

ONÉDIA CÉLIA DE CARVALHO BARBOZA

**TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE BYRON
(1832-1911)**

**Contribuição ao Estudo das Influências Byronianas
no Brasil**

**Tese apresentada ao Concurso de Doutora-
mento junto à Cadeira de Língua Inglesa e
Literaturas Inglesa e Norte-Americana.**

**São Paulo
1969**

PREFÁCIO

Anos atrás, quando procuramos o Prof. Kenneth G. Buthlay, que regia então a Cadeira de Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, com o fim de que nos orientasse na escolha de um tema para tese de doutoramento, êsse professor fez-nos ver das dificuldades de se levar a têrmo no Brasil estudos de língua e literatura inglesa, devido principalmente ao problema de se conseguir aqui o material necessário para a pesquisa.

Como na ocasião não nos seria possível realizar uma viagem de estudos à Grã-Bretanha, optou o Prof. Buthlay pela solução de uma tese de literatura comparada, que trataria ao mesmo tempo de literatura inglesa e brasileira, podendo os principais trabalhos de pesquisa serem aqui mesmo realizados, com a vantagem ainda de que tal tese traria uma contribuição aos estudos literários brasileiros, certamente muito mais necessitados dos esforços de um pesquisador do Brasil do que os estudos ingleses, já muito bem atendidos nos países de língua inglesa, para não mencionar a Alemanha, os países escandinavos, e outros, com grande tradição de trabalhos dedicados à literatura da Inglaterra.

Aconselhou-nos o Prof. Buthlay que procurássemos o Prof. Antônio Cândido de Mello e Souza, naquela época à frente da Cadeira de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia de Assis, o que fizemos prontamente, recebendo dêle ótima acolhida e o oferecimento de sua valiosa orientação.

No campo das influências estrangeiras em nossa literatura uma das mais evidentes é sem dúvida a de Byron sobre os escritores românticos. Êsse tema sempre fôra caro ao Prof. Antônio Cândido, que especialmente no caso de Álvares de Azevedo alude à "influência famosa, tão referida, e não devidamente estudada" (1).

Achava êle que já era tempo de se começar a estudá-la devidamente.

Sugeriu-nos então um plano de trabalho sobre o tema das traduções românticas de Byron, cujo levantamento e posterior análise constituiriam o núcleo principal de nossa tese.

M.F. Guyard em seu La Littérature Comparée dá a êsse trabalho de levantamento de dados o nome pomposo de "tâche de pure erudition" (2). Na verdade o trabalho que realizamos nas bibliotecas de São Paulo e Rio à procura dos tradutores e das traduções foi mais um exercício de investigação

policial, que não denominaríamos propriamente de "erudito".

Nessa fase de levantamento das traduções houve uma ocasião em que quase nos faltou o alento para continuarmos a tarefa a que nos propuseramos. Lográramos organizar uma longa lista de tradutores certos e prováveis, mas não conseguíamos localizar grande parte das traduções, e sem essas não poderíamos passar para a outra etapa da tese, que consistia na análise crítica das mesmas. Faltavam-nos dados mais precisos, indicações mais sólidas. Como todos sabem, a preocupação da informação bibliográfica pormenorizada e bem fundamentada é recente no Brasil. Os guias e livros de referência que facilitam o trabalho do pesquisador são raros. E as nossas principais bibliotecas, que deviam criar facilidades para o pesquisador, não estão aparelhadas e preparadas para isso, sempre às voltas com falta de verbas e escassez de pessoal especializado.

De forma que gastamos longos e preciosos momentos nessa parte do trabalho. Não que os consideremos perdidos, ou que eles não nos tenham proporcionado satisfação. Muito pelo contrário, consideramos a experiência essencial, e nela tivemos imenso prazer. O problema é que dentro de algum tempo o prazer que nos proporcionava foi-se transformando em verdadeira mania de descobrir tradutores e traduções de cuja existência tínhamos vagos indícios, de caçar obras desaparecidas, revistas perdidas, com o perigo de se transformar o trabalho de levantamento de dados num fim em si mesmo, ou dessa parte da tese agigantar-se aos nossos olhos e ofuscar a outra, que dependia dela, mas que era tão ou mais importante que ela.

Afinal superamos essa fase, e com uma lista de 35 tradutores brasileiros de Byron e respectivas traduções, pudemos passar para a segunda etapa da tese, tirar as conclusões e encerrá-la.

Esta tese é pois um trabalho de literatura comparada, e se bem que não seja ainda a esperada obra sobre a tão falada influência de Byron no Romantismo Brasileiro, pretende pôr a bola de neve em movimento e abrir caminho para estudos mais concretos sobre o tema, que é realmente fascinante.

De acordo com a metodologia comparatista, o levantamento e análise das traduções constituem uma primeira etapa obrigatória no estudo das influências de um autor estrangeiro sobre determinada literatura. Tanto Paul Van Tieghem (3) como Guyard (4) em suas obras sobre literatura comparada, destacam o papel dos tradutores e das traduções na difusão de um au-

tor estrangeiro, e ambos citam Le Tourner que divulgou na França Young, Ossian e Shakespeare. Van Tieghem considera mesmo a sua tradução de Ossian como "la source principale de l'ossianisme français" (5). Dêste modo, o estudo das traduções deveria focalizá-las principalmente no seu papel de "intermediárias" entre um autor e seu público estrangeiro, e no de "agentes" da influência, diretamente responsáveis pela imagem que se criou do autor e de sua arte em determinado país.

No caso das versões brasileiras de Byron, não nos parece que seu estudo possa ser assim orientado, pois, em sua maioria, não passaram elas de exercícios literários sem repercussão suficiente. Mas, as traduções podem ser consideradas também como "consequência", e não apenas como "causa" da influência, e é mais nesse sentido que procuramos orientar nosso trabalho. Como bem o coloca Reuben A. Brewer, "For the student of comparative literature in many areas the act of translation is the ideal test case, the laboratory specimen of an 'influence' at work" (6). Através das traduções é possível determinar os sintomas principais da influência, e indicar os rumos por ela tomados. Elas funcionam como um espelho onde se reflete a imagem, às vezes fiel, mas na maioria das vezes distorcida, do autor original, e nesses perfis defeituosos manifesta-se um processo de aclimação literária bastante revelador.

Como orientação geral procuramos seguir o "bom caminho" indicado por Harry Levin (7) e René Etiemble (8) para os trabalhos de literatura comparada, combinando os dois métodos, que, segundo êsse último autor "se croient ennemies et qui, en réalité, doivent se compléter" - o histórico e o formalista (9).

Sendo assim um estudo ao mesmo tempo de pesquisa histórica e de análise crítica, compreende o nosso trabalho duas etapas principais:

1. Levantamento dos tradutores e das traduções.
2. Estudo crítico das traduções.

No trabalho de levantamento dos tradutores e das traduções realizamos pesquisas nas principais bibliotecas de São Paulo e Rio de Janeiro; aqui, especialmente na Biblioteca da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo e na Biblioteca Municipal; lá, principalmente na Biblioteca Nacional e Gabinete Português de Leitura.

Como ponto de partida, recorreremos aos nomes dos escritores do período romântico (e os "poetas de transição" também), estudados por Sílvio Romero em sua História da Literatura Brasileira (10), e às listas de autores românticos (e mesmo pré-românticos) fornecidas na obra dirigida por Afrânio Coutinho, A Literatura no Brasil (11). Procuramos examinar o maior número possível de obras dêsses autores à procura de versões de Byron, ou

informações sôbre outros tradutores e traduções. Consultamos também inúmeras antologias e coletâneas de poesias publicadas no século passado (12).

A idéia inicial do Prof. Antônio Cândido era que nos limitássemos às versões que tivessem aparecido entre os anos de 1830 e 1880, mas como na década de oitenta e noventa, e ainda no princípio de nosso século, traduções de Byron continuassem a ser insistentemente publicadas, decidimos prolongar o prazo máximo para 1911, data da publicação do total das versões de João Cardoso de Meneses e Sousa, Barão de Paranapiacaba, que iniciara a sua carreira de tradutor de Byron muitos anos antes, nos tempos de estudante na Academia de São Paulo, em plena época de efervescência romântica.

A consulta a jornais e revistas literárias da época foi também parte importante de nossa pesquisa. Procuramos nos limitar aos que foram publicados entre os anos de 1830 e 1880, mas saímos muitas vezes dêsse limite (13).

Algumas das traduções foram encontradas simplesmente por acaso, ao consultarmos livros e revistas publicados no período. Outras, através de informações que tínhamos sôbre tradutores e suas produções, e que recebemos de várias maneiras - em conversa com estudiosos de literatura brasileira; consultando os dicionários bibliográficos de Inocencio da Silva (14) e Sacramento Blake (15); por indicação de outros autores (Castro Alves, por exemplo, dedica as suas traduções de Byron ao "Dr. Franco Meireles, inspirado tradutor das 'Melodias Hebraicas'"); e, principalmente por indicação de Pires de Almeida em seus artigos estampados no Jornal do Comércio do Rio de Janeiro entre 1903 e 1905, aos quais deu o título de A Escola Byroniana no Brasil (dêsse trabalho trataremos especialmente em um dos capítulos de Introdução).

A contribuição de Pires de Almeida, se por um lado foi essencial ao nosso trabalho, por outro foi motivo de grandes transtornos. Esse autor oferece uma longa lista de tradutores mas fornece pouquíssimos detalhes sôbre problemas de publicação. Algumas de suas informações, além disso, não são muito precisas e vêm acompanhadas de explicações vagas como, "se não me falha a memória", "creio que", "que suponho perdidas", "cujos nomes ora me escapam", etc. Aliás, cita de memória, como se deduz mesmo de suas próprias palavras na introdução de sua lista: "Do precioso acêrvo lembro-me no momento das seguintes produções..." (o grifo é nosso). Pires de Almeida transcreve ainda algumas traduções ou trechos de traduções, sem mencionar porém como lhe chegaram às mãos êsses textos, se os copiou de algum livro, periódico ou manuscrito. De forma que a lista funcionou como arma de dois gumes: facilitou-nos grandemente a tarefa mas também nos fez gastar muito

tempo à procura de versões de cuja existência seu autor se lembra vagamente. Dos 33 autores que constam de seu rol, não conseguimos classificar 17 como tradutores de Byron, por mais que lhes examinássemos as obras e consultássemos revistas onde pudessem ter colaborado.

Esse trabalho de levantamento dos tradutores e das traduções, por si, já poderá oferecer uma visão geral da repercussão de Byron e da voga do byronismo no Brasil. O número de tradutores, os nomes dos autores que se ocuparam em vertor o poeta inglês, são fatores significativos, assim como as preferências demonstradas no ato da tradução dentro da vasta obra de Byron.

As traduções encontradas receberam dois tipos de classificação, ambas obedecendo a uma ordenação cronológica - uma por data de publicação e outra por data (provável) de composição. A classificação cronológica tem a finalidade não só de fundamentar historicamente o trabalho, mas de facilitar a consulta, e os detalhes bibliográficos visam também facilitar o trabalho de outros estudiosos que por acaso se interessem pelo assunto da voga de Byron no Brasil.

Devemos esclarecer que não nos limitamos a classificar apenas as versões de poemas completos. Quaisquer versões de trechos ou estrofes soltas de poemas mais longos foram consideradas e registradas. Também não nos limitamos às "traduções"; as denominadas "imitações" ou "paráfrases" foram igualmente levadas em consideração. Essas oferecem em geral melhor campo para o estudo de uma influência literária do que as traduções propriamente ditas, pois nelas aparecem com grande destaque e exagêro os aspectos principais sob os quais se manifesta essa influência.

Quanto à dupla apresentação da cronologia das traduções, resulta ela da idéia de que a data real de composição é um fator muito importante quando se trata de determinar o desenvolvimento histórico de uma influência literária e da repercussão de um autor estrangeiro em determinada literatura, pois as traduções muitas vezes circulavam entre os amigos do tradutor muito antes de serem publicadas. A tradução de "Childe Harold's Pilgrimage" de Pinheiro Guimarães, por exemplo, foi publicada em 1863, mas Francisco Otaviano conta-nos, no prefácio dessa publicação, que a ouvira, lida pelo próprio autor "em uma reunião de amigos íntimos", quando ele, Otaviano, "tinha apenas quinze anos", isto é, em 1841. Álvares de Azevedo cita, em seu ensaio "Alfredo de Musset - Jacques Rolla", trecho de uma tradução de Francisco Otaviano que ficou inédita até o começo de nosso século.

Na segunda etapa do trabalho, procedemos à análise crítica das traduções, sob o aspecto linguístico e literário, tendo em vista principal

mente o problema da fidelidade, não só à linguagem de Byron, ao sentido e à forma de sua poesia, mas à própria personalidade do poeta e ao espírito de sua obra.

Essa análise poderá esclarecer muita coisa sobre a moda do "byronismo" e a tão famosa influência do poeta inglês sobre os nossos escritores românticos. As traduções são feitas diretamente do original ou através de outras traduções? Apresentam elas uma imagem fiel de Byron, de sua obra e de sua arte? Ou apresentam um Byron que está mais na imaginação dos tradutores, na sensibilidade de seu meio e de sua época?

Procuramos examinar as traduções seguindo a ordem das datas que conseguimos estabelecer como datas prováveis de composição, e assim nos foi possível acompanhar passo a passo o processo de aculturação literária de Byron no Brasil.

Examinamos as traduções praticamente uma por uma, e, é natural, algumas mereceram mais atenção que as outras, seja por sua significação como traduções propriamente ditas, seu valor literário, sua posição na cronologia, seja pela importância do original a que se referem, ou seja ainda pela importância do próprio tradutor.

Na Introdução reservamos o primeiro capítulo para tratar de Byron e do fenômeno do byronismo em geral, assunto sobre os quais não temos pretensões à originalidade. Devem aí transparecer, porém, certas preferências pessoais - é muito difícil não ser pessoal com relação a Byron. Nesse capítulo tratamos de sua obra de uma maneira geral, deixando para os tendermo-nos com mais detalhes sobre os poemas separadamente, ao apresentá-los para o confronto com as respectivas traduções, na parte da tese em que essas são analisadas.

O segundo capítulo tem por título "Byronismo no Brasil". É claro que não se trata de uma análise da influência de Byron na literatura brasileira. Não poderia de forma alguma discorrer num só capítulo sobre assunto cujo estudo toda a tese pretende, quando muito, iniciar. O que fazemos aí é mais uma apresentação crítica do trabalho de Pires de Almeida, A Escola Byroniana no Brasil, a nosso ver responsável por muitas das lendas que correm com respeito ao byronismo brasileiro.

Ao concluir, queremos expressar o nosso profundo agradecimento ao Prof. Antônio Cândido de Mello e Souza, que nos sugeriu o tema e cuja orientação contribuiu para levar a termo este trabalho.

Agradeço também ao Prof. Paulo Vizioli, que como regente da Cadeira de Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana é o orientador oficial desta tese, para a qual contribuiu com uma leitura cuidadosa e valiosas sugestões.

Devo ainda agradecer a D. Pérola de Carvalho, bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, que nos facilitou grandemente o trabalho de pesquisa nas bibliotecas do Rio de Janeiro, fornecendo-nos precisas e preciosas indicações.

Finalmente agradecemos aos funcionários das bibliotecas de São Paulo e do Rio de Janeiro onde trabalhamos, com especial referência aos da Seção de Livros Raros da Biblioteca Municipal de São Paulo, e da Seção de Obras Raras da Biblioteca Nacional, onde encontramos excepcionais condições de trabalho e onde fomos alvo de especiais atenções.

NOTAS

- (1) - Formação da Literatura Brasileira; v. 2, p.188. Ver Bibliogr. in fine.
- (2) - p.16. Ver Bibliogr. in fine.
- (3) - La Littérature Comparée; pp.160-166. Ver Bibliogr. in fine.
- (4) - M.F. Guyard, op.cit., pp.28-29 e 33-35.
- (5) - Le Romantisme dans la Littérature Européene, p. 88. Ver Bibliogr. in fine.
- (6) - "Introduction". In: On Translation, p.5. Ver Bibliogr. in fine.
- (7) - "La Littérature Comparée: Point de Vie D'Outre-Atlantique". Révue de Littérature Comparée; pp.17-26. Ver Bibliogr. in fine.
- (8) - Comparaison n'est pas Raison. Ver Bibliogr. in fine.
- (9) - Ibid., p.101.
- (10) - Ver Bibliogr. in fine.
- (11) - Ver Bibliogr. in fine.
- (12) - Ver Bibliogr. in fine.
- (13) - Ver relação de periódicos consultados em apêndice no final do trabalho.
- (14) - Dicionário Bibliográfico Português. Ver Bibliogr. in fine.
- (15) - Dicionário Bibliográfico Brasileiro. Ver Bibliogr. in fine.

INTRODUÇÃO

1. BYRON - BYRONISMO

Byron é uma das figuras mais controvertidas da literatura ocidental. Nenhum outro autor tem sido tão incensado e tão hostilizado. E os ataques muitas vezes, pretendendo ser endereçados à sua obra, visam na verdade a sua personalidade e o seu caráter. Por outro lado, muitas das peças laudatórias não passam de exagerados protestos de veneração ao "Rei dos Românticos".

A crítica inglesa, como a própria sociedade inglesa, tratou-o no passado apaixonadamente - com extremos de amor e ódio. Acabada a fase dos afetos violentos e exaltados, passou a cultivar um sentimento de desprezo que abrangia não só o poeta, mas também seus admiradores europeus, que, dizia-se, nunca teriam sido capazes de distinguir o falso do verdadeiro no seu trabalho, ou na sua personalidade.

Ultimamente tem havido uma tendência para reavaliar Byron, procurando os críticos se apegarem mais à obra do que à lendaria personalidade do autor, tarefa difícil, como o próprio Eliot reconhece (1). Robert Escarpit, crítico francês, em seu longo e metiduloso estudo, apresenta Byron como um artista lúcido e de técnica consciente (2). Entre os críticos de língua inglesa, alguns têm mesmo procurado demonstrar a atualidade de Byron, enumerando as suas contribuições para a sensibilidade e o pensamento modernos, e chamando a atenção para afinidades existentes entre o poeta romântico e os modernos com relação a certos processos poéticos que são considerados elementos marcantes da poesia de nosso tempo (3). Analisando, por exemplo, na poesia moderna, o que denomina de "double mood", Yvor Winters declara que Byron "was the first poet to embody on a pretentious scale, and to popularize this common modern attitude" (4). Finalmente, não pode a crítica moderna ignorar que um dos aclamados poetas deste século - W.H. Auden - deve a Byron certas características de sua arte, o que é facilmente verificável pela análise de alguns de seus textos principalmente do longo poema intitulado "Letter to Lord Byron".

Na verdade, Byron não pertence, e nem pode pertencer aos domínios exclusivos da crítica literária. Como poeta-símbolo de sua época, como propagador de uma moda avassaladora que atingiu não só a literatura, mas

as artes plásticas, a música, o vestuário, e a própria maneira de ser, pensar e agir, extravasou êsse círculo limitado e passou a ser objeto também da sociologia, da psicologia, da história, da filosofia. É o único poeta cujo nome figura como título de um capítulo na História da Filosofia Ocidental de Bertrand Russel (5). Êsse autor considera-o figura importante entre os homens que funcionam "como fôrças, como causas de mudança na estrutura social, nos juízos de valor, ou na atitude intelectual" (6).

Byronismo é um têrmo que faz parte da história de quase tôdas as literaturas ocidentais. Byronismo foi influência literária, foi moda literária, mas mais que isso, foi um verdadeiro estado de espírito que dominou o século XIX.

Byron, porém, não foi o inventor do byronismo, como bem o demonstra Edmond Estève em sua famosa tese, Byron et le Romantisme Français (7), cuja primeira parte intitula-se mesmo "Le Byronismo avant Byron". Segundo o estudioso francês, Byron foi uma síntese de tendências que vinham do século XVIII e que nêle encontraram o tipo de personalidade ideal para se manifestarem totalmente. Com relação a essa coincidência entre o homem e poeta Byron, e as tendências e os ideais da época, gostaríamos de transcrever J.B. Priestley, que se expressa sôbre o assunto com bastante exagêro, mas, por isso mesmo, com muita graça e vivacidade:

"If Rousseau was the prophet of the Romantic Age, Byron became its hero. Europe accepted him as the archetypal and symbolic figure of romance. It was as if one of Rousseau's day-dreams came to life. Byron had every qualification for the role of leading man in the drama of the Romantic Age. He was a prolific, impassioned and glorious poet; he was an aristocrat and as beautiful as Apollo; he was misunderstood and abused by his fellow-countrymen; he was wickedly amorous, a satanic philanderer, though capable - or so a million women dreamed - of being reformed by the love of a good woman; when weary of brittle gaiety and debauchery, he retired, a solitary exile, to various picturesque places, and there, wrapped in a cloak, with the clean-cut, pale, sad face of a young Lucifer, he composed immortal stanzas to the ocean, the mountains, thunder-and-lightening; he worshipped the wild beauty of Nature and strange women and man's liberty, for which he fought and died at last in Greece. This was his legend; he wrote it in one poetic tale or drama after another, in sparkling lyrics by the hundred; and he lived it. Only Goethe, forty years older, loomed larger. The advantages Byron possessed over his companion English poets were immense. Not only did he look and behave like every romantic reader's idea of a poet; he had all the prestige of a rich English milord, with the further prestige of having quarrelled with all the other milords; he took the center of the international

stage doubly illuminated by literary glory and scandal; and most of his verse could be easily enjoyed in its original English and lost little or nothing in translation. No wonder that his legend captured Europe from the great ladies ready to lose their hearts to him down to wistful young clerks, with a taste for romantic verse, who tried to immitate his appearance. The very Age turned Byronic." (8)

Byron encarnou assim o poeta romântico por excelência, e foi uma figura mítica do século XIX, com popularidade só comparável à que desfrutavam em nosso tempo as estrêlas de cinema e os cantôres de música popular, figuras míticas do século XX (9).

O mito byroniano tem várias facêtas, mas compreende principalmente os seguintes aspectos:

1. O poeta solitário, incompreendido, desencantado da vida e dos homens, dominado pela melancolia e pelo ceticismo;

2. O campeão da liberdade, o inimigo da tirania.

3. O jovem belo e nobre, de passado misterioso e vida dissoluta.

Mas, sob o ponto de vista prôpriamente literário, e mesmo com o perigo de estarmos simplificando por demais o assunto, poderíamos fazer uma distinção bem nítida entre um Byron "byroniano" e um Byron "não-byroniano".

As obras de Byron que melhor desenvolvem o mito byroniano são "Childe Harold's Pilgrimage", um longo poema lírico-descritivo, e os contos metrificados - "The Giaour", "The Bride of Abydos", "The Corsair", "Lara", "The Siege of Corinth", "Parisina", "Mazeppa". Essas são as mais representativas, mas inúmeras outras se ligam a elas pelo espírito e intenção: "Manfred", os dramas históricos, os dramas bíblicos, e a sua obra lírica em geral.

"Childe Harold", e os chamados "tales", que narram histórias de amor, vingança e morte em ambientes exóticos - "The Giaour", "The Bride of Abydos", "The Corsair" e "Lara" - foram em seu tempo verdadeiros "best-sellers", e, como escritor de "best-sellers", Byron escrevia para seu público. Desde que alcançara a popularidade literária com a publicação dos dois primeiros cantos de "Childe Harold's Pilgrimage", sabia que seria lido, e ia então ao encontro do gosto de seus leitores, oferecendo-lhes exatamente o que queriam.

Através dêsses poemas, Byron foi compondo e desenvolvendo a imagem do herói byroniano, caracterização máxima de herói romântico, um ser demoníaco e fatal, de aspecto sombrio e misterioso, sob cujas feições, belas e pálidas se escondem paixões violentas, sentimentos terríveis e inde-

finidos. De linhagem nobre, êle é orgulhoso, arrogante, rebelde, indomável, e seu passado encerra alguma ação maligna ou crime misterioso. É portanto um homem solitário, torturado pelo remorso. Sente que nada tem em comum com seus semelhantes - é diferente, superior. Êsses, por sua vez, temem-no e o evitam.

E os leitores, identificando os heróis com o próprio Byron, procuravam descobrir nas linhas e entrelinhas revelações excitantes sobre a vida passada e presente do autor, que por sua vez fazia questão de fazer-se passar por poeta satânico e maldito.

As obras que melhor representam êsse Byron "byroniano", apresentam as seguintes características literárias principais:

1 - Momentos, bem distribuídos de Retórica - no bom e no mal sentido - e de Lirismo.

2 - Grande poder narrativo e descritivo; ação variada; e nos "tales" o uso do "suspense", como observa Eliot, é bem desenvolvido pelo autor (10).

3 - Linguagem em geral artificial e forçada. Aliás, uma das maiores restrições que os críticos de língua inglesa fazem a Byron diz respeito justamente à sua falta de sensibilidade no manêjo da língua de Shakespeare. T.S. Eliot, refere-se a "his schoolboy command of the language" (11) e afirma ainda: "I cannot think of any other poet of his distinction who might so easily have been an accomplished foreigner writing in English" (12). Outro crítico, Hugh Sykes Davies, assim se expressa sobre o assunto: "The lack of depth in Byron's English was perhaps one of the main reasons for his European vogue. He was eminently translatable, simply because his language lacked all the overtones and profundities of reference which make translation of real poetry impossible" (13).

4 - Imagens em geral muito óbvias, pobres em poder associativo. Vendo-se o modo como procura variar o ritmo dentro do metro escolhido, e pelo efeito que procura tirar das rimas, nota-se que o autor tem grande preocupação pela ciência métrica. Os resultados, porém, nem sempre são dos mais felizes. Novamente, Byron é acusado de falta de sensibilidade com relação aos sons e ao ritmo da língua inglesa.

O outro Byron, o "não-byroniano", é ao mesmo tempo, sob um aspecto negativo, o autor das sátiras à maneira de Pope em dísticos heróicos que tentam, inútilmente, evocar o estilo elegante e compacto do modelo; e, de uma forma indiscutivelmente positiva, o grande artista que escreveu "Beppo", "The Vision of Judgement", "Don Juan", e as cartas mais saborosas da literatura inglesa.

Sir Herbert Grierson, em um dos melhores ensaios que conhecemos

sobre Byron, expressa-se muito bem quando diz, usando duas palavras chaves, que êle começou como "orator" e acabou como "talker", quando encontrou a ottava rima "in which he could write poetry as he talked of as he wrote racy letters to his friends" (14). Contrastando "Childe Harold" e "Don Juan" escreve aquêle crítico: "These are the great representative poems, the one of the orator, turbid, vehement, eloquent, and withal a poet, the other of the most splendid talker and raconteur in English verse" (15).

Encontrando a sua estrofe ideal, Byron passa a fazer uso também de uma linguagem viva e propositadamente descuidada, um inglês de ritmo extremamente coloquial, o inglês de seus diários e cartas, e o resultado, em "Beppo", "The Vision of Judgement" e "Don Juan" é uma leitura divertida e estimulante que ainda desperta real prazer no leitor moderno. Muitos de seus defeitos aparecem então como recursos felizes de composição pela sua adequação ao gênero dos poemas. A retórica artificial, por exemplo, é usada para efeitos humorísticos com resultados muito felizes; e os efeitos que tira das rimas, rimas femininas principalmente, são extraordinários.

É um Byron inteligente, perspicaz, engraçado, irreverente. É o anti-Byron, e Don Juan é essencialmente o anti-Childe, o anti-Conrado, o anti-Lara. É a negação do byronismo pelo próprio Byron, o Cervantes de seu próprio mito.

Sob êste segundo aspecto, não é um autor de fácil assimilação por leitores estrangeiros, devido à linguagem e recursos de estilo que emprega. Na França, por exemplo, segundo Bertrand Russel, "Don Juan" foi pouco lido (16), e Estève diz que êsse poema sempre intimidou os franceses (17), talvez também por fugir completamente à fórmula byroniana, tão conhecida e sempre desejada. Entre as traduções francesas parciais, na bibliografia fornecida pela edição de John Murray das obras completas de Byron, constam 3 de "Don Juan" para 10 de "Childe Harold" (18).

