

“Sunday Morning”, de Wallace Stevens: Tradução comentada

Alessandro Palermo Funari

Resumo: “Sunday Morning” é um dos poemas mais importantes e celebrados de um dos maiores poetas do modernismo estadunidense: Wallace Stevens. Escrito em 1915 e publicado no livro de estreia do autor – *Harmonium* – oito anos depois, o presente artigo apresenta uma nova proposta de tradução às oito estrofes que compõem o poema e visa apresentar, a partir de análises, os processos que guiaram esta empreitada tradutória. Um poeta muito focado em relações sonoras potentes, em imagens precisas e notoriamente de difícil compreensão, aqui são abordadas as dificuldades de se traduzir tal poética enquanto se visa manter vivos e presentes tais peculiaridades e potências.

Palavras-chave: Wallace Stevens, Poesia Moderna, Tradução Poética, Poesia Estadunidense

Abstract: “Sunday Morning” is one of the most important and celebrated poems written by one of the United States’ most prominent modernist poets: Wallace Stevens. Written in 1915 and first published in the author’s debut poetry collection –*Harmonium*– eight years later, this article presents a new translation to the eight stanzas’ comprising this poem and aims at discussing, via analyses, the processes which have guided this translation endeavor. Being a poet who heavily focuses on potent sound relations, precise imagery, and whose comprehension is notoriously challenging, here we address the difficulties of translating such poetics while keeping alive its idiosyncrasies and potencies.

Keywords: Wallace Stevens, Modernist Poetry, Poetic Translation, North American Poetry

Manhã de Domingo

I

Complacências do peignoir, e tardios
Café e laranjas num assento ao sol,
E a verde liberdade de uma cacatua
Mesclam-se à tapeçaria a dissipar
O sacro silêncio do sacrifício arcaico.
E sonha, ela, pressentindo a escura
Intrusão daquela velha catástrofe,
Qual calmaria escurece em águas-luz.
Laranjas acres e asas verdes, claras,
Comparam-se a uma procissão dos
mortos,
Movendo-se pelo amplo mar, sem som.
O dia é como um amplo mar, sem som,
Doando passagem a seus pés sonhosos
Sobre o oceano, à plácida Palestina,
O domínio do sangue e do sepulcro.

Sunday Morning

I

Complacencies of the peignoir, and late
Coffee and oranges in a sunny chair,
And the green freedom of a cockatoo
Upon a rug mingle to dissipate
The holy hush of ancient sacrifice.
She dreams a little, and she feels the dark
Encroachment of that old catastrophe,
As a calm darkens among water-lights.
The pungent oranges and bright, green
wings
Seem things in some procession of the
dead,
Winding across wide water, without
sound.
The day is like wide water, without
sound,
Stilled for the passing of her dreaming
feet
Over the seas, to silent Palestine,
Dominion of the blood and sepulchre.

II

Por que ofertaria seus bens aos mortos?
O que é o divino se ele se cumpre
Apenas em sombras mudas e sonhos?
Não teria ela, nos confortos do sol,
Na fruta acre ou em asas claras, ou ainda
Em qualquer bálsamo ou beleza da terra,
Algo a ser amado como a ideia do Céu?
O divino deve habitar o íntimo:
Paixões da chuva, ou neve caindo;
Penas da solidão, ou o incontido
Júbilo das florestas em flor; bravias
Emoções nas vias úmidas de outono;
Tudo agonias e alegrias, lembrando
A rama do verão e o galho do inverno.
São essas as medidas de sua alma.

II

Why should she give her bounty to the
dead?
What is divinity if it can come
Only in silent shadows and in dreams?
Shall she not find in comforts of the sun,
In pungent fruit and bright, green wings,
or else
In any balm or beauty of the earth,
Things to be cherished like the thought
of heaven?
Divinity must live within herself:
Passions of rain, or moods in falling
snow;
Grievings in loneliness, or unsubdued
Elations when the forest blooms; gusty
Emotions on wet roads on autumn
nights;
All pleasures and all pains, remembering
The bough of summer and the winter
branch.
These are the measures destined for her
soul.

III

Jove nas nuvens teve parto inumano.
Sem mãe que o aleitasse ou doce terra a
dar
Amplios maneirismos à sua mente mítica.
Movia-se entre nós, rei murmurante,
Magnífico, movia-se entre broncos,
Até nosso sangue, mesclando-se, virgem,
Aos Céus, criar tal recompensa ao desejo
Que até os broncos o discerniram, num
astro.
Nosso sangue há de falhar? Ou virá a ser
O sangue do paraíso? E a terra,
Ser todo paraíso que nos cabe?
O céu seria, então, mais amigável,
Uma parte trabalho e uma parte dor,
Segundo em glória ao amor duradouro,
Não esse divisório e indiferente azul.

III

Jove in the clouds had his inhuman birth.
No mother suckled him, no sweet land
gave
Large-mannered motions to his mythy
mind.
He moved among us, as a muttering king,
Magnificent, would move among his
hinds,
Until our blood, commingling, virginal,
With heaven, brought such requital to
desire
The very hinds discerned it, in a star.
Shall our blood fail? Or shall it come to
be
The blood of paradise? And shall the
earth
Seem all of paradise that we shall know?
The sky will be much friendlier then than
now,
A part of labor and a part of pain,
And next in glory to enduring love,
Not this dividing and indifferent blue.

IV

Diz ela: "Me alegra que aves despertas,
Antes de voar, testem a realidade
Do prado enevoadado em doces inquéritos;
Mas quando se vão, e seus prados cálidos
Não regressam, onde será o paraíso?"
Não há qualquer sombra de profecia,
Nem a velha quimera do sepulcro,
Ou subterrâneo dourado, ou ilha
Melódica, em que almas os levam ao lar,
Nem sul visionário ou palmeira turva,
Longe, no cerro do céu, que perdure
Como dura o verde de abril; ou durará
Como sua lembrança de aves despertas,
Ou seu anseio por junho e o poente, com
Sua consumação nas asas de andorinhas.

