<i>[House of] Commons</i>	---	Comuns

que foram traduzidos conforme a tradição (“Rei”, “Governadores”, “Lordes” e “Comuns”).

Talvez as notas, fora do presente contexto, estritamente o estudo da tradução de *America*, fossem dispensáveis numa edição normal. Lefevere observa que as notas, num poema, distraem o leitor, da narrativa e mesmo da entoação, e mais ainda: há a questão de que os espaços em branco – e não precisa nem ser um poema de Cummings – são relevantes na significação de uma peça poética (Faleiros, 2005), e que, por esta razão, as notas poluem os brancos do poema. Especialmente em Blake, onde os brancos não são brancos, mas arte visual.

É claro que uma tradução de Blake exige algum tipo de paratexto, e parece-me que o “Pequeno glossário mitológico de William Blake” de Portela, adaptado de *A Blake Dictionary* (Damon, 1988, ainda sem tradução ao português), é uma boa alternativa. O glossário caracteriza “brevemente as figuras referidas nos poemas traduzidos nesta edição” (Portela in Blake, 2005: 159), a saber, *Todas as religiões são uma só, Não há religião natural, O livro de Thel, América: uma profecia, Europa: uma profecia, A canção de Los e O livro de Los*. Os símbolos diretamente mencionados em *America* e que estão no glossário organizado pelo tradutor são:

África
Albion
América
Aríston
Atlântico
Bardo
Diralada ou Thiralatha
Enitharmon

Leutha
Língua
Nuvem
Olho
Orc
Sotha
Urizen
Urthona

Podemos excluir da lista os itens “Diralada ou Thiralatha”, “Leutha” e “Sotha” que aparecem nas “Gravuras Canceladas” de *America*, não traduzidas por Manuel Portela. O glossário para os *Sete Livros Iluminados* é assumidamente pequeno; mesmo assim, fica disponível uma interpretação de alguns símbolos que talvez não pareçam claros para o leitor num primeiro momento. É um material que o leitor consulta se quiser, ao passo que as notas de rodapé explicam o texto de um modo um tanto autoritário. Contudo, numa versão para estudo, as anotações de pé de página são úteis, esclarecendo lances importantes do texto que, de outra maneira, o leitor poderia esquecer.

Manuel Portela certamente evitou as notas de rodapé no curso dos poemas pensando em sua forma original como livros iluminados: pintura e escrita indissociáveis em uma realização una. Como o próprio tradutor faz questão de enfatizar, “Gravação, impressão e iluminação constituem portanto o todo da forma que Blake tentou afeiçoar à sua imaginação” (Portela, 2005: 10). E assim, seu esforço para que o leitor passe além das limitações da edição do seu conjunto de traduções inicia já no título. Para manter o leitor sempre consciente do aspecto visual da poesia de Blake, o tradutor deixa os textos livres de notas e mostra a distribuição dos textos nos livros iluminados, anotando os números das páginas onde aparecem, além de ter selecionado 32 gravuras para a edição, “procurando aproximar os leitores da materialidade gráfica das obras originais”. Seu prefácio explica detalhadamente o processo de confecção dos livros, afirmando a importância das edições modernas de fac-símiles das obras iluminadas, como o ambicioso projeto da Tate Gallery na década de 90 e, sobretudo, o Arquivo Blake (<www.blakearchive.org>):

estas novas edições permitem agora reproduzir e distribuir a obra de Blake de uma forma nunca antes possível, contribuindo para a percepção da imagem e do texto como um todo integrado, isto é, fora da divisão tradicional entre tecnologia literária e tecnologia pictórica, que tendia a olhar para a sua obra a partir da divisão institucional assente naquela divisão tecnológica (Portela, 2005: 15).