O primeiro Byron, pois, foi essencialmente o Byron de exportação, o Byron que tôdas as literaturas ocidentais queriam conhecer e imitar. Um autor fácil de ler e traduzir, talvez não tanto devido aos seus limitados talentos linguísticos e musicais, como quer a maioria de seus críticos, mas possivelmente mais pelo fato de que a literatura que oferecia era a que melhor correspondia ao gosto do público no momento. Seus admiradores estrangeiros, e mesmo os ingleses, não estavam interessados em sutilezas de linguagem, imagens e sons. A arte de Byron para êles eram as narrativas fantásticas, as descrições de terras e costumes estranhos, os personagens fascinantes, o lirismo, às vêzes melancólico e confidencial, às vêzes veemente e exaltado, os arroubos retóricos. Com relação à retórica,

é preciso não esquecer que Byron é o único poeta inglês de seu tempo a se expressar dentro da grande tradição retórica européia, particularmente latina, e talvez esteja aí a razão principal de sua fácil assimilação pelas literaturas do Continente (19).

Esse Byron, de acordo com os padrões da literatura inglesa propriamente dita, poderia quase ser classificado de "poeta menor" (Yvor Winters coloca-o, juntamente com Poe e D.H. Lawrence, entre os "second-rate poets") (20). No entanto, foi aclamado em outras literaturas como grande artista e chefe incontestável da escola romântica. E o papel que representou no cenário do Romantismo, a avassalante influência que exerceu, quer os ingleses queiram, quer não, garante-lhe um lugar relevante e permanente no panorama da literatura mundial.

Na França, onde, mais do que em qualquer outro país, a "febre byroniana" atacou de forma violenta (21), o byronismo constituiu elemento importantíssimo. A história de Byron na França, cuidadosamente estudada em todas as suas etapas na famosa tese de Edmond Estève (22) confunde-se com a própria história do Romantismo Francês.

NOTAS

- (1) - T.S. Eliot, "Byron". In: On Poetry and Poets, p. 205. Ver Bibliogr. in fine.
- (2) - Robert Escarpit, Lord Byron, Un Tempérament Littéraire. Ver Bibliogr. in fine.
- (3) - Willis W. Pratt, "Byron and Some Current Patterns of Thought". In: Clarence D. Thorpe et alii, ed., The Major English Romantic Poets. pp.149-161. Ver Bibliogr. in fine.
Leslie A. Marchand, "Byron and the Modern Spirit". In: id., *ibid.*, pp.162-166.
Ernest Lovell Jr., "Irony and Image in Byron's Don Juan". In: id., *ibid.*, pp.129-148. Ver espec. pp.140-148.
Id., "The Contemporaneousness of Byron: a Critical Postscript". In: Byron: The Record of a Quest, pp.229-255. Ver Bibliogr. in fine.
- (4) - Yvor Winters, In Defense of Reason, p.65. Ver Bibliogr. in fine.
- (5) - Bertrand Russel, História da Filosofia Ocidental; v. 3, pp.308-338. Ver Bibliogr. in fine.
- (6) - Id., *ibid.*, p. 308.
- (7) - Ver Bibliogr. in fine.

- (8) - J.B. Priestley, Literature & Western Man, p. 145. Ver Bibliogr. in fine.
- (9) - Cf. Peter Quennel, Byron, The Years of Fame, p. 189: "Byron was the first English writer whose personal life, opinions and alleged private habits evoked a degree of curiosity nowadays reserved for film stars, famous athletes and heroes of the popular daily press. He was one of the earliest victims of the modern art of publicity." E também Robert Escarpit, op.cit., v. 1, pp. 111-117, que faz uma análise muito interessante do fenômeno do byronismo, que ele considera um "fait de psychologie collective" e compara Byron às modernas "vedettes" do cinema, cuja arte e cujo modo de viver tem que refletir sempre o gosto exigente de seus "fans", dos quais se tornam escravos.
- (10) - T.S. Eliot, op.cit., p. 199.
- (11) - Id., ibid., p. 201.
- (12) - Id., ibid., p. 201.
- (13) - Hugh Sykes Davies, The Poets and Their Critics. Ver Bibliogr. in fine
- (14) - Herbert Grierson, "Lord Byron: Arnold and Swinburne". In: The Background of English Literature, p. 81. Ver Bibliogr. in fine.
- (15) - Id., ibid., p. 83.
- (16) - Bertrand Russel, op.cit., v. 3, p. 314.
- (17) - Edmond Estève. Byron et le Romantisme Français, p. 40.
- (18) - The Works of Lord Byron. Poetry, v. 7, pp. 89-348. Ver Bibliogr. in fine.
- (19) - Cf. W.W. Robson, "Byron as Poet". In: Proceedings of the British Academy, p. 33. Ver Bibliogr. in fine.
- (20) - Yvor Winters, op.cit., p. 90.
- (21) - Arturo Farinelli, "Byron e il Byronismo". In: Byron e Ibsen, p.135. Ver Bibliogr. in fine.
- (22) - Robert Escarpit reconhece ser ainda a tese de Estève a obra fundamental sobre o tema do byronismo na França, apesar de considerá-la um pouco envelhecida. Robert Escarpit, op.cit., v. 2, p. 309.

2. BYRONISMO NO BRASIL

A literatura brasileira, reflexo das literaturas européias, especialmente da francesa, no período romântico, não poderia escapar à contaminação do byronismo. A influência de Byron sobre os nossos românticos, como já dissemos no prefácio deste trabalho, é evidente, mais que óbvia, mas nunca foi devidamente estudada, tendo ficado o assunto sempre exposto a uma série de lendas e conjeturas.

Os artigos publicados pelo Dr. Pires de Almeida no Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, entre 1903 e 1905, sob o título, A Escola Byroniana no Brasil e recentemente publicados sob forma de livro pelo Conselho Estadual de Cultura (1), não constituem propriamente um estudo do byronismo no Brasil. São obra de um memorialista, que, como tal, se apegua principalmente aos aspectos e manifestações exteriores do fenômeno. O Conselho Estadual de Cultura apresenta-os como "um documentário dos mais curiosos e informativos acerca do romantismo no Brasil" (2). Na verdade, o trabalho de Pires de Almeida parece ter contribuído bastante para a propagação de algumas das lendas que correm com relação ao "byronismo" brasileiro, e pau lista em particular.

Pelo que se infere da leitura dos artigos, seu autor veio para São Paulo em 1859, quando o "byronismo" ainda estava em grande voga na Academia, e o que procura é descrever o ambiente de São Paulo de sua época, ao mesmo tempo que, através de informações de outras pessoas, tenta reconstituir os tempos da geração dos byronianos de 1850. Aqui chegando, tratou logo de desfazer o laço da gravata, afastou "banda a banda o colarinho virado da engomada e aberta camisa", ajeitou "à moda da escola as amplas abas do /.../ chapéu de feltro", e embuçou-se "até o nariz com o extenso manto dos neófitos" (3). E começou a participar das "orgias byronianas", das "bacanais byronianas". Uma delas, que descreve no último artigo, é o famoso festim macabro no Cemitério da Consolação, quando os estudantes resolveram coroar uma prostituta como Rainha dos Mortos. Encerraram a mulher em um caixão e em procissão fúnebre conduziram-na ao cemitério. Aí, várias cerimônias macabras tiveram lugar. A última foi a celebração das bodas de um dos estudantes com a Rainha dos Mortos, os quais teriam por leito nupcial a cova de uma velha cujo cadáver haviam exumado. O banquete das bodas é interrompido quando os estudantes constatarem horrorizados que Rainha dos Mortos havia morrido de verdade, apavorada com a situação. Pires de Almeida dá a entender que o caso deu em processo judicial e que os estudantes

se arrependeram amargamente da brincadeira macábra (4). Êsse episódio , sempre referido com base em Pires de Almeida, é frequentemente transcrito, como exemplo máximo de "byronismo" acadêmico (5). Ora, em artigos publicados recentemente no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, Vicente de Paulo Vicente de Azevedo prova de maneira cuidadosa e bem documentada que as cenas do cemitério são falsas, chegando à conclusão de que tudo não passa de "fantasia de péssimo gosto", "tentativa de conto macabro" de inteira responsabilidade do autor de A Escola Byroniana no Brasil (6).

Aliás, a "escola byroniana" de Pires de Almeida é um desfile interminável de cemitérios, cadáveres e ossos de tãda a espécie. Segundo o relato que a cozinheira Chica Prosa faz ao autor, os aposentos de Álvares de Azevedo eram "um completo museu mortuário". As paredes e o teto eram "fornados de preto". O divã era "em forma de tumba". A livraria, "constituía-se da reunião de cinco pedras tumulares, intercaladas de crânios". O ambiente era iluminado "com tochas de entêrro". Sôbre a mesa de trabalho , "por tinteiro, uma rótula cavada no centro, posta sôbre duas clavículas em cruz; por castiçal, um osso longo ..." Ainda sôbre a mesa de trabalho, "Alguns crânios de feto ... serviam-lhe de guarda-penas, lacre, obreias, selos, etc." (7). Essa mesma Chica Prosa é quem descreve para o sempre atento Pires de Almeida, as sessões macabras dos "byronianos" acadêmicos de 1850 nos cemitérios de São Paulo. Os jovens vestiam-se de preto, "com grandes capas à espanhola, da mesma cor". Suas amantes apresentavam-se de branco . E banquetevam-se e embriagavam-se, e nos intervalos, procediam então à profanação das sepulturas e dos cadáveres.

Pires de Almeida sempre se refere a êsses profanadores de cemitérios como "apóstolos do byronismo", "prosélitos do autor de 'Parisiana'", "imitadores conscientes de Byron", "byronianos" enfim.

O byronismo do "documentário" de Pires de Almeida é essencialmente macabro e hórrido. Acreditamos ter êsse autor contribuído bastante para aumentar o pessimismo de Paulo Prado, que recorre em grande parte a seus artigos para demonstrar como São Paulo se constituiu em um dos "focos de infecção romântica" (8) .

Não nos parece, porém, que Pires de Almeida tenha inventado tãdas as fantasias que descreve, mas sim que esteja retransmitindo lendas e histórias que deviam ainda repercutir em São Paulo pelo tempo de sua estada aqui, exagerando-as certamente com as côres de sua fantástica imaginação. Uma coisa é certa: não teve escrúpulos em apresentar como suas, no artigo de 17 de Julho de 1904 (9), apreciações sôbre Byron que em verdade constituem tradução quase literal de trechos de um famoso ensaio de Macaulay (10). Não teria, portanto, escrúpulos em apresentar também lendas

como fatos reais, e mesmo fazer crer que participou de um deles, o célebre episódio da Coroação da Rainha dos Mortos, cuja autenticidade, como vimos, é contestada pelo Sr. Vicente de Azevedo.

Realmente, um dos aspectos mais característicos do romantismo que poderíamos chamar de "paulista" foi esse lúgubre gosto da morte, não simplesmente a morte abstrata, a morte-ausência, mas a morte concreta, diretamente associada a cemitérios, túmulos e cadáveres. Essa estética, que um crítico chamou de "estética de horrores" ficou, no Brasil, ligada ao nome de Byron. É o "byronismo" de A Noite na Taverna e de inúmeras outras pastichos que se lhe seguiram. O que Byron tem a ver com isso é outro problema, e mereceria um estudo à parte.

Na verdade, essa tendência para o macabro, o horrível, foi geral no Romantismo, como bem o mostra Mário Praz no primeiro capítulo de seu livro, The Romantic Agony (no original: La Carne, la Morte, e il Diavolo nella Letteratura Romantica) (11). O romance dito "gótico", com suas histórias de horror, foi uma sub-literatura que floresceu e teve imensa popularidade na época. Há certamente alguns vestígios da influência desse tipo de literatura na obra de Byron, e o crítico acima citado estabelece mesmo o parentesco entre o herói byroniano e os heróis daqueles romances (12). Mas, não se pode de forma alguma dizer que Byron tenha cultivado o gênero. Quizeram certa vez atribuir-lhe um conto de terror intitulado "The Vampire", publicado em 1819 em uma revista inglesa sob seu nome, mas ele sempre negou com veemência que tal obra fôsse sua (13).

No pré-romantismo inglês, a morte, os túmulos, os cemitérios e a noite foram temas constantes em vários escritores, de tal forma que com referência a eles emprega-se, na literatura inglesa, a denominação "Escola dos Cemitérios" ("The Graveyard School"). São eles principalmente, Robert Blair - "The Grave" (1743); Edward Young - "Night Thoughts on Life, Death and Immortality" (1742-45); James Hervey - "Meditations among the Tombs" (1746-47); e finalmente o Thomas Gray de "Elegy in a Country Churchyard" (1750). Não é uma literatura propriamente macabra: a noite é apenas a hora ideal, e os cemitérios, o lugar apropriado, para longas meditações e reflexões sobre a vida, a morte, o destino humano, a imortalidade, etc. Esse gênero noturno e tumular teve grande repercussão na Europa. Segundo Paul Van Tieghem, poemas com os títulos de "O Túmulo" e "Os Túmulos" são comuns em várias literaturas européias entre 1755 e 1794 (14). Em nossa literatura pré-romântica tivemos também o nosso exemplar de "Os Túmulos", de autoria de Domingos Borges de Barros, Barão de Pedra Branca (15).

O jovem Byron também apreciava meditar em cemitérios, de acordo com a tradição pré-romântica - é o que nos diz especialmente o seu "Lines

Written Beneath an Elm in the Churchyard of Harrow". Em "Childe Harold's Pilgrimage", principalmente no Canto IV, os túmulos encontrados no caminho do poeta-peregrino detêm-lhe muitas vezes os passos, provocando-lhe a torrente poética. A preocupação com a morte e o amor pela noite são elementos importantes da estética byroniana. Mas, nada disso faz de Byron um "poeta de cemitério" ou um cultor de literatura macabra. Byronismo não é sinônimo de romantismo negro.

Mas, se Byron, o autor, tem pouco a ver com êsse aspecto macabro do Romantismo, Byron, o mito, tem a sua boa parcela de culpa.

Sucede que êle encontrára certa vez um crânio nos jardins de sua residência em Newstead, primitivamente uma abadia; e, segundo o relato que teria feito a Medwin:

"Observing it to be of giant size, and in perfect state of preservation, a strange fancy seized me of having it set and mounted as a drinking-cup. I accordingly sent it to town, and it returned with a very high polish, and a mottled colour like tortoise-shell; /...../ I remember scribbling some lines about it; /...../" (16)

A última frase refere-se ao poema intitulado "Lines Inscribed upon a Cup Formed from a Skull".

Convenhamos que a idéia de mandar fazer uma taça de um crânio humano é um tanto lúgubre; mas em si o poema, que nada tem de macabro, é chistoso, brincalhão. No entanto, a estranha taça tem papel importantíssimo nas lendárias orgias a que se entregariam Byron e seus amigos em Newstead. Êsses "festins diabólicos" resultam na verdade inocentes e bastante semelhantes a outras farras de rapazes alegres e divertidos, quando descritos pelo próprio Byron em carta a John Murray:

"We went down to Newstead together, where I had got a famous cellar, and Monks' dresses from a masquerade warehouse. We were a company of some seven or eight, with an occasional neighbour or so for visitors, and used to sit up late in our friars' dresses, drinking burgandy, claret, and champagne, and what not, out of the skull-cup, and all sorts of glasses, and buffooning all round the house, in our conventual garments. Matthews always denominated me "the Abbot", and never called me by any other name in his good humours, to the day of his death." (17)

Mas a lenda das orgias fantásticas em Newstead permaneceu e incendiou a imaginação dos jovens românticos do mundo inteiro. A taça feita

de crânio é peça importante do mito byroniano, se bem que na Inglaterra propriamente dita esteja ligada à idéia de vida dissoluta, sem nenhuma conotação macabra (18).

De acôrdo, pois, com o testemunho de Pires de Almeida, baseado em lendas ou em fatos reais, a moda do byronismo, em São Paulo pelo menos, manifestou-se principalmente na realização de sessões macabras, onde um dos rituais mais importantes consistia em beber em taças feitas de crânios. A partir da idéia de crânio, a caricatura ampliou-se e naturalmente outras partes do esqueleto, e cadáveres, e tumbas, e cemitérios infestaram o romantismo paulista, tudo isso sob a designação de "byronismo". E é esse o "byronismo" de A Escola Byroniana no Brasil.

Como vemos, o trabalho de Pires de Almeida trata apenas das manifestações exteriores do fenômeno e é por demais fantasioso. Por isso, a influência de Byron sobre os nossos românticos está ainda por merecer um estudo acurado e minucioso, em que se pesem não somente os aspectos extrínsecos da moda do byronismo, mas principalmente os aspectos intrínsecos, referentes à influência literária propriamente dita, tendo em vista a obra e a arte de Byron e a obra e a arte de nossos escritores românticos.

NOTAS

- (1) - Pires de Almeida, A Escola Byroniana no Brasil. Ver Bibliogr. in fine.
- (2) - Id., *ibid.*, p. 7.
- (3) - Id., *ibid.*, p. 39.
- (4) - Id., *ibid.*, pp. 200-224.
- (5) - Ver: Spencer Vampré, Memórias para a História da Academia de São Paulo, v. 2, pp. 160-163. Ver Bibliogr. in fine.
Paulo Prado, Retrato do Brasil, pp. 172-173. Ver Bibliogr. in fine.
Jamil Almansur Haddad, Álvares de Azevedo, a Maçonaria e a Dança, pp. 99-103. Ver Bibliogr. in fine.
- (6) - Vicente de Paulo Vicente de Azevedo, "A Coroação da Rainha dos Mortos". Ver Bibliogr. in fine.
- (7) - Pires de Almeida, *op.cit.*, pp. 54-55.
- (8) - Paulo Prado, *op.cit.*, pp. 168-175.
- (9) - Pires de Almeida, *op.cit.*, pp. 95-103.
- (10) - T.B. Macanlay, "Moore's Life of Lord Byron". Ver Bibliogr. in fine.
- (11) - Ver Bibliogr. in fine.

- (12) - The Romantic Agony; p. 61.
- (13) - Peter Quennel, ed., Byron, a Self Portrait; Letters and Diaries , v..2, p. 447 e p. 449. Ver Bibliogr. in fine.
- (14) - Le Romantisme dans La Litterature Européenne, p. 73. Ver Bibliogr. in fine.
- (15) - Cf. José Aderaldo Castelo, A Introdução do Romantismo no Brasil , pp. 66-67. Ver Bibliogr. in fine.
- (16) - Ernest Y. Lovell Jr., ed., Medwin's Conversations of Lord Byron, p. 65. Ver Bibliogr. in fine.
- (17) - Peter Quennel, ed., op.cit., v. 2, p. 539.
- (18) - Segundo informação de Peter Quennel , em caricatura que saiu em jornal londrino na época da partida final de Byron da Inglaterra, em 1816, aparece o poeta tomando uma embarcação cuja carga eram mulheres, garrafas de bebidas, e, a taça de crânio. Peter Quennel, Byron, the Years of Fame; p. 274. Ver Bibliogr. in fine.

1ª PARTE - LEVANTAMENTO

1. TRADUTORES E TRADUÇÕES

Antes de estabelecermos a cronologia das traduções, parece-nos interessante oferecer, num panorama sumário, o resultado de nosso trabalho de levantamento de dados. Passaremos então a apresentar uma lista dos autores brasileiros que, segundo o resultado de nossas investigações, se ocuparam em verter Byron para o idioma português, e seus respectivos trabalhos de tradução.

Chamamos a atenção para as seguintes normas que foram observadas na elaboração desta lista:

1 - O arranjo é alfabético, feito pelo último sobrenome do autor.

2 - Só constam da lista os nomes dos autores cujas traduções foram encontradas e examinadas.

3 - O título da tradução, quando houver título, é acompanhado, entre parênteses, pelo título do poema original, ou indicações quanto ao trecho do poema original a que corresponde a tradução.

4 - Detalhes bibliográficos ficarão para serem fornecidos quando da apresentação da cronologia das traduções.

TRADUTORES

TRADUÇÕES

ALVES, ANTONIO DE CASTRO

"A uma Taça Feita de um Crânio Humano" ("Lines Inscribed upon a Cup Formed from a Skull").

"As Trevas" ("Darkness").

"O Prisioneiro de Chillon" (Parágrafo I de "The Prisoner of Chillon").

ALVES, GUILHERME DE CASTRO
(ALBERTO KRASS)

"Waterloo" ("Ode From the French").

"Despedidas de um Soldado" ("From the French").

"A Estrêla da Legião de Honra" ("On the Star of "the Legion of Honour").

TRADUTORES

TRADUÇÕES

| | |
|---|--|
| ANDRADE, JOAQUIM DE SOUSA | <p>"Adeus de Napoleão" ("Napoleon's Farewell").</p> <p>"Ode a Napoleão Bonaparte" ("Ode to Napoleon Buonaparte").</p> |
| AREIAS, JOSÉ CARLOS DE ALMEIDA | <p>"To Inez" ("To Inez" - canção interpolada no Canto I de "Childe Harold's Pilgrimage").</p> <p>"Versos à Augusta" ("Stanzas to Augusta").</p> |
| AZEVEDO, MANOEL ANTONIO ALVARES DE | <p>(Parágrafo I de "Parisina").</p> <p>(Estâncias II e III do Canto I de "Childe Harold's Pilgrimage").</p> |
| BRAGA, GENTIL HOMEM DE ALMEIDA (FLAVIO REIMAR) | <p>"O Oriente" (Parágrafo I do Canto I de "The Bride of Abydos").</p> |
| BUENO, FRANCISCO DE ASSIS VIEIRA | <p>"O Corsário" ("The Corsair").</p> <p>"A Ignez" ("To Inez" - canção interpolada no Canto I de "Childe Harold's Pilgrimage").</p> |
| CARNEIRO, BALTAZAR DA SILVA | <p>"Roma" (imitação de estâncias do Canto IV de "Childe Harold's Pilgrimage" referentes à Roma).</p> <p>"Adeus" ("Farewell! If Ever Fondest Prayer").</p> |
| CRAVEIRO, TIBURCIO ANTONIO (1) | <p>"Lara" ("Lara").</p> |
| FERREIRA JUNIOR, J.M. | <p>"O Crepúsculo" (Parágrafo I e II de "Parisina").</p> |
| GUIMARÃES, FRANCISCO JOSE PINHEIRO | <p>"A Peregrinação de Childe Harold" ("Childe Harold's Pilgrimage").</p> <p>"Sardanapalo" ("Sardanapalus").</p> <p>"Adeus de Lord Byron" ("Fare Thee Well").</p> <p>"Uma Lágrima" ("The Tear")</p> |
| KOSERITZ, CAROLINA VON | <p>"Manfredo" ("Manfred").</p> |

TRADUTORES

TRADUÇÕES

- LUZ, J.
- MEIRELES, ANTONIO FRANCO DA COSTA
- MENEZES, JOSE INÁCIO GOMES FERREIRA DE
- MESQUITA, TEÓFILO DIAS
- REIS, ANTONIO JOSÉ FERNANDES DOS
- REIS, ANTONIO MANOEL DOS
- ROCHA, JOAQUIM DIAS DA
- ROSA, FRANCISCO OTAVIANO DE ALMEIDA
- "Mazeppa" ("Mazeppa").
- "Oscar D'Alva" ("Oscar of Alva").
- "O Monge Negro" (canção, sem título, interpolada no Canto XVI de "Don Juan").
- "Melodias Hebraicas" ("Hebrew Melodies").
- "Manfredo" ("Manfred").
- "Céu e Terra" ("Heaven and Earth").
- "Caim" ("Cain").
- "Loch na Garr" ("Lachin y Gair").
- "Oscar D'Alva" ("Oscar of Alva").
- "Uma Lágrima Só" (canção, sem título, interpolada no Canto I de "The Corsair").
- "Parisina" ("Parisina").
- "Melodias Hebréias" (12 das "Hebrew Melodies").
- "Parisina" ("Parisina").
- "A Noiva de Abydos" ("The Bride of Abydos").
- "O Crepúsculo da Tarde" (Estâncias CI, CII, CIII, CIV, CV, CVII, CVIII do Canto III de "Don Juan").
- "A Maria" ("To M.S.G.").
- "Veneza" (Estança I do Canto IV de "Childe Harold's Pilgrimage").
- "Adeus" (Estâncias I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, XI, XII, XIII e a canção "Childe Harold's Good Night" do Canto I de "Childe Harold's Pilgrimage").
- "Eutanásia" ("Euthanasia").

TRADUTORES

TRADUÇÕES

- "Ignez" ("To Inez" - canção interpolada no Canto I de "Childe Harold's Pilgrimage").
- "O Sonho" ("The Dream").
- "Horas de Ociosidade" ou "Quem Sabe?" ("To a Lady").
- "Lembrança" ("Remembrance").
- (Versos 68-91 de "The Giaour").
- (3 primeiros versos da Estança II do Canto III de "Childe Harold's Pilgrimage").
- SANTOS, JOÃO JULIO DOS
- "A Inês" ("To Inez" - canção interpolada no Canto I de "Childe Harold's Pilgrimage").
- SANTOS, LUIZ DELFINO DOS
- "Versos Gravados numa Taça Feita de um Crânio Humano" ("Lines Inscribed upon a Cup Formed from a Skull").
- SILVA, JOÃO MANOEL PEREIRA DA
- (Alguns versos (4) de "The Giaour").
- (Estrofes 1, 8 e 10 da canção "Childe Harold's Good Night" do Canto I de "Childe Harold's Pilgrimage")
- (Estâncias IX e X do Canto IV de "Childe Harold's Pilgrimage").
- (Estâncias LXXVIII, LXXIX, LXXX do Canto IV de "Childe Harold's Pilgrimage").
- SILVA, JOSÉ ANTONIO OLIVEIRA
- "Melodias Hebraicas" ("Hebrew Melodies").
- "A Ignez" ("To Inez" - canção interpolada no Canto I de "Childe Harold's Pilgrimage").
- "Eutanásia" ("Euthanasia").
- "Well! Thou Art Happy" ("Well! Thou art Happy").
- "Bright Be The Place Of Thy Soul"

TRADUTORES

TRADUÇÕES

- SILVA, LUIZ VIEIRA DA
- SOIDO, ANTONIO CLAUDIO
- SOUSA, ANTONIO GONÇALVES TEIXEIRA
(A.G.T.S.)
- SOUSA, ELEUTÉRIO DE
(EL.)
- SOUSA, JOÃO CARDOSO DE MENEZES E
(BARÃO DE PARANAPIACABA)
- ("Stanzas for Music").
- "But Once I Dared To Lift My Eyes"
("To...").
- "Despedida De Byron A Thomaz Moore"
("To Thomas Moore").
- "As Sete Primeiras Estâncias de
Childe Harold" (Estâncias I a VII de
Childe Harold's Pilgrimage").
- "Lara" (Parágrafos I, II, III e IV
do Canto I de "Lara").
- "My Native Land - Good Night" ("Childe
Harold's Good Night" - canção in-
terpolada no Canto I de "Childe
Harold's Pilgrimage").
- "A Inez" ("To Inez" - canção in-
terpolada no Canto I de "Childe
Harold's Pilgrimage").
- "O Pirata" ("The Corsair").
- "Mazeppa" ("Mazeppa").
- "O Primeiro Beijo de Amor" ("The
First Kiss of Love").
- "Último Adeus de Amor" ("Love's
Last Adieu").
- "A Lágrima" ("The Tear").
- "O Corsário" ("The Corsair").
- "O Giaur" ("The Giaour").
- "Parisina" ("Parisina").
- "Mazeppa" ("Mazeppa").
- "Oscar D'Alva" ("Oscar of Alva").
- "A M.S.G." ("To M.S.G.").
- "Estâncias a Inez" ("To Inez" -

TRADUTORES

TRADUÇÕES

TEIXEIRA, MÚCIO SCÉVOLA LOPES

VARELA, LUIZ NICOLAU FAGUNDES

canção interpolada no Canto I de "Childe Harold's Pilgrimage").
"Elegia a Thirza" ("To Thyrza").
"Sôbre o túmulo de Margarida (Thirza)... ("On the Death of a Young Lady").
"No dia em que completou trinta e seis anos" ("On This Day I Complete my Thirty-Sixth Year").
"Adeus" ("Fare Thee Well").
"Eutanásia" ("Euthanasia").
"Tu Me Chamas" ("From the Portuguese- 'Tu Mi Chamas").
"Parisina" ("Parisina").
"Childe Harold" (Imitação de "To Inez" - canção do Canto I de "Childe Harold's Pilgrimage").