IV

She says, "I am content when wakened
birds,
Before they fly, test the reality
Of misty fields, by their sweet questionings;
But when the birds are gone, and their
warm fields
Return no more, where, then, is paradise?"
There is not any haunt of prophecy,
Nor any old chimera of the grave,
Neither the golden underground, nor isle
Melodious, where spirits gat them home,
Nor visionary south, nor cloudy palm
Remote on heaven's hill, that has endured
As April's green endures; or will endure
Like her remembrance of awakened birds,
Or her desire for June and evening,
tipped
By the consummation of the swallow's
wings.

V

Diz ela: "Mas mesmo alegre ainda sinto
Falta de algum êxtase imperecível."
A morte é a mãe da beleza; e é ela,
Só ela, que dá ensejo a nossos sonhos
E desejos. Ainda que verta as folhas
Da desolação total em nossas trilhas,
Trilhas de uma mágoa amarga, as muitas
trilhas
Em que o triunfo ressoou rouco, ou o
amor
Lançou sussurros com algo de ternura,
Ela faz o salgueiro fremer ao sol
Para as damas que se sentam e admiram
A campina, abdicando-se a seus pés.
Faz moços empilharem peras e pêssegos
Num prato esquecido. As damas comem
E movem-se ardentes nas folhas soltas.

V

She says, "But in contentment I still feel
The need of some imperishable bliss."
Death is the mother of beauty; hence
from her,
Alone, shall come fulfilment to our
dreams
And our desires. Although she strews the
leaves
Of sure obliteration on our paths,
The path sick sorrow took, the many
paths
Where triumph rang its brassy phrase, or
love
Whispered a little out of tenderness,
She makes the willow shiver in the sun
For maidens who were wont to sit and
gaze
Upon the grass, relinquished to their feet.
She causes boys to pile new plums and
pears
On disregarded plate. The maidens taste
And stray impassioned in the littering
leaves.

VI

No paraíso não há morte e mudança?
O fruto, maduro, não cai? Ou galhos
Pendem sempre fartos no céu perfeito,
Eternos, mas ainda afins à terra efêmera,
Com rios, como os nossos, que correm a
mares
Inalcançáveis, as mesmas enseadas
Que nunca se tocam num choque difuso?
Por que dispor a pera à beira-rio
Ou aromar a beira-mar com pêssego?
Lástima se lá trajassem nossas cores,
Os fios sedosos de nossos crepúsculos,
E arpejassem nossas liras insípidas!
A morte é a mãe da beleza, mística,
Em cujo colo candente imaginamos
As nossas mães terrenas, em vigília.

VI

Is there no change of death in paradise?
Does ripe fruit never fall? Or do the
boughs
Hang always heavy in that perfect sky,
Unchanging, yet so like our perishing
earth,
With rivers like our own that seek for seas
They never find, the same receding shores
That never touch with inarticulate pang?
Why set the pear upon those river-banks
Or spice the shores with odors of the
plum?
Alas, that they should wear our colors
there,
The silken weavings of our afternoons,
And pick the strings of our insipid lutes!
Death is the mother of beauty, mystical,
Within whose burning bosom we devise
Our earthly mothers waiting, sleeplessly.

VII

Dúcteis e ruidosos, homens em roda,
Num alvor do verão, entoarão báquicos
Sua exaltada devoção ao sol,
Não como um deus, mas como um deus
devir,
Desnudo, como um princípio selvagem.
Seu cântico o cântico do paraíso,
Oriundo do sangue, voltando ao céu;
E em seu cântico entrarão, voz a voz,
O lago dos ventos, dele o leite,
Bosques – quais serafins – e montes
ecoantes,
Todos em coro por eras e eras.
Conhecerão bem a união celeste
De homens mortais e do alvor do verão.
E de onde vieram e para onde irão
Estará manifesto no orvalho a seus pés.

VII

Supple and turbulent, a ring of men
Shall chant in orgy on a summer morn
Their boisterous devotion to the sun,
Not as a god, but as a god might be,
Naked among them, like a savage source.
Their chant shall be a chant of paradise,
Out of their blood, returning to the sky;
And in their chant shall enter, voice by
voice,
The windy lake wherein their lord deli-
ghts,
The trees, like serafin, and echoing hills,
That choir among themselves long
afterward.
They shall know well the heavenly fello-
wship
Of men that perish and of summer morn.
And whence they came and whither they
shall go
The dew upon their feet shall manifest.

VIII

Ela ouve, daquele mar sem som,
 Um clamor, “A tumba na Palestina
 Não é um pórtico de almas adiadas,
 É a cova de Jesus, onde jazeu.”
 Vivemos em um velho caos do sol,
 Ou velha dependência de dia e noite,
 Ou insulamento, sem guarida, livre,
 Daquele amplo mar, inescapável.
 Corças cruzam montanhas, e as codornas
 Trinam ao redor cantos espontâneos;
 Frutos doces maduram na natureza;
 E, naquele isolamento do céu,
 Ao entardecer, casuais pombos fazem,
 Em mergulhos, ondulações ambíguas,
 Entregues às trevas, em asas estendidas.

VIII

She hears, upon that water without
 sound,
 A voice that cries, “The tomb in Palestine
 Is not the porch of spirits lingering.
 It is the grave of Jesus, where he lay.”
 We live in an old chaos of the sun,
 Or old dependency of day and night,
 Or island solitude, unsponsored, free,
 Of that wide water, inescapable.
 Deer walk upon our mountains, and the
 quail
 Whistle about us their spontaneous cries;
 Sweet berries ripen in the wilderness;
 And, in the isolation of the sky,
 At evening, casual flocks of pigeons make
 Ambiguous undulations as they sink,
 Downward to darkness, on extended
 wings.

*Above everything else, poetry is words, and words, above
 everything else, are, in poetry, sounds.*

Wallace Stevens

The people, not the priests, made the gods.