A reprodução de fac-símiles em cores e medidas originais numa edição impressa é rara e tem seus custos. Portanto, o mínimo que um tradutor de Blake (de sua obra iluminada, pelo menos) pode fazer acerca deste problema é recomendar que o leitor veja as páginas iluminadas em outra fonte, com a vantagem de que elas estão disponíveis atualmente numa fonte de fácil acesso, o Arquivo Blake. Portela é da opinião de que “uma tradução verdadeiramente adequada à materialidade do livro iluminado deveria integrar o texto português nas próprias gravuras, como acontece com as traduções de banda desenhada” (Portela, 2005: 16), o que talvez seja ir longe demais. No entanto, seria a única maneira de conferir à tradução o status de obra independente. A verdade é que, a menos que não houvesse a necessidade de associá-la ao nome de William Blake, qualquer tradução de um livro iluminado, por melhor que seja como objeto de literatura, está condenada a ser uma espécie de guia para a leitura do original.

CONCLUSÕES

De ilustrador praticamente anônimo e poeta incompreendido no seu tempo, William Blake passou a ser mestre de grande técnica poética e também uma das principais influências da contracultura dos anos '50 e '60, com *The Marriage of Heaven and Hell* e *Songs of Innocence and of Experience*, que são seus primeiros livros a serem traduzidos e retraduzidos.

Os livros “proféticos”, que são o corpo principal de sua obra (Frye, 1995), passaram a receber mais atenção recentemente. Embora já traduzidos ao francês, catalão, espanhol, italiano e alemão, só agora começam a ganhar tradução ao português. Até o momento, não existe nenhuma tradução integral desses livros proféticos publicada no Brasil.

Com este trabalho, quis contribuir para uma leitura “mais justa” (Valentí in Blake, 1977) de Blake no Brasil, por meio da tradução, acreditando que a tradução é um dos melhores meios de se estudar um poeta (Campos, [...]).

Entre as muitas possibilidades e preceitos teóricos da tradução de textos poéticos, segui a tendência dos que defendem a tradução da poesia em poesia, procurando dar igual valor aos elementos da forma e do conteúdo, que são indissociáveis nesse caso. Estes princípios me serviram de instrumento para a leitura do original e para uma reflexão sobre a própria teoria.

Se é certo que em poesia o conteúdo semântico é exibido na forma, e todos os constituintes do código verbal são relevantes (Jakobson, 2001), como pude observar na tradução de *America*, o princípio da tradução de poesia em poesia parece operar diferentemente em textos poéticos de natureza diferente.

Em minha leitura de *America*, o andamento do heptâmetro produz um estilo entoativo que participa de uma dicção profética, sendo um dos atrativos deste poema; então, uma tradução satisfatória deve, para mim, aproximar-se do original nesse sentido. Como procurei

demonstrar em meus comentários, não creio necessária uma transposição de formas poéticas para fazer uma “substituição adequada” (Kochol, 1970), tendo em mente, ao mesmo tempo, que uma equivalência absoluta da forma rítmica é inatingível (Holmes, 1970).

Na mesma condição está a tradução do paralelismo verbal em *America*. Este recurso poético pode, neste poema, ser refeito sem que o tradutor precise fazer um esforço de “transposição” ou “remodelagem” do material verbal.

Já as aliterações, estas sim, são passíveis de remodelagem criativa. A dificuldade em traduzir estes elementos é acentuada pela grande carga de simbologia do livro profético de Blake. Os termos bíblicos e os símbolos criados pelo autor pedem, a meu ver, uma certa “exatidão”, como os termos de filosofia. As minhas notas ou o glossário de Portela são exercícios de interpretação, uma continuação de nossas leituras, ou melhor, de nosso estudo a partir da interpretação mais aceita atualmente a respeito dos símbolos de Blake. Para o leitor, este material serve como um guia para o conjunto da obra do poeta, de acordo com aquela interpretação.

De meu trabalho de tradução comentada, confirmo que o olhar do tradutor conduzirá a sua tradução, com a possibilidade tradutória que ele escolher, e aqui entram a experiência, a formação intelectual, o envolvimento com o texto. Este olhar e os princípios teóricos do tradutor ajudarão a determinar a natureza do texto a ser traduzido.