NOTA:- Não conseguimos indentificar os tradutores que se assinam com as seguintes iniciais:

C.G.

"A Despedida" ("Childe Harold's Good Night" - canção do Canto I de "Childe Harold's Pilgrimage").

F.

"A Filha de Jephté" ("Jephtha's Daughter").

X.Y.

"Adeus - À Lady Byron" ("Fare Thee Well").

Não conseguimos também identificar o responsável pela seção "Piratagem", publicada no Diário do Rio em 1855, que é o autor das seguintes versões das "Hebrew Melodies":

"Teus Dias Findaram" ("Thy Days are Done").

"A Filha de Jephté" ("Jephtha's Daughter").

"Sol D'Aqueles que não Dormem" ("Sun of the Sleepless").

"Ah! Chorai por Aquêles que Choram" ("Oh! Weep for Those").

"Minha Alma Está Sombria" ("My Soul Is Dark").

"Sôbre as Margens do Jordão" ("On Jordan's Banks").

"Se Eu Tivesse um Coração Falso como Pensas" ("Were My Bosom as False as Thou Deem'st it to Be").

"Eu Te Ví Chorar" ("I Saw Thee Weep").

Êsses são os tradutores brasileiros de Byron, e essas as traduções que encontramos. Além disso, temos indicações de numerosos outros autores que teriam também se dedicado a verter o poeta inglês, mas cujos trabalhos não nos foi possível localizar.

Não conseguimos ter às mãos, por exemplo, as traduções do Dr. JONATHAS ABBOT e de ZEFERINO VIEIRA DA SILVA, das quais tivemos notícia por fichas que se encontram no Fichário Geral antigo da Biblioteca Nacional. As obras em questão estão perdidas e não foram localizadas para a consulta. Não sabemos sequer quais os poemas traduzidos pelo Dr. Abbot. Quanto à composição do segundo tradutor, sabemos que se trata de uma versão de "Parisina". Mas, nem Inocêncio, nem Sacramento Blake fazem menção a qualquer tradução de Byron com referência ao Dr. Jonathas Abbot, cujo nome e cujas obras ambos registram. Trata-se de um eminente anatomista da Bahia (nascido em Londres, mas naturalizado brasileiro), com vários livros publicados sôbre a sua especialidade, e que também se aventurou pelas letras, tendo traduzido Molière e Goldsmith e mesmo publicado uma gramática inglesa (2).

Um amigo de Castro Alves, JOÃO BATISTA REGUEIRA COSTA teria traduzido "Parisina" e "The Bride of Abydos", segundo se lê em cartas do poeta baiano (3). Não acreditamos, porém, que tais versões tenham sido publicadas.

Outro trabalho que provavelmente não foi impresso é uma tradução de "Manfred" de uma senhora FRANCISCA ISIDORA GONÇALVES DA ROCHA, cuja indicação encontramos no dicionário de Sacramento Blake, segundo o

qual a autora era excessivamente modesta e não costumava publicar seus trabalhos (4).

Como tivemos ocasião de mencionar no Prefácio, encontramos em Pires de Almeida uma longa lista de tradutores de Byron e respectivas traduções; muitos constam da lista acima apresentada, e agora passaremos a relacionar aquêles, dentre êles, cujas traduções, se é que realmente existiram e foram publicadas, não conseguimos localizar (5).

AZEVEDO JUNIOR, INACIO MANUEL ALVARES DE - "traduziu O Céu e a Terra, de Byron, que me pareceu obra bem trabalhada; e falou-me, por vezes numa versão de A Profecia de Dante, que não cheguei a ler".

BARATA, ATANAGILDO - "creio que Parisina".

BARRETO, JACINTO ALVES BRANCO MONIZ - "eminente anglicista baiano, extractos de poemas, apenas vagamente citados".

BARRETO, ROSENDO MONIZ - "fragmentos de Lara".

BARROS JUNIOR, JOÃO ANTONIO DE - "meu companheiro de república, o Mafredo se me não falha a memória".

CARRAMENHOS, JUVENAL PERICLES DE MELO - "trasladou para a língua portuguesa O Cêrco de Corinto e trechos de Marino Faliero".

DIAS, FERREIRA - "fragmentos de A Profecia de Dante".

FALCÃO, CLEMENTE - "as Melodias Hebraicas".

FIALHO, DR. - "as Melodias Hebraicas". Não conseguimos nem determinar precisamente quem seria êsse Dr. Fialho.

FIGUEIRA, LUIZ RAMOS - "passou para a língua portugêsa o Mazeppa".

GUIMARÃES, BERNARDO - "Aureliano Lessa e Bernardo Guimarães verteram para o portugêes algumas das Melodias Hebraicas, que se encontram em revistas acadêmicas do tempo".

LESSA, AURELIANO - ver a citação acima transcrita.

MEIRELES, RODRIGUES PEREIRA - "As Melodias Hebraicas".

PEREIRA, TEODOMIRO ALVES - "estâncias várias".

QUIROGA, ANTONIO AUGUSTO DE - "Traduziu vários trechos do Caim, que supo-
nho perdidos, pois não os encontrei em bi-
blioteca alguma, nem mesmo na "Revista Fi-
lomática", de que fôra redator o ilustre
poeta".

RIBAS, ANTONIO JOAQUIM - "fragmentos de Lara".

SAMPAIO, FRANCISCO DE BETHENCURT - "fragmentos de Lara".

Além disso, Pires de Almeida atribui ainda a PINHEIRO GUMARÃES traduções de "Parisina" e "Don Juan"; a A.C. SÓDIO, uma tradução de "Parisina"; a ALMEIDA AREIAS, "O Sonho" e fragmentos de "Os Foscari"; a GENTIL HOMEM DE ALMEIDA BRAGA, trechos de "Marino Faliero"; a BALTASAR DA SILVA CARNEIRO, traduções de "Lara" e das "Melodias Hebraicas"; e a JOÃO JÚLIO DOS SANTOS, fragmentos de "Lara" (6).

Traduções de "Parisina" são atribuídas também a JOÃO JÚLIO e a FRANCISCO OTAVIANO por outros autores (7).

Finalmente, resta-nos mencionar duas traduções que aparecem a-
nunciadas pela Biblioteca Brasileira, entre obras A Publicar, no Diário do Rio de Janeiro de 21/9/1862, p. 3:

"Childe Harold de Byron, tradução em verso pelo Dr. F. Otaviano".

"Parisina de Byron, tradução em verso pelo Dr. A.A. de Miranda Varejão".

Não nos consta que essas duas obras tenham sido imprimidas. - Especialmente com relação à primeira, sabemos que seu autor traduziu trechos de "Childe Harold's Pilgrimage", que, aliás, não foram publicadas em vida, mas não temos notícia alguma, a não ser por êsse anúncio, da existência de uma tradução completa do longo poema byroniano pelo Dr. Francisco Otaviano.

NOTAS

- (1) - Esse autor é português, mas decidimos incluí-lo em nossa lista, por ter êle estado radicado no Brasil por muitos anos, e aqui ter publicado a maior parte de suas obras, inclusive a sua versão de Lara, que por sinal, é a primeira tradução de Byron publicada no Brasil.
- (2) - Inocêncio F. da Silva, Dicionário Bibliográfico Português, v. 4, pp. 159-160.
Sacramento Blake, Dicionário Bibliográfico Brasileiro, v. 4, pp. 256-259.
- (3) - Castro Alves, Obra Completa; Editôra José Aguilar Ltda. Rio de Janeiro, 1960, pp. 746 e 747.
- (4) - Sacramento Blake, op.cit., v. 2, p. 370.
- (5) - Tôdas as citações abaixo transcritas são de A Escola Byroniana no Brasil, pp. 26-27.
- (6) - A Escola Byroniana no Brasil, pp. 26-27.
- (7) - Encontramos a referência a João Júlio na edição em homenagem ao centenário de seu nascimento - Auroras de Diamantina; Of. Gráfica de A Noite; Rio, 1944, p. XXIV, sendo a tradução dada como tendo sido extraviada, e a referência a Otaviano também na edição em homenagem ao centenário de seu nascimento - Francisco Otaviano; Ed. da Revista de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, 1925, p. 36.

2. CRONOLOGIA DAS TRADUÇÕES

2.1 Por Data de Publicação

São as seguintes as normas obedecidas nessa parte de nosso trabalho:

1 - Acham-se registradas não só as traduções que encontramos e examinamos, mas também as que, mesmo não tendo sido encontradas, foram comprovadamente publicadas.

2 - Os dizeres dos títulos dos livros que são dedicados a uma tradução de Byron, ou que contêm traduções, e os títulos, sub-títulos (e quaisquer outros dizeres que os acompanhem) das traduções propriamente ditas são reproduzidas com a maior exatidão possível.

3 - Em alguns casos mais especiais, um resumo do conteúdo geral do livro é apresentado.

4 - Seguem-se notas e comentários quando se fizerem necessários.

5 - São usadas as seguintes abreviações, que se referem às bibliotecas onde foram encontradas as obras registradas:

B.N. - Biblioteca Nacional.

B.N.(O.R.) - Biblioteca Nacional (Seção de Obras Raras).

B.N.(P.) - Biblioteca Nacional (Seção de Periódicos).

G.P.L. - Gabinete Português de Leitura.

B.M.S.P. - Biblioteca Municipal de São Paulo

B.M.S.P.(L.R.) - Biblioteca Municipal de São Paulo (Seção de Livros Raros).

B.F.D.U.S.P. - Biblioteca da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo.

1832

Diário do Govêrno

Rio de Janeiro, Tipografia Nacional

1832

B.N.(O.R.)

Vol. 19, Nº 55, 8 de março de 1832

p. 240 : Uma tradução do parágrafo X do Canto I de Lara é transcrita como "amostra" no seguinte anúncio:

"Lara, Poema de Lord Byron, Vertido verso a verso pelo Autor de Ermenenville, ou o Túmulo de Rousseau.

O nome só do ilustre Byron, reputado entre as Nações da Europa pelo gênio mais sublime em poesia no século XIX, faz esperar ao tradutor o benigno acolhimento do público. Sairá à luz depois de preenchido o número suficiente de subscritores e em papel e caracteres como os do anúncio já publicados. Subcreve-se em casa do Sr. Ogier rua da Cadeia N. 142 a 2:000 rs. cada exemplar, pagos ao subscrever. O Sr. Ogier se responsabiliza juntamente com o tradutor pela edição, ou pelo valor da subscrição".

Segue-se o trecho mencionado acima.

Anúncio semelhante aparecera alguns dias antes no Jornal do Comércio, de 3 de março de 1832, sem a "amostra" da tradução, porém.

O autor de "Ermenenville" é o açoreano, radicado no Rio de Janeiro, Tiburcio Antonio Craveiro.

Não nos consta que a Ogier tenha finalmente publicado a tradução, o que seria feito mais tarde, como veremos, pela Sociedade Literária do Rio de Janeiro.

1836

Niteroi; Revista Brasiliense

Paris, Dauvin et Fontaine, Libraries

1836

B.N.(O.R.)

Tomo Primeiro, Nº 2

p. 224: No ensaio, "Estudos sobre a Literatura", assinado por J.M. Pereira da Silva, o autor, falando da Grécia e do seu estado de escravidão, interrompe a sua prosa com cinco versos em português. Em nota de rodapé esclarece: "1 Lord Byron, no poema de Giaour". Seguem-se quatro versos em Inglês, como se se tratasse de uma quadra. Na verdade, são os versos 91, 92, 101 e 102 de "The Giaour".

1837

LARA/Romance/De Lord Byron/Vertido, E Oferecido/A/Sociedade Literária do Rio de Janeiro/Pelo Sócio da Mesma/T.A. Craveiro:/e por êste mandado imprimir.

Tipografia Austral

Rio de Janeiro, 1837

G.P.L.

pp.VII-VII : Dedicatória

pp. IX-XIV : Vida de Lord Byron/Recopilada de John Galt, Esq./Pelo tradutor.

pp. 1-52 : LARA

pp.53-59 : Notas

O que o autor intitula Dedicatória é um poema em memória a uma mulher que morreu, e traz a seguinte epígrafe: "Est honor et tumulis./Ovid. Fast./Lib. II./Aos túmulos também se fazem honras".

Como sabemos essa tradução já estava pronta em 1832, pois foi anunciado então no Diário do Govêrno e no Jornal do Comércio. Sacramento Blake dá o ano de publicação de Lara como sendo 1827 (1), mas acreditamos tratar-se de êrro de impressão apenas - 1827 por 1837.

Pires de Almeida transcreve em A Escola Byroniana no Brasil todo o 1º canto de Lara na tradução de Craveiro (2).

1850

Ensaio Literários; Jornal Acadêmico

São Paulo, Tipografia do Govêrno

1850

B.F.D.U.S.P.

Nº 1

p. 8 : No ensaio "Alfred de Musset - Jacques Rolla", Álvares de Azevedo cita Byron e pergunta "Quem não se lembra aqueles versos do seu Wandering outlaw que assim começam?". Segue-se a tradução das Estâncias II e III do Canto I de "Childe Harold's Pilgrimage", sem nenhuma indicação, porém de que se trata dessas estâncias, dêsse canto e dêsse poema. "The wandering outlaw of his own dark mind" é como Byron refere-se ao seu herói no Canto II, Estança III de "Childe Harold's Pilgrimage".

1853

Poesias/de/Manoel Antonio Álvares de Azevedo

Tipografia Americana, de J.J. da Rocha

Rio de Janeiro, 1853

B.M.S.P. (L.R.)

Volume I

p. XLI : Em carta a um amigo, escreve Álvares de Azevedo: "Aqui está a tradução da descrição do crepúsculo de Byron (Parisina) que eu fiz:". Segue-se a tradução do Parágrafo I de "Parisina". Essa carta está datada de 4 de setembro. Em carta anterior, datada de 27 de agosto, Álvares de Azevedo já se referira a essa tradução: "Hás de conhecer a Parisina, de Lord Byron. Para mim é uma das coisas mais suavemente escritas dêsse poeta /...../ Eu fiz um começo de tradução dela; /...../ Eu creio que não acabarei a tradução; mas o que há feito é teu e só teu: e por isso t'o mandarei". (pp. XXXIX-XL).

Realmente, não se tem notícia que Álvares de Azevedo tenha completado o seu trabalho de tradução de "Parisina".

Jornal do Comércio

Rio de Janeiro

B.N. (P.)

13 de Fevereiro de 1853

p. 1 : Em uma de suas crônicas semanais na seção Folhetim, Francisco Otaviano de Almeida Rosa, lembrando-se dos seus tempos de moço, escreve: "Antigamente, quando eu saia de um baile, não sei por que finalidade lembrava-me sempre de uns versos em que Byron descreve no Giaour a Grécia, semelhando-a ao cadáver de uma moça: êstes versos podem-se traduzir em prosa, pouco mais ou menos assim:". Segue-se a tradução dos versos 68-91 de "The Giaour".

21 de Agosto de 1853

p. 1 : Em outra de suas crônicas semanais, Francisco Otaviano de Almeida Rosa, comentando a ópera "Marino Faliero" que estava sendo levada no Rio pela Companhia Lírica Italiana, escreve: "O Marino Faliero é uma das óperas que mais tem agradado no nosso teatro e que mais regularmente tem sido executada. Porém as decorações e os vestuários revelavam uma pobreza e uma mesquinhaaria impróprias daquela Veneza onde tudo é grande até mesmo o vício, como se exprimia Machiavel, ou da qual dizia o cantor de Childe Harold:". Segue-se a tradução da Estança I do Canto IV de "Childe Harold's Pilgrimage" .

Marmota Fluminense; Jornal de Modas e Variedades

Rio de Janeiro, Tipografia Dois de Dezembro

B.N.(O.R.)

Nº 360

26 de Abril de 1853

pp. 1-2 : MAZEPPA/Novela de Lord Byron/Traduzida em Hespanhol, e deste para o Português por A.G.T.S.

Nesse número encontram-se o Prólogo e os Parágrafos I, II e III . A tradução continua nos números 361, 362, 363, 364 e 365 (êsse último número é de 13 de maio de 1853).

A tradução é em prosa, e, pelas iniciais, seu autor deve ser Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa, que também era colaborador da Marmota Fluminense, onde, em 1852, publicára em capítulos o seu romance, Maria, ou a menina roubada.

1855

Diário do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Tipografia do Diário

B.N.(P.)

22 de março de 1855

p. 1 : "Piratagem"/(VI)/TEUS DIAS FINDARAM

Trata-se da tradução, em prosa, de uma das "Hebrew Melodies" ,
"Thy Days Are Done".

14 de abril de 1855

p. 1 : "Piratagem"/(VIII)/A FILHA DE JEPHTE

Outra tradução em prosa de outra das "Hebrew Melodies" ,
"Jephtha's Daughter".

19 de abril de 1855

p. 1-2 : "Piratagem"/(IX)/SOL D'AQUELES QUE NÃO DORMEM

Tradução em prosa de "Sun of the Sleepless" das "Hebrew Melodies".
Essa colaboração intitulada "Piratagem" faz parte da seção "Va-
riedades" do jornal. O nome de seu autor nunca aparece. Até aqui não há
menção alguma de que os trabalhos acima classificados sejam traduções. O
nome de Byron nem é citado.

26 de abril de 1855

p. 1 : Na mesma colaboração intitulada "Piratagem" (XI), seu autor assim
escreve: "A tradução poética, que abaixo transcrevemos, veio-nos às
mãos coberta com uma delicada carta de um anônimo, que amavelmente
nos promete colaborar-nos com produções originais.

Nós esperamos que êle queira obrigar-nos dando à inicial - F -
a significação de um nome.

Essa graciosa correspondência foi motivada pela ligeira e in-
correta versão que fizemos do francês de uma das Harmonias Hebraicas
do ilustre poeta inglês Lord Byron".

E termina: "Como uma prova pois da consideração que nos merece
a maneira urbana e polida por que se apresenta um cavalheiro que

oculta seu nome, e para que possa ser cabalmente apreciada a versão, - permita-se-nos dizê-lo, do poeta incógnito que nos dispensa tanta bondade, - aí damos aos leitores a composição original de Byron".

Segue-se o texto inglês de "Jephtha's Daughter" e logo abaixo :
A FILHA DE JEPHTE/(Versão inédita).

5 de maio de 1855

p. 1 : "Piratagem"/(XII)/AH! CHORAI POR AQUELES QUE CHORAM

O autor de "Piratagem" retoma as suas traduções em prosa de algumas da "Hebrew Melodies" - "Oh! Weep for those" é o original da tradução acima.

10 de maio de 1855

p. 1 : "Piratagem"/(XIII)/A FILHA DE JEPHTE/(Versão do inglês).

Essa versão é assinada por F, e é em versos.

Logo adiante outra tradução em prosa do autor de "Piratagem":
MINHA ALMA ESTÁ SOMBRIA.

Trata-se da versão de "My Soul Is Dark" ("Hebrew Melodies"), em prosa.

7 de junho de 1855

p. 1 : "Piratagem"/(XVI)/SÔBRE AS MARGENS DO JORDÃO

Trata-se de "On Jordan's Banks" ("Hebrew Melodies"). A versão é em prosa.

23 de junho de 1855

p. 1 : "Piratagem"/(XVII)/SE EU TIVESSE UM CORAÇÃO FALSO COMO PENSAS

Trata-se de "Were my Bosom as False as Thou Deem'st It to Be" - ("Hebrew Melodies"). A versão é em prosa.

1 de julho de 1855

p. 1 : "Piratagem"/(XVIII)/EU TE VI CHORAR

Trata-se de "I Saw the Weep" ("Hebrew Melodies"). A versão é em prosa.

1856

Marmota Fluminense; Jornal de modas e variedades

Rio de Janeiro, Tipografia Dois de Dezembro

G.P.L.

Nº 746

15 de julho de 1856

p. 3 : O PIRATA/Poema de/Lord Byron/Traduzido Por ***/Abril de 1855/(principiou no Nº 745)/III.

O Gabinete Português de Leitura não possui o exemplar Nº 745, no qual teve início a tradução. A Seção de Obras Raras da Biblioteca Nacional, do ano de 1856, só tem os exemplares do Nº 664 ao Nº 680. Não conseguimos assim consultar o Nº 745.

A tradução continua até o Nº 768. O nome do tradutor aparece pela primeira vez no Nº 752, quando em lugar de "Traduzido por ***", temos "Traduzido por A.C. Soido". Daí por diante o nome do tradutor aparece sempre.

Pires de Almeida transcreve um pequeno trecho da tradução de Soido em A Escola Byroniana no Brasil (3).

Diário do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Tipografia do Diário

B.N.(P.)

27 de agosto de 1856

p. 2 : ESTÂNCAS/A M.S.G./ (Tradução de Byron).

É uma versão de "To M.S.G." ("Whene'er I view those lips of thine ... ") e leva a assinatura de J.C. de Meneses e Sousa.

1857

Diário do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Tipografia do Diário

B.N.(P.)

15 de novembro de 1857

p. 1 : Na seção "Folhas Soltas" um autor, que se assina X.Y., escreve o seguinte:

"Há uma poesia de Byron escrita a Lady Byron, da qual Mme. de Stael disse estas palavras:- Eu trocaria as minhas glórias pela glória de ter inspirado uma semelhante poesia. - Entretanto a mulher que a inspirou foi inexorável até o fim, nunca perdoou! Na verdade, para isso era mister, ou não tê-la compreendido, ou não tê-la acreditado.

A leitora deseja conhecer esta poesia? Aqui a deixo traduzida em prosa, porque os versos de Byron não se traduzem em verso".

ADEUS - À Lady Byron. - 17 de março de 1816.

Trata-se de uma tradução em prosa de "Fare Thee Well".

No final da tradução, seu autor faz ainda outros comentários sobre Byron e sua mulher.

Jornal do Comércio

Rio de Janeiro, Tip. Imp. e Const. de J. Villeneuve & C.

B.N.(P.)

23 de novembro de 1857

p. 2 : OSCAR D'ALVA/Poema de Lord Byron/Traduzido do original inglês verso por verso./Ao Illmo.Sr.Dr.Antonio Felix Martins.

No final da tradução estão as iniciais J.C.M.S. e a data, 1845 . As iniciais são certamente de João Cardoso de Meneses e Sousa.

Pires de Almeida transcreve um trecho dessa tradução em seus artigos de A Escola Byroniana no Brasil (4).

OSCAR D'ALVA - Poema de Lord Byron traduzido do original inglês verso por verso e of. ao Illmo. Sr. Dr. Antonio Felix Martins pelo seu amigo João Cardoso de Meneses e Sousa.s.e. 1857, in 4 pags. (Col. Piza e Almeida).

Transcrevemos ficha que encontramos no Fichário Geral antigo da Biblioteca Nacional. A obra não foi encontrada para consulta, mas trata-se obviamente da mesma tradução de que tratamos acima, publicada nesse mesmo ano no Jornal do Comércio.

Grinalda de Flôres Poéticas/Seleção/de/Produções Modernas dos Melhores Poetas/Brasileiros e Portugêses/Entre as quaes traduções de poesias escolhidas do inglês, alemão, francês e italiano, com os originais ao lado/e/Dedicadas Ao Belo Sexo.

Eduardo Henrique Laemmert

Rio de Janeiro, 1857

pp. 97-103 : ADEUS DE LORD BYRON

Ao lado da tradução vem o texto inglês, "Fare Thee Well" (pp. 96-102) e no final, entre parêntesis, lê-se: Tradução do Dr. Pinheiro Guimarães.

pp.104-117 : UMA LÁGRIMA

O original, "The Tear" vem também ao lado da tradução (pp. 104-116) e lê-se o mesmo no final do poema: Tradução do Dr. Pinheiro Guimarães.

1859

A Marmota

Rio de Janeiro, Tipografia Dois de Dezembro

B.N.(O.R.)

Nº 1031

18 de fevereiro de 1859

p. 3 : O CREPÚSCULO/Traduzido da Parisina de Lord Byron./(Fragmento)

Trata-se da versão dos dois primeiros parágrafos de "Parisina" .
No final da tradução aparece o nome do autor: J.M. Ferreira Junior.

Revista da Academia de S. Paulo; Jornal Científico, Jurídico e Histórico ;
Redigido por Estudantes desta Faculdade.

São Paulo, Tipografia Dois de Dezembro

B.N.(O.R.)

Nº 1

1º de abril de 1859

pp.61-64 : A DESPEDIDA/(Byron - Childe Harold).

É uma versão de "Childe Harold's Good Night", canção que faz parte do Canto I de "Childe Harold's Pilgrimage". O autor assina-se no final do trabalho: C.G. .

Revista Popular; Noticiosa, Científica, Industrial, Histórica, Literária ,
Artística, Biográfica, Anedótica, Musical, Etc.; Jornal
Ilustrado.

Rio de Janeiro, B.L. Garnier

B.M.S.P.(L.R.)

1859

1º Ano - Tomo 1º

pp.87-88 : No artigo, "Reminiscências", assinado por Pereira da Silva, o autor, falando de suas viagens à Itália, cita Virgílio, e logo em seguida apresenta algumas estrofes em português. Ao pé da página, uma nota referente a essas estrofes diz simplesmente : Lord Byron. Trata-se das Estâncias LXXVII, LXXIX e de 6 versos da E.LXXX do Canto IV de "Childe Harold's Pilgrimage". Pires de Almeida, em A Escola Byroniana no Brasil transcreve essa tradução (5).

1860

Jardim Poético/ou/Coleção de/Poesias Antigas e Modernas/compostas por/
Naturais da Província do Espírito Santo/Posta em ordem e
Escolhida/por/J.M.P. de Vasconcelos.

Tipografia de Pedro Antonio D'Azeredo

Vitória, 1860

Segunda Série

G. P. L.

pp.127-233 : O PIRATA/poema de/Lord Byron./Tradução de A.C. Soido.

Essa tradução toma quase metade do livrinho, que tem apenas 239 páginas. É precedida de uma Dedicatória em versos datada de Abril de 1855.

Não há nenhuma referência ao fato da tradução já ter sido publicada na Marmota Fluminense em 1856.

No volume, há ainda uma outra tradução de A.C. Soido - Para os Pobres (Traduzido de V. Hugo).

A Marmota

Rio de Janeiro, Tipografia Dois de Dezembro
B.N.(O.R.)

Nº 1212

13 de novembro de 1860

p. 3 : O PRIMEIRO BEIJO DE AMOR/(Lord Byron).

Segue-se a tradução, em prosa, de "The First Kiss of Love". O no me do autor da tradução não aparece.

Nº 1216

27 de novembro de 1860

pp. 2-3 : ÚLTIMO ADEUS DE AMOR/(Lord Byron).

Tradução, em prosa, de "Love's Last Adieu". No final do trabalho aparece a seguinte abreviação: El.

Nº 1217

30 de novembro de 1860

pp. 3-4 : A LÁGRIMA/(Lord Byron).

Tradução, em prosa, de "The Tear", apresentando no final a abreviatura El.