Wallace Stevens

Um dos maiores e mais importantes poetas modernistas dos Estados Unidos (e da anglofonia), Wallace Stevens (1879-1955) é, ainda assim, pouco lido no Brasil. Seu primeiro livro de poemas – *Harmonium* – foi publicado em 1923, quando o “poeta disfarçado de agente de seguros” (CAMPOS, Augusto de, 1997) já somava 44 anos de idade, e inclui diversos de seus poemas mais antologizados, como “The Snow Man”, “Anecdote of the Jar” e “The Emperor of Ice-Cream”. Dentre eles podemos encontrar também um de seus mais celebrados feitos poéticos, o poema

“Sunday Morning”, considerado por Yvor Winters (1947) o “maior poema estadunidense do século XX e certamente um dos maiores poemas contemplativos em língua inglesa”. Escrito em 1915, o poema trata, em um resumo bastante breve, do sentido da morte (e consequentemente da vida) e a busca por uma saída para a existência num mundo pós-religioso, em que a morte de Deus já havia sido decretada. Em outras palavras, as tensões que existem entre a idealização de um pós-vida paradisíaco e o fato de que nossa existência na terra é transitória, tensões pensadas por uma personagem que optou por não ir à igreja no domingo de manhã.

Eximindo-nos de tratar da argumentação/retórica e de expor as leituras críticas feitas a este poema (é, afinal de contas, um poema longo e bastante abordado), trataremos aqui com maior foco apenas do processo tradutório em torno deste poema que, assim como o restante da produção poética de Stevens, joga com o deslocamento de expectativas, faz uso de precisos engenhos poéticos e lança mão de intensas relações sonoras – característica bastante marcante e basal do poeta – resultando num poema singular e admirável.

De início, convém que se comece pela escolha do título. Primeiramente, a partir de “Sunday Morning”, duas opções tradutórias foram consideradas: “Domingo de Manhã” e “Manhã de Domingo”. Há, como se pode notar, pouca diferença entre as duas formulações, salvo uma pequena transferência de foco. Ora predomina o domingo ora a manhã. Mas mesmo esse contraste é bastante sutil e ambas as ordenações se conformam com precisão ao título em inglês. Durante a tradução do poema em si, considerou-se a questão de que o próprio título já ajudaria a indicar o tema abordado ao longo dos versos: embora diretamente ausente em seu conteúdo, essas duas palavras (em inglês) compõem os fatores que indicam que a personagem não está na igreja. Daí advém que o título informa o poema de duas maneiras: internamente, ele ajuda a compor a cena da estrofe inicial e o tema do poema como um todo; de forma externa aos versos, ele adquire a característica de um interpretante cultural. Isso se dá uma vez que esse conformar-se aos ritos da cristandade – ir à igreja em um dia específico para participar das cerimônias e liturgias daquela religião – são atitudes bastante restritas em termos culturais e sociais, ou seja, é algo bastante delimitado em termos espaciais e temporais. Aventou-se, a partir daí, que o título pudesse também trazer tal indicativo cultural. Pode-se argumentar que a própria palavra “domingo” já traz sua relação com o cristianismo, sendo que, em sua origem, *dies Dominicus*, significa “dia do Senhor”. Ainda assim, com o passar do tempo, o termo foi bastante secularizado e essa relação não é mais imediata. Visando tal prisma, considerou-se a tradução do título por “Manhã Dominical”. Tal opção também configuraria uma relação direta com o título em inglês, uma vez

que a “sunday school” é, bastante literalmente, “escola dominical”. Apesar disso, a opção original – “Manhã de Domingo”¹ – foi mantida para preservar-se outro aspecto presente no título em inglês: o uso de vocábulos simples, corriqueiros. Outra característica importante no título escolhido por Stevens, identificada por Eleanor Cook (2007, p. 64), seria a de que a palavra “sunday” traz relações tanto com o dia de adoração cristã, como já apontado, quanto com o sol (“sun” – “sol”; “day” – “dia”), índice/imagem presente diversas vezes ao longo do poema, tanto nas primeiras duas estrofes quanto na estrofe VII, em que o sol é alçado à posição de “god might be”. Tal referência nos parece, infelizmente, impossível de ser recriada sem a adição de outras palavras ao título. Optou-se, portanto, por abandoná-la.

Quanto à forma, é bastante direta e há pouco a ser apontado neste quesito. O poema é dividido em oito estrofes, cada uma com quinze versos. Neles, Stevens emprega um pentâmetro jâmbico não rimado (ou seja, o *blank verse*) em que – como indica Paulo Henriques Britto (STEVENS, 2017, p. 291), comentando brevemente sua própria tradução – “o metro é mantido com um rigor clássico”. Até é possível encontrar no poema em inglês versos que somam onze sílabas – ao invés das dez de um pentâmetro jâmbico “puro” –, mas essa variação é bastante comum na poética de língua inglesa e não conformaria uma quebra em si².

A tradução de Britto é composta em decassílabos, a maioria dos quais heroicos, em uma equivalência formal bastante “fiel” ao *blank verse* de Stevens (STEVENS, 2017). A presente proposta de tradução, no entanto, é mais flexível com relação a esse elemento. Por mais que o poema de Stevens apresente aspectos mais rígidos, com seu “rigor clássico”, optamos por traduzir com maior liberdade na contagem silábica. Tal decisão se embasou no uso de Stevens do que Britto (2011) chamou de “verso liberto”. Trata-se do “afrouxamento das regras do verso silábico-acental tradicional”, mas ainda assim, de certa forma, ancorado em um “metro fantasma”. De fato, tal caracterização seria mais apropriada a poemas escritos em “verso livre”, mas nos valem as atitudes de Stevens no restante de *Harmonium* (e no fato de que estamos lidando com um poeta moderno e não, por exemplo, com um poeta elizabetano ou romântico) para chegarmos à métrica empregada aqui. A maior parte dos versos desta tradução soma, portanto, dez sílabas poéticas, mas

1 Opção tomada igualmente por Paulo Henriques Britto (STEVENS, 2017) e Jorge Fazenda Lourenço (STEVENS, 2006).

2 “Tomo / row and / tomo / row and / tomorrow”, lamenta o amargor de Macbeth. Em sequência, jambo, pírrico, jambo, pírrico e, por fim, um pé anfíbraco: quatro pés binários e um ternário, somando onze sílabas.

permitiu-se – com algum grau mobilidade – que alguns versos se estendessem até alcançarem doze sílabas, havendo, igualmente, versos hendecassílabos. Tal opção pode, realmente, levar a um distanciamento da tradução em relação ao poema em inglês; por outro lado, possibilitou maior mobilidade no tratamento não só das imagens postas em jogo por Stevens como dos abundantes jogos sonoros empregados pelo autor. Tal característica – o impressionante uso de som em Stevens – deve ser sempre acompanhada pela consciente manutenção de sua contraparte inseparável: certa dificuldade na leitura (dificuldade sem alcançar a obscuridade).