Pela menor correspondência dos elementos de ritmo, assonâncias e aliterações em sua tradução, parece-me que a prioridade de Portela foi a simbologia. Segundo a minha análise de *America* e das duas traduções, acredito que cheguei mais perto do original. Se não atingi os resultados que gostaria com os preceitos teóricos que escolhi, espero ter evidenciado, através de meus comentários, um pouco da natureza do texto que estudei, como uma preparação ou, quem sabe, uma inspiração para futuras traduções dos livros proféticos de Blake.

BIBLIOGRAFIA

Ackroyd, Peter. *Blake*. London: Sinclair-Stevenson, 1995.

Arantes, José Antônio. “Imagem de Blake”. In: Blake, William. *O Matrimônio Do Céu E Do Inferno e O Livro De Thel*. Trad. José Antônio Arantes. 4ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. pp. 09-12.

Arrigoni, Maria Teresa & Andréia Guerini (orgs.). *Clássicos da Teoria da Tradução: Antologia Bilingüe – vol. 3/italiano-português*. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Tradução, 2005.

Barnard, Robert. *A Short History of English Literature*. 2nd ed. Oxford/Cambridge: Blackwell, 1990.

Bellei, Sérgio Luiz Prado. “Estudos literários e bibliotecas hipertextuais – Bibliotecas virtuais e pesquisa literária”. In: Bellei, Sérgio Luiz Prado. *O livro, a literatura e o computador*. Florianópolis: Educ/UFSC, 2002. pp. 81-96.

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.

Blake, William. *A águia e a toupeira: poemas de William Blake*. Introdução, Seleção, Tradução e Notas de Hélio Osvaldo Alves. Pedra Formosa Edições, 1996.

_____. *As Nupcias do Céu e do Inferno*. Tradução de Oswaldino Marques. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. (1ª ed.: Rio de Janeiro: Philibibliion, 1956.)

_____. *Canções da Inocência e Canções da Experiência: os Dois Estados Contrários da Alma Humana*. Ed. bilíngüe comentada. Trad. Gilberto Sorbini & Weimar de Carvalho. São Paulo: Disal, 2005.

_____. *Canções da Inocência e da Experiência*. Tradução de Renato Suttana. Disponível em: <<http://www.arquivors.com/wblake1.pdf>>. Acesso em: 05 jun 2007.

_____. *Canções da Inocência e da Experiência – Revelando os dois lados opostos da alma humana*. Tradução, prefácio e notas de Mário Alves Coutinho & Leonardo Gonçalves. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

_____. *Escritos de William Blake*. Tradução de Alberto Marsicano e Regina de Barros Carvalho (Gô). Porto Alegre: L&PM, 1984.

_____. *Matrimônio do Céu e do Inferno*. Tradução de Julia Vidili. São Paulo: Madras, 2003.

_____. *O Matrimônio Do Céu E Do Inferno e O Livro De Thel*. Trad. José Antônio Arantes. 4ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Poesia e Prosa selecionadas*. Ed. Bilíngüe. Tradução e prefácio de Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

_____. *Primeiro Livro de Urizen*. Versão e Prefácio de João Almeida Flor. 2ª ed. Bilíngüe. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.

_____. *Sete Livros Iluminados*. Tradução, introdução e notas de Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 2005.

Borges, Jorge Luis. “La música de las palabras y la traducción”. In: _____. *Arte Poética*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. pp. 75-95.

_____. “Swedenborg”. In: Borges, Jorge Luis. *Borges Oral*. Barcelona: Bruguera, 1985.

Bosi, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 3ª ed., 9ª tiragem. São Paulo: Cultrix, [...].

Britto, Paulo Henriques. “Augusto de Campos como tradutor”. In Sússekind, Flora, e Guimarães, Júlio Castañon (orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Ruy Barbosa / 7 Letras, 2004.