Em primeiro lugar, êsse tradutor que se assina El., autor das duas traduções que aparecem nos números 1216 e 1217 de A Marmota, deve ser também o autor da tradução do número 1212. As três versões aparecem em números muito próximos da revista, são todos em prosa e traduzem três poemas de Byron mais ou menos da mesma época e de tema e espírito muito semelhantes.

Quanto à identidade do autor das traduções, El. poderia muito bem ser uma abreviação de Eleutério. Encontramos muitas composições poéticas de Eleutério de Sousa na Marmota Fluminense, ano de 1856, entre as

quais uma intitulada "Uma Lágrima", no Nº 696, p. 4. Pires de Almeida cita Eleutério de Sousa juntamente com Machado de Assis com relação a um "Movimento do byronismo fluminense" (6).

1861

Saudades e Consolações/Poesias de Paulo Antonio do Vale e Baltasar da
Silva Carneiro.

Tipografia Comercial de G. Delius.

Santos, 1861

B.F.D.U.S.P.

p. 83 : ROMA/(Imitação).

p.111 : ADEUS/(Imitação).

No livro acima, na parte das obras de Baltasar da Silva Carneiro, há várias composições que são apresentadas como Tradução ou Imitação, sem que se saiba de que e de que obra. Conseguimos identificar as duas imitações acima classificadas como sendo imitações de Byron. A primeira, intitulada "Roma", leva uma epígrafe em português, sob a qual aparece o nome de Byron. A epígrafe é tirada da versão de Pereira da Silva das estrofes do Canto IV de "Childe Harold's Pilgrimage", em que Byron canta as glórias de Roma, ao mesmo tempo que lamenta-lhe a grandeza perdida. Esse também é o tema do poema de Silva Carneiro. A outra é o poema "Adeus" que é quase uma tradução de "Farewell! If Ever Fondest Prayer".

Parnase Maranhense/Coleção de Poesias.

Tipografia do Progresso

s.d. (no final do Prólogo, lê-se: Maranhão, 1 de julho de 1861)

B.N.

p.194 : L. Vierira da Silva-/MY NATIVE LAUD (SIC) - GOOD NOGHT (SIC)./Trad.
de Byron./ (Childe Harold).

No final do volume há uma Errata em que aparecem as correções :
Land e Night.

Trata-se de uma tradução da canção "Childe Harold's Good Night " Canto I de "Childe Harold's Pilgrimage".

Outros poetas traduzidos no Parnaso Maranhense: Lope da Vega e Heine, por Gonçalves Dias; Racine, por Sotero dos Reis; Victor Hugo, por F.J. Correia; Geibel, pelo mesmo L. Vieira da Silva.

1862

Obras/Literarias e Políticas/de/J.M. Pereira da Silva.

Livraria de B.L. Garnier

Rio de Janeiro, 1862

B.M.S.P.

Tomo I - Variedades Literárias

pp.245-261 : Um capítulo intitulado "Jorge Gordon-Lord Byron", e ilustrando o capítulo traduções de trechos de poemas de Byron:

pp.250-251 : Estrofes 1, 8 e 10 do "Childe Harold's Good Night" do Canto I de "Childe Harold's Pilgrimage".

pp.251-252 : Não conseguimos identificar o original.

p. 253 : Dois últimos versos da E.IX e dois primeiros versos da E.X do Canto IV de "Childe Harold's Pilgrimage".

pp.255-256 : Estâncias LXXVIII, LXXIX e seis versos da E. LXXX do Canto IV de "Childe Harold's Pilgrimage".

p. 257 : Não conseguimos identificar o original.

Os versos da página 251 que formam uma estrofe de 4 versos, poderiam ter sido tirados de "To Inez", canção que faz parte do Canto I de "Childe Harold's Pilgrimage", cada verso de uma estrofe diferente do poema. Teria o tradutor "construído" sua estrofe dessa forma?

As únicas indicações que Pereira da Silva dá referem-se às estâncias que aparecem nas páginas 255 e 256 e à que aparece na página 257 .

Em nota de rodapé, com referência às primeiras, esclarece: "Lord Byron, Child Harold", e com referência à segunda: "Lord Byron, Melodies" . Imaginamos tratar-se de uma estrofe tirada de algum poema das chamadas

"Hebrew Melodies", mas entre as "Melodias Hebráicas" não encontramos nenhuma da qual pudessem ter tido origem os versos de Pereira da Silva.

As Estâncias LXXVIII, LXXIX e LXXX do Canto IV de "Childe Harold's Pilgrimage" já haviam aparecido na Revista Popular em 1859.

Obras/de/Manoel Antonio Álvares de Azevedo

Livraria de B.L. Garnier, 3 ed.

Rio de Janeiro, 1862

B.M.S.P. (L.R.)

Tomo II

p. 62 : No ensaio "Alfredo de Musset - Jacques Rolla", Álvares de Azevedo, referindo-se ao amor de Byron por Mary Chaworth, cita oito versos em português, e, em nota de rodapé, explica: "Tradução do Dr. F. Otaviano". Trata-se das duas últimas estrofes do poema intitulado "To a Lady" (Oh! had my fate been joined with thine ...).

1863

Traduções Poéticas/de/Francisco José Pinheiro Guimarães/Bacharel em Ciências Sociais e Jurídicas/Childe Harold e Sardanapalo,/de Lord Byron;/O Roubo da Madeixa, de Pope;/Hernani, de Victor Hugo.

Tipografia Universal de Laemmert

Rio de Janeiro, 1863

B.N.

pp. (n.n.) : Prefácio de Francisco Otaviano de Almeida Rosa, dirigido ao fi lho do tradutor, que preparara a edição. Nêsse prefácio , Francisco Otaviano refere-se quase que exclusivamente à tradução de "Childe Harold". É de se estranhar, porém, que não mencione a existência de uma versão sua do mesmo poema que, como tivemos ocasião de registrar, foi anunciada pela Biblioteca Bra sileira no Diário do Rio de Janeiro de 21/9/1862.

pp. (n.n.) : O SONHO. / (The Dream - imitação de Byron).

Essa tradução faz parte do prefácio de Francisco Otaviano , que assim a introduz: "Pedindo-me que escrevesse uma introdução ou prefácio para este livro, lembraste-me que eu deveria dizer alguma coisa a respeito do poeta inglês, que tanto admiramos e que fazia as delicias dos últimos anos de teu pai. Mas escrever de Byron não é tarefa para um jornalista, que não tem repouso e cuja imaginação foi estragado pela politica. Porque não publicar antes a biografia que êle mesmo escreveu de si naquela riquíssima elegia, tipo da escola moderna, que se intitula O Sonho (The Dream)?"

Se a queres em máus versos portuguezes, aí a tens, traduzida por mim quando tinha sestros de poeta. Diz assim: "Segue-se a tradução.

pp. 1-276 : A PEREGRINAÇÃO DE CHILDE HAROLD/Poema de Lord Byron.

pp. 277-424 : SARDANAPALO/Tragédia de Lord Byron, /Adaptada À Gena.

p. 279 : Datada de 24 de Maio de 1852 (Rio de Janeiro), e assinada, D. Bivar, presidente., aparece a seguinte transcrição:

"O Presidente do Conservatório Dramático Brasileiro concedendo licença, nos termos da lei, para que esta admirável tragédia se possa representar em qualquer teatro desta côrte, julga dever consignar neste ato, o juízo da comissão do Conservatório a que foi cometida a sua censura; juízo com o qual se conformou inteiramente o mesmo Presidente.

'A tradução da Tragédia-Sardanapalo-de Lord Byron, pelo Dr. Francisco José Pinheiro Guimarães, de ha muito conhecida pelos literatos do Rio de Janeiro, manifesta o talento e bom gosto de seu autor, e a rara felicidade com que se tirou das dificuldades do original, adaptando-o ao teatro Brasileiro'".

Pires de Almeida afirma que Sardanapalo e Hernani foram levados à cena no Teatro do Rocio (7).

Não encontramos nenhuma referência à representação de Sardanapalo em Lafayette Silva (8) ou Galante de Sousa (9). Aliás, o primeiro nem menciona o nosso tradutor de Byron. O segundo registra-o, menciona Sardanapalo, mas nada diz sôbre se foi levado ao palco ou não.

Álvares de Azevedo, em sua Carta Sôbre a Atualidade do Teatro entre Nós, escrevia: "O "Sardanapalo" de Byron, traduzido por uma pena talentosa, foi julgado impossível de levar-se à cena" (10).

Ficamos assim sem saber se afinal a tragédia de Byron foi levada ao palco na tradução de Pinheiro Guimarães.

Pires de Almeida transcreve um trecho da tradução de "Sardanopalus" (11).

Flôres sem Cheiro/de/José Inacio Gomes Ferreira de Meneses/Estudante do
5º ano da Faculdade de Direito de S. Paulo.

Tipografia de Antonio Gonçalves Guimarães

Rio de Janeiro, 1863

G. P. L.

p. 133 : LOCH NA GARR/(Traduzido de Byron).

O título do poema original é "Lachin y Gair".

A tradução de Byron é a primeira da parte do livro intitulada Traduções. As outras são traduções de Schiller, Victor Hugo, C.H. Millevoye, André Chenier e Ossian.

No final do volume há um estudo crítico da obra de autoria de L.N. Fagundes Varela, onde à página 185, lê-se:

"Loch na Garr, e os versos escritos á sombra de um olmeiro, de Byron, são perfeitamente vertidos; não duvidamos colocá-los a par das traduções ultimamente aparecidas de Pinheiro Guimarães".

Os "versos escritos à sombra de um olmeiro" ("Lines Written beneath an Elm in the Churchyard of Harrow"), porém, não constam desse volume.

Na Imprensa Acadêmica, revista da Faculdade de Direito de São Paulo, Nº 15, 1864, encontra-se uma notícia crítica sobre o livro, assinada por Cândido d'Oliveira, onde o crítico faz referência à tradução "Loch na Garr", sem mencionar, porém, nenhuma outra tradução de Byron.

1864

Vozes D'América/Poesias/de/L.N. Fagundes Varela

Tipografia Imparcial de J.R. de Azevedo Marques

São Paulo, 1864

B.N. (O.R.)

pp. 95-96 : CHILDE-HAROLD/(Sôbre uma página de Byron).

Em nota, à página 120, lêmos: "Child-Harold, imitado do canto a - Ignez - no poema do mesmo nome, de Byron".

1867

Poesias, trad. do inglês para o português pelo Dr. Jonatha (sic) Abbot. Bahia, 1867.in-4. (Col.B.Otoni).

Transcrevemos ficha que encontramos sob Byron, George Gordon no Fichário Geral antigo da Biblioteca Nacional. A obra não foi encontrada para consulta.

1868

Impressos/J.S.A. Primeiro Volume.

Tipografia B. de Matos

São Luiz do Maranhão, 1868

B.N.(O.R.)

p. 187 : TO INEZ/(Byron - Paráfrase).

"To Inez" faz parte do Canto I de "Childe Harold's Pilgrimage".

J.S.A. são as iniciais de Joaquim de Sousa Andrade.

O volume contém Guesa Errante e Poesias Diversas. É nessa última parte que se encontra a tradução de "To Inez".

Pires de Almeida transcreve essa versão (12).

Diário do Rio de Janeiro

Tipografia do Diário

B.N.(P.)

7 de dezembro de 1868

p. 2 : PARISINA/Poema de Lord Byron/Traduzido por/Antonio José Fernandes dos Reis.

A tradução continua nos dias 14/12, 16/12, 21/12, e termina em 1 de janeiro de 1869.

1869

MELODIAS HEBRAICAS/Poemas/De Lord Byron/Traduzidos do original inglês para verso português/pelo/Dr. Antonio Franco da Costa Meireles.

Tipografia de Camilo de Lelis Masson & Co.

Bahia, 1869

B.N.

- p. 1 : Á Memória/do/Sábio e Ilustre Conselheiro/Dr. Jonathas Abbot
pp. 5-6 : Prefácio
pp. 7-8 : EI-LA ENVOLTA EM BELEZA
pp. 8-9 : A HARPA DO REI POETA
pp. 9-10 : SE NO CÉU
pp.10-11 : A SELVAGEM GAZELA
pp.11-12 : OH! CHORAI POR AQUELES
pp.12-13 : NAS MARGENS DO JORDÃO
pp.13-14 : A FILHA DE JEPHTHA
pp.14-15 : BELEZA EM FLOR ARREBATADA
pp.15-16 : É TRISTE MINHA ALMA
p. 17 : EU VI-TE CHORANDO
p. 18 : EXTINTOS SÃO TEUS DIAS
p. 19 : CANTO DE SAUL ANTES DA ÚLTIMA BATALHA
pp.20-21 : SAUL
pp.21-22 : TUDO É VAIDADE

- pp.23-24 : QUANDO DA MORTE O REVELADO FRIO
pp.24-26 : A VISÃO DE BALTAZAR
pp.26-27 : SOL DOS INSONES
pp.27-28 : SE FALSO, COMO CRÊS, FOSSE O MEU PEITO
pp.28-29 : LAMENTAÇÃO DE HERODES POR MARIANA
pp.29-30 : DESTRUIÇÃO DE JERUSALEM POR TITO
p. 31 : DOS RIOS DE BABEL POR SÔBRE AS MARGENS
pp.32-33 : A DESTRUIÇÃO DE SENNACHERIB
p. 34 : ANTE MIM VI PASSAR AÉREO ESPÍRITO

Pelo prefácio, ficamos sabendo que em 1863 o autor publicara Elementos de gramática da língua inglesa, cuja segunda edição saíra em 1867. O livro fôra proclamado "o melhor compêndio n'esse gênero pelo Conselheiro Dr. Jonathas Abbot, a quem o autor dedica então a "mesquinha tradução em rudes versos, das magníficas Melodias Hebraicas do inimitável Byron".

O autor não faz menção alguma às traduções de Byron que o Dr. Abbot publicara em 1867, apesar de mencionar "a sua primorosa tradução, em ameno verso português, das baladas inglesas do Vigário de Wakefield, por Goldsmith".

As Melodias Hebraicas do tradutor são em número de 23. Na edição de John Murray das obras completas de Byron em 13 volumes, elas são em número de 24. Acontece que nessa edição aparecem duas versões do mesmo poema, uma intitulada "By the Rivers of Babylon We Sat down and Wept", e a outra, "By the Waters of Babylon" (13). A tradução de Meireles refere-se á primeira. Essa era a única versão que constava das edições das obras de Byron anteriores a essa de John Murray.

1870

Espumas Flutuantes/Poesias/de/Castro Alves,/Estudante do Quarto Ano da Faculdade de Direito de São Paulo.

Tipografia de Camilo Lelis Masson & Co.

Bahia, 1870

B.N. (O.R.)

pp. 55-56 : A UMA TAÇA FEITA DE UM CRÂNIO HUMANO/(Trad. de Byron).

pp.157-160 : AS TREVAS/(Traduzido de Lord Byron).

Essa última composição vem precedida da seguinte dedicatória: "A meu amigo, o Dr. Franco Meireles, inspirado tradutor das Melodias Hebraicas".

Entre as notas, no final do volume, lemos o seguinte (p.203) : "As Trevas e a Taça/Oferecendo estas traduções ao Dr. Franco Meireles, o autor junta a um tributo de amizade um preito de admiração ao mimoso e festejado tradutor das 'Melodias Hebraicas' do poeta inglês".

Poesias de Byron/A Napoleão/Tradução Literal/por/Alberto Krass.

Tipografia do Diário

Bahia, 1870

B.M.S.P.

pp. 3-4 : Declaração

pp. 5-11 : WATERLOO

pp.13-15 : DESPEDIDAS DE UM SOLDADO

pp.17-19 : A ESTRELA DA LEGIÃO DE HONRA

pp.21-23 : ADEUS DE NAPOLEÃO

pp.25-33 : ODE A NAPOLEÃO BONAPARTE

p. 35 : Notes (sic)

Alberto Krass é pseudônimo de um irmão de Castro Alves, Guilherme de Castro Alves.

Na introdução de seu trabalho, diz o autor que "a palavra Tradução é uma dessas expressões epitáfios, tôda vez que não se trata de um Pinheiro Guimarães, de um Dr. Franco Meireles, ou de um Otaviano".

As Notes no final do volume são duas, em francês, e logo abaixo das mesmas aparece o nome Louis Barré.

1872

Versos/de/Flávio Reimar

Tipografia do Paiz

Maranhão, 1872

B.N.

p. 123 : O ORIENTE/Byron

Trata-se de uma tradução do Parágrafo I, do Canto I do "The Bride of Abydos".

Flávio Reimar é pseudônimo de Gentil Homem de Almeida Braga.

A tradução aparece na parte do livro intitulada "Nas Horas de Calma", que já reflete Byron e suas "Hours of Idleness".

Constam do volume outras traduções de obras de autores vários - Lamartine, Laboulaye, Kerner, Vigny, Mordret, Musset, Pouchkine.

A Luz; Jornal Literário e Instrutivo.

Rio de Janeiro, Tipografia e Redação da Luz

B.M.S.P.(L.R.)

1872

Volume I

pp. 67-69 : MELODIAS HEBRÉIAS/(Tradução)

p. 67 : ELA SE APROXIMOU RADIANTE DE FORMUSURA

A HARPA DO POETA-REI

SE NESSE MUNDO ELEVADO

A GAZELA SELVAGEM

p. 68 : OH! CHORAI POR AQUELES

MINHA ALMA É TRISTE

PELAS MARGENS DO JORDÃO

A FILHA DE JEPHTÉ

OH! TU QUE HÁS PERECIDO NA FLOR DA FORMUSURA

VI CHORAR

p. 69 : SAUL ANTES DO SEU ÚLTIMO COMBATE

No final das traduções aparece o nome do autor: Dr. Antonio Manoel dos Reis.

São versões em prosa, e não há a menor indicação quanto ao autor do original.

1874

Jornal das Famílias; Publicação Ilustrada Recreativa, Artística, Etc.

Rio de Janeiro, B.L. Garnier

B.N.(O.R.)

1874

pp.151-152 : Á IGNEZ/Childe Harold (Byron).

No final do poema aparecem as iniciais: V. da S. . Deve ser Luis Vieira da Silva, que já tivera uma tradução de outro trecho de "Childe Harold's Pilgrimage" publicada no Parnaso Maranhense. Nessa antologia há também uma tradução sua do alemão (Geibel). O autor que se assina V. da S. tem também uma tradução do alemão (Goethe) no Jornal das Famílias, Ano de 1874, página 251.

Obras Poéticas/de/J. de Sousa-Andrade.

s.e.

New York, 1874

B.N.(O.R.)

Primeiro Volume

p. 45 : TO INEZ/(Byron.-Tradução).

A tradução está incluída na parte intitulada Eolias e é uma variante da que aparecera no volume Impressos em 1868. Notar que Sousa Andrade denominara essa de Paráfrase, enquanto agora usa a palavra Tradução.

1875

Traduções e Originais/Poesias/por/J.A. de Oliveira Silva.

Lambaerts, fils.

Rio de Janeiro, 1875

B.N.

p. 5 : Ao Leitor

pp. 7-22 : Lamartine

pp.23-60 : BYRON

p.25 : MELODIAS HEBRAICAS

- p. 25 : I - ELA ESPARECE BELA COMO A NOITE
- p. 26 : II - HARPA DO MONARCA MENESTREL
- p. 27 : III - SE NO SUPERNO MUNDO
- pp.27-29 : IV - A GAZELA MONTÊS
- pp.29-30 : V - OH! CHORAI POR QUEM CHOROU
- pp.30-31 : VI - PELAS MARGENS DO JORDÃO
- p. 31 : VII - A FILHA DE JEPHTÉ
- p. 32 : VIII - BELEZA EM FLOR ARREBATADA
- p. 33 : IX - QUE NEGRUME EM MINHA ALMA
- pp.33-34 : X - VI-TE CHORAR
- pp.34-35 : XI - 'STÃO TEUS DIAS CONSUMADOS
- p. 35 : XII - CANTO DE SAUL ANTES DA ÚLTIMA BATALHA
- p. 36 : XIII - SAUL
- pp.37-38 : XIV - TUDO É VAIDADE, DIZ O ECLESIASTES
- pp.39-40 : XV - QUANDO A ARGILA QUE SOFRE SE ENREGELA
- pp.40-42 : XVI - VISÃO DE BALTAZAR
- pp.42 : XVII - SOL DO TRESNOITADO
- pp.42-43 : XVIII - FÔRA MEU PEITO TÃO FALSO
- pp.43-44 : XIX - LAMENTAÇÃO DE HERODES APÓS A MORTE DE MARIANA
- pp.44-45 : XX - DESTRUIÇÃO DE JERUSALEM POR TITO

- p. 46 : XXI - JUNTO ÀS AGUAS BABILÔNICAS
 p. 47 : XXII - DESTRUIÇÃO DE SENNACHERIB
 p. 48 : XXIII - UM ESPÍRITO PASSA ANTE MIM (JOB)

pp.48-50 : A IGNEZ/Intermédio do primeiro canto de Childe Harold

pp.50-51 : EUTANÁSIA

p. 52 : WELL! THOU ART HAPPY

p. 53 : BRIGHT BE THE PLACE OF THY SOUL/Versos escritos por Byron
 para serem postos em música.

p. 54 : BUT ONCE I DARED TO LIFT MY EYES

pp.54-55 : DESPEDIDA DE BYRON A THOMAS MOORE/Improviso

pp.55-58 : AS SETE PRIMEIRAS ESTÂNCAS DE CHILDE HAROLD

pp.58-60 : LARA/(Fragmento do Canto I)

pp. 61-80 : Thomas Moore

pp. 81-87 : Dante

pp. 89-105: Sheakspeare

pp.107-129: Vários

pp.131-155: Originais

No exemplar que consultamos na Biblioteca Nacional falta a folha de rosto. As indicações que transcrevemos foram encontradas manuscritas ao lado da dedicatória.

A obra é dedicada ao "Presado amigo e mui preclaro Conselheiro Dr. Antonio Joaquim Ribas".

Esclarece o autor, na introdução, que "tôdas as traduções, exceto as que têm indicações em contrário, foram feitas sôbre os originais, como será fácil verificar cotejando-as".

As traduções de Byron no volume são em maior número que as outras.

Notar que as Melodias Hebraicas são aqui também em número de 23, como as de Franco Meireles, e a composição intitulada "Junto às Águas Babilônicas" é também tradução de "By the Rivers of Babylon We Sat down and Wept".

Pires de Almeida transcreve uma das Melodias de Oliveira Silva - "Lamentação de Herodes, após a Morte de Mariana" (14).

Jornal das Famílias; Publicação Ilustrada, Recreativa, Artística, Etc.

Rio de Janeiro, B.L. Garnier

B.N.(O.R.)

1875

pp.316-317 : O MONGE NEGRO/(Byron)

No final da tradução vem o nome do autor: J. Luz.

Trata-se da história contada por Adeline no Canto XVI de Don Juan.

1877

Tribuna Liberal; Folha Política, Literária e Noticiosa.

São Paulo, Tipografia da Tribuna Liberal

B.M.S.P.(L.R.)

Nº 223

21 de janeiro de 1877

pp.1-2 : OSCAR D'ALVA/(Byron)

A tradução está na seção Folhetim e o tradutor é Teófilo Dias, que assim dedica a sua composição: "A meu amigo e mestre, Senador F. Otaviano".

1878

Teófilo Dias/Cantos Tropicais

Livraria de Agostinho Gonçalves Guimarães e Co.

Rio de Janeiro, 1878

B.M.S.P.(L.R.)

pp.121-135 : OSCAR D'ALVA/Paráfrase byroniana

Nenhuma referência ao fato do poema já ter sido publicado na Tribuna Liberal no ano anterior. Traz a mesma dedicatória dessa.

No volume constam traduções de Longfellow, Uhland, Moore, Baudelaire, Heine.

Teófilo Dias/Lira dos Verdes Anos

Tipografia Central de Brown e Evaristo

Rio de Janeiro, 1878

B.M.S.P.

pp.69-70 : UMA LÁGRIMA SÓ/(Byron - The Corsair - Canto I)

Trata-se de uma canção, sem título, intercalada no Canto I de "The Corsair".

A composição de Teófilo Dias é datada, 1876.

Outros poetas traduzidos nêsse volume são: Moore, Sadler, Dante, Longfellow, Musset.

1880

PARISINA/Tradução livre/de/Byron/por/Joaquim Dias da Rocha Junior.

Tipografia do "Cruzeiro"

Rio de Janeiro, 1880

B.N.(O.R.)

O livrinho tem uma curta introdução de Cardoso de Meneses, por onde ficamos sabendo que a tradução é obra de um jovem de 17 anos.

1881

A NOIVA DE ABYDOS/de/Byron/Tradução/de Joaquim Dias da Rocha Junior.

Tipografia Nacional

Rio de Janeiro, 1881

B.N.

O livro é dedicado a J.P. da Silva Maia e Julio de Lima Franco.

Revista Brasileira

Rio de Janeiro, N. Midosi, Editor

B.M.S.P.(L.R.)

1881

Segundo Ano - Tomo II

pp.318-335 : A NOIVA D'ÁBIDOS/de/Byron/Tradução.

O poema continua às páginas 415-441.

O nome do tradutor aparece à página 335, final do primeiro canto e página 441, final do poema: J. Dias da Rocha.

Não há referência à publicação em livro. A composição leva a mesma dedicatória do livro, acima classificado.

1883

Traduções de Byron e Lamartine por Zeferino Vieira Rodrigues Filho.

Porto Alegre, 1883. In 8º

Transcrevemos ficha que encontramos no Fichário Geral antigo da Biblioteca Nacional sob Byron, George Gordon. A obra não foi encontrada para consulta. Mas sabemos que se trata de "Parisina" de Byron e "A morte de Sócrates" de Lamartine segundo informação encontrada no Dicionário Bibliográfico de Sacramento Blake (15).

1885

Lord Byron/MANFREDO, MAZEPPA/OSCAR D'ALVA/Versão em Prosa Portuguesa/por/
Carolina von Koseritz.

Tipografia da Livraria Americana

Pelotas, s.d.

B.N.

- p. 7 : Ao Leitor
pp. 9-31 : Notícia biográfica
pp. 35-38 : MANFREDO
pp. 87-115 : MAZEPPA
pp.119- ? : OSCAR D'ALVA

O livro é dedicado "Aos ilustres literatos brasileiros Srs. Dr. Silvio Romero, Dr. Franklin Távora, Dr. Argimiro Galvão", que segundo a tradutora, "tanto a animaram nos seus primeiros ensaios literários".

A introdução, Ao Leitor, está datada de Porto Alegre, Setembro de 1885 e nela lê-se o seguinte:

"Ao entregar ao público as presentes traduções de obras mestras de Byron, devo declarar que, ignorando o inglês, traduzi a versão em prosa francesa de L. Barré, socorrendo-se em ocasião de dúvidas, da tradução em versos alemães de Adolpho Böttger, que também é o autor da notícia biográfica que precede os poemas. As notas, no fim de cada poema, são as da edição original inglesa, que também passaram para a versão de Böttger".

No exemplar existente na Biblioteca Nacional faltam as últimas páginas.

1889

DRAMAS DE BYRON/MANFREDO, CÉU E TERRA E CAIM/Traduzido do inglês pelo/ Dr. Antonio Franco da Costa Meireles/e/mandados publicar pelo Dr. Aristides Franco Meireles.

Tipografia dos Dois Mundos

Bahia, 1889

B.M.S.P.

- pp. I-XIX : Ao Leitor
pp. 1-68 : MANFREDO

pp. 69-124 : CÉU E TERRA

pp.125-251 : CAIM

O prefácio, "Ao Leitor", é do tradutor e é datado de 1870. As traduções são em prosa e assim se justifica o autor no prefácio:

"Temendo que a nossa tradução, se fôra verso, desfigurasse o original e lhe enfraquecesse inteiramente as belezas, preferimos a prosa, embora nem sempre susceptível à aquela energia, a aqueles movimentos e cadência que são os encantos da poesia".

