

**A *authoritas* do traduzido e a legitimação do tradutor:  
ou o dia em que John Donne foi chamado para defender os sonetistas**

**Marcus De Martini**

*Universidade Federal de Santa Maria*

**Resumo:** O presente artigo aborda as traduções da obra do poeta inglês John Donne no Brasil, dando atenção especial às de Augusto de Campos (1978 e 1986) e Afonso Félix de Sousa (1985). Objetiva-se então, com base em Even-Zohar (2007) e Lefevere (2007), mostrar como o estudo das traduções é fundamental para a compreensão das forças atuantes em um sistema literário, em uma dada época, especialmente no tocante à poesia.

**Palavras-chave:** Poesia, Tradução Literária, Concretismo, Geração de 45

**Abstract:** This article approaches the translations of the works of the English poet John Donne in Brazil, highlighting the ones made by Augusto de Campos (1978 and 1986) and Afonso Félix de Sousa (1985). Based on Even Zohar (2007) and Lefevere (2007), this article aims at showing how the study of translated texts is important for the comprehension of the forces acting in a literary system, in a given period of time, especially as regards to poetry.

**Keywords:** Poetry, Literary Translation, Concretism, The Generation of '45

## Introdução

Não é nenhum segredo que a prática da tradução envolve necessariamente, no mínimo, dois tempos: o tempo em que o texto fonte foi composto e o tempo em que sua tradução foi realizada (cf. Berman, 1995). Pode ser um tempo muito próximo, como o da tradução dos *best-sellers*, em que é necessário que o texto chegue aos leitores com o frescor de seu lançamento original, já que seu valor depende enormemente da novidade e do contexto criado pelo momento oportuno do lançamento, com a publicidade obtida, gratuitamente ou não. Depois desse momento, como analisou Pierre Bourdieu (1996), o valor simbólico desse tipo de obra diminuirá progressivamente e, conseqüentemente, acrescentemos, o interesse por uma tradução também, inviabilizada economicamente pela ausência de interesse do público. Quando o hiato entre o tempo do texto fonte e o do texto meta for grande, estaremos provavelmente diante de uma obra cujo valor simbólico se impõe. A tradução servirá então como veículo de afirmação desse valor e sua propaganda. Esse valor, no caso da literatura, pode se manifestar com a emergência de novas ideologias e poéticas, que fazem com que uma releitura do que é artisticamente interessante se imponha, como ensina André Lefevere (2007). Daí, se for o caso, a reavaliação de obras escritas em outros idiomas pode tornar suas traduções necessárias. No entanto, em alguns casos, pode haver ainda um terceiro tempo: aquele marcado pelo hiato entre o texto fonte, sua tradução e sua retradução. E quanto mais retraduições houver, mais variantes temporais entrarão em jogo, já que todo texto é historicamente contingenciado, seja ele uma tradução ou não. O texto fonte, porém, diante das suas traduções, permanece sempre como um monólito, intocável, pela ausência de algo que lhe seja anterior, enquanto as traduções, como pátinas, serão necessariamente condenadas a serem substituídas conforme seu inevitável envelhecimento, a menos que se tornem interessantes por elas mesmas. É o caso, por exemplo, das traduções de Manuel Odorico Mendes, revalorizadas pelos concretistas, como Haroldo de Campos, pelo uso intenso dos neologismos e da invenção e experimentação linguísticas, traços literários defendidos pelo movimento.

Utilizando-se da noção de sistema emprestada dos formalistas russos, Lefevere (2007: 30-1) defende que a literatura é um sistema social complexo, artificial. Esse sistema é construído por agentes que desempenham atividades reconhecidas socialmente pela

manipulação de textos. Tal manipulação se caracteriza pela “reescritura” desses textos. Por sua vez, o sistema literário é controlado internamente por profissionais, como críticos, resenhistas, professores e também pelos tradutores (*idem*: 33). Além disso, o sistema também é controlado, agora externamente, por um outro fator, que Lefevere chama de “mecenato” (*idem*: 34), isto é, pelos representantes de um poder instituído, que fomentam, geralmente com intuítos ideológicos, algumas obras literárias em detrimento de outras. Interessa-nos, no presente artigo, o primeiro desses fatores, no caso, os profissionais, especialmente no tocante aos tradutores, e, dentre eles, os que são também poetas, com suas crenças/convicções poético-ideológicas, motivadoras estas de seu trabalho tradutório e da leitura que criam do texto traduzido, compondo aquilo que Berman (1995) chama de “posição tradutória”.

Uma poética, ainda segundo Lefevere (2007:51), é composta de um inventário de recursos literários prototípicos (gêneros, personagens etc.), mas também de uma concepção acerca do papel da literatura no sistema social em geral. Tal concepção geralmente sofre influência de alguma ideologia externa ao sistema literário. A codificação da poética é então feita pelos profissionais da literatura, que criam concepções críticas que determinam o que é poético ou não, canonizando as obras que apresentarem maior conformidade com o código estabelecido. Assim, como explica o crítico francês, toda poética é uma variável histórica, e, paradoxalmente, os ditames da maioria das poéticas são apresentados como categorias a-históricas (*idem*: 64). No caso das reescrituras, como as traduções, não é diferente. Conforme explica Lefevere:

Reescrituras, principalmente traduções, afetam a interpenetração de sistemas literários, não apenas projetando a imagem de um escritor ou obra em outra literatura, ou deixando de fazê-lo [...] mas também pela introdução de novos recursos dentro do componente inventarial de uma poética, preparando o caminho para mudanças em seus componentes funcionais. A ode, por exemplo, tornou-se uma constante do sistema literário francês na época da Pléiade, devido às traduções do latim (*idem*: 68).

Por isso, as histórias da literatura devem abrir espaço para as traduções, pela relação íntima que estas possuem com o sistema literário. Se, por um lado, as poéticas são históricas, os critérios julgados adequados para a tradução, assim como os autores julgados

interessantes para serem traduzidos, também o são. Poucas obras talvez sejam tão ilustrativas dessas oscilações de julgamento da história como a do poeta inglês John Donne (1572-1631). O presente artigo vai se ocupar da forma como a obra de Donne foi inicialmente traduzida no Brasil e como ensejou uma apropriação de um capital simbólico a ela peculiar por parte de duas vertentes poéticas opostas: uma “vanguardista”, personificada por Augusto de Campos, e outra também contemporânea mas considerada conservadora, ilustrada por Afonso Félix de Sousa. Elas marcam claramente duas perspectivas que, embora coetâneas, representam, em primeiro lugar, um conflito a respeito da translação do autor inglês, e, num segundo momento, a respeito do debate poético em geral.

### **1. A recepção crítica da obra poética de John Donne**

Dentro da tradição poética renascentista, Donne cultivou a poesia de matriz clássica, compondo elegias, sátiras, epístolas em verso, mas também sonetos sacros e hinos, entre outros gêneros menores que a concepção moderna de “lírica” costuma agrupar sob seu rótulo. No entanto, foram os poemas amorosos de formato mais livre, conhecidos pelo título de “Songs and Sonnets” (“Canções e Sonetos”) que o tornaram mais conhecido através dos tempos.