_____. “Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução”. Inédito, 2006.

_____. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. In Krause, Gustavo Bernardo. *As margens da tradução*. Rio: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002.

Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Sexta edición. Madrid: 1976.

Burgess, Anthony. *A Literatura Inglesa*. 2ª ed. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1999.

Burns, Thomas Laborie. “Problems in Poetic Translation”. In: *Ensaio de semiótica*. Belo Horizonte: UFMG, 1986. pp. 23-30.

Campos, Augusto de. *Biografia*. Augusto de Campos, 1999. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/biografia.htm>>. Acesso em: 03 nov 2005.

Campos, Haroldo de. “Turgimano A Mano No Aleph: entrevista à revista Fahrenheit e à Profª Eneida Maria de Souza”. Transcrita por Marcelo Dolabela. In: *Ensaio de Semiótica*. Belo Horizonte: UFMG, 1986. pp. 57-63.

_____. *Metalinguagem: Ensaio de Teoria e Crítica Literária*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, [...].

Candido, Antonio. *Na sala de aula – Caderno de Análise Literária*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1988.

Carpeaux, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental* – vol. III/parte VI. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1961.

Castro, Alex. “A Bíblia Como Literatura”. In: *SobreSites*. <Disponível em: <<http://www.sobresites.com/alexcastro/artigos/biblia.htm>>. Acesso em 09 fev 2007.

Cazamia, M. L. *William Blake*. Colección Los Poetas. Madrid: Ediciones Jucar, 1983.

Cazamian, Louis. *A History of English Literature – Modern Times (1660-1963)*. London: J. M. Dent and Sons Ltd, 1964.

Chociay, Rogério. *Teoria do Verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

Costa, Walter & Andréia Guerini. “Colocação e qualidade na poesia traduzida”. In: *Tradução em Revista*, v. 3, p. 1-15, 2006.

Coulthard, Malcolm. “Linguistic Constraints on Translation”. In: *Ilha do Desterro n° 28*. Florianópolis: UFSC, pp. 08-23.

Damon, Samuel Foster. *A Blake Dictionary: the Ideas and Symbols of William Blake*. Hanover: University Press of New England, 1988.

Day, Aidan. *Romanticism*. London: Routledge, 1996.

Drabble, Margaret & Stringer, Jenny. “Blake, William”. In: *Oxford Concise Companion to English Literature*. Rev. edition. Oxford: Oxford University Press, 1996. pp. 59-60.

Eaves, Morris; Robert N. Essick & Joseph Viscomi (eds.). *The William Blake Archive*. <<http://www.blakearchive.org/>>.

Eaves, Morris; Robert N. Essick & Joseph Viscomi. [Preface to] *America A Prophecy*. 27 January 2006. <<http://www.blakearchive.org/>>.

Enciclopédia Prática Jackson – Conjunto de Conhecimentos para a Formação Autodidática. Vol. 9. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre/Recife: W. M. Jackson, 1956.

Evans, Ifor. *A Short History of English Literature*. 4th ed. London: Penguin Books, 1990.

Ewen, Frederic. *Heroic Imagination: The Creative Genius of Europe from Waterloo (1815) to the Revolution of 1848*. New York: New York University Press, 2004.

Erdman, David V. (ed.). *Electronic edition of The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Newly revised edition. University of Georgia/Department of English: The Digital Blake Text Project, 1988.

Erdman, David V. *Blake: Prophet against Empire*. 3rd ed. New York: Dover, 1977 (1991 printing).

Faleiros, Álvaro S. “O tipográfico e o topográfico na tradução de “Voyage” de Apollinaire”. In: *Cadernos de Tradução* (Florianópolis), v. XV, p. 25-38, 2005.

Faveri, Cláudia Borges de & Marie-Hélène Catherine Torres. *Clássicos da Teoria da Tradução: Antologia Bilingüe – vol. 2/francês-português*. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Tradução, 2004.