1890

O CORSÁRIO/Poema de/Lord Byron

B.N.

pp.1-2 : Introdução

pp.3-114 : O CORSÁRIO

Essa edição não apresenta nenhuma indicação sobre o autor, editora ou data de publicação. Mas, manuscrito, logo abaixo do título lê-se o seguinte: "Traduzido do original inglês por Francisco de Assis Vieira Bueno - Campinas - 1890".

1891

Obras Poéticas/do/Dr. Francisco de Assis Vieira Bueno.

Tipografia a vapor do Livro Azul

Campinas, 1891

B.M.S.P.

pp.1-105 : Evangelina/de/H.W. Longfellow

pp.1-114 : O CORSÁRIO/Poema de/Lord Byron

pp.1-30 : Grinalda de um Poeta

pp.29-30 : A IGNEZ/(Fragmento do Childe Harold de Lord Byron).

A introdução a "O Corsário" é a mesma da edição que encontramos na Biblioteca Nacional e que classificamos no ano de 1890. O texto é o mesmo.

Na parte intitulada Grinalda de um Poeta, além da tradução do poema de Byron, encontram-se várias traduções de Thomas Moore, algumas datadas de 1849.

1899

Auto-Biografia/de/Francisco de Assis Vieira Bueno.

Tipografia a vapor Livro Azul

Campinas, 1899

B.M.S.P.

pp.257-259 : O CORSÁRIO, Poema de Lord Byron/Intróito.

Trata-se da primeira divisão, e mais quatro versos da segunda, do Canto I de "The Corsair".

No final da tradução lê-se: "Variante da tradução editada com a de Evangelina".

Falando das traduções de "Evangelina" e de "O Corsário", diz o autor à página 76: "De ambas as traduções fiz uma edição reservada, que tem sido distribuída entre parentes e amigos". A obra que classificamos em 1890 deve ser uma dessas edições.

Pires de Almeida transcreve êsse trecho, como aparece na Auto-Biografia, sem os quatro versos do segundo parágrafo, porém (16).

1902

Jornal do Comércio

B.N.(P.)

25 de dezembro de 1902

p.6 : N'um Album/Byron (1)/EUTANÁSIA (2).

TU ME CHAMAS/Canção parodiada do português por Lord Byron.

É uma longa colaboração assinada pelo Barão de Paranapiacaba.

Em primeiro lugar vem um longo poema dirigido a uma senhora, em que o Barão lhe fala de Byron. Em seguida a êsse vem novamente o título, EUTANÁSIA, e segue-se a tradução do poema do mesmo título de Byron. Em uma nota referente à estrofe nº 5 da tradução, o tradutor explicando por que usára a expressão "alma querida" quando no original a palavra era Psyche, escreve: "Ora, Psyche vale o mesmo que - alma - Byron diz numas encantadoras estâncias, que a expressão - minha alma - é preferível a todos os outros epítetos cariciosos /...../".

Eis as estâncias a que me refiro:

(A idéia de Byron é menos concreta, qua a da quadrinha portuguesa)".

Segue-se a tradução do poemeto de Byron, "From the Portuguese, 'Tu mi Chamas'".

O tradutor transcreve também a quadrinha portuguêsã que serviu de inspiração à Byron.

A nota nº 1, referente à Byron no título da colaboração, é longa e nela o Barão transcreve o que "de Byron escreveu Lamartine na Flor de Alisa". Na nota nº 2, referente ao título "Eutanásia", explica o tradutor: "Palavra grega, que significa - morte feliz e suave".

Mucio Teixeira/Campo Santo/Últimas poesias.

Imprensa Nacional

Rio de Janeiro, 1902

B.M.S.P.(L.R.)

Livro I/Amuletos

pp.175-203 : PARISINA/Poema Byroniano.

1904

O GIAOUR/Poema de Lord Byron/Traduzido do inglês em hendecassílabos portugueses, livres/pelo/Barão de Paranapiacaba.

Tipografia do Jornal do Comércio

Rio de Janeiro, 1904

B.M.S.P.

Em nota à página 39, escreve o autor da tradução: "Traduzi estes versos quando estudante em São Paulo".

1905

Lord Byron/PARISINA/(Poema)/Versão do Barão de Paranapiacaba.

Casa E. Bevilacqua & C.

Rio de Janeiro, 1905

B.M.S.P.

MAZEPPA - trad. do inglês em verso pelo Barão de Paranapiacaba. Rio de Janeiro, s.of. 1905. In 12 ps. (Col. Piza e Almeida).

Transcrevemos ficha que encontramos no Fichário Geral antigo da Biblioteca Nacional. A obra não foi encontrada para consulta.

1906

Lord Byron/O CORSÁRIO/Poema/Dedicado a Thomas Moore/versão/do/Barão de Paranapiacaba.

E. Bevilacqua & C.

Rio de Janeiro, 1906

B.M.S.P.

A tradução é dedicada ao Dr. Alfredo Ellis, a quem o tradutor se dirige, escrevendo:

"A entusiástica admiração, ou antes, o fervoroso culto a Lord Byron, sentimento, que herdastes do vosso venerando pai, deu ocasião à vos-

sa forte simpatia àquele, que julgais entre nós, o mais fiel intérprete do bardo britânico; conceito, aliás hiperbólico, que muito me lisongeia".

1910

Poesias e Prosas Seletas

Tipografia Leuzinger

Rio de Janeiro, 1910

B.M.S.P.

p. 250 : EUTANÁSIA

p. 253 : TU ME CHAMAS/Canção parodiada do português por Lord Byron.

Essas traduções são apresentadas da mesmíssima forma que na colaboração do Jornal do Comércio em 1902. Os textos são os mesmos.

1911

Poesias/e/Prosas Seletas/do/Barão de Paranapiacaba.

Tipografia Leuzinger

Rio de Janeiro, 1911

Biblioteca particular do Prof. Manoel Cerqueira Leite.

II Volume/Traduções

pp. 215-228 : OSCAR D'ALVA

pp. 229-250 : Lord Byron/PARISINA/(Versão)

pp. 251-321 : Byron/MAZEPPA

pp. 351-391 : O GIAOUR/Byron

pp. 515-516 : A - M. S. G./Byron

pp. 516-517 : ESTÂNCAS A IGNEZ/(Lord Byron)

pp.517-519 : (Byron)/ELEGIA A THIRZA

pp.519-520 : Sôbre o túmulo de Margarida (Thirza), primeiro e puríssimo amor de Lord Byron.

pp.521-522 : Byron/NO DIA EM QUE COMPLETOU TRINTA E SEIS ANOS/Última composição/Missolonghi, 22 de Janeiro de 1824.

pp.522-524 : Byron/ADEUS

Além das traduções de Byron, o volume contem também traduções de Aristófanés, Plauto, Catulo, Horácio, Ovídio, Thomas Moore, Lamartine, etc.

O tradutor não faz referência a publicações anteriores de algumas das versões de Byron. Apenas, na introdução de "Oscar D'Alva", escreve: "Tinha eu oferecido essa versão ao meu amigo Barão de S. Felix, que já desapareceu dentre os vivos e de quem guardo inextinguível saudade" (p. 216). E na nota 1 ao poema "O Giaour", como na edição de 1904 da Tipografia do Jornal do Comércio, menciona: "Traduzi êstes versos, quando estudante em S. Paulo" (p.385).

Não constam dessa classificação que acabamos de encerrar, a maior parte das traduções de Francisco Otaviano de Almeida Rosa, uma tradução de José Carlos de Almeida Areias, uma de João Júlio dos Santos, uma de Luiz Delfino e uma das traduções de Castro Alves, por só terem aparecido em publicações póstumas saídas já em nosso século.

Encontramos as traduções de Francisco Otaviano em uma edição comemorativa do centenário de seu nascimento:

Francisco Otaviano/Carioca ilustre nas letras, no jornalismo, na política, na tribuna e na diplomacia/Esborço Biográfico de Xavier Pinheiro. Edição da Revista de Língua Portuguesa Rio de Janeiro, 1925.

As obras poéticas de Otaviano são divididas nessa edição da seguinte forma:

| | |
|-------------------------------|--------------|
| Poesias Originaes Inéditas | - pp. 81-101 |
| Traduções Inéditas | - pp.105-134 |
| Poesias Originaes Publicadas | - pp.137-172 |
| Traduções Poéticas Publicadas | - pp.175-201 |

Entre as Traduções Inéditas, onde se encontram versões de Heine, Shakespeare, Goethe, Schiller, Victor Hugo, Browning, etc., constam as seguintes de Byron:

- pp.106-106 : O CREPÚSCULO DA TARDE/(Byron-"D. Juan)
- pp.112-113 : A MARIA/(Byron - "Horas de Ócio")
- p. 115 : VENEZA/(Byron)

Entre as Traduções Poéticas Publicadas (Uhland , T. Hood, Shelley, Musset), constam as seguintes:

- pp.175-181 : ADEUS/(Byron - Do "Childe Harold")
- pp.183-185 : O CREPÚSCULO DA TARDE/(Byron - "Don Juan")
- pp.188-189 : EUTANÁSIA/(Byron)
- pp.193-194 : IGNEZ/(Byron - Do "Childe Harold")
- pp.197-201 : O SONHO/(The Dream - imitação de Byron)

Entre essas últimas, há uma composição intitulada "Sonhar" (pp. 189-192), que é dada como sendo tradução de Byron, mas na obra dêsse não encontramos nenhum poema que pudesse tê-la originado. Em compensação, um poema intitulado "Horas de Ociosidade", que se encontra entre as Poesias Originais Inéditas (pp.95-96), é na verdade uma tradução de "To a Lady" (Oh! had my Fate been join'd with thine ...) da coletânea "Hours of Idleness" de Byron. Essa mesma tradução aparece também entre as Poesias Originais Publicadas sob o título de "Quem sabe?" (pp.155-156).

Como vemos, essa edição de Xavier Pinheiro não prima pela coerência e organização, apresentando algumas falhas lamentáveis.

A composição "A Maria", que é tradução de "To M.S.G." (Whene'er I view those lips of thine, ...), está entre as Traduções Inéditas, e comparece também, sem título, entre as Poesias Originais Publicadas (pp.151-152). Entre essas poesias "originais" consta também uma tradução de Ossian, "Os Cantos de Selma" (pp.156-167).

Em nota de rodapé, com relação à segunda apresentação de "O Crepúsculo da Tarde", que é tradução de algumas estâncias do Canto II de Don Juan, lê-se: "Esta composição figura entre as traduções inéditas. A que se acha nesta parte foi publicada e tem mais três estrofes. Por isso reproduzimo-la" (p.183). Na verdade, são duas apenas as estrofes a mais. Pires de Almeida transcreve essa composição (17), e também a tradução de "To M.S.G.", sob o título de "A M.S.G. (18), mas as versões apresentadas por êle não coincidem exatamente com as apresentadas na edição de Xavier Pinheiro.

Xavier Pinheiro não menciona onde encontrou as traduções ditas "publicadas". Acreditamos que êle tenha recorrido principalmente à Lira Popular de Custódio Quaresma, onde se acham muitas composições de Francisco Otaviano (19). Aí a versão de "To M.S.G." aparece também sem título e sem indicação de que se trata de obra traduzida. Sem tal indicação está também a versão de "To a Lady", sob o título de "Quem sabe?". As outras traduções de Byron são classificadas como Byronianas. Entre elas está "Sonhar", que como vimos, não é tradução do poeta inglês.

Resta-nos ainda fazer referência a duas breves traduções de Otaviano que encontramos transcritas no trabalho de Pires de Almeida. A primeira são quatro versos que reproduzem os três primeiros da Estança II do Canto III de "Childe Harold's Pilgrimage" (20) e a segunda é uma composição intitulada "A Lembrança" que é uma versão do poemeto "Remembrance" (21).

Chamamos a atenção aqui para o fato de que nem Custódio Quaresma, nem Xavier Pinheiro se referem à existência de uma versão completa de "Childe Harold's Pilgrimage" por Francisco Otaviano. Pires de Almeida, por sua vez, ao introduzir os versos do Canto III acima mencionados (que lhe foram recitados pelo Barão de Paranapiacaba), diz que Otaviano traduziu "parte dêsse maravilhoso poema" (22).

A tradução de João Julio dos Santos foi também encontrada numa edição comemorativa do centenário de seu nascimento:

Auroras de Diamantina/e/Outros Poemas

Of. Gráfica de A Noite

Rio de Janeiro, 1944

p.106 : A INÊS/(Byron)

As obras de João Júlio estão precedidas de um "Ensaio Crítico Biográfico" de autoria de Américo Pereira, que reuniu a obra e a documentação sobre o autor.

A tradução de Byron não é datada e o editor nada diz sobre problema de data e publicação.

Encontramos a tradução de Almeida Areias, "Versos à Augusta" na obra de Pires de Almeida. O poema está datado - 21 de setembro de 1860 (23).

Trata-se de uma tradução de "Stanzas to Augusta" (When all around grew drear and dark, ...).

A tradução de Luis Delfino, "Versos Gravados numa Taça feita de um Crânio Humano", foi encontrada em uma edição de 1941, intitulada O Cristo e a Adúltera (24), na parte intitulada "Versões", onde há também traduções de Victor Hugo, Baudelaire, Theofilo Gautier, Heine, etc.

A tradução de Castro Alves é o trecho de "O Prisioneiro de Chillon" que se acha na edição da Editora José Aguilar (25).

NOTAS

- (1) - Dicionário Bibliográfico Brasileiro, v. 7, p.302. Ver Bibliogr. in fine.
- (2) - pp.140-157.
- (3) - p.215.
- (4) - pp.170-171.
- (5) - p.108.
- (6) - A Escola Byroniana no Brasil, p.213.
- (7) - A Escola Byroniana no Brasil, p.189.
- (8) - História do Teatro Brasileiro. Ver Bibliogr. in fine.
- (9) - O Teatro no Brasil. Ver Bibliogr. in fine.
- (10) - Obras de Manuel Antonio Álvares de Azevedo; 3 ed. Livraria B.L. Garnier; Rio de Janeiro, 1862; v. 3, p.150.
- (11) - op.cit., pp.191-194.
- (12) - A Escola Byroniana no Brasil, pp.196-197.
- (13) - The Works of Lord Byron, v. III, pp.402-403. Ver Bibliogr. in fine.
- (14) - A Escola Byroniana no Brasil, p.195.
- (15) - V. 7, pp.413-414.
- (16) - A Escola Byroniana no Brasil, pp.216-217.
- (17) - A Escola Byroniana no Brasil, pp.103-107.
- (18) - Ibid., pp.112-113.
- (19) - Livraria do Povo; Rio de Janeiro, 1906; pp.189-253.
- (20) - A Escola Byroniana no Brasil; p.107.
- (21) - Ibid.; p.108.

- (22) - Ibid.; p.107.
- (23) - A Escola Byroniana no Brasil, pp.109-110.
- (24) - Irmãos Pongetti; Rio de Janeiro, 1941, p.59.
- (25) - Castro Alves, Obra Completa. Org. por Eugenio Gomes, Editora José Aguilar Ltda., Rio de Janeiro, 1960; pp.561-562.

2.2 Por Data de Composição (Tentativa)

De acôrdo com diversas informações que conseguimos recolher com referência à data real de composição de algumas das versões brasileiras de Byron, tentaremos a seguir estabelecer uma outra cronologia, que seria aproximadamente a seguinte:

1832

Lara, Tiburcio Antonio Craveiro.

A obra, como vimos, aparece anunciada nesse ano em dois jornais do Rio de Janeiro.

1836

Versos do "The Giaour", J. Manoel Pereira da Silva.

1841

A Peregrinação de Childe Harold, Francisco José Pinheiro Guimarães.

No prefácio que escreveu para as Traduções Poéticas, Francisco Otaviano dirigindo-se ao filho do tradutor, que preparara a edição, escreve o seguinte: "Eu tinha apenas quinze anos quando teu pai nos leu, em uma reunião de amigos íntimos aquele poema". Refere-se à tradução de "Childe Harold's Pilgrimage". Mais adiante, menciona precisamente o ano de 1841 como sendo o do inesquecível acontecimento.

1842-1845

A Maria, Adeus, Ignez, O Crepúsculo da Tarde, Eutanásia, Horas de Ociosidade, Francisco Otaviano de Almeida Rosa.

A obra poética de Francisco Otaviano conservou-se em grande parte inédita nos seus anos de vida (1825-1889), mas é do conhecimento de todos que a poesia em Otaviano foi fenômeno da mocidade, quando ainda tinha tempo para cultivá-la antes que o jornalismo e a política o absorvessem completamente. Especificamente de seus tempos de estudante em São Paulo (1841-1845) parecem ser as traduções de Byron. Phocion Serpa, biógrafo de Otaviano, afirma que êle traduziu Byron e Shakespeare "de regresso a São Paulo, depois da morte de seu pai" (1), que se deu em 1842. De fato, duas das versões de Byron que vêm datadas na edição de Xavier Pinheiro, são exatamente desse período. São elas "Adeus", datada "São Paulo, 26 de junho de 1842", e "Horas de Ociosidade" no término da qual se lê: "São Paulo, 27 de agosto de 1844". É possível que tôdas, ou pelo menos a maior parte delas, sejam da mesma época.

1844-1848

Oscar D'Alva e O Giaur, João Cardoso de Meneses e Sousa.

Como vimos, com referência ao segundo poema, tanto na edição de 1904 da Tipografia do Jornal do Comércio, como na de 1911 da Tipografia Leuzinger, declara em nota o autor que a composição remonta aos seus tempos de estudante em São Paulo. Dessa época também é Oscar D'Alva, pois vem datada de 1845 na publicação do Jornal do Comércio em 1857.

1845 (?)

Melodias Hebraicas e outras traduções, José Antonio Oliveira Silva.

Na introdução ao seu Traduções e Originais de 1875, escreve o

autor: "As traduções que ora dou a lume, foram, pela mor parte, escritas há bons trinta anos, quando, se me não sobrava lazer, sobejava-me predileção por tais diversões". Com alguma reserva estabeleceríamos o ano de 1845 como data provável das traduções de Oliveira Silva.

1848

Trecho de "Parisina", M.A. Álvares de Azevedo.

Como vimos, a carta de Álvares de Azevedo onde aparece a tradução vem datada apenas com o dia e o mês. Na edição de suas obras organizada por Homero Pires, aparece entre parênteses o ano: 1848 (2).

1850

Estâncias II e III do Canto I de "Childe Harold's Pilgrimage", M.A. Alvares de Azevedo.

1852

A Ignez, Francisco de Assis Vieira Bueno.

Segundo informação de Couto de Magalhães, a coletânea Grinalda de um Poeta, onde aparece a tradução, foi publicada em 1852, sob a iniciativa de Paulo Antonio do Vale (3).

O Sonho, Francisco Otaviano de Almeida Rosa.

Na Sessão de Manuscritos da Biblioteca Nacional encontra-se uma cópia manuscrita dessa versão, datada de 1852 (4).

Sardanapalo, Francisco José Pinheiro Guimarães.

Como vimos, a licença para que a peça seja representada é de 24 de Maio de 1852. Na verdade, a tradução deve ser ainda anterior, pois pelos dizeres do comunicado do Conservatório Dramático Brasileiro, era "de há muito conhecida pelos literatos do Rio de Janeiro".

1853

Trechos de "The Giaour" e do Canto IV de "Childe Harold's Pilgrimage", - Francisco Otaviano de Almeida Rosa.

Mazeppa, Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa

1855

O Pirata, A.C. Soido.

Nas duas publicações que sofreu - na Marmota Fluminense e na coleção Jardim Poético - o poema é datado Abril de 1855.

Harmonias Hebraicas, do autor de "Piratagem" e do autor que se assina F. no Diário do Rio de Janeiro.

1856

Estâncias, A M.S.G., João Cardoso de Meneses e Sousa.

Parágrafo I do Canto I de "O Corsário", Francisco de Assis Vieira Bueno.

Na introdução de suas edições de "O Corsário" de 1890 e de 1891, escreve o autor que ao escolher o poema para traduzir "influiu, talvez, uma antiga reminiscência. Antes de 1856 empreendi a tradução d'esse poema, não me recordando já, se traduzi todo o 1º canto ou somente parte de

le. Êsses excertos foram ter às mãos do autor de Cruz de Cedro, depois Barão de Piratininga, de saudosa memória, e lá ficaram". Possivelmente a sua tentativa limitou-se à primeira divisão do Canto I, que, como vimos, publica separadamente em sua Auto-Biografia sob a denominação de Introito.

1857

Adeus de Lord Byron e Uma Lágrima, Francisco José Pinheiro Guimarães.

Adeus - À Lady Byron, do autor que se assina X.Y.

1859

O Crepúsculo, J.M. Ferreira da Silva.

A Despedida, do autor que se assina C.G.

Estâncias do Canto IV de "Childe Harold's Pilgrimage", J.M. Pereira da Silva.

1860

Versos à Augusta, José Carlos de Almeida Areias.

Pires de Almeida transcreve a versão e essa vem datada, 21 de setembro de 1860.

O Primeiro Beijo de Amor, Último Adeus de Amor, A Lágrima, Eleutério de Sousa.

1861

Roma, Adeus, Baltasar da Silva Carneiro.

My Native Land - Good Night, L. Vieira da Silva.

O Prólogo de Parnaso Maranhense, onde se encontra a tradução, é datado de 1861.

Childe-Harold, L.N. Fagundes Varela.

O prefácio de Vozes D'América, onde se encontra a composição, é de 1861.

1862

Trechos, alguns não identificados, por J.M. Pereira da Silva.

1863

Loch Na Garr, José Inácio Gomes Ferreira.

1864 (?)

A Inês, João Julio dos Santos.

É provável que a composição seja produto de seus tempos de estudante na Faculdade de Direito de São Paulo, para onde veio em 1864, não tendo, porém, concluído o curso (5).

1867

Poesias, dr. Jonathas Abbot.

1868

To Inez, Joaquim de Souza Andrade.

Parisina, Antonio José Fernandes dos Reis.

1869

A uma Taça Feita de um Crânio Humano, As Trevas, Castro Alves.

A primeira tradução está datada: Bahia, 15 de dezembro de 1869,
e a segunda: Bahia, 23 de dezembro. O ano é provavelmente o mesmo.

Melodias Hebraicas, Antonio Franco da Costa Meireles.

1870

Poesias de Byron a Napoleão, Alberto Krass (Guilherme de Castro Alves).

Dramas de Byron, Manfredo, Céu e Terra e Caim, Antonio Franco da Costa Meireles.

O prefácio do tradutor é dêsse ano.

1872

O Oriente, Flávio Reimar (Gentil Homem de Almeida Braga).

Melodias Hebréias, Antonio Manoel dos Reis.

1874

A Ignez, Luis Vieira da Silva.

1875

O Monge Negro, J. Luz.

1876

Uma Lágrima Só, Teófilo Dias.

A tradução traz essa data.

1877

Oscar D'Alva, Teófilo Dias.

1880

Parisina, Joaquim Dias da Rocha Junior.

1881

A Noiva de Abydos, Joaquim Dias da Rocha.

1883

Parisina, Zeferino Vieira Rodrigues Filho.

1885

Manfredo, Mazeppa, Oscar D'Alva, Carolina Von Koseritz.

1890

O Corsário, Francisco de Assis Vieira Bueno.

1902

Parisina, Múcio Teixeira.

Eutanásia, Tu me Chamas, Barão de Paranapiacaba (João Cardoso de Meneses

e Sousa).

1905

Parisina, Barão de Paranapiacaba (João Cardoso de Meneses e Sousa).

Mazeppa, Barão de Paranapiacaba (João Cardoso de Meneses e Sousa).

1906

O Corsário, Barão de Paranapiacaba (João Cardoso de Meneses e Sousa).

1911

Estâncias a Ignez, Elegia a Thirza, Sôbre o túmulo de Margarida (Thirza), No Dia em que Completou Trinta e Seis Anos, Adeus, Barão de Paranapiacaba (João Cardoso de Meneses e Sousa).

Com relação ao total das traduções de Byron de autoria de João Cardoso de Meneses e Sousa, Barão de Paranapiacaba, as únicas que temos certeza de terem sido realizadas antes de 1880, são apenas, "Oscar D'Alva", "O Giaur" e "A-M.S.G."

Não temos nenhuma indicação que nos possa levar a crer que as outras sejam anteriores à data de publicação. Sacramento Blake em seu Dicionário Bibliográfico não cita nenhuma tradução de Byron entre as obras do Barão (6). Inocência F. da Silva registra "Oscar D'Alva" que diz ter sido "traduzido" em 1845, e "publicado" em 1857, e menciona uma versão "ainda inédita" do Giaur (7). Pires de Almeida, apesar de dizer que Cardoso de Meneses traduziu Byron "por completo" (8), na verdade só

menciona "Eutanásia", "Estâncias a Inês" e "Oscar D'Alva" (9) e transcreve um trecho dessa última composição (10). O próprio Barão, numa carta que escreve a Pires de Almeida para defender-se da acusação dêsse de que fôra um dos que procurara ocultar a sua queda por Byron, para ser agradável ao Imperador, fala vagamente em "versões do autor de Don Juan" que publicara no Diário do Rio e na publicação de "Oscar D'Alva" no Jornal do Comércio em 1857. Não cita outras traduções (11).

No entanto, na introdução à A Harpa Gemedora, que é de 1847, fala em suas traduções de Lamartine e Byron:

"No entusiasmo e fúria de produção, que se apossa daqueles que começam a poetizar, arrojai-me a tradutor, e o que é mais, a tradutor de alguns cantos dos dois primeiros gênios da França e da Inglaterra - Mr. de Lamartine, e Lord Byron" (12).

Faz então várias considerações sobre os dois poetas, tratando em seguida dos problemas relacionados com a tarefa do tradutor e as dificuldades de traduzir. Paradoxalmente, depois de uma introdução dêsse tipo, não encontramos tradução nenhuma. À página 126, a última do livro, escreve o autor que resolvera dividir a obra em "2 volumes iguais, dos quais o 1º aparece agora, sendo-me necessário o lapso de algum tempo para prontificar o 2º". Não nos consta que tenha saído êsse segundo volume. As traduções iriam fazer parte dele, naturalmente. Quais seriam êses "cantos" de Byron que se "arrojara" a traduzir pela época da publicação de A Harpa Gemedora? Pelas indicações que temos, só arriscaríamos mencionar "Oscar of Alva" e "The Giaour".

Deixamos de classificar a tradução de Luiz Delfino, "Versos Gravados numa Taça Feita de um Crânio Humano", e uma de Castro Alves, o trecho de "The Prisoner of Chillon", por absoluta falta de dados com respeito à data de composição.

Com relação à tradução de Castro Alves, H.J.W. Horch nos informa em sua Bibliografia de Castro Alves que ela aparecera pela primeira vez numa "reprodução facsimilada in H. Lopes Rodrigues Ferreira, Castro Alves, vol. II, entre as págs. 954 e 955/...../ Não traz data, nem local. O biógrafo citado classificou estes versos como 'inéditos' e 'poesia original' de Castro Alves, reproduzindo o manuscrito da coleção Carlos Alves Guimarães" (13).

NOTAS

- (1) - Phocion Serpa, Francisco Otaviano, Ensaio Biográfico, Publicação da Academia Brasileira; Rio de Janeiro, 1952, p. 165.
- (2) - Obras Completas de Alvares de Azevedo; Companhia Editôra Nacional; Rio de Janeiro, 1842; v. 2, p. 486.
- (3) - Revista da Academia de São Paulo, nº 4, pp. 286-287.
- (4) - Autógrafos da Coleção Carvalho Moreira, nº 2.
- (5) - Sacramento Blake, Dicionário Bibliográfico Brasileiro, v. 3, p. 472.
- (6) - v. 3, pp. 385-389.
- (7) - Dicionário Bibliográfico Português, v. 3, p. 337.
- (8) - A Escola Byroniana no Brasil, p. 169.
- (9) - Ibid.
- (10) - Ibid. pp. 170-171.
- (11) - A Escola Byroniana no Brasil, pp. 173-175.
- (12) - João Cardoso de Meneses e Sousa, A Harpa Gemedora; Tipografia de Silva Sobral; S. Paulo, 1847, p. 8.
- (13) - Instituto Nacional do Livro; Rio de Janeiro, 1960; p. 42.