Apesar de ter tido certo reconhecimento durante sua vida, Donne acabaria sendo vítima do julgamento neoclássico, destino que não foi incomum para os autores do período comumente conhecido como “Barroco”. O responsável por isso foi o crítico e poeta inglês Samuel Johnson, que, em sua *Lives of the Poets* (1779-81), ao apresentar uma breve biografia do poeta Abraham Cowley, fazia uma apresentação sumária da “Poesia Metafísica”, designação que pegara emprestado de Dryden para classificar a “poesia de agudeza” que marcara o século anterior.

Johnson, em síntese, condena a falta de decoro dessa poesia, a dureza dos versos, a falta de uniformidade dos acentos, e, principalmente, seu caráter intelectualizante, derivado da sutileza dos conceitos empregados, de onde lhe veio o título de “metafísica”. Para Johnson, preso aos parâmetros clássicos de mimese, tais versos dificilmente poderiam ser chamados de imitativos, uma vez que não imitavam a natureza, nem eram generalizantes e

universais, sendo, em vez disso, mais afeitos a abstrações e análises. Por isso, prefere chamar os “metafísicos” de “wits” (engenhos) mais do que de “poetas”.

De fato, seria preciso o surgimento da poesia moderna para revalorizar-se o uso dos conceitos, de palavras extravagantes, das sutilezas da poesia “barroca”. São as características que o século XIX chamou anacronicamente de “barrocas” que vão ressurgir agora sob um prisma não mais depreciativo, mas como “modernas *avant-la-lettre*”.<sup>1</sup> É nesse novo contexto que, em 1921, Sir Herbert Grierson publica *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century*. Esta obra estaria destinada a ser a responsável por trazer de volta do ostracismo poético Donne e os poetas metafísicos do século XVII. Responsável indireta, poderíamos dizer. Apesar de a coletânea de Grierson ser hoje uma obra clássica, não foi o seu sucesso editorial que reconduziu à luz a geração de Donne, mas sim uma resenha do poeta e crítico T.S. Eliot sobre o livro.

Para Eliot, os metafísicos não são algo “monstruoso”, artificialmente parido pela poesia inglesa do século XVII, como parecia acreditar Johnson. Se, por um lado, não há como traçar regras estilísticas gerais que valham para todos os poetas classificados como metafísicos; por outro, os poetas metafísicos carregam muitos traços que remontam aos dramaturgos elisabetanos que os antecederam. Eliot afirma, além disso, que os poetas do século XVII – sobretudo Donne – tiveram sua forma de sentir diretamente alteradas por “suas leituras e seu pensamento” (Eliot 1989: 120). O pensamento havia se dado para os poetas metafísicos como uma forma de experiência que teria mudado suas sensibilidades. Os metafísicos não seriam poetas meramente intelectuais, mas o esforço intelectual de tal forma fora impregnado em suas vidas que tudo poderia ser embarcado no mesmo todo, como parte do mundo – por assim dizer – “poetizável”.

Essa sensibilidade “unificada” – como vigeria na época de Donne, segundo o crítico norte-americano – teria desaparecido. Segundo Eliot, “no século XVII teve início uma dissociação da sensibilidade, da qual jamais no recuperamos; e essa dissociação, como é natural, viu-se agravada pela influência dos dois mais vigorosos poetas do século, Milton e Dryden” (idem: 122). Em grande parte devido ao Romantismo, que teria tentado refletir acerca da emoção em vez de juntar intelecto e coração numa experiência una, a poesia teria sofrido – para Eliot - grandes prejuízos com essa dissociação indesejada. Somente com a

modernidade teriam reaparecido poetas que operariam com recursos estilísticos semelhantes aos dos poetas metafísicos, como os franceses Tristan Corbière e Jules Laforgue (*idem*: 124).

Essa ideia é importante, pois embasa a relação da própria poética de Eliot com a dos metafísicos. Em seu ensaio “Tradição e Talento Individual”, inicialmente publicado em 1919, o poeta de “The Waste Land” dissera que:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. (Eliot 1989: 39)

Para Eliot, o poeta deveria encontrar seu sentido histórico em meio ao passado e ao presente, conquistando a “tradição” e não a herdando. Assim, imitar os artistas mortos seria um passo errado. O poeta deveria encontrar um lugar novo para si mesmo não desligado da “tradição”, mas a continuando. Podemos, então, sugerir por que a leitura dos metafísicos pareceu tão entusiasmante para Eliot. Encontrando nesses poetas tantos elementos que julgava característicos da modernidade, Eliot parecia estabelecer assim sua ligação com os poetas mortos, com sua própria “tradição”. Caberia a ele colocar os metafísicos em seu devido lugar dentro da “tradição”, com a qual ele se ombrearia.

A apreciação de Eliot quanto à “modernidade” dos metafísicos é o que até hoje mais prospera de seus comentários, principalmente no Brasil. Aqui, houve um desconhecimento geral sobre Donne até o advento da Nova Crítica, movimento teórico a que Eliot se ligava. Se até então o panorama literário brasileiro se encontrava atrelado sobretudo à cultura francesa, com o avançar do século XX a situação começaria a mudar, verificando-se a crescente hegemonia cultural anglo-americana. Assim, a Nova Crítica traria ao centro da cena literária uma série de poetas de língua inglesa. Essa corrente crítica encontraria difusão no país principalmente a partir das obras do crítico literário Afrânio Coutinho. O reconhecimento maior da poesia metafísica só seria, contudo, notório a partir das traduções que a obra de Donne recebeu no Brasil, no final da década de 70 do século XX, em especial as de Augusto de Campos.

## 2. As traduções de Donne no Brasil: dois casos emblemáticos

Em 1978, o poeta concretista Augusto de Campos lançou *Verso Verso Controverso*, obra que contém uma série de traduções dos mais diversos autores, mas que compartilham entre si, como característica determinante para a sua seleção, o tratamento original da “estrutura” do poema. Entre os autores selecionados, os poetas metafísicos mereceram atenção e, entre estes, Donne foi o que recebeu maior destaque.

Assim como há gente que tem medo do novo, há gente que tem medo do antigo. Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida do antigo por causa do novo. O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo. O que é preciso é saber discerni-lo no meio das velhacas velharias que nos impingiram durante tanto tempo.