Tratado o título, adentremos a tradução do poema em si seguindo sua ordenação, não de forma exaustiva, verso a verso, uma vez que tal preciosismo poderia se provar enfadonho, mas abordando pontos de interesse e tratando de escolhas pontuais. O primeiro ponto de interesse, parece-nos, seria exatamente o primeiro verso e a opção pela manutenção da grafia anglo-francesa de “peignoir” em detrimento de sua grafia em língua portuguesa, “penhoar”. Tal opção se deu para propor um caráter de palimpsesto à recriação do poema, fazendo entrever, em meio às palavras em português, o poema em inglês:

Complacencies of the peignoir, and late
 Complacências do peignoir, e tardios

Ainda na primeira estrofe, temos já um exemplo do intenso uso de som em Stevens. Além, por exemplo, do quinto verso e sua dança de fricativas e vibrantes – “Holy HuSH of anCient SacrifiCe” –, que na tradução resultou em jogos de fricativas e da plosiva /k/ – “SaCro SilênCio do SaCriFiCio arCaiCo” –, temos a passagem do nono para o décimo verso e sua intensa iteração em /i/: “grEEEn wIngs / sEEen thIngs In”. Essa repetição foi recriada, de forma menos intensa pelo emprego reiterado da vogal /a/ (com a intrusão de um /e/ em “laranjas”):

LAranjAs Acres e AsAs verdes clArAs
 CompArAm-se A...

Há outras aliterações e assonâncias nessa estrofe que se sobressaem e para as quais almejaram-se soluções igualmente criativas. Temos a repetição de “wide water” que sofreu uma pequena alteração de campo semântico – a água de “water” tornou-se mais específica, “mar”, mas ainda, parece-nos, coadunando com a imagem proposta pelo poeta – e resultou em “AMplo MAr”, cujo “pl” ressoa a

preposição imediatamente anterior “PeLo”; temos a perda da rima toante interna “without sound”, mas tal relação foi reestruturada a partir do emprego de palavras quase idênticas, havendo a troca de uma só letra entre elas, “sem som” (“sxm sxm”); temos a elegante e melodiosa “silent Palestine”, em que o /ai/ inicial de “silent” retorna no final de “Palestine”, as plosivas /t/ e /p/ dividindo as palavras e levando a um quase total espelhamento sonoro entre as duas, os sons de “silent” totalmente incrustados no nome daquele país, em uma sutileza que nos leva, incautos, de encontro às pesadas palavras do verso seguinte: “O *domínio* do *sangue* e do *sepulcro*”. A tradução tenta recriar tal relação, e o resultado, mesmo não sendo tão refinado, aproximou bastante as palavras: “plácida Palestina”. Para traduzir “stilled”, que abre o décimo terceiro verso, optou-se por “doando”, que pode causar algum estranhamento à leitura. Tal estranhamento é, no entanto, proposital, pois estaria de acordo com uma opinião do autor, bastante reveladora de sua poética: “Pessoalmente gosto que as palavras soem errado”, (COOK, 1988, p. 3) uma vez que “doando”, parece-nos, poderia configurar um desvio ao mais comum “dando [passagem]”. Por fim, outro momento da tradução que pode causar estranhamento é o uso da palavra “sonhosos” para a tradução dos “dreaming feet”, do mesmo décimo terceiro verso. Tal opção se deu de modo a evitar a palavra “oníricos”, que nos pareceria fora de lugar, e caminhou ao encontro da opção tomada por Guilherme de Almeida ao traduzir o “La vie antérieure” de Baudelaire, quando “roulant les images des cieux” foi transposto pelo poeta-tradutor campinense por “refletindo os céus *imaginosos*” – para ele, uma expressão “mais baudelaيرية do que a original” (ALMEIDA, 1944).

A segunda estrofe traz palavras e expressões tomadas diretamente da anterior, como as “bright, green wings” e a laranja, agora “pungent fruit”. Retornam também os mortos, antes metamorfoses dos objetos, em cortejo à “terra santa”, e agora receptáculos vazios das dádivas dos vivos, presentes no questionamento feito logo no verso inicial, bastante indicativo do tema geral do poema. Nesse mesmo verso temos a palavra “bounty”, que, por seu aspecto polissêmico, causou dificuldades à tradução, para que se mantivesse tom e ideia do verso em inglês. Podendo significar “recompensa”, como a oferecida em troca de uma captura (de onde temos “bounty hunter”, o “caçador de recompensa”), suas acepções que parecem ter sido postas em jogo por Stevens são a de “[algo em] grande porção ou quantidade”, “fatura”, “bondade” e “generosidade”. Assim, a personagem questiona o porquê de suas ações de bondade e caridade, além de seus bens adquiridos em vida, servirem de oferenda aos que já se foram (em oposição aos que permanecem). Incapaz de encontrar uma palavra que precisasse corretamente tais

ideias, optou-se por “bens”, que dá a ideia de posses materiais e também carrega em si – mas não nesse uso – a palavra “bem”, substantivo afeito à bondade e generosidade: “Por que ofertaria seus bens aos mortos?” Há aqui também a palavra “heaven”, que suscitou diferentes traduções. Nessa estrofe, optou-se, por motivos de manutenção da métrica (que, conforme confessamos, é flexível), por “Céu”, com maiúscula, para diferenciar de “sky”, o céu físico, traduzido ao longo do poema como “céu”, empregando a inicial minúscula. Há outros momentos na tradução, no entanto, em que “heaven” é traduzido por “paraíso”. Creio que tal diferenciação vocabular não cause transtornos à leitura, uma vez que “paraíso” e “Céu”, parece-nos, são sinônimos dentro de uma perspectiva cristã. Ademais, tanto contexto quanto a diferenciação de minúsculas e maiúsculas parecem garantir à leitura clareza de qual uso está em jogo.