Foley, Jack. *What are souls? An Interview with Michael McClure*. Oakland, 2001. Disponível em: <<http://www.alsopreview.com/columns/foley/jfmminterview3.html>>. Acesso em 05 jun 2007.

Frye, Northrop. *Fearful Symmetry – A Study of William Blake*. 10th printing. Princeton University Press, 1990.

García, Enrique Morales. “Blake un poeta revolucionario, tanto en lo social como en lo poético”. In: [...]. Disponível em: <<http://literaturainba.com/notas06/evangelio.htm>>. Acesso em: 20 ago 2006.

Gospel Communications International. *Bible: King James Version*. Disponível em: <<http://www.biblegateway.com/>>. Acesso em 31 jan 2006.

Gourlay, Alexander S. *An emergency online glossary of terms, names, and concepts in Blake*. In: <<http://www.blakearchive.org/>>. 15 August 2006.

Grierson, Herbert & J. C. Smith. *A Critical History of English Poetry*. 3rd ed. Harmondsworth: Penguin Books/Chatto & Windus, 1966.

Grinberg, Leon et al. *Introdução às idéias de Bion*. Rio de Janeiro: Imago, 1973.

Harmon, William. *The Top 500 Poems*. New York: Columbia University Press, 1992.

Heidermann, Werner (org.). *Clássicos da Teoria da Tradução: Antologia Bilingüe – vol. 1/alemão-português*. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Tradução, 2001.

Hobsbawm, Eric J. *A Era das Revoluções – 1789-1848*. Trad. Maria Tereza Lopes Teixeira & Marcos Penchel. 17^a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

Holmes, James S. “Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form”. In: Holmes, James S. (ed.). *The Nature of Translation*. Bratislava: Publishing House of the Slovak Academy of Sciences, 1970. pp. 91-105.

Jakobson, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein & José Paulo Paes. 18^a ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Janowitz, Anne. *Lyric and Labour in the Romantic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Kochol, Viktor. “The Problem of Verse Rhythm in Translation”. In: Holmes, James S. (ed.). *The Nature of Translation*. Bratislava: Publishing House of the Slovak Academy of Sciences, 1970. pp. 106-111.

Leão, Rodrigo de Souza. *Entrevista com José Paulo Paes*. *Jornal de Poesia*, 1998. Disponível em: <<http://secrel.com.br/jpoesia/r2souza08c.html>>. Acesso em: 10 jan 2007.

Leech, Geoffrey N. *A linguistic guide to English poetry*. London: Longman, 1969.

Lefevere, André. *Translating Poetry*. Van Gorcum: Amsterdam, 1975.

Lopes, Rodrigo Garcia. “Michael McClure – O leão rebelde da poesia norte-americana” Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/mcclure.htm>>. Acesso em: 17 jan 2007. (Entrevista originalmente publicada em: _____. *Vozes & Visões: Panorama da Arte e Cultura Norte-Americanas Hoje*. Iluminuras, 1996.)

Machado, Carlos. *Tigre! Tigre!* Poesia.net, 2003. Disponível em: <<http://www.algumapoesia.com.br/poesia/poesianet071.htm>>. Acesso em: 03 nov 2005.

McClure, Michael. “Michael McClure on Jim and Poetry”. 2004. In: *Jim Morrison – Waiting for the Sun*. Disponível em: <<http://archives.waiting-forthe-sun.net/Pages/Legacy/Poetry/McClure.html>>. Acesso em: 17 jan 2007.

Moya, Virgilio. *La traducción de los nombres propios*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

Parker, Philip M. *Webster's Online Dictionary: The Rosetta Edition*. Disponível em: <<http://www.websters-online-dictionary.com>>. Acesso em 23 dez 2006.

Paz, Octavio. *Traducción: Literatura y Literalidad*. 3ª ed. Barcelona: Tusquets, 1990.

Portela, Manuel. *manuelportelaweb*. Disponível em: <<http://www.uc.pt/pessoal/mportela/>>. Acesso em: 18 jan 2007.