Arnaut Daniel, João Airas de Santiago, John Donne, Marino, Corbière ou Hopkins, Gregório de Matos ou Sousândrade ou Kilkerry, num sentido mais largo, não soam menos novos que Joyce ou Pound ou Oswald ou Pignatari. (Campos 1978: 7)

Assim, para Campos, os metafísicos, mesmo vindos do século XVII, traziam uma poesia com “sabor de novo” (idem: 123). Em sua introdução às traduções dos metafísicos – “A Meta Física dos “Metafísicos”” – Campos, depois de uma breve apresentação histórica, relaciona algumas das características desses poetas com as do poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto, enfatizando, sobretudo, a suposta luta em comum com a linguagem, que deixaria de ser “mero recipiente passivo de assentes sentimentos sentimentais” (idem: 126). Já em 1986, em *O Anticrítico*, Campos reedita as traduções de Donne feitas no livro anterior, acrescentando mais duas: “A Expiração” e “A Aparição”. Na introdução a essas traduções, no texto “John Donne: o dom e a danação”, Augusto de Campos novamente ressalta a originalidade “marginal” de Donne:

donne arriscou-se  
à “danação provinciana”  
para ensinar que a poesia  
é sempre o contrário  
do que dizem as regras que ela é. (Campos 1986: 42)

Como afirma o crítico José Garcez Ghirardi, para Augusto de Campos, Donne, à semelhança dos poetas modernos, seria “símbolo do poeta que enfrenta as concepções tacanhas dos críticos de seu tempo, para ensinar o sentido transgressor da verdadeira poesia” (Ghirardi 2000: 90). Para Campos, num entendimento tributário a T.S. Eliot e Ezra Pound, Donne seria um dos poetas que encarnariam a busca pela originalidade e que, por isso, como vimos no ensaio eliotiano “Tradição e talento Individual”, estaria relacionado a poetas de outro tempo, fossem eles os provençais ou, até mesmo, os concretistas brasileiros, o que se vê claramente pela primeira citação de *Verso Verso Controverso* feita acima.

Augusto de Campos, juntamente com seu irmão Haroldo e Décio Pignatari, criou o Concretismo, movimento poético-cultural iniciado em meados dos anos de 1950 no Brasil, que buscava dar uma resposta ao que consideravam ser o formalismo “neoparnasiano” da Geração de 45 (Bosi 1999: 475). A resposta da Poesia Concreta foi também um formalismo, mas um formalismo que era concebido como uma espécie de experimentalismo com a própria forma do poema, com as “camadas materiais do significante” (*idem*: 476). Inicialmente, tal projeto teórico se embasava sobretudo em Pound e Eliot, e na ideia de um *paideuma*.<sup>2</sup> Artigos em jornais foram publicados não só para propagar o plano da Poesia Concreta, como também para popularizar a obra dos autores desse *paideuma* (cf. Franchetti 1992: 27-50, *passim*). No entanto, conforme o projeto concretista foi sendo estabelecido, a ideia de que o movimento brasileiro era uma continuação dos autores do seu *paideuma* foi sendo paulatinamente superada pela ideia, sensível no interior do próprio movimento, de que o Concretismo seria uma superação dos mesmos. Como encontramos no Eliot de “Tradição e talento Individual”, esse tipo de raciocínio promove uma dupla legitimação: a legitimação histórico-literária dos autores que compõem o *paideuma*, ao mesmo tempo em que a legitimação histórico-literária dos novos autores.

Donne, para os concretistas, em especial Augusto, único destes a traduzi-lo, seria inserido nesse rol de autores que manifestaram em suas obras um comportamento inovador com a linguagem e com a estrutura de seus poemas. Nesse sentido, entendemos por que Augusto traduziu apenas poemas lírico-amorosos de Donne, especialmente aqueles que



manifestavam com relevo o *wit* (“engenho”) de seu autor relacionado a motivos eróticos. O interesse era afastar os concretistas da “comportada” Geração de 45 (cf. Bosi 1999: 475).

Do mesmo modo, entendemos a ausência da poesia religiosa donneana da seleção de Augusto. O tema religioso seria considerado algo desconfortável para a sua poética, refratária à dimensão racional da religião, expressa em tanta poesia devota presa à ortodoxia, ao decoro e a temas recorrentes.<sup>3</sup> O que interessava a Augusto em Donne era sua uma liberdade no trato com a forma e com o conteúdo. O soneto, portanto, seria provavelmente já de início dispensado por se tratar de forma fixa; sendo eles religiosos, então, mais ainda.<sup>4</sup>

Na esteira de Pound e Eliot, a tradução dos autores de seu *paideuma* não seria, a princípio, para os concretistas, apenas uma maneira de popularizá-los; mais do que isso, os concretistas tinham o intuito de promover o seu próprio movimento literário e, por extensão, o valor de suas criações poéticas. Contudo, com o passar do tempo, o Concretismo foi se diluindo e cada um de seus três criadores foi seguindo seu próprio caminho, ainda que nenhum deles abandonasse a atividade tradutória. Como demonstrou recentemente Aseff (2012), entre 1960 e 2009, Augusto, Haroldo e José Paulo Paes (outro poeta ligado ao movimento) foram, nessa ordem, os tradutores-poetas mais ativos do país, lançando um total de 67 obras de tradução poética, o que acabaria, inevitavelmente, por impactar o cânone. Como afirma Franchetti:

A enorme atividade de tradução de textos estrangeiros para o português ligada ao movimento de poesia concreta parece ser o único aspecto desse movimento a respeito do qual é possível conseguir uma opinião quase unânime: não só as traduções de Haroldo, Augusto e Décio Pignatari são de melhor qualidade, mas também a tradução se torna um meio excelente de análise literária. (Franchetti 1992: 134)

Ainda que o projeto tradutório de Augusto de Campos não abranja a totalidade da obra donneana, é inegável a importância que ele teve para a popularização de Donne junto à crítica brasileira, vindo a se tornar o que Berman (1995) chamou de “horizonte tradutório”, isto é, um ponto de passagem necessário a todos os tradutores que forem revisitar a obra do poeta inglês. Isso se tornou evidente desde cedo. Quando o crítico literário e tradutor Paulo Vizioli lançou o seu *John Donne: o poeta do amor e da morte*, em 1985, uma crítica negativa

do poeta e também tradutor Nelson Ascher, no jornal *Folha de S. Paulo*, acabaria por levantar um debate acerca da recepção de Donne no Brasil, mais tarde analisado num conhecido artigo de Rosemary Arrojo.<sup>5</sup> Para Arrojo, o debate entre Ascher e Vizioli seria, na verdade, uma discussão acerca do próprio ato de traduzir, uma vez que concepções diversas de “fidelidade” da tradução gerariam resultados diversos na língua-alvo. Assim, Ascher, de um lado, louvou o trabalho “criativo” de Augusto de Campos, o qual – ao contrário de Vizioli – teria sido o único capaz de captar a “essência” de Donne; de outro, Vizioli se defendeu afirmando – ironicamente – ter-se mantido fiel ao original de Donne e não à tradução de Campos (Arrojo 1993:20-1). Assim, conclui Arrojo:

Tanto Paulo Vizioli quanto Augusto de Campos são “fiéis” às suas concepções teóricas acerca de tradução e acerca da poesia de Donne e, nesse sentido, tanto as traduções de um, como de outro, são legítimas e competentes. Inevitavelmente, as traduções de cada um deles agradarão aos leitores que, conscientemente ou inconscientemente, compartilharem de seus pressupostos, e desagradarão àqueles que, como Ascher, já foram seduzidos por pressupostos diferentes (*idem*: 25).