2ª PARTE - ANÁLISE CRÍTICA DAS TRADUÇÕES

Nessa segunda etapa de nosso trabalho, que consiste no estudo crítico das traduções, gostaríamos de chamar a atenção para os seguintes itens de ordem geral:

1. O trabalho de análise será feito seguindo a ordem que conseguimos aproximadamente estabelecer no cronologia das traduções por data real de composição.

2. Dados biográficos referentes aos tradutores serão fornecidos apenas nos casos em que se tratar de nomes pouco conhecidos nas letras brasileiras.

3. O exame das traduções será, sempre que necessário, precedido de uma rápida apresentação e análise do poema original.

4. O espaço dedicado a cada tradutor e seus trabalhos, não poderá ser uniforme. Naturalmente, os autores que traduziram mais abundantemente como Pinheiro Guimarães, Francisco Otaviano, Cardoso de Meneses, Oliveira Silva, Franco Meireles receberão tratamento especial. O mesmo acontecerá com aqueles que, mesmo tendo-se limitado a verter um só poema, ou apenas algumas estrofes, representem nomes significativos dentro de nossa literatura, como Alvares de Azevedo, Fagundes Varela, Sousândrade, Castro Alves, Teófilo Dias. Em algumas circunstâncias é a importância histórica da tradução que determinará o tratamento especial, como a de Tibúrcio Antonio Craveiro, outras vezes seus méritos, muitas vezes seus defeitos. Um tratamento mais breve indicará simplesmente que, dentro do âmbito de nosso trabalho, nem o tradutor, nem a tradução comportariam maior destaque.

5. O texto inglês que usamos é a edição em um volume da John Murray de Londres, The Poetical Works of Lord Byron (1). Essa edição é baseada na de 13 volumes (sete dedicados às obras poéticas) da mesma casa editôra, de 1898-1904 (2).

(1832)

TIBÚRCIO ANTONIO CRAVEIRO

LARA

O autor da tradução de "Lara, o acoreano Tibúrcio Antonio Craveiro, é uma figura singular, que parece ter sido encomendada de propósito para encabeçar a nossa lista de tradutores de Byron no Brasil, e bem merece o espaço que passaremos a lhe dedicar antes de entrarmos na análise pròpriamente dita de sua tradução.

Segundo informações que colhemos tanto em Inocêncio como em Blake (3), nasceu êle em Angra do Heroísmo, capital da Ilha Terceira, em 1800. Por motivos políticos, emigrou em 1823 para a Inglaterra onde ficou dois anos e meio, vindo em seguida para o Rio de Janeiro. Aquí foi nomeado professor de Retórica no Colégio Pedro II. Publicou então várias obras (já havia imprimido uma tradução de Méropé de Voltaire em Londres em 1826), entre as quais alguns compêndios de história, uma tradução de Mithridate de Racine (1828), um poema intitulado "Ermenonville ou o túmulo de João Jacques Rousseau" (1831), que deve ter-lhe dado alguma fama pois nos anúncios que encontramos de "Lara" no Diário do Govêrno e no Jornal do Comércio o nome de Craveiro não aparece. A tradução é anunciada como sendo do autor de "Ermenonville".

Um certo mistério parece cercar as circunstâncias de sua morte. Informa Inocêncio que em dado momento, não se sentindo muito bem de saúde, pediu uma licença no Pedro II e embarcou para Lisboa em busca de melhores ares. Lá teve uma trágica paixão por uma jovem de classe social superior à sua e o infeliz drama de amor fêz sua saúde piorar. Escreve Inocêncio:

"De dia para dia empoeirava (sic) consideravelmente o seus estado físico e intelectual, até que se resolveu a buscar na ausência o remédio dos males que o afligiam, e que lhe tornavam insuportável a existência. Embarcou-se com destino para os Açores, porém não pôde chegar ao têrmo da viagem, falecendo, cu suicidando-se como alguns afirmam, a bordo do navio que o conduzia em julho de 1844. O seu cadáver foi desembarcado na ilha de S. Jorge, e nela sepultado, segundo as informações que tenho

presentes". (4)

Blake conta mais ou menos o mesmo, mas não menciona a hipótese de suicídio.

Uma outra versão aparece ainda no 12º Suplemento do Dicionário de Inocência da Silva:

"Acêrca dêste malogrado professor e poeta, outro escritor açoreano de não menor merecimento, também falecido, José Augusto Cabral de Melo /...../, que se correspondia a miude com o benemérito Inocência, escrevia êle de Angra, sob data de fevereiro de 1868, o seguinte, que pode ficar aqui como nota biográfica e complementar fidedigna:

"Tiburcio Craveiro chegou vivo e vigoroso a esta cidade de Angra, onde nascera, e morou em casa de seu irmão João Ignacio Craveiro e daí se passou para a hospedaria. Existiu alguns meses nesta cidade sempre assaz melancólico. Aconteceu chegar aqui, vindo de Lisboa, um sujeito da ilha de S. Jorge e ir morar na mesma hospedaria. Deu-se por muito seu amigo e levou-o consigo para S. Jorge, onde não fêz caso dêle, e o desgraçado apareceu logo muito doente e em poucos dias faleceu. Houve suspeitas de que fôsse envenenado. Deus sabe a verdade'." (5)

Qual teria sido realmente o fim do infeliz escritor - morte natural, suicídio? Ou teria sido assassinado, como se insinua na última versão que transcrevemos? O que é certo é que todo êsse mistério empresta ao primeiro tradutor de Byron no Brasil um halo extremamente romântico.

Pires de Almeida dedica um dos seus artigos publicados no Jornal do Comércio, o de 5 de fevereiro de 1905, inteiramente a êsse tradutor de Byron. Em nota de rodapé transcreve notícia sôbre o autor tirada do Dicionário Bibliográfico de Pinheiros Chagas. Essa notícia nada acrescenta ao que lemos em Inocência e Blake. Mas o que é fantástico nesse artigo é o que o próprio Pires de Almeida, por sua conta e risco (não menciona fonte alguma), escreve sôbre o escritor açoreano. Vale a pena transcrever na íntegra êsse fragmento de romantismo negro:

"Difícilmente poder-se-á compreendertemperamento mais sombrio, que o de Tibúrcio Antonio Craveiro.

Erudito e observador, levava suas investigações até ao extremo; chegava mesmo, pelas originalidades que o caracterizavam, a resvalar no facinoroso, na crueldade fria e horripilante.

Quem o encarasse, mal que não quisesse, tremeria, julgando achar-se ante o ídolo Maloch, a que tantas inocentes crianças foram sacrificadas.

Passava habitualmente os dias na contemplação do horror.

É que estranho gabinete de trabalho o nevrótico emigrado preparara para se isolar dos amigos, para afugentar os importunos? Sarapintada de rutilante sangue, essa peça tinha, nos ângulos, múmias egípcias, peruanas, mexicanas, amazônicas, - que sei eu!? - em as quais a morte parecia a eternização de uma dor, a galvanização de uma tortura! Derramadas, aqui e ali, cabeças decepadas, decalques e símiles de outras, que êle assegurava existentes em vários museus da Europa. Essas caraças, cujos lábios, enrugando-se, se haviam contraído, punham a nu alvos dentes de marfim, que emprestavam-lhes expressões sardônicas variadas, e os olhos vítreos, embaciados como os do afogado, fitos no além, no infinito, pareciam protestar contra a perene agonia a que os haviam condenado.

Suspensas pelos cabelos, ou fincadas na parede, distinguíam-se cabeças de índios, riscadas de fresco a fim de ressaltar-lhes a hediondez, aumentando destarte o pavoroso daquele soturno aposento, que o próprio hematófilo denominara - "A caverna do sangue!"

A todos êstes cruentos adornos intercalavam-se estampas patibulosas, o Inferno de Dante, por exemplo, os suplícios da Inquisição, batalhas sanguinolentas, cenas de massacre, emolduradas de negro e pendentes de pregos prateados.

A modesta biblioteca do emigrado português estava de perfeito acôrdo com a fúnebre galeria de seu aposento, pois catalogava unicamente obras, cujos assuntos eram enforcamentos, terremotos, desastres, grandes epidemias, pestes negras, cemitérios e hospitais de sangue, causas célebres, magia negra, cabalística, documentos sobre malefícios, escrituras em pele humana, pactos com o Diabo, fórmulas de esquecidos filtros; obtenção e efeitos dos mais subtis venenos das clássicas pitonisas, finalmente.

E, para completar o infernal índice, a Suma teológica de S. Tomás de Aquino, a Patologia dos Teólogos, a Demonologia do Papa Urbano, tudo, tudo, enfim quanto a aberração dos místicos e dos frades produziu de mais pungente, de mais sobrenatural e doloroso.

Tibúrcio Craveiro não descurara seus aparelhos de instalação, destinados a recor-

dar os instrumentos mais refinadamente trucidantes dos subterrâneos do Santo Ofício: aqui, um cavalete para o suplício da gôta d'água; ali, os atrozes borzeguins de couro, o tronco e respectivo malho; mais adiante um cepo e um machado, tintos de sangue, em tudo semelhantes aos que serviram para a decapitação de Maria Stuart.

Num aparador, ao breve alcance da mão, afiada guilhotina microscópica, de que se utilizava o tradutor do Lara para cortar a ponta dos charutos.

À escritaninha, caveiras envernizadas, aos pés de um alentado crucifixo, pintado de prêto, aos lados do qual fumavam constantemente dous veladores.

Nesse crucifixo, o Redentor, horripilante em sua nudez, com o corpo zebrado pela fustigação, coberto de equimoses, o sangue a escorrer-lhe pelos estirados e amarelentos membros, trazia à memória as tôscas imagens das sacristias da roça. De um dos flancos, esguichos de sangue alagavam-lhe o ventre e a toalha; os cabelos tinha-os ê le grudados às espáduas pelo viscoso suor do trespasse, e os artelhos tetânicamente contraídos pela extrema agonia.

O fantástico byroniano só escrevia à noite, e isso mesmo sôbre uma lousa de mármore negro que trouxera da sepultura de uma donzela, filha de famigerado executor de alta Justiça, carrasco de algumas dezenas de mortes por crimes políticos, e a respeito da qual se fizera uma lenda tão danada quanto cruenta; e êle só poetava à luz sinistra de cinco velas entrecruzadas, pintadas de negro e encarnado, à semelhança dos círios de vinte libras, que o Tribunal da Inquisição mandava que empunhassem os sentenciados, após a missa, seguindo daí, já vestidos de S. Bento, para as fogueiras da Fé.

Sôbre a funérea lousa, que lhe servia de mesa, viam-se frascos assim rotulados: VENENOS!!!

E os continham de tôdas as espécies, e para todos os efeitos; subtis, violentos, estupefacientes, narcóticos, vertiginosos, convulsionantes, estupefacientes, isto é, que proporcionam a morte, mais ou menos lenta, mais ou menos rápida, conforme os casos. Nada faltava ali: desde a beladona, o estramônio, a mandrágora, o ópio e todos seus derivados, o arsênico, a estriçnina, até o terrível veneno dos Bórgias e o afamado elixir de dupla vista, que fazia enxergar através os corpos mais densos e opacos; fórmulas estas que, pretendia êle recebera de um velho cigano moribundo lá das bandas da Cidade Nova.

Quando interpelado pelos que procuravam desviá-lo da sinistra mania, assegurava o assombrado Tibúrcio Craveiro que naquele vasilhame só havia finíssimos licores com que obsequiava os íntimos.

Nas portadas, à maneira de cabide, destacavam-se fincadas lâminas, punhais e floretes, desde a navalha espanhola até o afiado canivete maltês, do cris javanês, às misericórdias dos duelistas do século XVI, das adagas e dos estiletos venezianos aos canjiares eslavos e árabes. Não havia, enfim, arma branca alguma, uma só máquina de silenciosa destruição, que o pretenso facinoroso não a tivesse ali à mão.

Ai! se não passasse o misterioso byroniano de um inofensivo colecionador de hemáticas esquisitices, seria isso excelente. Dizia-se, porém, à boca pequena, que Tibúrcio Craveiro, juntando a ação à palavra, uma noite, num sótão, dera passaporte, desta para melhor, a um inofensivo operário.

Como? quando? e onde?

Acidente, incidente de sua atropelada mocidade. Não obstante, êle mesmo narrava a tétrica história, que buscava provar confessando haver propositalmente concorrido para um suicídio.

Ouçamo-lo:

"Morava eu na estreita e imunda Rua da Misericórdia, num sombrio sótão, dificilmente praticável por íngreme escada de mão.

"Ao penetrar ali, dir-se-ia fétida enxovia; não obstante até que fôsse por mim ocupada, a sinistra furna gozara de boa fama.

"Numa das dependências, a mais soturna, se domiciliara modesto operário, casado com interessante rapariga, que êle trazia fechada a sete chaves.

"Eu, porém," acrescentava o epilético, "consegui avistá-la; e, desde êsse dia, traçei imediato plano de destruição e ruína.

"Não podia, é claro, ser-lhe indiferente, mesmo porque não sou," rematara êle, "uma vulgaridade qualquer.

"Mais tarde constou-me que, a princípio, a arisca prisioneira criara medo de mim, o que é de bom agouro nas aventuras arriscadas.

"Do medo passou para o terror, do terror resvalou na curiosidade; e, quando a filáucia feminina se desperta, e aguça, necessário se lhe torna amplamente satisfazer.

"Foi o que sucedeu.

"Eu então", prosseguia o desequilibrado byroniano, "obedecendo aos meus instintos sanguinários, cogitei ferino em isolá-la

do resto do mundo, não porque a amasse, mas por motivo de ódio implacável à humanidade.

"O marido, porém, era-me estôrvo, e cum pria liquidá-lo.

"Procurei insinuar-me na intimidade dês se feliz casal, o que custosamente conse-gui.

"Eu bem poderia ter-me socorrido de qual quer meio fácil, do magnetismo, por exemplo, para coagir aquêlê desgraçado operário ao jugo da minha vontade; mas tudo isso seria um trabalho sem dificuldades e - o que é pior ainda - excessivamente rápido, e preferi chegar a resultados, não menos expeditos em seus processos, porém calculadamente frios e perversos em seus atinados efeitos.

"Pensei então no modo de impelir o infeliz ao suicídio, e isso foi, para mim, questão de poucas canseiras.

"Comecei inculcando-lhe idéias de grandeza, depois o delírio de riquezas, desenvolvendo-se em breve, no pobre diabo, a mania da perseguição.

"E, com esse intuito, criei-lhe inimigos por tôda parte, rivais nos afetos da consorte, concorrentes ao seu lugar nas oficinas, vizinhos que o tocaiavam, beleguins de polícia que o espionavam, criaturas imaginárias que o escoltavam.

"Como aquêlê cerebello, por mim assim em polgado, resistiria a tão fixas maquinações?!....

"O que devia seguir-se, seguiu-se.

"O rude operário enlouqueceu; seu espírito sempre assombrado sempre inquieto e alerta, descobria a cada passo inimigos ocultos, até ali não existentes, impossíveis, inimagináveis.

"Se o torcia uma cólica, - ai! atribuía logo ao planejado envenenamento. Não comia, não bebia, nem mesmo água fresca. Renunciava o próprio sono, com mêdo que seus perseguidores aproveitando-se dêsseos momentos de passivo repouso, penetrassem favorecidos pela escuridão da noite, no seu aposento, e pusessem em prática seus malévolos intentos.

"A moléstia acentuando-se, progredindo, despediram-mo da fábrica.

"Sobreveio então a miséria, e - com ella - as vicissitudes, os desgostos, o abandono de si mesmo: e daí as continuadas rixas com a companheira, os pugilatos, recrudescências da mania, um louco furioso.

"Assediado por tantos males, atormentado pelas figuras imaginárias que eu pusera em ação, e por tantas outras reais que, a seu turno, a vítima reconhecia, - justa ou injustamente, que importa! - para escapar aos seus algozes refugiou-se na morte; e a tirou-se pela janela do quarto que ocupava

em segundo andar".

Não sei até onde a verdade; o exato é que o abalisado batinista (sic) começou a dar sucessivas mostras de desarranjo mental de que sobreviventes conservaram memória, derivando-o daquele suicídio.

Verdadeiro ou falso o lutuoso acontecimento, não posso afirmar; atos posteriores, porém, levam-me a acreditar que o imigrado professor ficara transtornado do juízo, não por escassez de recursos, pois conseguiu aqui meios de subsistência condignos de seu talento e ilustração; mas por se haver agravado, nesse ínterim, a moléstia, cujo gérmen adquirira nas preocupações políticas de seu país; atos posteriores, insisto, justificam sua tétrica mania, pois Tibúrcio Craveiro, tudo abandonando de improviso, inclusive o professorado e as glórias de seus trabalhos teatrais, embarcou precipitadamente para os Açores, levando consigo todo o arsenal de torturas, deixando-nos, porém, primorosa tradução do Lara, poema de Byron, aqui impressa em 1837, e da qual presentemente se catalogam raríssimos exemplares". (6)

Onde teria Pires de Almeida lido ou ouvido tudo isso? Estaria simplesmente inventando histórias extraídas de sua própria fantasia ou estaria reproduzindo lendas que foram se avolumando em torno da figura realmente romântica e misteriosa do primeiro tradutor de Byron no Brasil? As duas coisas ao mesmo tempo, muito provavelmente. A impressão que se tem é que Pires de Almeida está deliberadamente tentando identificar o tradutor com o personagem do poema traduzido.

"Lara" (7), o poema de Byron que Tibúrcio Antonio Craveiro escolheu para traduzir, foi publicado em agosto de 1814, e é o último dos quatro poemas que o poeta inglês chamou de "tale". Os outros são "The Giaour" (junho de 1813), "The Bride of Abydos" (novembro de 1813), e "The Corsair" (fevereiro de 1814).

A história de "Lara" consiste no seguinte: após longos anos de ausência, Lara volta aos seus domínios. Profundo mistério cerca os acontecimentos de sua vida durante os anos em que estivera distante do solar. Quando surge alguém que parece ter conhecimento deles, e ameaça fazer revelações, esse alguém desaparece sem deixar vestígios. Lara envolve-se então em uma guerra contra seus vizinhos, onde encontra a morte.

Segundo o autor, "Lara" pode ser considerado "as a sequel to the Corsair" (8). O passado misterioso de Lara seria então a vida de pirataria de Conrado; Kaled, o pagem de Lara, seria Gulnare, a jovem que libertara Conrado da prisão de Seyd.

Em "Lara", porém, Byron deixa o ambiente oriental, colorido e ensolarado dos outros "tales" e volta ao ambiente medieval de "Oscar of Alva" (junho de 1807). O poema está cheio de referências a "dark galleries", "gloomy vaults", "Gothic windows", "dark walls", etc. Cenário perfeito para crimes perversos e misteriosos: em ambos os poemas, temos o desaparecimento repentino de um personagem, que, segundo nos será revelado mais tarde, fôra traiçoeiramente assassinado.

O interêsse principal de "Lara" está na apresentação do personagem principal. Byron esmera-se na composição de seu herói, explicando-o detalhadamente em longos parágrafos. Com Lara o autor parece querer completar o retrato do herói byroniano que esboçara em Harold ("Childe Harold's Pilgrimage"), e desenvolvera com o Giaur ("The Giaour"), Selim ("The Bride of Abydos") e Conrado ("The Corsair"). Encontramos novamente o belo jovem de linhagem nobre e passado misterioso; a criatura solitária, "A stranger in this breathing world", que, "longed /...../ to separate himself from all who shared his mortal state"; o homem arrogante e cruel que sabe ser também atencioso para com os humildes e carinhoso para com a pessoa amada.

Lara, porém, difere dos outros heróis de seu tipo, por um toque de maior realidade que percebemos em sua criação. Assim, outros heróis byronianos nos são apresentados como grandes pecadores, com tenebrosos crimes a pesar-lhes na consciência, portando-se, no entanto, como verdadeiros anjos. Lara, "in some perversity of thought", sentia o impulso de "To do what few or none would do beside", impulso êsse que "mislead his spirit to crime". E dessa vez o autor faz seu herói arcar realmente com a responsabilidade de um crime, crime perverso e traiçoeiro. Se em outros poemas o destino é responsabilizado pela vida irregular do herói, aqui, o poeta tem a coragem de confessar de seu personagem, que:

"/.../ haughty still and loth himself to blame,
He called on Nature's self to share the shame,
/...../
...../
Till he at last confounded good and ill,
And half mistook for fate the acts of will."
(I, XVIII, 331-336)

"Lara" é um poema em dois cantos. O primeiro canto tem 29 parágrafos e o segundo 25.

Os parágrafos são formados por dísticos heróicos (pentâmetros

jâmbicos com rimas paralelas) e o número de dísticos em cada parágrafo é bastante variável.

Byron empregara essa forma pela primeira vez num poema narrativo em "The Corsair", e na nota dedicatória que escreve a Moore refere-se a ela como "the best adapted measure to our language" (9). Mas seu modelo é Pope, nunca Chaucer ou Dryden. Pope chegara quase à perfeição no uso do "heroic couplet", e seus dísticos tendem a ter sentido completo, favorecendo assim comentários ou ditos breves e cortantes. Servem portanto muito bem à sátira, e Byron já os havia usado em suas sátiras "popeanas" - "English Bards and Scotch Reviewers", "Hints from Horace", "The Curse of Minerva". Em poemas narrativos, do tipo dos "tales", porém, os dísticos com sentido completo emperram bastante a fluidez da narrativa. Por outro lado, não poderia haver forma mais indicada para as tiradas oratórias, tão a gosto de Byron, como essas que se encontram em "The Corsair":

"And where his frown of hatred darkly fell,
Hope withering fled - and mercy sighed farewell!"
(I, IX, 225-226)

"He thought of her afar, his lonely bride:
He turned and saw - Gulnare, the Homicide!"
(III, XIII, 1630-1631)

Ou essas que se acham em "Lara":

"That morning he had freed the soil bound slaves,
Who dig no land for tyrants but their graves!"
(II, VIII, 863-864)

"The torch was lighted and the flame was spread
And Carnage smiled upon her daily dead". (II, X, 925-926)

"In the tone of Lara's gathering breath
How many shall hear the voice of Death!"
(II, XIII, 987-988)

Em "Lara", porém, já notamos maior sobriedade do que em "The Corsair" na utilização do "heroic couplet" para tiradas bombásticas, e notamos também mais exemplos de "enjambement" entre um dístico e outro, o que torna a narrativa mais fluente e natural.

A primeira coisa que se nota na tradução de Craveiro é que ela é fidelíssima com relação ao número de cantos, parágrafos e versos do original. Assim temos, como nesse, dois cantos, subdividindo-se o primei

| | |
|--|---|
| "And Lara left in youth his <u>/</u> father-land;" (I, III, 25) | "Lara deixou a pátria ainda <u>/</u> moço;" |
| "And they indeed were changed- <u>/</u> 'tis quickly seen," (I, V, 65) | "Mudados estão pois-elle <u>/</u> aparece" |
| "And Lara sleeps not where his <u>/</u> fathers sleep," (II, XXII, 1165) | "Lara não jaz aonde os seus <u>/</u> descansam," |
| "And Kaled-Lara-Ezzelin, are <u>/</u> gone," (II, XXV, 1243) | "Kaled-Lara-Ezzelin, já não <u>/</u> existem," |

c. adjetivos; assim, tomando ao acaso vários exemplos, - "Lara's wide domain" (I, I, 1) é traduzido simplesmente por "terras de Lara"; "his wonted name" (I, III, 33), "seu nome"; "his destined bride (I, III, 35), "sua noiva"; "long remorse" (I, IV, 64), "remorso"; "breathing world" (I, XVIII, 315), "mundo"; "early dreams of good" (I, XVIII, 323), "sonhos de virtude"; "mighty Nature" (II, I, 650), "natureza"; "gladdened eye" (II, I, 656), "olhos"; "Proud Otho" (II, III, 698), "Othon"; "feudal Chiefs" (II, IX, 871), "nobres", etc.

2. Comprime (economizando sílabas em português ou pelo menos conservando o mesmo número que em inglês):

"gather round" (I, I, 9) - "cercam"

"from the hour he waved his
 /parting hand" (I, III, 26) - "logo que partira"

"painted forms" (I, XI, 183) - "retratos"

"icy smoothness" (I, XVIII, 354) - "frieza"

"leaping from his steed" (II, XVIII, 1083) - "apea-se"

"brooked not to unfold" (II, XXII, 1183) - "não declara"

"sealed is now each lip" (II, XXII, 1184) - "já não vive".

Para finalizar, êsse exemplo, onde o tradutor chega ao máximo do exagêro na sua tendência para comprimir a linguagem do original:

| | |
|--|---------------------|
| "Who nothing fears-nor feels- <u>/</u> nor heeds-nor sees-" (II, XVII, 1073) | "Que enlevado/.../" |
|--|---------------------|

3. Evita as repetições, que são tão características do estilo veemente e enfático de Byron:

| | |
|---|---|
| "With tongues <u>all</u> loudness, <u>/</u> and with eyes <u>all</u> mirth." (I, I, 10) | "Na língua estrondo são, <u>/</u> prazer nos olhos." |
|---|---|

"The Chief of Lara is
 /returned again:
 And why had Lara crossed
 /the bounding main?"
 (I, II, 11-12)

"Finalmente voltou
 /outra vez Lara:
 E para que passou
 /o mar vizinho?"

"That hid their dust, their
 /foibles and their
 /faults;"
 (I, XI, 186)

"Onde se abrigam
 /pó, fraquezas,
 /erros;"

Não se impressiona com um dos recursos de construção dos mais frequentes em Byron, isto é, um tipo de repetição simétrica que se transforma em verdadeiro trocadilho combinado com aliteração, e não tenta dar o mínimo indício do mesmo. Esse recurso, aliás, é usado nesse poema, com mais economia que em outros; mas mesmo assim, encontramos alguns bons exemplos:

"And lies like truth, and still
 /more truly lies."
 (I, XI, 190)

"Mentindo ataviada de verda-
 /de."

"As if the worst had fallen
 /which could befall,"
 (I, XVIII, 314)

"Como quem já passara o mais
 /funesto,"

"Thus coldly passing all
 /that passed below,"
 (I, XVIII, 351)

"Desdenhando terráqueos es-
 /tampidos

Esse último "trocadilho" de Byron não é dos piores, mas o tradutor, além de ignorá-lo, não podia ter sido mais infeliz na tradução.

Segundo Van Tieghem "Il y a pour un traducteur trois manières principales d'être inexact quant au sens: la suppression, l'addition, la modification" (11).

O tradutor de "Lara", preocupado em manter o mesmo número de versos do original, trabalha principalmente na base da supressão e da compressão, como acabamos de ver. Os acréscimos em geral aparecem para compensar a economia feita.