_____. “Oficina gráfica e forja divina – a gravura como cosmogonia”. In: Blake, William. *Sete Livros Iluminados*. Tradução, introdução e notas de Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 2005.

_____. “Prefácio – *Uma Ilha na Lua*”. In: Blake, William. *Uma Ilha na Lua*. Tradução, Prefácio e Notas de Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 1996. pp. 09-32.

Preminge, Alex & Brogan T.V.F. (Eds.). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Proença, Cavalcanti M. *Ritmo e Poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.

Raine, Kathleen. *William Blake*. London: Thames & Hudson, 2000.

Rée, Jonathan. “The Translation of Philosophy”. *New Literary History*, 2001, 32. pp. 223-257.

Schulte, Rainer & John Biguenet (eds.). *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Siewerski, Henryk. “Ao sabor (e saberes) das palavras”. In: *II Colóquio de Literatura Traduzida*. Florianópolis: PGET/UFSC, 20 set 2005. Comunicação oral.

Sinclair, John. *Corpus Concordance Collocation*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

Sites, Melissa J. “Pop Culture Interpretations of Romantic Literature”. 1999. In: *Romantic Circles Scholarly Resources*. Disponível em: <<http://www.rc.umd.edu/reference/misc/ficrep/poprend.html>>. Acesso em 17 jan 2007.

Thornley, G. C. & Roberts, Gwyneth. *An Outline of English Literature*. 8th impression. Essex: Longman, 1998.

Ting, Kennie. *America A Prophecy – A Publication History*. Berkeley: Ashes Sparks and Hypertext, 2000. Disponível em <<http://www.clayfox.com/ashessparks/reports/kennie.html>>. Acesso em 20 set 2005.

Uzgalis, William. “John Locke”. 2001. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/entries/locke/>>. Acesso em: 05 jan 2007.

Valentí, Elena. “William Blake y la posteridad”. In: Blake, William. *Cantos de Inocencia. Cantos de Experiencia*. Cronologia, introducción, notas y traducción de Elena Valentí. Barcelona: Bosch, 1977. pp. 48-50.

Vine, Steve. “Blake’s material sublime”. In: *Studies in Romanticism*, Boston University: Summer 2002, v. 41. pp. 237(22).

Viscomi, Joseph. “Illuminated Printing”. In: *The William Blake Archive*, <www.blakearchive.org>. Acesso em 04 abr 2005.

Vizioli, Paulo. “A tradução de poesia em língua inglesa: problemas e sugestões”. In: Coulthard, Malcolm & Caldas, Carmen Rosa. *Tradução: teoria e prática*. Florianópolis: EdUFSC, 1991. pp. 137-154.

_____. “William Blake: o Poeta e o Visionário”. In: Blake, William. *Poesia e Prosa selecionadas*. Ed. Bilíngüe. Tradução e prefácio de Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. pp. 09-20.

Vultee, Denise; Morris Eaves; Robert N. Essick & Joseph Viscomi. “Biography”. In: *The William Blake Archive*. Ed. Morris Eaves, Robert N. Essick, and Joseph Viscomi. 09 February 2006 <<http://www.blakearchive.org/>>.

Willer, Cláudio. “Resenha sobre ‘Canções da Inocência e da Experiência, de William Blake [tradução, prefácio e notas de Mário Alves Coutinho & Leonardo Gonçalves]. Crisálida. Belo Horizonte. 2005’”. In: *Agulha – Revista de Cultura n° 46*. Fortaleza/São Paulo, jul 2005. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag46livros.htm>>. Acesso em 08 fev 2006.

Williams, Nicholas M. *Ideology and Utopia in the Poetry of William Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Yeats, William Butler. “William Blake e a Imaginação”. Trad. Regina de Barros Carvalho. In: Blake, William. *Escritos de William Blake*. Trad. Alberto Marsicano & Regina de Barros Carvalho. Porto Alegre: L&PM, 1984. pp. 13-16.

ANEXO