Esse fenômeno mencionado por Arrojo corresponde, grosso modo, ao que Berman chamou de “posição tradutória” (Berman 1995: 74). A posição tradutória concretista, ligada ao “make it new” poundiano, é conhecida (Souza 1997). No entanto, é preciso notar, conforme a afirmação de Franchetti acima, que isso é insuficiente para explicar o sucesso desses poetas nessa área. Na esteira de Berman, analisar o “projeto de tradução”, resultado de uma “posição tradutória”, é tão somente o início da avaliação de uma tradução. Deve-se, também, analisar a “poeticidade” da tradução, isto é, seus elementos formais, e sua “eticidade”, sua correspondência conteudística. É aqui justamente que os concretistas se destacam. Em vez de, como se poderia imaginar, recriar os poemas de Donne em verso livre e com alteração conteudística, o que Augusto faz é criar poemas de apurado trabalho de forma regular e fidelidade, sempre que possível, ao sentido original. Ocasionalmente, porém, há invenções e paráfrases, mas elas são sempre pontuais. O excerto a seguir, de *The Ecstasy*, é bem indicativo desse procedimento geral:

*Where, like a pillow on a bed,  
A pregnant bank swel'd up, to rest*

*The violets reclining head,  
Sat we two, one anothers best.*

Onde, qual almofada sobre o leito,  
Grávida areia inchou para apoiar  
A inclinada cabeça da violeta,  
Nós nos sentamos, olhar contra olhar. (Campos 1978: 127)

Os três primeiros versos da estrofe seguem muito de perto o original; no entanto, o quarto impinge uma dificuldade. Em uma tradução mais literal, temos: “Sentamo-nos os dois, um o melhor do outro”, verso que já revela o substrato neoplatônico do poema. A tradução de Augusto “reinventa” a segunda parte do quarto verso, produzindo uma omissão de conteúdo, em virtude do tamanho do verso da tradução, que, porém, no cômputo geral do poema, não causa grande prejuízo ao sentido. O que importa é a beleza do verso, que é mantida, muito embora haja um aumento em seu tamanho (octossílabo no original, decassílabo na tradução) e uma falha na rima entre o segundo e o quarto versos.

Ana Helena Souza (1997), em estudo sobre as traduções de Augusto de Campos, cita a seguinte estrofe como exemplo da “invenção poética” do concretista:

*But as all several souls contain  
Mixture of things, they know not what,  
Love, these mixed souls, doth mix again,  
And makes both one, each this and that.*

Mas assim como as almas são misturas  
Ignoradas, o amor reamalgama  
A misturada alma de quem ama,  
Compondo duas numa e uma em duas. (Campos 1978: 129)

Como no caso anterior, porém, a proximidade de sentido é muito grande, apesar de ser uma paráfrase. Tal procedimento, vale notar, não é estranho a qualquer tradutor de poesia, especialmente se cerceado por alguma forma regular. Os versos são, contudo, soluções felizes, também no tocante à forma. Como dito acima, o sucesso das traduções dos concretistas em geral, e da tradução feita por Augusto de Campos para os poemas de Donne, não é apenas uma questão de “posição tradutória”, embora não deixe de sê-lo. É também de “poeticidade”.

Para averiguar tal hipótese, voltemos a 1985, ano em que sairia, além da obra de Vizioli, outra tradução da poesia de Donne da qual pouco ou nada se falou até hoje: *Sonetos de Meditação*, do poeta Afonso Félix de Sousa. A obra em questão comporta 26 sonetos do poeta inglês: sete formam a sequência de “La Corona”, que aborda mistérios da fé que vão do advento à ascensão de Cristo, sonetos esses interconectados (o último verso de um soneto é o primeiro do soneto seguinte e o último verso do sétimo soneto é o primeiro verso do primeiro soneto, formando a “coroa”) e 19 são os “Sonetos Sacros”, relativamente independentes uns dos outros.

Na introdução à sua obra, Afonso Félix de Sousa comenta que o que o levou inicialmente a traduzir a sequência de “La Corona”, como também os “Sonetos Sacros” (“Holy Sonnets”), foi uma experiência pessoal na composição de uma coroa de sonetos (Sousa in Donne 1985: 10-1).

Na época, Sousa era já um poeta experiente e premiado, com diversos livros publicados, demonstrando uma clara preferência pelo soneto. Em seu primeiro livro, *O Túnel* (1945/1947), há uma série de sonetos, “Sonetos Elementares”, que fogem do modelo tradicional parnasiano-simbolista e se aproximam do Modernismo: são sonetos compostos de versos decassílabos, mas brancos, em sua maioria, com uma tonalidade metafísico-religiosa e meditativa. Há poemas, como o VII, que se aproximam do soneto apenas pela divisão estrófica, pois contam com quatro sílabas métricas por verso. Há também poemas com alexandrinos e versos bárbaros. No livro seguinte, *Do Sonho e da Esfinge* (1948/1949), os sonetos reaparecem, ainda que em menor número se comparados com demais poemas. Possuem, contudo, rimas, sobretudo cruzadas, lembrando muito, no tom e na apresentação, os sonetos conhecidos de Vinicius de Moraes. Em *Memorial do Errante* (1950/1955), há,

entre outros, uma sequência de “Sonetos de Meditação”, curiosamente com o mesmo título do livro de Sousa dedicado às traduções de Donne. Em *Íntima Parábola* (1955/1956), sua obra mais conhecida, encontramos 36 sonetos no formato inglês, como os de Donne. E em *As Engrenagens do Belo* (1952/1953 e 1981), encontramos a coroa de sonetos a que Sousa se referia no prefácio de sua tradução. Enfim, em sua vasta obra poética, é difícil encontrar um livro em que não haja um soneto. O uso do soneto vai se acentuando até suas obras mais tardias – como *Sonetos aos Pés de Deus e Outros Poemas* (1986/1994) –; do mesmo modo, os sonetos experimentais de sua obra de estreia vão perdendo espaço para exercícios de rigor formal, em um formato mais clássico.<sup>6</sup>

Ao iniciar uma apresentação de Donne em sua tradução, comenta Sousa: “Não fossem a ortografia arcaica e os tropeços em palavras já em desuso, e o seiscentista John Donne poderia ser lido como um poeta de nosso tempo” (Sousa *in* Donne 1985:11). E completa em seguida, depois de uma breve biografia do poeta e de um rápido histórico de sua apreciação crítica:

São muitos os pontos de contato da obra de Donne com a poesia moderna. Da mesma forma que importantes poetas deste século, ele alterou a linguagem poética, nela introduzindo o coloquial, o prosaico e às vezes até a nota grotesca. De mente inquieta e sempre a cultivar as mais diversas formas de conhecimento, a sua poesia é menos um produto de emoção sentida do que da emoção pensada. (Sousa *in* Donne 1985: 13)

Encontramo-nos, assim, novamente diante de um comentário recorrente a respeito de Donne: a questão de sua “modernidade”. Para Sousa, a única coisa que evita que Donne seja lido como um poeta contemporâneo é o arcaísmo de sua escrita. Essa modernidade, porém, não desapareceria na poesia sacra do poeta inglês, pois:

O mesmo fervor com que no passado ele escrevia poemas amorosos, passado que ele considera o seu tempo de idolatria (Sonetos III e XIII), reaparece com um timbre novo e considerações mais profundas quando ele se vê sozinho com a própria alma, na expectativa da morte e do julgamento de Deus (idem: 14-5).