É notável, nessa estrofe, a enumeração conjunta de sentimentos e eventos naturais, presentes a partir do nono verso, e algumas relações sonoras e formais que nos remetem à poesia anglo-saxã e suas marcações aliterativas. Temos o “*Balm and Beauty*” que, em uma tradução quase direta, tornaram-se “*Bálsamo e Beleza*”; “*all Pleasures and Pains*”, recriados como “*tudo AGonIAs*” e “*AleGrIAS*”, em que a relação aliterativa em si não é tão precisa (o /g/ de “agonias” não está na sílaba tônica e as palavras não apresentam a aliteração em uma consoante inicial), mas a relação entre as palavras é mantida. Há também um verso construído em quiasmo (“*The bough of summer and the winter branch*”), cuja recriação foi traduzida como paralelismo (“*A rama do verão e o galho do inverno*”) uma vez que a inversão de qualquer um dos pares (como “*veranil rama*” ou “*invernal galho*”) causaria um efeito empolado e serviria mais para distanciar os versos em inglês e português que para aproximá-los.

A terceira estrofe traz uma dificuldade maior à leitura e essa característica não pode ser mitigada. A tradução do primeiro verso, que traz “*Jove*”, foi inicialmente traduzida pelo decassílabo “*Zeus nas nuvens teve parto inumano*”, com um padrão acentual um tanto discrepante (1, 3, 7, 10), como que forjado em uma oficina irritada. Após contato com algumas leituras críticas, principalmente a feita por Sidney Feshbach (1999), que argumenta que nessa estrofe temos a passagem do paganismo romano – com um Jove enfraquecido em relação a um anterior e potente Zeus – para o cristianismo (através da quarta écloga de Virgílio), pareceu-nos que o emprego da nomenclatura romana do deus em questão seria mais importante. O verso, consequentemente, tornou-se um hendecassílabo. Na primeira metade dessa estrofe, é possível observar um mar crescente de oclusivas nasais, em sua maioria /m/:

Jove in the clouds had his inhu**M**an birth.
 No **M**other suckled him, no sweet land gave
 Large-**M**annered **M**otions to his **M**yth**y** **M**ind.
 He **M**oved a**M**ong us, as a **M**uttering king,
Magnificent, would **M**ove a**M**ong his hinds,
 Until our blood, co**MM**ingling, virginal,

A tradução visou recriar tal efeito de oclusivas nasais, tanto em /m/ quanto em /n/:

Jove nas nuvens teve parto inu**M**ano.
 Se**M** **M**ãe que o aleitasse ou doce terra a dar
AMplos **M**aneirismos à sua **M**ente **M**ítica.
Movia-se entre nós, rei **M**ur**M**urante,
Magnífico, **M**ovia-se entre broncos,
 Até nosso sangue, **M**esclando-se, virge**M**,

Nessa mesma seção, temos o emprego de uma palavra bastante incomum, ao menos em suas acepções empregadas aqui. Trata-se de “hinds”. Seu significado mais imediato talvez seja como adjetivação, parte “traseira”, “posterior” ou “[patas] traseiras” (como as de animais quadrúpedes). Aqui, são substantivos, e podem significar a fêmea do veado-vermelho, uma palavra genérica para garoupas malhadas ou trabalhadores rurais, rústicos, ou seja, um “caipira” (com uma ideia de que o rei estaria acima e os outros, os “hinds”, lhes seriam servis, inferiores). Idealmente, necessitaríamos de uma palavra polissêmica, com acepções, de um lado, ligada a animais e, por outro, a camponeses rústicos. Aventou-se a possibilidade de usar a palavra “mandi”, que traz acepções tanto de uma espécie de peixe fluvial quanto de “caipira”, além de ajudar a compor a rede de /m/ presente nesses versos. No entanto, a infamiliaridade do termo e o nível de estranheza, para qualquer um de seus significados, adicionaria um grau maior de dificuldade a uma estrofe já difícil, fazendo com que o uso de dicionários fosse inevitável³. Em seguida, foi considerada

3 Algo, que, confessamos, não seria em si abusivo se tratando de Stevens, dado que Cook já nos alerta (1988, p. 4) que devemos abordar seus poemas “sempre com um dicionário, ou melhor, diversos dicionários”.

a possibilidade de se empregar as palavras homófonas “servo” e “cervo”, consciente que a última pode ser pronunciada com um /e/ ao invés do /ε/ da primeira. Isso visaria construir uma relação em que, pelo uso da homofonia, se almejaria deixar entender que seriam palavras intercambiáveis, resultando em que as duas carregassem os significados uma da outra. Algo como

Magnífico, movia-se entre os cervos,
Até nosso sangue, mesclando-se, virgem,
Aos Céus, criar tal recompensa ao desejo
Que até os servos o discerniram, num astro.

Essa possibilidade foi descartada por se tratar de um engenho poético não empregado por Stevens aqui e porque a diferenciação da grafia poderia resultar mais num afastamento das palavras que na aproximação almejada, apagando para quem lê em português que se estaria tentando empregá-las de modo permutável. Por fim, a opção final foi “brancos”. Tal palavra traz a ideia do sujeito parvo ou tolo, indelicado ou rude, canhestro ou grosseiro; alguém, em suma, em uma posição inferior ao ente ao qual o poema o opõe. Esse emprego pode também fazer ressoar seu uso em inglês dos Estados Unidos – importado do espanhol mexicano –, em que “branco” significa “cavalo não domado”. Essa opção também ajuda a compor o jogo de nasais tanto quanto “hinds”.

Já foi observado que essa estrofe trataria da passagem do paganismo rumo ao estabelecimento do cristianismo como religião/cultural predominante. Temos a passagem de Jove de rei/deus atuante e presente a mito, mitologia, com sua presença não mais na terra, mas como nome de um “astro”. Quanto ao cristianismo, temos a presença do sangue, do caráter virginal da concepção e, notadamente, o décimo terceiro verso (“A part of labor and a part of pain”). Essas duas “partes” que configuram a existência terrena são oriundas das palavras proferidas pelo deus cristão durante a expulsão de Adão e Eva do Éden. Em Gênesis 3:16-19, deus declara a Eva que multiplicará “grandemente o seu *sofrimento* na gravidez; com *sofrimento* você dará à luz filhos” (ou seja, a part of *pain*) e a Adão que amaldiçoará “a terra por sua causa; com *sofrimento* você se alimentará dela todos os dias de sua vida. Ela lhe dará espinhos e ervas daninhas, e você terá de alimentar-se das plantas do campo. Com o suor do seu rosto você comerá o seu pão...” (grifos meus), ou seja, “a part of labor”. [Inserir figura 1] [Figura 1. Jacopo della Quercia. “Adão e Eva Forçados a Trabalhar”. San Petronio, Bolonha, Itália, ca. 1430, mármore] Por outro lado, no cristianismo, esse é o mesmo deus que é sinônimo de amor incondicional

e que dá esperanças de um além-vida celestial junto a ele próprio, a essência do Bem: ele é, portanto, representado como “segundo em glória ao amor duradouro, / Não esse divisório e indiferente azul.”.