Esse processo pode ser bem exemplificado na tradução do seguinte dístico:

"It skills not, boots not, step by step, to trace
 His youth through all the mazes of its race"
 (I, II, 21-22)

A repetição enfática, "It skills not, boots not" é traduzida simplesmente por "inútil é"; "step by step, to trace" por "o pesquisar-lhe"; "through all the mazes of its race" transforma-se em "vida errante". Enfim, o autor reduz tanto, comprime de tal forma a linguagem do original, que dá para fazer alguns acréscimos e traduzir "youth" por "ver

He to his marvelling vassals
 /showed it not,
 Whose shuddering proved their
 /fear was less forgot.
 In trembling pairs (alone they
 /dared not) crawl
 The astonished slaves, and
 /shun the fated hall;
 The waving banner, and the
 /clapping door,
 The rustling tapestry, and the
 /echoing floor;
 The long dim shadows of
 /surrounding trees,
 The flapping bat, the night
 /song of the breeze;
 Aught they behold or hear
 /their thought appals,
 As evening saddens o'er the
 /dark grey walls.
 (I, XV)

Não podem seus vassallos co-
 /nhecê-lo,
 Cujos tremor delata-lhes o
 /susto.
 Não sós, porém a dous se jun-
 /tam sempre,
 Fogem da triste sala espavo-
 /ridos;
 De estandarte um bolir, ba-
 /ter de porta,
 O rugir de um tapete, eco
 /de passos,
 A sombra de alamedas, dos mor
 /cegos
 O esvoaçar, a viração da noi-
 /te;
 Tudo, que vêem, e escutam,
 /os assusta,
 Logo que as trevas cobrem as
 /muralhas.

É evidente que a tradução de Craveiro não oferece uma imagem fiel do original, com seus decassílabos brancos, sua predileção pela ordem inversa, suas alterações e supressões. Notemos principalmente a tendência do tradutor para usar uma palavra a fim de verter duas ou três do original, quando uma das características do estilo de Byron é a prolixidade, "his habit of never using one word when three will do" (14).

Enfim, Craveiro, o "fantástico byroniano", o "misterioso byroniano", o "desequilibrado byroniano" de Pires de Almeida (15), em estilo e linguagem perseguia ainda o ideal clássico. Traduziu Byron com o mesmo espírito e a mesma técnica com que traduziu Racine ("Mithridate"), dominado certamente pelos ensinamentos de seu provável mestre, Filinto Elísio.

1836

JOÃO MANCIEL PEREIRA DA SILVA

É a Grécia...

"É a Grécia, porém a Grécia Morta!
Amada, inda que fria, e sempre bela.
Inda que moribunda! Doce sombra
D'essa flama talvez d'etérea estirpe,
Que brilha, mas que a plaga não inflama!"

Essa tradução, tão breve, tem significação especial pela importância da revista em que apareceu, a Niteroi, de papel tão relevante na fase de introdução do Romantismo no Brasil.

A impressão é de que se trata de uma estança de 5 versos que teria sido traduzida de uma de quatro, cujo texto inglês, o autor, muito escrupulosamente, registra em nota de rodapé:

"It is Greece, but living Greece no more,
So coldly sweet, so deadly fair!
Spark of that flame, perchance of heavenly birth,
Which gleams, but warms no more its cherish'd earth."

Na verdade, Pereira da Silva construiu essa quadra, tomando, de um longo parágrafo de "The Giaour", os versos 91 e 92, pulando em seguida para os versos 101 e 102. No original, o texto é o seguinte:

"Such is the aspect of this shore:
'Tis Greece, but living Greece no more!
So coldly sweet, so deadly fair,
We start, for Soul is wanting there.
Hers is the loveliness in death,
That parts not quite with parting breath;
But beauty with that fearful bloom,
That hue which haunts it to the tomb,
Expression's last receding ray,
A gilded Halo hovering round decay,
The farewell beam of Feeling past away!
Spark of that flame, perchance of heavenly birth,
Which gleams, but warms no more its cherished earth!" (16)

O tradutor toma as maiores liberdades com o texto inglês para fabricar o original de sua tradução. Note-se que na citação de Pereira da Silva o verso "'Tis Greece, but living Greece no more" não rima com "So coldly sweet, so deadly fair", pela simples razão de que aquêle é o segundo verso de um dístico, e êste é o primeiro de outro. Assim, no texto de Byron o primeiro verso, sendo final, leva um ponto de exclamação, e o segundo, não estando completo o pensamento, leva uma vírgula. Pereira da Silva procede de modo contrário em "seu" texto inglês.

Na tradução, porém, o primeiro verso é exclamatório como no original de Byron, e o segundo vai se completar no terceiro, que por sua vez é o verso que Pereira da Silva inventou para fazer a ligação, com "enjambement" e tudo, entre os dois primeiros e os dois últimos, dando assim um sentido completo a sua estrofe.

É de se notar que as liberdades tomadas com o texto não impe-

dem que a breve versão de Pereira da Silva transmita, com bastante efeito, aos leitores da Niteroi, o tom eloquente e veemente de Byron, o que o tradutor consegue mantendo a repetição enfática de "Grécia", e resolvendo ao mesmo tempo o problema dos contrastes em "coldly sweet" e "deadly fair" e do uso repetido de "so" através das construções com "inda que", além de fazer uso também de outro tipo de repetição, quase trocadilho, bem característica do estilo de Byron - "flama"...."inflama".

(1841)

FRANCISCO JOSÉ PINHEIRO GUIMARÃES

A PEREGRINAÇÃO DE CHILDE HAROLD

Segundo lemos na introdução de suas Traduções Poéticas, Francisco José Pinheiro Guimarães nasceu no Rio de Janeiro em 1809 e faleceu em 1857, tendo estudado humanidades em Londres e se formado em direito pela academia de São Paulo em 1832.

Escreveu duas peças para o teatro, A Ciumenta e o Brasileiro em Lisboa, que foram representadas no Rio de Janeiro, e permaneceram inéditas (17). Mas a sua principal atividade literária parece ter sido mesmo a de tradutor. Além das versões de Byron, Pope e Victor Hugo, que constam do volume das Traduções Poéticas, há as outras, de Byron, publicadas na Grinalda de Flôres Poéticas em 1857, e Blake menciona ainda várias traduções de librettos de óperas italianas (18). Pires de Almeida afirma ter êle traduzido também a Parisina e o Don Juan de Byron e o Macbeth de Shakespeare e mais Thomas Moore, Sheridan e Shelley (19), mas nem Inocência, nem Blake, nem Galante de Sousa registram tais trabalhos.

Pires de Almeida dedica-lhe várias linhas no seu artigo de 13 de julho de 1905. Segundo êle, Pinheiro Guimarães afeiçoara-se de tal forma às letras inglêsas, "que adquiriu excentricidades britânicas":

"Vê-lo e ouvi-lo, dir-se-ia um inglês de boa roda: fleugma, afetada sisudez, semblante fechado, um sorriso frio, nada mais.

Sòmente, por singular discordância, abominava o rum". (20)

Em seguida passa a emprestar-lhe alguns toques "byronianos":

"Pretendendo que o que se passava dentro de si era insuficiente à sua pena e inspiração, ia buscar incitações nos estados várias da alma alheia. O mundo, para êle, era vasto cenário de títeres; e, em suas horas de spleen, entretinha-se em movimentar êsses estrambóticos personagens de modo a desopilá-lo nas crises de negra bile.

E dizia que os poetas faziam-se compreender por intermédio dessas figuras, conservando-se depois como que alheios às impressões produzidas, a zombar dos admiradores e dos crentes.

Não obstante, como todos os sectários de sua escola, o velho Pinheiro Guimarães admitia que o gênio tem sua sede no cérebro e no estômago, e que para obrigá-lo a manifestar-se era preciso ativar a mucosa gástrica, formando bôlhas que só o álcool tinha a propriedade de levantar na massa encefálica.

E, como o teorista se abstivesse de toda a espécie de bebida espirituosa, levava os amigos a excessos, unicamente para vê-los fora de si, para apreciá-los em bizarras expansões, para gostosamente desfrutá-los em arrancos e desplantes anormais.

E assim em falta dêstes, logo que começava qualquer escrito literario, valia-se de um moleque, seu escravo, a quem colocava em frente à mesa de estudo, e de pé.

Já ali se achavam duas garrafas, uma contendo água do pote, e, a outra, cachaça, e ambas com cálices aos lados; impondo ao molecote que o imitasse, bebia goles de água, ao passo que aquêle, com a maior repugnância, e entre esgares burlescos, enxugava altas doses de aguardente.

Contemplando o pretinho, o tradutor do Sardanapalo inspirava-se nos trejeitos, nas cuspinhadas, nas palhaçadas, nas horrendas caretas, enfim, que fazia o inconsciente moleque aos vapôres da caninha em ebulição no acanhado cérebro; e não raro, descansando a pena, provocava-o a bestialógicos, a responder-lhe sôbre sibilinos assuntos, espancando-o a cada instante com espalhafatosas tiradas, que despertavam no pequeno ébrio verdadeiros acessos de alucinações; e amparando-o em seguida cambaleante, deixava-o, para escrever, entre gargalhadas até que via-o tombar ressupino no soalho de seu gabinete, atravancado de livros, de papéis, de rascunhos". (21)

Nem o tradutor de "Childe Harold", nem seu filho, médico e dramaturgo, estavam a essa altura vivos para desmentir as absurdas fantasias de Pires de Almeida.

"Childe Harold's Pilgrimage" (22) é um longo poema dividido em quatro cantos dos quais os dois primeiros foram publicados em 1812, o terceiro em 1816 e o quarto em 1818.

Há uma diferença bem marcada entre os dois primeiros cantos e os dois últimos, tanto que os críticos em geral preferem analisá-los separadamente.

Byron escreveu os Cantos I e II em sua viagem pelo continente europeu entre os anos de 1809 e 1810; "amidst the scenes which it attempts to describe" (23). Essas cenas referem-se a Portugal e Espanha no Canto I e Albânia e Grécia no Canto II.

A publicação desses dois cantos em 1812 foi um sucesso extraordinário e a glória literária coroou Byron inesperadamente, transformando-o no escritor preferido do público da sociedade londrina. Começam o que Peter Quennel denomina os seus "anos de fama" que vão até 1816 (24).

Não é difícil compreender o êxito do poema. Em uma época em que as viagens de recreio não eram de fácil realização, a leitura desses versos, cheios de belas paisagens, gente estranha, costumes diferentes, devia ser uma experiência nova e fascinante. E Byron é um viajante que apresenta qualidades extraordinárias. Demonstra: 1. grande sensibilidade na apreciação de belezas naturais; 2. fino senso de observação na descrição de costumes e gentes, principalmente quando trata de ressaltar contrastes (um sábado espanhol x um sábado inglês; a mulher espanhola x a mulher nórdica; etc.); mais tarde em "Beppo" e "Don Juan" iria aproveitar bastante essa sua capacidade de salientar costumes contrastantes; 3. capacidade de identificar-se com o povo do país que visita, sentindo seus problemas, compreendendo seus defeitos (ou atacando-os duramente), exaltando suas qualidades.

Os comentários do poeta sobre os acontecimentos históricos e políticos que agitavam os países visitados, acontecimentos aos quais a Inglaterra achava-se direta ou indiretamente ligada, deviam também interessar profundamente ao leitor inglês.

Mais que tudo isso, havia ainda a figura vaga e romântica de Harold, "the gloomy Wanderer", "the cold Stranger", o primeiro de uma

longa série de heróis de características muito semelhantes que iriam desfilar interminavelmente pelos trabalhos de Byron. Harold é de "lineage long", passado não muito recomendável, orgulhoso, de poucas palavras, solitário, melancólico. Tem "marble heart", "pallid front", e nasceu "beneath some remote inglorious star". Não adiantou o autor declarar no prefácio que se tratava de um personagem fictício, filho da imaginação apenas (25), pois a tendência geral era no sentido de identificar o personagem com o seu criador, o que dava mais sabor e popularidade ao poema.

Os dois últimos cantos, onde encontramos o herói em peregrinação pela Alemanha, Suíça (Canto III) e Itália (Canto IV), constituem obra mais adulta e equilibrada. O entusiasmo juvenil, a vibração incontida que marcam as descrições de cenas e costumes dos Cantos I e II, dão lugar a uma oratória mais consciente, mais estudada, mas nem por isso menos eloquente. O impacto retórico das estâncias referentes a Waterloo (C. III, E.XVII-XXXV), à tempestade noturna (C.II, E.XCII-XCVI), das estâncias inspiradas em Veneza e Roma no Canto IV é de grande efeito. A dramatização do episódio da batalha de Waterloo é um dos melhores momentos de Byron no poema. A cena é caprichosamente montada: a festa interrompida pelos sons dos canhões, a correria, a partida, a batalha enfim!

Quanto a Harold, insiste menos seu criador em pintá-lo com tintas tão sombrias e melancólicas. O herói apresenta nesses dois últimos cantos um aspecto mais normal, mais saudável:

"Self-exiled Harold wanders forth again,
With nought of Hope left - but with less of gloom;
The very knowledge that he lived in vain,
That all was over on this side the tomb,
Had made despair a smilingness assume,"
(III, XVI)

"Joy was not always absent from his face."
(III, LII)

No Canto III, o autor confunde-se cada vez mais com o seu herói, e a primeira pessoa é quase sempre usada em lugar da terceira. No Canto IV abandona de uma vez seu personagem e fala por si mesmo. "The fact is, that I had become weary of drawing a line which everyone seemed determined not to perceive", explica êle na dedicatória endereçada a seu amigo, Hobhouse (26).

O Canto IV é quase todo a expressão de um sentimento obsessivo em Byron - o inconformismo diante da tragédia da decadência da Itália (no Canto II a mesma obsessão se manifesta com relação à Grécia), e nesse país, especificamente, a decadência das outrora poderosas, ricas e influentes Roma e Veneza. O drama da glória perdida da Grécia e da Itália

desperta perigosamente o dom de orador em Byron e vai ainda inspirar-lhe versos apaixonados e veementes em mais de um poema.

"Childe Harold's Pilgrimage" é um poema de leitura pouco atraente sob o ponto de vista do leitor moderno que não esteja diretamente interessado no fenômeno de Byron e do byronismo. A veemência do poeta e principalmente a melancolia de seu herói soam extremamente artificiais e não conseguem, na maioria das vezes, sensibilizá-lo. Mas, historicamente, tem um grande significado, pela repercussão que alcançou em seu tempo. Leslie A. Marchand considera-o "the Bible of the nineteenth century Weltschmerz" (27) e assim se expressa sobre o fenômeno do seu impacto e popularidade:

"Childe Harold's Pilgrimage is not only the greatest confessional poem of the Romantic Period in English literature. It is also the most authentic record of the Weltschmerz of the era that followed the disillusionments of the French Revolution and the Napoleonic wars. These are the qualities which account in largest measure for its popularity in its own day and its continued influence throughout Europe and America during the nineteenth century." (28)

Para Grierson, o aspecto principal do poema é seu próprio autor:

"Scenes and events and persons are all topics in a great declamation the central theme of which is Byron himself, his wrongs and sorrows and sombre reflections upon life." (29)

"Childe Harold" é certamente o poema mais byroniano de Byron. Com relação à forma, recorreu o poeta à estança de Spenser (30), e inúmeras restrições são feitas ao modo como êle usa o famoso metro de "The Faerie Queene". Para Saintsbury, "Childe Harold" é simplesmente "couplets with their rhymes wrenched into Spenserian order" (31). Para Enid Hamer, " 'Childe Harold's Pilgrimage' begins, and intermittently continues, in the traditional style of spacious and leisurely narration, but without either finesse or simplicity" (32). "Finesse" e "simplicidade" são de fato duas qualidades dificilmente aplicáveis a Byron, tanto sob o ponto de vista de forma, como de conteúdo, em qualquer de suas obras, e muito menos em "Childe Harold". Assim, as estâncias de "Childe Harold", com seu tom em geral veemente e declamatório soam muito mais "byronianas" que "spenserianas". O alexandrino final, principalmente, serve de maneira especial a Byron para as suas grandes tiradas retóricas. De qualquer forma, o que se nota é que êle, nos dois primeiros cantos, tenta a duras penas imitar o estilo de Spenser, usando palavras e construções arcaicas,

Mesmo em muitas das estâncias de 10 versos, dois dêles são reservados para o alexandrino, e os versos restantes apresentam então uma tradução extremamente simplificada:

"The horrid crags, by toppling
 /convent crowned,
 The cork-trees hoar that
 /clothe the shaggy steep,
 The mountain-moss by scorching
 /skies imbrowned,
 The sunken glen, whose sunless
 /shrubs must weep,
 The tender azure of the un-
 /ruffled deep,
 The orange tints that gild the
 /greenest bough,
 The torrents that from cliff
 /to valley leap,
 The vine on high, the willow
 /branch below,
 Mixed in one mighty scene,
 /with varied beauty glow."
 (I, XIX)

"Altos penedos, que um convento
 /c'rôa;
 Velhos sobreiros, que o escar-
 /pado cobrem;
 Musgo queimado por um sol arden-
 /te;
 No vale arbustos, que por êle
 /choram;
 O terno azul do acalmado Oceano;
 As laranjas doirando os verdes
 /ramos;
 As torrentes das rochas despe-
 /nhadas;
 Os salgueiros embaixo; em cima
 /as vinhas;
 Tudo em brilhantes cenas reuni-
 /do,
 Dá ao painel belezas variadas."

Nas estâncias de 9 versos, o alexandrino também sofre um processo de redução, pois corresponde a apenas um decassílabo. Vejamos êsses exemplos:

"Might once again renew their
 /ancient butcher-work."
 (II, LXVII)

"Outra vez se mostrassem carnicer-
 /ros."

"And from his further bank
 /Aetolia's wolds espied."
 (II, LXIX)

"E as campinas da Etolia ver
 /ao longe."

"Arm!Arm! it is-it is-the
 /cannon's opening roar!"
 (III, XXII)

"Armas, às armas! O canhão
 /ribomba!"

"In ruin - even as he had seen
 /the desolate sight;"
 (IV, XLIV)

"Em ruínas, desolado, qual
 /viu êle."

Algumas alterações de sentido são dignas de nota, pelo que revelam das preferências e aversões do próprio tradutor. Vejamos alguns exemplos do Canto I.

Nesse canto, quando Byron investe contra os portugueses, Pinheiro Guimarães faz algumas modificações, que apesar de sutis, suavizam bastante a rudeza da crítica. Assim, na E. XIV, quando o barco de Harold entra em águas portuguesas, Byron fala em "fertile shores where yet few rustics reap". O contraste que chamou a atenção do poeta está bem claramente expresso, não só pela oposição de "fertile shores" e "few rustics", como pelo uso de "yet". Pinheiro Guimarães omite essa palavra e traduz

"few" por "alguns" em vez de "poucos" (não se trata de "a few"): "fer-teis ribas, /Onde alguns aldeões estão ceifando". Na E. XVII, Byron refe-re-se aos habitantes de Lisboa como "dingy denizens". Pinheiro Guima-rães omite o adjetivo (que quer dizer "escuro", "encardido"). Na E. XVIII, "Poor, paltry slaves!" vem a ser apenas "Miseráveis escravos". Na E. XXXIII, "o vil escravo Lusitano" é a tradução de "Lusian slave, the lowest of the low" que, convenhamos, é bem mais enfático que a versão que lhe deu o tradutor brasileiro.

Não podendo porém fugir muito ao texto para melhorar, na tradu-ção, a situação de nossos antepassados portugueses, Pinheiro Guimarães co-locou uma nota à E. XVII, que diz: "O Sr. Alexandre Herculano protestou brilhantemente, no Pároco da Aldeia, contra a acrimoniosa severidade com que Byron julgou os Portugêses". Não deixa de traduzir também uma nota do próprio Byron à E. XXXIII: "Descrevo os Portugêses como os encontrei. Depois disso êles têm feito progressos, ao menos em coragem".

Na E. XXV, Byron usa duas palavras abstratas, "Folly" e "Policy" referindo-se respectivamente à Inglaterra e à França. Pinheiro Guima-rães preferiu "Albion" e "Galia", talvez por questão de intelegibilida-de. Mas, na E. XXVII, quando o inglês é bem concreto: "But seeks not now the harlot and the bowl", torna-se mais vago e temos: "Mas ora não procu-ra Baco ou Vênus". É claro que o problema é a tradução de "harlot".

Mas, em geral, a tradução é bem fiel ao original no que diz res-peito ao sentido. O mesmo não podemos dizer com relação à forma e ao es-tilo. Pinheiro Guimarães não tenta encontrar, ou criar, uma forma que se aproxime, pelo menos, da estança de Spenser e suas estrofes de nove, dez, onze, decassílabos brancos não podem reproduzir efeitos que resul-tam de um complexo sistema rímico e do impacto do alexandrino final. Não tenta reproduzir a linguagem arcaica que Byron procura, com bastante es-fôrço, manter nos dois primeiros cantos. O estilo de Byron, nos seus ar-roubos líricos e retóricos, aparece pàlidamente reproduzido na tradução, que soa sempre mais contida que o original, assemelhando-se mais a um poe-ma ligado à estética clássica que à romântica. Comparemos essas estan-ças:

"Stop!-for thy tread is on an
 An Earthquake's spoil is
 Is the spot marked with no
 Nor column trophied for
 None; but the moral's truth
 As the ground was before, thus

"Pára! Tu pisas de um império as
 Sepulto ali, d'um terremoto o
 Sinala o sitio colossal estátua!
 Coluna de troféus mostra o triun-
 Não: mais singela exprime-se a
 Deixem o solo estar, qual antes

How that red rain hath made
 /the harvest grow!
 And is this all the world has
 /gained by thee,
 Thou first and last of Fields!
 /king-making Victory?

And Harold stands upon this
 /place of skulls,
 The grave of France, the dead-
 /ly Waterloo!
 How in an hour the Power which
 /gave annuls
 Its gifts, transferring fame
 /as fleeting too!-
 In "pride of place" here last
 /the Eagle flew,
 Then tore with bloody talon
 /the rent plain,
 Pierced by the shaft of band-
 /ed nations through;
 Ambition's life and labours
 /all were vain-
 He wears the shattered links
 /of the World's broken chain."

(III, XVII-XVIII)

Como a seara cresceu com rubras
 /chuvas!
 E eis tudo o que por ti ganhara
 /o mundo,
 Tu o primeiro e o último dos
 /campos,
 Vitória de monarcas criadora!

E Harold parou nesse lugar de
 /ossadas:
 Funesto Waterloo, túmulo da
 /França!
 Como o poder numa hora anula
 /quanto
 Deu, transferindo a variável
 /glória!
 Soltou sublime o último vôo a
 /água,
 Vara-lhe a seta das nações li-
 /gadas,
 E o chão rasgou co'a ensanguen-
 /tada garra:
 Da ambição e da vida vãos es-
 /forços!
 Os partidos grilhões leva con-
 /sigo
 Da quebrada cadeia do universo."

Note-se como a linguagem da tradução é mais concentrada, despojada o quanto possível de artigos, preposições, conjunções, verbos auxiliares, etc.

Todavia, se formos à tradução diretamente, sem termos o original à vista, não podemos deixar de reconhecer-lhe uma grande fôrça expressiva. Vejamos essas estâncias do Canto II:

"De um poder morto és, Grécia, o mísero resto!
 Imortal, mas não vives; caís, e és grande!
 Quem guiar pode os filhos teus dispersos?
 À escravidão afeitos, quem livrá-los?
 Não d'outrora guerreiros voluntários,
 Sem esperanças, aguardando o exício,
 No sepulcral estreito das Termópilas.
 Quem reassumindo a si tão nobre espírito,
 Há de saltar das margens lá do Eurotas,
 Para vir de teu túmulo chamar-te?

Da liberdade espírito, quando em Pile
 Com Trasíbulo e sequazes te fartaste,
 Previste esta hora amarga de crestar-se
 A relva de teus belos campos Áticos?
 Não te agrilhoam mais trinta tiranos;
 Mas qualquer bruto na tua terra impera;
 Nem se erguem filhos teus, com vão motejos;
 Tremem debaixo do azurrague turco:
 Desde que nascem, té à morte, escravos,
 Nas palavras e ações já não são homens.

Salvo a figura, em tudo quão mudados!
Mas quem seus olhos inda vê faiscando
Crê de novo em seu seio arder teu raio,
Não extinto, ó perdida liberdade!
Sonham muitos que a hora se aproxima,
Que de seus pais lhes restitua a herança;
Armas, e auxílio anhelam do estrangeiro:
Sós - não ousam opôr-se à fúria imiga,
Nem riscar dessa lutuosa página
Da escravidão seus nomes aviltados.

Não sabeis vós, hereditários servos,
Que quem livre quer ser dá mesmo o golpe?
Que tal conquista é só para o seu braço?
Quer vingar-vos o Galo ou o Moscovita?
Subjugar podem vossos opressores;
Mas para vós não hão de arder as aras
Da liberdade. Ó sombra dos Helotes!
Do inimigo triunfai! - Senhores, Grécia,
Podes trocar - tua condição é a mesma;
Que os dias teus de glória são passados;
Mas inda não do teu opróbio os anos."

(II, LXXIII-LXXVI)

E essas, do Canto IV:

"Em Veneza, na ponte dos suspiros,
Parei - entre um palácio e uma masmorra:
Seus edifícios vi surgir das ondas,
Como que ao toque d'uma vara mágica.
Dez séculos, com suas asas nebulosas,
Me circundam, sorrindo moribunda
A glória dos passados tempos, quando
Muitas nações submissas contemplavam
Os do alado Leão marmóreos paços,
Onde Veneza, Estado no Estado,
S'entronizava sôbre um cento d'ilhas.

Qual Cybele do mar, fresca se erguia,
Com sua tiara de soberbas torres,
No horizonte acenando majestosa,
Regendo o oceano, e as potestades dêle.
Tal foi: dote fazia, para as filhas,
Do espolio das nações, e o Oriente,
Inexaurível, sôbre seu regaço
Em luzentes chuveiros espargia
Preciocisades. - Púrpura vestia,
E do banquete seu reis partilhavam,
Crendo assim aumentar sua dignidade.

Já não se ouve em Veneza o eco do Tasso;
Sem cantar, mudo rema o gondoleiro;
Sôbre a praia os palácios seus desabam;
Mais não se escuta a música incessante:
Êsses tempos lá vão; mas há belezas
Inda ali. Se os Estados e artes caem,
Não morre a natureza, nem se esquece,
Quanto Veneza um dia lhe foi cara;
Ponto jovial de tôdas as festanças,
Do mundo união, da Itália mascarada."

(IV, I-III)

É compreensível o entusiasmo do jovem Otaviano ao ouvir pela primeira vez a tradução de Pinheiro Guimarães:

"Quando findou a leitura, estávamos, como os companheiros de Colombo, em presença de um mundo nôvo. Fizera-se em nossos espíritos uma revolução literária". (34)

A "revolução literária" a que se refere Otaviano, porém, não poderia ser de linguagem, estilo ou forma, pois em Pinheiro Guimarães persiste claramente o fundo clássico. O elemento revolucionário para Otaviano era o tema, pois o que mais o impressionou e a seus companheiros, no primeiro momento, foram as estrofes dedicadas à Grécia e à Itália:

"A poesia desdobrara diante de nossos olhos as cenas da história e todos nós discorremos então a respeito de Atenas e Roma, como exilados que lamentam os dias de escravidão de sua pátria". (35)

(1842-1845)

FRANCISCO OTAVIANO DE ALMEIDA ROSA

A MARIA, ADEUS, IGNEZ, O CREPÚSCULO DA TARDE,
EUTANÁSIA, HORAS DE OCIOSIDADE

Francisco Otaviano é um dos mais famosos poetas-tradutores do Brasil, um dos mais citados como exemplo de escritor que traduz com fidelidade e elegância. Não podemos negar a elegância de seus versos, mas, a análise de suas versões de Byron vem nos revelar que, pelo menos em relação a êsse poeta, é escandalosamente infiel. Suas versões são em geral um misto de tradução e adaptação bem livre, em que o texto original aparece grandemente desfigurado, de acôrdo com os imperativos de sua sensibilidade literária, bem mais "romântica", como veremos, que a de Byron.