Desse modo, para Sousa, os “Sonetos Sacros” são essencialmente pessoais, como o teriam sido – pelo visto – as “Canções e Sonetos”. No entanto, ao final de seus comentários,

percebe-se aquilo que Sousa considera o grande mérito dessa poesia de Donne: o uso do soneto. Conforme o tradutor:

A força da poesia de John Donne, nestes sonetos, comprova mais uma vez a eficácia do gênero como veículo de comunicação poética. E é uma forma que vem sendo sistematicamente renegada por aqueles que não conseguem fazê-la, ou teimam em ver nela nada mais que uma forma (com circunflexo) apropriada para enquadrar os versos desenxavidos do convencionalismo romântico-parnasiano, isto é, os eflúvios melífluos da “doçura italiana”. (idem: 17)<sup>7</sup>

Assim, percebemos que o que levou Sousa a traduzir os sonetos donnianos foi, acima de tudo, seu interesse na composição de uma coroa de sonetos, composição que descobriu ter servido de molde a uma do poeta inglês. Depois de traduzir os sete sonetos de “La Corona”, Sousa não hesitou em traduzir os demais sonetos sacros. Ao que parece, o intuito maior de Sousa não foi o de levar ao conhecimento do leitor essa parte importante da obra donneana, mas sim o de justificar a excelência e atualidade da forma do soneto, prodigamente cultuada pela “Geração de 45”, grupo de que fazia parte, mas eclipsada novamente com a ascensão do Concretismo, a partir das décadas seguintes. Certamente não é ao acaso a escolha de Donne para se fazer uma apologia do soneto. O mesmo poeta considerado moderno por toda a crítica e entusiasticamente traduzido por Augusto de Campos – por sua vez, um dos fundadores do Concretismo – escreveu muitos exemplares da “malfadada” forma italiana, ou “gaiola de quatorze versos”, como chama Sousa (idem: 16), citando uma expressão encontrada em um soneto de Menotti Del Picchia.

A “Geração de 45”, que recebeu esse nome por ter surgindo do período que se seguiu ao fim da Segunda Guerra, tem granjeado uma atenção relativamente pequena da crítica brasileira.<sup>8</sup> Para Gilberto Mendonça Telles (2002), um dos poucos críticos que se dedicou ao estudo desses poetas,<sup>9</sup> a chamada geração de 45 encontrava-se “emparedada”, por um lado, pela ditadura dos “velhos do modernismo”, como Oswald de Andrade, e por outro, pelos poetas concretistas que, segundo o crítico, haviam surgido do mesmo movimento e mantinham com ele afinidades estéticas, associando-se, no entanto, à poética de Oswald. Assim, para afirmarem-se, teriam combatido os poetas de 45. Segundo Teles, o primeiro crítico a escrever de forma impactante sobre esses poetas foi Alceu Amoroso Lima, que os rotulou de “neomodernistas”. Os poetas “neomodernistas”, porém, não se oporiam

aos modernistas, nem ao “antigo”, como estes últimos, mas sim buscavam o que julgavam ser as características eternas e transcendentais da poesia. Ocorre que, ainda segundo Teles, os poetas de 45 tentaram fugir tanto do modernismo “equilibrado” de Mário de Andrade, como do “desequilibrado” de Oswald. Isso fez com que acabassem por negar os valores do modernismo na década de 50. O fato é que o modernismo de Oswald de Andrade foi acolhido pelas vanguardas que prosperaram a partir dos anos 60, como a poesia concreta. Como careciam de um teórico para o movimento, contrariamente aos concretistas, que possuíam uma atividade crítico-teórica muito intensa, a geração de 45 acabou perdendo espaço a partir dali. Para Teles, portanto, a geração de 45 é um desdobramento do modernismo mais do que uma oposição a ele; isto é, não seria um “neoparnasianismo”, como costumeiramente é classificada. A principal reação à geração de 45, porém, surge na década de 60, quando se intensificam os problemas de engajamento literário e a poesia concreta, entre outras vanguardas, tentam tomar o “poder” (Teles 2002:114). No entanto, conclui Teles, a maioria dos poetas do período teriam passado por algo que o crítico chama de “nostalgia do estético”, que tanto poderia ser um desdobramento do modernismo, como também fruto de uma influência estrangeira (Eliot, Pound, Lorca, entre outros) (idem: 111).

Outro crítico, porém, que escreveu no calor da hora, foi Sérgio Milliet, que ligou os “novos” (como eram então chamados) a um “neoparnasianismo”, inaugurando a linha mencionada acima. Essa acabaria por ser, na verdade, a ideia predominante na crítica brasileira no tocante à geração de 45, que a crítica de Teles, em tom de defesa, parece combater. Nessa linha, José Guilherme Merquior (2016) escreveria o texto mais agressivo a respeito do grupo. Para o crítico, em um texto de 1962, os poetas de 45 eram sim “antimodernistas”, “passadistas”, de um formalismo “pedante e oco”. Afora João Cabral de Melo Neto, a quem julga ligado ao movimento apenas por uma triste coincidência, ninguém escapa à crítica furiosa e sarcástica de Merquior, acusando seus poetas de cúmplices de um processo de abastardamento e oficialização da literatura.

Merquior não menciona, porém, Afonso Félix de Sousa. Teles, por outro lado, afirma que escrevera um prefácio a uma antologia do poeta. Ali o crítico afirmava que Sousa se considerava herdeiro de 22 e fazia, “de forma melancólica e sem consistência”, a crítica a seus companheiros de geração, repudiando o rótulo de “Geração de 45”. A se crer no

depoimento de Teles, a tentativa de Sousa se desvencilhar da “escola” parece evidente, e o crítico a reputa, não sem algum ressentimento, ser devida à crítica ideológica recebida por ela na década de 50.