Finalmente, um comentário sobre um ajuste feito à tradução, evidenciando um elemento presente nos processos decisórios da recriação. Na tradução inicial, lia-se:

Uma parte trabalho e uma parte dor,
Segundo em glória ao duradouro amor,

Isso resultou em uma rima ausente no original. Além disso, trata-se de uma rima desgastada por usos melodramáticos e, consequentemente, soaria tolamente se incrustada em um poema estadunidense de 1915, sendo bastante distante das poéticas modernas e consequentemente distante da poética de Stevens. Assim, por mais que Stevens tenha aproximado as duas palavras, posicionando-as nos finais de versos consecutivos (para, creio, trazer à tona a dualidade apontada acima), foi necessário pesar o que a tradução traria em termos da poética em língua portuguesa. A decisão final foi, portanto, não rimar “amor” e “dor” (para quê, afinal?) e inverter as duas palavras finais dos versos em questão:

Uma parte trabalho e uma parte dor,
Segundo em glória ao amor duradouro,

A estrofe de número IV pode ser apresentada e resumida a partir da última estrofe do poema “Memória”, de Carlos Drummond de Andrade, presente em seu *Claro Enigma*, de 1951:

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão.⁴

4 É curioso notar também como, na primeira estrofe de “Sunday Morning”, as coisas que cercam a mulher – “laranjas”, “café”, “tapeçaria”, “asas verdes, claras” –, apesar de estarem logo ao seu alcance, se tornam algo duma “procissão dos mortos”; paralelamente, a terceira estrofe do curto poema de Drummond nos traz que “As coisas tangíveis / tornam-se insensíveis / à palma da mão.”

Em Stevens, o poeta aponta que não há nenhuma localidade, mística ou profética, que possa perdurar o mesmo que memórias baseadas na realidade. Assim, a mulher parece questionar se ela necessita ou não da igreja. Para tal, fala que se contenta com o canto dos pássaros pelas manhãs; mas quando os pássaros se vão, migram e deixam de cantar, “onde será o paraíso?”, ou seja, será que ela precisaria então de algo mais estável e duradouro, como os sons dos sinos da igreja, que dobram o ano todo? A resposta elenca então que ela não precisa dos lugares mitológicos – pagão ou cristãos – de vida após a morte: do sonho absurdo do sepulcro, dos assombros ou resquícios de profecias acerca de céu e inferno, de palácios subterrâneos requintados (como o greco-romano Elísio ou a nórdica Valhalla), entre outros lugares-comuns que as religiões propõem. O que durará nas nossas vidas será a memória do verdejar da primavera, do cantar dos pássaros, da vinda do verão, de chegada de outros pássaros.

Para a tradução, um elemento que ficou ausente é o tom bíblico que a palavra “gat” garante à estrofe: nada, no poema em português, parece conseguir recuperar, de maneira direta, esse aspecto. Além disso, outra palavra que trouxe problemas foi “haunt”. Como verbo, trata-se de “assombrar” ou “frequentar um local”. Aqui, parece ter o papel de substantivo, cuja acepção seria “local bastante frequentado por alguém”. Se não há “haunt” (“not any haunt”), não há resquício de tal lugar. Essa ideia, somada à de que “haunt”, como verbo, significa “assombrar”, levou à escolha por “não há qualquer *sombra* de profecia,” tentando equilibrar as duas acepções. Além disso, a insistência nas coisas que finitas, que por serem finitas, perduram, é refletida na repetição, por três vezes, do verbo “endure”, que a tradução trouxe como “perdure”, “dura” e “durará”. Tal insistência ganha mais importância ainda – e consequentemente deve ser mantida – quando se nota que os questionamentos feitos pela mulher na estrofe seguinte tratam de sua necessidade de um “imperishable bliss”, ou, como consta na recriação, um “êxtase imperecível”; o oposto, portanto, de coisas passageiras.

Nessa quinta parte, após entreter pensamentos platônicos, temos a primeira ocorrência de uma frase que é central ao poema e que retornará na estrofe seguinte: “Death is the mother of beauty”. E é a partir daqui que é possível observar a diferença de tratamento entre os mortos – os “dead” da primeira e segunda estrofes, interrompidos, para os quais pareceria inútil ofertar os bens e bondade disponíveis em vida – e a morte (“death”) que trabalha em ambos os sentidos da linha do tempo. Se de um lado sua passagem leva à própria existência dos mortos, da existência pretérita, por outro sua presença é a única que poderia ofertar-nos a oportunidade de realizar nossos “sonhos e desejos”. Stevens então apresenta imagens comuns

associadas à passagem do tempo, tristeza, triunfo e amor (instâncias sem dúvida mediadas pela morte), e então parece inverter a imagem comum dos salgueiros – os “willows” em inglês –, que costumam ser de morte e melancolia; aqui os salgueiros tremulam, levemente, com o vento sob o calor do sol, recobrando as moças que namoram, comem e se apaixonam. Mas a imagem do salgueiro não é invertida. Sentadas sobre a grama, sob esse emblema da morte, é a vida que impera. É apenas estando sob a própria existência e consciência da morte que seria possível haver desfrute, prazer, gozo. A morte cria mortos e a morte cria vida. [Inserir figura 2] [Figura 2. There is a willow griws aslant the brook: o salgueiro na morte de Ofélia. Alexandre Cabanel, “Ophelia”, 1883, óleo sobre tela, coleção privada]

Há outros momentos significativos, mas pontuais, que são dignos de nota. À difícil e aparentemente obscura frase “relinquished to their feet”, após diversas tentativas de tradução, optou-se por uma abordagem de “literalidade radical”. A imagem resultante, das moças sentadas sobre a relva, “abdicando-se a seus pés”, pareceu-nos precisa, mostrando-as descontraídas, mais preocupadas com os moços e as frutas e menos com a rigidez e porte de seus corpos. As frutas, inclusive, sofreram uma alteração na tradução de modo a manter a aliteração em /p/. Literalmente, as “plums and pears” seriam “ameixas e peras”; optou-se por privilegiar a relação sonora e a passagem foi recriada como “peras e pêssegos”. A aliteração se segue no verso seguinte, em ambas as versões do poema: em inglês, são colocadas sobre um “Plate”; em português, em um “Prato”. As mesmas frutas retornam na sexta estrofe, e a troca de ameixas por pêssegos foi mantida. Por fim, ainda no campo sonoro, há outras duas relações, envolvendo vogais e consoantes presentes nos dois versos finais. A primeira se encontra na passagem do décimo quarto ao décimo quinto verso. A palavra “TASTe” faz ressoar o “STRAY”, como um rearranjo fonético quase total. Em português, a correspondência foi menos intensa. O /k/ de “Comem” é abandonado, sendo substituído pelo /v/ central de “moVem”; as vogais mantêm-se idênticas e na mesma ordenação, mantendo-se igualmente a presença da nasal /m/. Já as “LItterIng LEAves” foram traduzidas por “fOLHAS sOLtAS”.

A sexta estrofe já tem início com uma formulação aparentemente simples, mas cuja tradução se mostra trabalhosa. “Is there no change of death in paradise?” não questiona apenas se não há mudanças no paraíso cristão, nem se não há morte no paraíso cristão, mas se lá não ocorrem mudanças encetadas pela passagem do tempo como sobre as coisas terrenas e como pela morte de entes terrenos. Assim, um fruto que amadurece o faz pela passagem do tempo e essa mesma passagem faz do fruto maduro um fruto apodrecido e morto. Essa ideia está toda em “change of death”. Perdendo um pouco dessa condensação, a tradução desmembrou a unidade

“change of death” e dividiu-a nos dois elementos que a compõem: “No paraíso não há morte e mudança?”.

A tradução dessa seção resultou bastante sonora, em diferentes níveis. Por vezes visando traduzir relações presentes, por vezes tentando compensar alguma ausência, é possível encontrar até relações ausentes nos versos em inglês, mas que se mostram, parece-nos, bastante afeitas à poética do autor neste poema (e em geral). Assim, onde temos, em Stevens, os / ϕ / de “*Fruit never Fall*”, os /R/ de “*Hang always Heavy*” ou os mais afastados /ai/ de “*parad/se*”, “*rIpe*” e “*skY*”, temos:

No paraíso não há Morte e *Mu*Dança?
 O *fRuTo*, *MaDuRo*, não *cai*? Ou *galhos*
Pendem semPre FarTos no céu *PerFeiTo*,

Elementos da “mudança” retornam em “maduro”, que além de trazer um terceiro /m/, desde “morte”, compõe uma rima interna toante com “fruto”; o /a/ de “cai” retorna em “galhos”, que por sua vez fará ressoar, de maneira toante novamente, o “fartos” do verso seguinte, rima que se faz sentir mais ainda uma vez que “fartos” está centralizada em um verso repleto de /e/, com “pendem”, “sempre” e “perfeito”; o /r/ de “fartos” retorna em “perfeitos”, assim como seu / ϕ /; por fim, o terceiro verso é completamente tomado pelas plosivas /p/ e /t/, sendo contrapostas pelas fricativas em /s/ de “sempre” e “céu”.

Surgem, então, os dançantes homens em roda que inauguram a sétima estrofe. De início, é possível notar a substituição de “turbulentos” – tradução direta de “turbulent” – por “ruidosos”. Ainda que sejamos menos rígidos quanto à métrica, o objetivo inicial – na maioria das vezes e quando possível levando-se em conta os outros fatores em jogo – é que o verso resulte decassílabo. O “ring of men” também sofre leve alteração e se torna “homens em roda”: mantém-se a imagem, mas altera-se a sintaxe. O segundo verso trouxe diversos desafios. De modo a manter todos os elementos ali apresentados, optou-se por substituir “orgia”, que tomaria quase um terço silábico do verso, por “báquicos”, posicionando-o ao final do verso e interrompendo a contagem métrica em sua sílaba inicial. Por mais que se configure, sim, uma alteração, “orgia” traz a ideia de um ritual festivo em honra a Dionísio/Baco e tal imagem teria sido mantida. Em seguida temos o termo “morn”, sinônimo de “morning”, ou seja, “manhã”. É uma palavra de uso mais antiquado e seria importante trazer para a tradução tal índice. Além disso, seria talvez insatisfatório a tradução direta por “manhã” por se

tratar de uma palavra que já consta no título do poema. Lá, no entanto, aparece como “morning” e não “morn”. Levando essas duas leituras em consideração, escolheu-se o sinônimo mais antiquado “alvor”. Talvez de caráter mais antiquado que “morn”⁵, contribuiu para que não houvesse perdas semânticas na abertura ou no final da estrofe (segundo e décimo terceiro versos, respectivamente). [Inserir figura 3] [Num alvor de verão, entoarão báquicos. Henri Matisse, “Le Bonheur de Vivre”, 1905-06, óleo sobre tela, The Barnes Foundation, Filadélfia, Pensilvânia, Estados Unidos]

O quarto verso se encerra com outra formulação de tradução complexa: “as a god might be”. A escolha final se deu, de um lado, para tentar manter a imagem e, de outro, para trazer à tona a possível relação dessa estrofe com Nietzsche. O “god might be” foi recriado então como “um deus devir”, resultando em um decassílabo sáfico e cujos /d/ continuam na abertura do verso seguinte, em “desnudo”. A partir daqui temos a primeira perda semântica significativa. Em inglês, o sol/deus devir está nu “entre eles” (“among them”). Tal elemento foi excluído da tradução. Talvez seja possível argumentar que o fato de deus estar nu já o aproxima de seus adoradores humanos, mas este seria um passo interpretativo além do que consta diretamente no poema.