Vale notar que a tradução, tanto quanto no Concretismo, teria papel igualmente importante na Geração de 45. A figura do poeta tradutor intensifica-se, no Brasil, a partir do Modernismo (Bandeira, Guilherme de Almeida), passando pelos poetas de 30 (Cecília Meireles, por exemplo) e chegando aos poetas de 45, que traduziram poesia consideravelmente. Não raro traduziram poetas modernos ou cujas poéticas encontraram guarida na releitura moderna, como é o caso de Donne. O tradutor mais prolífico ligado ao grupo foi Thiago de Mello, que traduziu 11 obras de poesia (ocupando o 7º. lugar na lista de poetas tradutores do período analisado por Aseff 2012), seguido de Geir Campos (9º lugar) e Péricles Eugênio da Silva Ramos (11º.). Entre os poetas traduzidos, Ramos traduziu Shakespeare e Villon, mas também Yeats, além de poetas gregos e latinos. Além de Ramos, Domingos Carvalho da Silva, representante da geração que ocuparia, nos anos seguintes, uma posição como que de porta-voz do “movimento”, traduziu Neruda; Lêdo Ivo, Rimbaud; Geir Campos, Rilke, Brecht e Whitman; e Sousa, além de Donne, traduziria Lorca e também Villon.

Algumas dessas traduções possuem certo reconhecimento, é verdade, mas nem de perto este se compara ao obtido pelas traduções dos concretistas que, como vimos, superam-nos também na quantidade. É evidente que a tradução de Sousa insere-se em um “ponto cego” do projeto de Augusto de Campos. Há um claro contraponto, ainda que não abertamente declarado, a certo vanguardismo na poesia, encabeçado, na época, pelo Concretismo; esse contraponto, porém, é defensivo, como, aliás, não poderia deixar de ser, haja vista os ataques sofridos pelos poetas de 45, mesmo que Sousa não se considerasse participante de um grupo. Todavia, sua presença em antologias poéticas ligadas a poetas dessa geração testemunham o contrário, o que parece ter despertado o ressentimento de Teles mencionado anteriormente.

De qualquer modo, o projeto tradutório de Sousa é indicativo de um embate estético, que tem a ver certamente com a percepção que se criara entre os cultores da forma surgidos em meados do século XX: seriam “neoparnasianos”, como julgavam seus



detratores, ou “neomodernistas”, como afirmavam eles mesmos? Sousa reconhece a “modernidade” de Donne, seguindo a tradição que vinha de Eliot. No entanto, ao traduzir apenas os sonetos do poeta inglês, como que coloca em xeque a antipatia que se arraigara no ambiente poético brasileiro acerca do uso dessa forma fixa. Donne era “moderno”, mas escrevera diversos sonetos; por que os poetas deveriam então deixar de usar essa forma? O que teria de errado nisso? Donne deixara de ser “moderno” ao fazê-lo?

Outro ponto, porém, deve ser mencionado para justificar o interesse de Sousa pelos sonetos donnianos. A poética de Sousa foi sempre ligada a questões metafísico-existenciais e ele pode ter encontrado nessa “alma atormentada” dos sonetos sacros uma contraparte a questões pessoais em torno das quais sua própria poética gravitara. Sua obra tardia acaba por dirigir-se a uma religiosidade devota, descoberta especialmente depois da morte acidental de seu filho, a qual acabaria por marcar o poeta consideravelmente (cf. Soares 2008).

A posição tradutória de Sousa, portanto, difere da de Campos; suas escolhas passam por outros interesses. Contudo, a confirmar o que dissemos anteriormente, seu diferencial maior é a “poeticidade”. Vejamos um exemplo retirado de sua tradução do *Holy Sonnet I* (segundo a ordem tradicional):

*Thou hast made me, and shall thy worke decay?  
Repaire me now, for now mine end doth haste,  
I runne to death, and death meets me as fast,  
And all my pleasures are like yesterday;  
I dare not move my dimme eyes any way,  
Despaire behind, and death before doth cast  
Such terrour, and my feeble flesh doth waste  
By sinne in it, which it t'wards hell doth weigh; (...)*

Devo desintegrar-me, eu, que sou tua obra?  
Então salva-me já, pois já meu fim se apressa,  
Vou rumo à morte, e a morte meu caminho atravessa,  
Meus prazeres são todos de um ontem que soçobra;  
Não ousa nem mover o olhar turvo, ó Eterno!  
Atrás o desespero, e à frente a morte lança

Um tal terror, que a carne, tão frágil na balança,  
Pende por seus pecados na direção do inferno. (Donne 1985:35)

O primeiro elemento que chama a atenção na análise do soneto é justamente a forma, apanágio da Geração de 45. Félix de Sousa muda o esquema rímico nas oitavas de todos os sonetos que traduziu. Em vez de preservar o uso de duas rimas apenas na oitava, Sousa as modifica, usando, portanto, duas rimas para o primeiro quarteto e outras duas para o segundo. O esquema rímico do sexteto original é repetido na tradução. No entanto, esse não é o maior problema. Sousa, como Campos, aumenta duas sílabas poéticas em cada verso traduzido, fazendo dos decassílabos ingleses, dodecassílabos em português. Em certos casos, porém, Sousa apresenta versos de 13 sílabas (vv. 3, 4, 7 e 8). Além disso, um problema que é um pouco recorrente na obra de Sousa é certo descuido no uso do *enjambement*, acompanhado (ou mesmo causado) por uma tendência explicativa que podemos detectar em seu projeto tradutório. Entendemos esse traço da tradução de Sousa como uma reincidência desse tradutor em explicitar, às vezes em demasia, aquilo que, mesmo no original, é apenas sugerido. O resultado disso é um tom prosaico que acaba diminuindo a força dos versos. Por exemplo, o *enjambement* utilizado no verso 7 é um pouco abrupto, forçando uma leitura mais acelerada do verso, que diminui a intensidade do verso 6. O verbo “weigh” é traduzido pela expressão “na balança”, ideia apenas sugerida por ele, mas não explicitada. Portanto, assim como Campos, Sousa também “reinventa” em sua tradução. Contudo, o ar de naturalidade presente nas traduções de Campos é perdido quando Sousa opta por soluções ocasionais, para efeitos de rima, como no esquisitíssimo “ontem que soçobra” (v. 4), ou acrescentando uma apóstrofe (“ó Eterno!”, v. 5) inexistente no original. Todos esses componentes, em suma, comprometem a “poeticidade” da tradução de Sousa, não obstante sua “posição tradutória” ser pretensamente mais conservadora e de ele estar ligado a um movimento poético que valorizava o apuro formal.<sup>10</sup>

### 3. Donne não tem dono. Nem a poesia

Como defende Even-Zohar, as histórias das literaturas só mencionam as traduções quando não há meios de evitá-las. No entanto, pergunta o autor, os textos traduzidos não formariam um sistema por si só? Para ele, as obras traduzidas se relacionariam de duas

formas: a) na forma como os textos-fonte são selecionados pela literatura-alvo, estando os critérios de seleção ligados aos sistemas da literatura local; e b) na forma como adotam o repertório literário, que resulta de suas relações com a literatura local (2007: 199-200). Para Even-Zohar, apesar disso, a literatura traduzida ocupa um lugar central no conjunto dos sistemas literários. Quando surgem novos modelos literários, são as traduções que criam um novo repertório, muito embora tenda-se a reservar para ela apenas um espaço periférico (idem: 200-1).

Como já mencionamos, o legado tradutório do Concretismo é indicativo dos objetivos do grupo de “modernizar” a poesia brasileira. Ao colocar o grupo na vanguarda poética do Brasil, era preciso redesenhar a tradição que embasava o projeto, tradição essa que não passava necessariamente pela poesia portuguesa, nem apenas pela francesa, como ordinariamente acontecera com os movimentos poéticos desde o Romantismo, pelo menos. Construir a tradição e legitimar os procedimentos inovadores do grupo passava por apresentar uma outra literatura. Nesse sentido, a necessidade de traduções foi um imperativo, pois, como defende Even-Zohar, era preciso injetar modelos novos no sistema local, que se contrapunham às poéticas vigentes. A ligação do grupo ao projeto modernista de 22, por um lado, e ao projeto modernista europeu, por outro, na defesa da originalidade e do experimentalismo como valores a-crônicos, justificaram o papel do grupo concretista como último desdobramento de uma tradição de poetas avesso a fórmulas e formas fixas. É típico da tradução modernista, como explica o tradutólogo Lawrence Venutti (2008: 165-6), estabelecer a autonomia estética do texto traduzido para ocultar o processo de domesticação pelo qual o texto-fonte passa para servir às agendas culturais modernistas. Esse processo, ao apresentar o texto-fonte sob o prisma dos valores poéticos defendidos, apagando seu contexto de origem, automaticamente invalida todas as tentativas de tradução concorrentes, julgadas, então, incorretas. Foi o que teria ocorrido no debate entre Ascher e Vizioli, segundo a leitura de Arrojo.

Conforme explica Lefevere (2007: 73), a tradução apresenta a obra traduzida mediante a inter-relação de dois fatores: a ideologia do tradutor e a poética dominante na literatura-alvo, o que corrobora a posição de Even-Zohar vista acima. Nesse sentido, a “fidelidade” da tradução seria “apenas uma estratégia de tradução que pode ser inspirada

pela conjunção de uma certa ideologia com uma certa poética” (idem: 87). E complementa Lefevere, as traduções “fiéis” frequentemente são inspiradas por uma ideologia conservadora. É o que ocorreu com Donne, quando foi traduzido pelos professores Paulo Vizioli (1985) e, depois dele, Aíla de Oliveira Gomes (1991): o autor passa a ser objeto de estudo, é institucionalizado; é necessário traduzi-lo/analísá-lo com cuidado, academicamente, buscando-se preservar, via de regra, ao máximo, detalhes do texto-fonte.

O caso de Sousa é peculiar, porque, diferentemente de Vizioli, especialmente (pois lançaram suas traduções no mesmo ano), e de Gomes, o primeiro não está ligado à academia e era poeta de longa data. Sousa se aproxima, nesse aspecto, de Augusto de Campos. Contudo, contrariamente a este, seu projeto tradutório não tenta introduzir o “novo” para justificar a poética nova, mas introduzir “o antigo apresentado como novo” para justificar a poética antiga, evidenciando a legitimação desta última como tendo sido inadvertidamente defendida pelo grupo vanguardista. Donne é utilizado, então, para defender duas poéticas diametralmente opostas: a vanguardista (Concretismo) e a “conservadora” (da Geração de 45). O mesmo conflito, por exemplo, ocorreria ainda quanto à filiação de João Cabral de Melo Neto, reivindicado por poetas de ambas as tendências. Por fim, o sucesso do movimento concretista especialmente nos anos de 1970 e o surgimento da Poesia Marginal, logo em seguida, acabariam por afastar a poesia de maior prestígio no sistema literário dos princípios estéticos outrora cultivados pela Geração de 45, que passaram a soar antiquados.

### **Considerações Finais**

A recepção crítica da obra do poeta inglês John Donne, assim como a tradução de sua obra no Brasil, ilustram os tempos diferentes existentes entre a escritura de um texto e suas reescrituras (crítica, tradução, etc.) e o uso legitimador que delas fazem sobretudo os poetas tradutores. As mudanças poéticas e ideológicas inerentes à história contingenciam a formação dos sistemas literários por parte de seus agentes (profissionais e mecenas). Assim, forças conservadoras e inovadoras acabam por se enfrentar na disputa pelo controle do sistema. Sejam como fornecedoras de textos que ratificam os modelos poéticos vigentes, sejam como fornecedoras de novos repertórios, as traduções desempenham um papel

fundamental nos sistemas literários, que, paradoxalmente, é com frequência negligenciado. Fazendo uma analogia com as práticas poéticas clássicas, no caso de Donne, seu valor poético instituído serviu como uma espécie de “*authoritas*”, cuja emulação (aqui como tradução) valia como legitimação de uma outra poesia. Serviu, inclusive, para escorar poéticas diametralmente opostas, como a de Campos e a de Sousa. Fundamentando-se em premissas a-crônicas, como a do valor transcendental da poesia como invenção (Concretismo), ou do soneto como forma válida em si (Sousa), ambos buscaram legitimar suas poéticas na “modernidade” de Donne, lendo-o anacronicamente.

No entanto, como procuramos demonstrar, a legitimação de uma posição e de um projeto tradutórios, por mais que fundamental para o sucesso de uma tradução, não é suficiente para explicá-lo. Nesse sentido, critérios como os de “poeticidade” e “eticidade”, na esteira do que propõe Berman (1995), são igualmente fundamentais. No caso do Concretismo, em geral, e das traduções de Donne feitas por Augusto de Campos, em particular, há uma confluência de todos esses fatores, o que faz delas o “horizonte tradutório” de Donne no Brasil.

Curioso é notar que é no trabalho com a forma, no jogo com as regras poéticas clássicas, manejando com primor ritmo, métrica e rima, que a tradução de Augusto mais se destaca, o que seria o “chão” justamente dos poetas de 45... Nesse sentido, é interessante retomar uma expressão utilizada por Teles, mencionada anteriormente, a “nostalgia do estético” que teria tomado conta dos poetas de meados do século XX. Essa “nostalgia”, presente na primeira poesia tanto de Augusto, como de Haroldo de Campos, não teria permanecido de forma sublimada em parte, pelo menos, de seu trabalho tradutório? E, em certo sentido, essa abertura poética das traduções dos “novos”, também centrada em poetas “inovadores” (como Villon, Yeats e, neste caso, Donne, entre outros), bem como a prática de poetas como Afonso Félix de Sousa, não seriam indícios de uma poética antes conciliatória que reacionária?

Tais hipóteses podem ser confirmadas por um estudo mais amplo sobre a poesia do período, ao qual o presente artigo pode servir meramente de instigação. Espera-se assim que o caso isolado analisado brevemente neste artigo tenha podido ilustrar um pouco a necessidade de se introduzir o estudo das traduções dentro do sistema literário, a fim de se

ter uma visão mais completa das linhas-de-força atuantes nele e das mudanças crítico-estéticas que inevitavelmente acabam ocorrendo com o tempo, especialmente no que diz respeito à poesia.