O sexto verso da tradução elipsa os elementos que indicam a ação futura, “shall be”, de modo a trazer o foco para a força do “cântico”, que aparece duas vezes no verso em inglês e é igualmente repetido na tradução, em que as duas ocorrências são aproximadas: “Seu cântico o cântico do paraíso”. Esse tipo de repetição ocorre novamente dois versos depois, em “voice by voice” (mantida na tradução) e uma terceira reiteração léxica foi adicionada, no décimo primeiro verso, talvez o verso que sofreu maior grau de alteração em todo o poema. Os elementos citados nas linhas que lhe são anteriores, o vento, as árvores, os montes, também cantarão entre si e o farão por muito tempo; lê-se isso em “That choir among themselves long afterward”. A tradução de certo modo facilitou a primeira parte do verso ao mesmo tempo em que adicionou uma terceira ocorrência de repetição intraverso nessa estrofe. O resultado foi “Todos em coro por eras e eras”. É importante notar também que as repetições mencionadas se dão dentro do mesmo verso, mas a estrofe abre e fecha também com uma repetição léxica: “men” e “morn” reaparecem ao final da estrofe, da mesma maneira que “homens” e “alvor”. Infelizmente, como é possível notar, a intensa relação sonora entre as

5 Que, por exemplo, foi usada quase cinquenta anos depois por Bob Dylan em “Bob Dylan’s Dream”, do álbum *The Freewheelin’ Bob Dylan*, lançado em 1963.

duas palavras, ambas monossílabas iniciadas em /m/ e terminadas em /n/, não foi mantida na tradução.

Por fim, na estrofe final temos também duas perdas. A primeira é, na verdade, uma alteração, uma generalização de um substantivo mais específico. Trata-se de “frutos” para traduzir “berries”, que seriam “bagas” ou “frutos silvestres”. Essa alteração engendrou menor influência na tradução. A segunda é um pouco mais grave e se dá no *crescendo* final da estrofe, no décimo terceiro verso. Em inglês temos “At evening, casual flocks of pigeons make”, que inicialmente havia sido traduzido como “No entardecer, revoadas de pombos fazem”. No entanto, concordamos com a leitura de Helen Vendler (1980, p. 173-4) de que há relações importantes tecidas entre palavras da primeira e da segunda metade da oitava estrofe. Assim, se o “insulamento” da primeira metade ecoa no “isolamento” do céu, se “spontaneous” faz ressoar “unsponsored”, a caracterização de “casual” para as revoadas de pombos traria, igualmente, significância quando confrontadas com “chaos”. Mesmo visando manter a métrica afrouxada escolhida para a tradução, não foi possível encontrar um verso satisfatório que trouxesse todos os elementos do verso em inglês. Desta forma, a tradução final traz “No entardecer, pombos casuais fazem”, o que pode, na imagem criada, reduzir a quantidade de aves; perderam-se os “flocks”, ou “revoadas”, mantiveram-se a relação interna e a adjetivação de Stevens. [Inserir figura 4] [É a cova de Jesus, onde jazeu. Hans Holbein, o Jovem. “The Body of the Dead Christ in the Tomb”, 1521, óleo sobre painel, Kunstmuseum, Basileia, Suíça]

Essa estrofe se inicia com palavras já empregadas antes, o “water, without sound” da primeira estrofe, aqui sem a vírgula. É importante, portanto, manter o padrão interno e empregar o mesmo vocabulário utilizado na abertura do poema. Ademais, acima, foi mencionado que o poema não é rimado. Há, no entanto, uma exceção notável e estruturante. Trata-se dos dois versos finais do poema e que, pela presença da rima, são alçados à categoria de dístico. São estes:

Ambiguous undulations as they *sink*,
Downward to darkness, on extended *wings*.

Não é uma rima completa, mas assonante, em que o /k/ de “sink” não encontra correspondência em “wings”, mas, ainda assim, configura-se a rima. Nesses versos é possível observar igualmente a grande presença de oclusivas nasais (“aMbiguous”, “uNdulationNs”, “siNk”, “dowNward”, “wiNgs”) e a forte aliteração

da plosiva /d/ em “Downward to Darkness”. Levando isso em consideração, esse dístico foi traduzido como:

Em mergulhos, ondulações ambíguas,
Entregues às trevas, em asas estendidas.

O elemento “sink”, traduzido por “mergulhos”, foi movido para início do verso, possibilitando, assim, a criação de uma rima toante entre “ambíguas” e “estendidas”. A ocorrência de nasais foi mantida (“eM Mergulhos”, “oNdulaçÕEs”, “aMbíguas”, “eNtregues”, “eM”) e a aliteração de plosivas foi recriada como encontro consonantal entre uma plosiva e uma vibrante /tr/: “enTRegues” e “TRevas”. Além disso, é importante notar que todos os elementos semânticos foram mantidos, preservando a imagem de *amor fati* na entrega disposta e voluntária da revoadada de pombos rumo à terra, à cinza, ao pó, à sombra, ao nada.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Guilherme de, *Flores das “Flores do Mal” de Charles Baudelaire*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.
- BRITTO, Paulo Henriques. “Para uma tipologia do verso livre em português e inglês.” *Revista Brasileira de Literatura Comparada* (ABRALIC) 19 (2011): 127-144.
- CAMPOS, Augusto de. “Wallace Stevens: A Era e a Idade.” *Folha de São Paulo*, 3 de agosto de 1997.
- COOK, Eleanor. *A Reader’s Guide to Wallace Stevens*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- KERMODE, Frank. *Wallace Stevens*. Oliver and Boyd: Edinburgo e Londres, 1960.
- _____. *Poetry, Word-Play, and Word-War in Wallace Stevens*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- STEVENS, Wallace. *Harmónio*. Tradução: Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Relógio D’água, 2006.
- _____. *Harmonium*. Londres: Faber and Faber, 2001.
- _____. *O imperador do sorvete e outros poemas*. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici Nóbrega (orgs.). *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

VENDLER, Helen. *On Extended Wings: Wallace Stevens' Longer Poems*. Cambridge: Harvard University Press, 1969.

_____. “Stevens and Keats’ ‘To Autumn’”, In: BUTTEL, Robert; DOGGETT, Frank. *Wallace Stevens: A Celebration*. Princeton: Princeton University Press, 1980, p. 171-195.

WINTERS, Yvor. *In Defense of Reason*. Denver: Swallow, 1947.