## **Bibliografia**

Arrojo, Rosemary (1993), “Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne: a que são fiéis tradutores e críticos de tradução?”, in. *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*, Rio de Janeiro, Imago.

Aseff, Marlova Gonsales (2012), *Poetas-tradutores e o cânone da poesia traduzida no Brasil (1960-2009)*, Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós- Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, SC, 2012.

Berman, Antoine (1995), *Pour Une Critique des Traductions: John Donne*, Paris, Gallimard.

Bosi, Alfredo (1999), *História Concisa da Literatura Brasileira*, 36. Ed., São Paulo: Cultrix.

Bourdieu, Pierre (1996), *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, tradução de Maria Lucia Machado, São Paulo, Companhia das Letras.

Campos, Augusto de (1986), *O Anticrítico*, São Paulo, Cia. das Letras.

-- (1978), *Verso Reverso Controverso*, São Paulo, Perspectiva.

De Martini, Marcus (2005), *O sacro e o oblíquo: para uma tradução dos sonetos sacros de John Donne*, Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura, Comparatismo e Crítica Social, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS.

Donne, John (1985), *Sonetos de Meditação*, tradução de Afonso Félix de Sousa, Rio de Janeiro, Philobiblion.

Eliot, T.S. (1989), “Os poetas metafísicos”, in *Ensaio*, tradução de Ivan Junqueira, São Paulo, Art Editora.

Even-Zohar, Itamar (2007), “The position of translated literature within the literary polysystem”, in *The Translation Studies Reader*, New York, NY, Routledge.

Franchetti, Paulo (1992), *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*, Campinas, Editora da Unicamp.

Ghirardi, José Garcez (2000), *John Donne e a Crítica Brasileira: Três Momentos, Três Olhares*, Porto Alegre, AGE/São Paulo, Giordano.

Gomes, Aíla O (1991), *Poesia Metafísica: uma antologia*, São Paulo, Cia. das Letras.

Hansen, João Adolfo (2006), “Barroco, Neobarroco e outras ruínas”, *Floema especial – ano II*, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, n. 2 A, p. 15 – 84, Outubro.

Lefevere, André (2007), *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária*, tradução de Cláudia Matos Seligmann, Bauru, SP, EDUSC.

Merquior, José Guilherme (2016), “Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45” in *Razão do poema: ensaios de crítica e estética*, 3. Ed., São Paulo, É realizações.

Pound, Ezra (1977), *ABC da Literatura*, tradução de José Paulo Paes e Augusto de Campos, São Paulo, Cultrix.

Soares, José Carlos Barbosa (2008), *Morte e Transfiguração na Poesia de Afonso Felix de Sousa*, Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura e Crítica Literária, Universidade Católica de Goiás, Goiânia. Sousa, Afonso Félix de (2001), *Chamados e escolhidos: reunião de poemas*, Rio de Janeiro, Record.

Souza, Ana Helena (1997). “Donne, Augusto de Campos e a tradução criativa”, in *Revista Usp*, São Paulo, (34): 134 - 150, junho/agosto.

Teles, Gilberto Mendonça (2002), “Para o estudo da Geração de 45”, in *Contramargem – Estudos de Literatura*, Rio de Janeiro, Ed. PUC-Rio; São Paulo, Loyola.

Venuti, Lawrence (2008), *The Translator’s Invisibility: a history of translation*, London and New York, Routledge.

Vizioli, Paulo (1985), *John Donne: o poeta do amor e da morte*, São Paulo, J. C. Ismael.

**Marcus De Martini** é doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria e professor adjunto nessa mesma instituição. Tem se dedicado ao estudo da poesia, especialmente a poesia sacra de John Donne, e também a sua tradução, além de dedicar-se ao estudo da obra de Padre Antônio Vieira, sobretudo a profética. Uma coletânea de traduções suas da poesia sacra de Donne, acompanhada de um estudo de seu contexto de criação e de recepção do Brasil, encontra-se no prelo.



## NOTAS

---

<sup>1</sup> Sobre o problema da nomenclatura “Barroco” e seu emprego na crítica, ver Hansen (2006).

<sup>2</sup> Segundo Campos, *paideuma* é “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (Pound 1977: 11-2).

<sup>3</sup> Augusto de Campos, em “A Meta Física dos ‘Metafísicos’”, comenta a respeito de Gregório de Matos, poeta visto como uma espécie de contraparte luso-brasileira de Donne, que ele “continua a esperar que as gerações mais novas arranquem a máscara de ferro dos ‘sonetos de piedade e arrependimento’ que, em nome do ‘humano’ e do decoro, lhe afovelaram à genial boca do inferno. Para que desta possa jorrar, em toda a plenitude, o mel e o fel de suas sátiras e eróticas, a gargalhada em carne viva acorrentada na garganta barroca” (idem: 130).

<sup>4</sup> Os concretistas não tinham uma versão à religião em si, que fique claro, mas sim àquela poesia presa à teologia e às fórmulas retóricas típicas da poesia *a lo divino*, como se dizia na época. Haroldo de Campos, particularmente, não era avesso à beleza da poesia bíblica e corânica. Sua tradução do *Qohelet (Eclesiastes)* é um bom indicador disso.

<sup>5</sup> Trata-se do artigo intitulado “Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne: a que são fiéis tradutores e críticos de tradução?”.

<sup>6</sup> Sua obra completa foi publicada em 2001, sob o título de *Chamados e escolhidos*.

<sup>7</sup> A sentença de Sousa ecoa um artigo de um dos próceres da Geração de 45, o também poeta e tradutor Péricles Eugênio da Silva Ramos, que, em 1947, escrevera sobre o movimento: “A esta altura, só um perigo o ameaça: o de cair na repetição das velhas fôrmas e dos velhos processos, embora forma nada tenha a ver com fôrma. Contra esse mal é que devemos precaver-nos, pois a técnica, sozinha, também não faz a poesia.” (*apud* Telles: 98).

<sup>8</sup> Segundo Alfredo Bosi, “...alguns poetas amadurecidos durante a II Guerra Mundial entenderam isolar os cuidados métricos e a dicção nobre da sua própria poesia elevando-os a critérios bastante para se contraporem à literatura de 22: assim nasceu a geração de 45” (1999: 464). E acrescenta: “Mas o que caracteriza – e limita – o formalismo do grupo é a redução de todo o universo da linguagem lírica a algumas cadências intencionalmente estéticas que pretendem, por força de certas opções literárias, definir o poético, e, em consequência, o prosaico ou não-poético” (idem: 466). Entre os componentes do grupo poderíamos encontrar poetas como Ledo Ivo, Geir Campos e o próprio Afonso Félix de Sousa (*idem*: 465).

<sup>9</sup> Não por acaso, vale notar, pois o próprio Teles (2002) manifesta sua ligação ao grupo como poeta, tanto por ser da mesma geração, mas também por manter laços de amizade com alguns de seus membros.

<sup>10</sup> Para uma análise mais detida das traduções da poesia sacra de Donne, remeto o leitor a minha dissertação de mestrado (De Martini 2005).