Comparemos a sua composição "A Maria" com o original "To M.S.G." (36), onde um Byron adolescente se dirige à amada que não poderá ser sua:

With joy I court a certain
 Rather than spread its ^{doom,}
^{guilty glow.}

7

I will not ease my tortur'd
 By driving dove-ey'd peace ^{heart,}
 Rather than such a sting ^{from thine;}
 Each thought presumptuous I ^{impart,}
^{resign.}

8

Yes! yield those lips, for
 More than I here shall dare ^{which I'd brave}
 Thy innocence and mine to ^{to tell;}
 I bid thee now a last fare- ^{save,—}
^{well.}

9

Yes! yield that breast, to
 And hope no more thy soft ^{seek despair,}
 Which to obtain, my soul ^{embrace;}
 All, all reproach, but thy ^{would dare}
^{disgrace.}

10

At least from guilt shalt thou
 No matron shall thy shame ^{be free.}
 Though cureless pangs may prey ^{reprove;}
 No martyr shalt thou be to ^{on me,}
^{love."}

Se a tua correrá, serena e pu-
 De prazeres sòmente entrete-
^{ra,}
^{cida?}

Roubar teu coração à paz dos
 Para nele espargir os meus ^{anjos}
 Oh! fôra crime...A expiação ^{amores?}
 Novas, imensas, incessantes ^{pedira}
^{dores.}

E depois, p'ra livrar-te ao
 Adeus, meu anjo—fugitivo ^{precipício}
 Rocem embora os teus lábios ^{corro;}
 Será curto o penar, em bre- ^{outrem,}
^{ve morro!}

Sim! agonizarei, talvez, bem
 Porque teus dias me reclamam ^{pouco,}
 E para possuir-te, arrosta- ^{graça;}
 Infâmias, porém não tua des- ^{ria}
^{graça!}

Ao menos ficarás de um crime
 O porvir para ti será de flo- ^{isenta,}
 Que importa que minh'alma se ^{res,}
 Se não padecerás por meus ^{torture}
^{amores?"}

Aparentemente a tradução corresponde ao original: apresenta exatamente 10 quadras. As quatro primeiras seguem mais de perto o texto inglês, apesar de inúmeros desvios. Da quinta estrofe, porém, Otaviano só traduziu o "No"; o restante é composição exclusivamente sua. Daí por diante apoia-se no original, imita o original, mas não o traduz certamente. E note-se como Otaviano apresenta uma versão mais dramática: o namorado do poema de Byron apenas se despede ("I bid thee now a last farewell"); o de Otaviano despede-se também, mas fala em morte ("Será curto o penar,

em breve morro!").

Os decassílabos de Otaviano são belos e sonoros, mas não correspondem de forma alguma aos octossílabos de Byron, talvez justamente por serem belos e sonoros. Soam mais dignos, mais adultos, enquanto o ritmo batido dos tetrâmetros jâmbicos de Byron dá ao poema um tom mais juvenil.

Pires de Almeida, em A Escola Byroniana no Brasil, transcreve êsse trabalho de Otaviano, mas o texto que oferece não coincide perfeitamente com o da edição de Xavier Pinheiro. O título é "À M.S.G." e as variações que apresenta não o fazem mais fiel ao original (37).

A composição intitulada "Adeus" refere-se às treze primeiras estâncias do Canto I de "Childe Harold" e à canção em dez estrofes que se segue - "Childe Harold's Good Night" (38). As treze estâncias de Spenser (9 versos) correspondem na tradução a treze estrofes de tamanho irregular em decassílabos sôltos (6, 5, 9, 4, 11, 16, 8 versos). Algumas estâncias foram divididas em duas, duas outras foram reunidas em uma mais longa, e temos, afinal treze estâncias, como no original, e nessa confusão costumamos a perceber que a E. X não foi traduzida.

Ao verter êsse trecho do "Childe Harold", Otaviano parece ter principalmente em vista a tradução da canção de despedida do herói do poema, ao deixar a pátria, "Childe Harold's Good Night", tanto que dá a toda a composição o título de "Adeus".

Vejamos a canção, no seu texto original e na versão brasileira:

1

"Adieu, adieu! my native
 /shore
 Fades o'er the waters blue;
 The night-winds sigh, the
 /breakers roar,
 And shrieks the wild sea-
 /-mew.
 Yon Sun that sets upon the
 /sea
 We follow in his flight;
 Farewell awhile to him and
 /thee,
 My native Land—Good Night!

"—'Adeus! adeus! nas ondas
 /aniladas
 Somem-se ao longe das nativas
 /plagas.
 Ouço gemer a lamentosa alcione;
 Sussura a brisa acalentando as
 /vagas.
 Lá se me mergulha o sol sem
 /que receie
 Do rei dos mares o funesto
 /açoite.
 Adeus, por algum tempo, astro
 /formoso!
 Terra da minha pátria, boa
 /noite!

'A few short hours and He will
 To give the Morrow birth;
 And I Shall hail the main and
 But not my mother Earth.
 Deserted is my own good Hall,
 Its hearth is desolate;
 Wild weeds are gathering on
 My Dog howls at the gate.

'Come hither, hither, my
 Why dost thou weep and wail?
 Or dost thou dread the
 Or tremble at the gale?
 But dash the tear-drop from
 Our ship is swift and
 Our fleetest falcon scarce
 More merrily along.'

'Let the winds be shrill, let
 I fear not wave nor wind:
 Yet marvel not, Sir Childe,
 Am sorrowful in mind;
 For I have from my father
 A mother whom I love,
 And have no friends, save
 But thee—and One above.'

'My father blessed me fervent
 Yet did not much complain;
 But sorely will my mother sigh
 Till I come back again.'—
 'Enough, enough, my little lad!
 Such tears become thine eye;
 If I thy guileless bosom had,
 Mine own would not be dry.'

Oh! Sol! ressurgirás em breves
 Para dar a outro dia nascimento,
 Saudarei de novo, não a pátria,
 Porém águas do mar e o firma-
 Uiva meu cão às portas do cas-
 Não arde mais o fogo na lareira,
 Pelas paredes do salão deserto,
 Alastra-se a invasora trepadeira.

—'Vem cá, chega-te a mim, pe-
 Porque choras? que mágua te tor-
 Temes acaso as ondas que borbu-
 Temes o vento que feroz murmura?
 De teus olhos as lágrimas enxuga:
 É o nosso baixel ligeiro e forte;
 Falcão não há de agilidade rara
 Que mais rapidamente os ares

'—O vento a sibilar, ondas en-
 Oh! donzel, não me assustam tais
 Porém no mais profundo de minha
 Coam, entanto, bem amargas dores!
 Deixei meu velho pai; lágrima
 De minha pobre mãe as faces mo-
 Afora êles, não conheço amigos,
 Exceto vós e que do céu nos olha!

A benção de meu pai foi dada em
 Com tôda a angústia do momento
 Gemerá minha mãe até que eu volte...
 Neles pensando, também choro e
 —Assás! assás! oh! meu pequeno
 Teu pranto é testemunho de ter-
 Molhadas estas pálpebras verias
 Se minha alma inda fôsse honesta
 e pura.

'Come hither, hither, my
 /staunch yeoman,
 Why dost thou look so pale?
 Or dost thou dread a French
 /foeman?
 Or shiver at the gale?'-
 'Deem'st thou I tremble for
 /my life?
 Sir Childe, I'm not so weak;
 But thinking on an absent wife
 Will blanch a faithful
 /cheek.

- 'Vem cá, chega-te a mim, meu
 /bravo arqueiro:
 Porque descoras do perigo em
 /meio?
 Tens medo acaso do bramir do
 /vento?
 O corsário francês te dá re-
 /ceio?'
 - 'Oh! não me aterra a perda da
 /existência;
 Donzel, a cobardia não me as-
 /senta:
 Mas deixar minha espôsa e meus
 /filhinhos,
 Isso, sim, me descora e me ator
 /menta.

'My spouse and boys dwell near
 /thy hall,
 Along the bordering Lake,
 And when they on their father
 /call,
 What answer shall she
 /make?'-
 'Enough, enough, my yeoman
 /good,
 Thy grief let none gainsay;
 But I, who am of lighter
 /mood,
 Will laugh to flee away.

Junto ao castelo teu, beirando
 /o lago,
 A casa me ficou e a espôsa amada:
 Ai! quando os filhos pelo pai
 /perguntem,
 Que lhes dirá a pobre abandonada?
 /da?'
 - 'Assás! assás! meu bravo com-
 /panheiro.
 Deve ser dolorosa essa ferida...
 Mas eu que sou de humor mais
 /leviano
 Posso zombar na hora da partida.

'For who would trust the seem
 /ing sighs
 Of wife or paramour?
 Fresh feeres will dry the
 /bright blue eyes
 We late saw streaming o'er
 For pleasures past I do not
 /grieve,
 Nor perils gathering near;
 My greatest grief is that I
 /leave
 No thing that claims a
 /tear.

Sim! quem se fia em trêmulo
 /suspiro
 Da espôsa ou amante que, ao par
 /tir, deixamos?
 Os seus olhos azuis breve se en-
 /xugam
 E só tarde a mudança lhes no-
 /tamos.
 Saudades do passado...desconheço,
 Não me assustam os ventos e os
 /escolhos:
 Dói-me, sim,-que apartando-me da
 /pátria
 Nada reclame o pranto de meus
 /olhos!'

'And now I'm in the world
 /alone,
 Upon the wide, wide sea:
 But why should I for others
 /groan,
 When none will sigh for me?

E agora que isolado no oceano,
 A mercê do tufão nos mares giro,
 Porque verterei lágrimas por
 /outros
 Se ninguém para mim tem um sus-
 /piro.

Perchance my Dog will whine
 / in vain,
 Till fed by stranger hands;
 But long ere I come back again,
 He'd tear me where he stands.

Talvez vive meu cão até que ob-
 / tenha
 Estrangeiro alimento, e após, o
 / sono;
 E quando eu regressar, me desco-
 / nheça
 E morda, às portas do seu nôvo dono.

10

'With thee, my bark, I'll swift
 / ly go
 Athwart the foaming brine;
 Nor care what land thou
 / bear'st me to,
 So not again to mine.
 Welcome, welcome, ye dark-blue
 / waves!
 And when you fail my sight,
 Welcome, ye deserts, and ye
 / caves!
 My native Land—Good Night!"

O mar em fúria, espumoso, ira
 / do,
 Contigo corto, meu baixel, asi
 / nha:
 Siquer não penso nessas longes
 / terras
 A que me levas, nem da volta à
 / minha.
 Benvindas vós, águas azuis,
 / benvindas!
 E quando mais o barco não me
 / açoite,
 Benvindos vós, cavernas e de-
 / sertos!
 Terra da minha pátria, boa
 / noite!..."

Como vemos, Otaviano apresenta, da mesma forma que o original, dez estrofes de oito versos cada, mas enquanto Byron muda de ritmo completamente em relação às estâncias de Spenser, Otaviano continua com seus decassílabos, introduzindo apenas algumas rimas para variar.

Aqui, mais do que em qualquer outra composição, Otaviano trans-
 forma Byron num autêntico representante do Romantismo Brasileiro, certa-
 mente bem mais choroso e sentimental que o inglês, mesmo em se tratando de
 Byron. Note-se na estrofe 5 como "my father" é "meu velho pai"; "a mother",
 "minha pobre mãe", cujas faces estão molhadas por uma "lágrima triste" que
 não consta do original. Na versão brasileira o pai do pequeno pagem dá
 a benção "em prantos" ("fervently" no texto inglês), e "Com tôda a angús-
 tia do momento extremo", conquanto em inglês êle "did not much complain".
 A mãe "gemerá" (por "will sigh"). "Neles pensando, também choro e gemo"
 é por exclusiva conta do tradutor. A separação é bem mais melodramática
 na versão brasileira: "But thinking on an absent wife" passa a ser "Mas
 deixar minha espôsa e meus filhinhos"; "What answer shall she make?" é
 reproduzido como "Que lhes dirá a pobre abandonada?".

Outra canção que Byron incluiu no "Childe Harold" é "To Inez",
 que vem após a E. LXXXIV do Canto I (39). É uma espécie de hino do byro-
 nismo, e nas suas nove quadras encontramos todos os ingredientes de misan-

tropia, ceticismo, desengano e melancolia que integram um dos aspectos, talvez o mais característico, desse fenômeno de modaliterária. Encontramos nada menos do que oito traduções brasileiras de "To Inez" (não contando a de Pinheiro Guimarães que está incluída na sua tradução completa do "Childe Harold"), prova eloquente da atração que esse pequeno "manifesto" romântico exerceu sobre nossos poetas.

Vai aqui o texto em inglês, e achamos importante transcrevê-lo não só para podermos melhor comentar as qualidades e os defeitos das traduções que dele foram feitas, como também porque achamos que o conhecimento de um texto que fascinou tanto os nossos escritores pode ser relevante para o estudo de certos aspectos ou tendências de nosso romantismo.

1

"Nay, smile not at my sullen brow;
Alas! I cannot smile again:
Yet Heaven avert that ever thou
Shouldst weep, and haply weep in vain.

2

And dost thou ask what secret woe
I bear, corroding Joy and Youth?
And wilt thou vainly seek to know
A pang, ev'n thou must fail to soothe?

3

It is not love, it is not hate,
Nor low Ambition's honours lost,
That bids me loathe my present state,
And fly from all I prized the most:

4

It is that weariness which springs
From all I meet, or hear, or see:
To me no pleasure Beauty brings;
Thine eyes have scarce a charm for me.

5

It is that settled, ceaseless gloom
The fabled Hebrew Wanderer bore;
That will not look beyond the tomb,
But cannot hope for rest before.

6

What Exile from himself can flee?
To zones though more and more remote,
Still, still pursues, where'er I be,
The blight of Life-the Demon Thought.

7

Yet others rapt in pleasure seem,
And taste of all that I forsake;
Oh! may they still of transport dream,
And ne'er-at least like me-awake!

Through many a clime 'tis mine to go,
 With many a retrospection curst;
 And all my solace is to know,
 Whate'er betides, I've known the worst.

What is that worst? Nay do not ask-
 In pity from the search forbear:
 Smile on-nor venture to unmask
 Man's heart, and view the Hell that's there."

Otaviano é um dos tradutores de "To Inez". A sua versão é uma adaptação inteiramente livre da canção de Byron. Para começar toma estranhas liberdades com a ordem das estrofes: da 5ª passa para a 8ª e termina com a 6ª. Não traduz a 7ª e a 9ª. Assim as nove quadras do original correspondem a sete na versão de Otaviano. Quanto à forma, muda os octossílabos do poema em alexandrinos, o que é de certo modo um absurdo, pois trata-se de uma canção e os tetrametros jâmbicos são usados justamente para emprestar-lhe um ritmo fácil e popular. Os alexandrinos de Otaviano envolvem o poema num ritmo lento e trágico que não encontramos no original.

Mas, vejamos a tradução:

"Ai! não sorrias, não! Meu rosto macilento
 Não pode responder a teu sorriso, Ignez:
 Afaste o céu piedoso de teus formosos olhos
 As lágrimas de sangue que verto, em vão talvez!

E queres tu saber o íntimo quebranto,
 Que surda e lentamente corroi os dias meus?
 Ai! não t'o digo, não! As penas de minh'alma
 Não podem ser delícias, nem pela mão de Deus.

Não foi amor descrido, não foi ódio revolto,
 Não foi despeito baixo das lutas da ambição
 Quem me arrancou da pátria, e me arrojou aos mares,
 Quem me entranhou no peito tanta desolação.

Fadiga de prazeres, fadiga de desgostos,
 Tédio fatal da vida, eis o martírio meu;
 Gelou-se o coração, nem podem despertá-lo
 Os olhos sedutores que Deus te concedeu.

Do criminoso hebreu, eterno peregrino,
 Rodeia-me a tristeza, fatídica, sombria;
 Quero encarar o mundo, e o mundo me horroriza,
 Mas também me confrange pensar na lage fria.

Lustrando várias terras, que assim me coube em sorte,
 O espectro do passado sempre ante os olhos vi:
 Sabes, acaso, Ignez, qual é o meu consolo?
 Que todo o mal que eu sofra, muito maior sofri.

Nem procurando exílio na zona a mais remota,
Posso escapar à sanha de meu feroz tormento:
Lá mesmo me acompanha, lá mesmo me persegue
Da vida êsse demônio chamado Pensamento."

Como Otaviano exagera! "It is not love, it is not hate", passa a ser "Não foi amor descrido, não foi ódio revolto"; "That bid me loathe my present state,/ And fly from all I prized the most:" é "Quem me arrancou da pátria, e me arrojou aos mares,/ Quem me entranhou no peito tanta desolação."! Como inventa: "As lágrimas de sangue que verto,"; "As penas de minh'alma/ Não podem ser delícias, nem pela mão de Deus!"; "Quero encarar o mundo e o mundo me horroriza". Como altera o sentido de certas palavras: "sullen" (taciturno, sombrio, soturno) é traduzido por "macilento"; "fabled" (legendário) é vertido como "criminoso". Falta de conhecimento de inglês? Negligência? Nem uma coisa, nem outra, parece-nos, mas simples manifestações de "byronismo" brasileiro.

Já conhecemos bem o método de tradução de Otaviano. As outras versões de Byron publicadas na edição de Xavier Pinheiro apresentam as mesmas irregularidades que já constatamos nas que acabamos de examinar.

A composição intitulada "O Crepúsculo da Tarde" é um belo poema, mas como tradução é uma "belle infidèle". Sete estrofes (Ottava Rima) do Canto III de "Don Juan" transformam-se em oito de tamanhos os mais variados (6, 7, 8, 9, 11, 12 versos), tôdas compostas de decassílabos soltos. O trecho em inglês compreende as estrofes que vão de CI a CVIII (40), em que Byron interrompe algumas cáusticas considerações que estava fazendo com respeito a outros poetas românticos, especialmente Wordsworth, e mudando de tom completamente passa a entoar líricos versos à hora crepuscular da Ave Maria, momento da oração, e também do amor. Otaviano, não sabemos por que razão, não traduz a E. CVI, achou-a difícil, talvez. Em compensação a segunda estrofe da tradução é de sua exclusiva responsabilidade:

"Ave, Maria! estrêla do viandante,
Tu conduzes ao pouso o peregrino,
Que anda longe dos seus, na terra estranha,
Salve, estrêla do mar! em ti se fitam
Olhos e coração do marinheiro
Que no oceano te saúda agora.
Salve, rainha excelsa, ave, Maria!
Ei-la que chega a hora do teu culto,
À tardinha, em céu meigo, à luz do ocaso."

Em defesa de Otaviano, porém, é necessário esclarecer que as traições cometidas para com o texto de Byron comprometem o seu trabalho como tradução, mas não lhe tiram o valor poético que se revela em estrofes de grande efeito, como esta:

"Sweet Hour of Twilight!-in the
Of the pine forest, ^{/solitude}
Which bounds Ravenna's ^{/silent shore}
Rooted where once the Adrian
To where the last Caesarean ^{/wave flowed o'er,}
Evergreen forest! which ^{/fortress stood.}
And Dryden's lay made haunted ^{/Boccaccio's lore}
How have I loved the twilight ^{/ground to me,}
^{/hour and thee!"}
(III, CV)

"Hora doce do trêmulo crepúsculo,
Quantas vêzes errante, junto à ^{/praia,}
Na solidão dos bosques de Ravenna,
Que se alastram por onde anti-
Flutuavam as ondas do Adriático, ^{/gamente}
Bosques frondosos, para mim ^{/sagrados}
Pelos graciosos contos de ^{/Boccaccio,}
Pelos versos de Dryden, quan-
tas vêzes ^{/tas vêzes}
Aí cismeí aos arrebois da tar-
de!" ^{/de!"}

Notem-se, como sempre, os reflexos da sua sensibilidade de romântico brasileiro em epítetos ausentes em Byron, como "trêmulo" referindo-se a "crepúsculo", e "graciosos", aos "contos de Boccaccio"; na transformação de "evergreen" em "frondosos"; e no tropicalíssimo "arrebois da tarde!". Mas, notem-se particularmente a excelência e a expressividade de versos como "Hora doce do trêmulo crepúsculo" e "Flutuavam as ondas do Adriático", pelo uso do ritmo, da consonância e das variações vocálicas.

Pires de Almeida transcreve também uma versão de "O Crepúsculo da Tarde" (41), cujo texto, porém, não coincide exatamente com o apresentado por Xavier Pinheiro.

O poema de Byron intitulado "Euthanasia" (42) foi publicado pela primeira vez juntamente com a segunda edição de "Childe Harold" em 1812. O seu tema é o da morte, tão caro aos românticos. O poeta pensa na morte e deseja-a, pois com ela virá afinal a paz do esquecimento. Mas o poeta tem idéias bem definidas sobre o tipo de fim que lhe serve. Quer morrer só, sem choros fingidos ao redor, e quer descer ao túmulo em silêncio. Que ninguém se sinta obrigado a acompanhá-lo à morada final - não deseja atrapalhar os momentos alegres dos amigos e nem assustá-los. Enfim, almeja uma morte tranquila e sossegada e aceita com prazer a idéia de voltar ao nada que era antes de nascer para a vida e para o sofrimento. Eis o texto do poema:

1

"When Time, or soon or late, shall bring
The dreamless sleep that lulls the dead,
Oblivion! may thy languid wing
Wave gently o'er my dying bed!

2

No band of friends or heirs be there,
To weep, or wish, the coming blow:
No maiden, with dishevelled hair,
To feel, or feign, decorous woe.

3

But silent let me sink to Earth,
With no officious mourners near:
I would not mar one hour of mirth,
Nor startle Friendship with a fear.

4

Yet Love, if Love in such an hour
Could nobly check its useless sighs,
Might then exert its latest power
In her who lives, and him who dies.

5

'Twere sweet, my Psyche! to the last
Thy features still serene to see:
Forgetful of its struggles past,
E'en Pain itself should smile on thee.

6

But vain the wish - for Beauty still
Will shrink, as shrinks the ebbing breath;
And Woman's tears, produced at will,
Deceive in life, unman in death.

7

Then lonely be my latest hour,
Without regret, without a groan;
For thousands Death hath ceased to lower,
And pain been transient or unknown.

8

'Aye, but to die, and go,' alas!
Where all have gone, and all must go!
To be the nothing that I was
Ere born to life and living woe!

9

Count o'er the joys thine hours have seen,
Count o'er thy days from anguish free,
And know, whatever thou hast been,
'Tis something better not to be."

Otaviano deve ter-se sentido atraído pelo tema do poema. Como sempre, a forma, o ritmo não lhe disseram nada. As nove quadras do original com versos em tetrametros jâmbicos e rimas alternadas são transportadas para sete estrofes de tamanho variado cujos versos são decassílabos brancos.

A tradução não é fiel, nem bela. A linguagem poética de Otaviano é em geral agradável e elegante, mas aqui êle emprega um vocabulário de gosto bastante duvidoso. E a sua reprodução apresenta um aspecto caótico e um tom enfático que nada tem a ver com o original, que flui serenamente num tom tranquilo e quase lânguido (com exceção da última estrofe).

Vejamos a 1ª estrofe:

"Numen do Esquecimento! - quando o tempo,
Ou cedo, ou tarde, me cerrar os olhos
No repouso, que os sonhos não perturbam,
Sôbre meu frio, mortuário leito,
Numen do Esquecimento! - estende as asas!"

A tradução de "Oblivion" por "Numen do Esquecimento" já um excesso enfático, a sua repetição, verdadeira ostentação.

Para darmos uma idéia da extrema liberdade que o tradutor toma com o texto inglês, não só com relação ao sentido, mas também ao tom e à intenção, vejamos ainda outra estrofe, que corresponde à 3ª do original:

"Quero descer ao túmulo em silêncio...
De que me serve oficioso pranto,
Que, após instantes se converte em riso,
Quando, ao deixar o cemitério, o amigo,
Sem o traje mudar, corre apressado
Ao teatro, ao festim, ao baile, ao jôgo?"

Encontra-se ainda na Edição de Xavier Pinheiro uma composição que é uma felicíssima combinação de conteúdo e forma, e que por si só bastaria para nos convencer que Otaviano é um poeta realmente bom. É um poema em que entram todos os principais elementos da inspiração romântica - amor não correspondido, sofrido em silêncio, donzela pálida, de olhos negros, e "interno padecer" (tuberculosa, certamente), desejo de morte, etc. Trata-se de fato de um belíssimo exemplar de expressão poética do nosso romantismo. Acontece porém, que êsse poema, cujo título é "Sonhar", aparece no livro como sendo tradução de Byron. Não encontramos nada na obra do poeta que se assemelhasse a êle. O tema do amor impossível e não correspondido encontra-se em Byron nos poemas inspirados pelo seu amor juvenil por Mary Chaworth, mas entre êsses não há nenhum que pudesse ter servido de base a Otaviano, mesmo tendo em vista o fato de que êle poderia ter tomado extremas liberdades com o mesmo.

Por outro lado, como já tivemos ocasião de mencionar, na Edição de Xavier Pinheiro, entre as Poesias Originais Inéditas, encontra-se uma, intitulada "Horas de Ociosidade" datada S. Paulo, 27 de agosto de 1844, que também aparece entre as Poesias Originais Publicadas sob outro título, "Quem Sabe?", que nada mais é do que a tradução, naquele processo de Otaviano já nosso conhecido - metade tradução, metade adaptação livre - do poema "To a Lady" (43) da coletânea "Hours of Idleness" de Byron, exatamente uma daquelas composições inspiradas no seu amor adolescente por Mary Chaworth a que nos referimos há pouco.

Ainda teremos oportunidade de examinar outras versões de Francisco Otaviano, mas, pelas amostras que tivemos, vê-se que o autor está longe de mostrar uma fidelidade escrupulosa aos textos de Byron, tendendo principalmente a colorí-los de matizes pessoais e a adaptá-los ao gosto romântico brasileiro com recheios dramáticos e sentimentais, o que, é bom esclarecer, ofusca-lhe o mérito de tradutor, mas torna as suas produções extremamente interessantes sob o ponto de vista do estudioso de literatura comparada.

(1844-1848)

JOÃO CARDOSO DE MENESES E SOUSA

OSCAR D'ALVA

O GIAUR

A comparação entre Francisco Otaviano e Cardoso de Meneses é inevitável: os dois foram contemporâneos na Academia de São Paulo e são os mais festejados e elogiados entre os tradutores de Byron no Brasil. Na comparação, Otaviano sai ganhando como poeta, mas, como tradutor propriamente dito, João Cardoso, à primeira vista pelo menos, parece mais

respeitável. Como vimos, as traduções do primeiro são uma mistura de tradução e adaptação bem livre em que os originais sofrem enxertos e mutilações que os desfiguram completamente. João Cardoso é um tradutor bem mais consciencioso; não omite estrofes, ou parágrafos, não acrescenta outros de sua própria lavra, não altera a ordem dos mesmos; traduz estrofe por estrofe, quase verso por verso.

"Oscar of Alva" (44) foi publicado em 1807 e é uma espécie de balada cuja história foi sugerida, segundo nota do autor "by the story of 'Jeronymo and Lorenzo' in the first volume of Schiller's Armenian, or the Ghost-Seer. It also bears resemblance to a scene in the third act of Macbeth" (45). A cena em questão é a do banquete em que aparece o fantasma de Banquo. O poema conta a história de um terrível fratricídio: Allan mata seu irmão, Oscar, e herda-lhe a noiva, a bela Mora. Na festa do casamento, o fantasma de Oscar comparece e desmascara o irmão.

Podemos considerar o poema como precursor dos contos metrificados (e seu autor chama-o de "tale" na mesma nota acima mencionada), e já se nota aqui a capacidade de narrador que Byron vai demonstrar mais tarde naqueles poemas e mesmo em "Don Juan".

É de grande efeito a atmosfera de desolação e tragédia criada nas primeiras estrofes pela apresentação do castelo abandonado à beira-mar. Qual seria o drama que ali tivera lugar? Num "flash-back" o poeta começa a contar a história desde o princípio. Interessante a descrição dos dois irmãos: Oscar, o primogênito, sem problemas, corajoso, leal; Allan, pálido e melancólico, "had early learn'd controul/ And smooth his words had been from youth". Vingava-se então nos inimigos. Oscar era mesmo o favorito, o pai fazia-lhe tôdas as vontades: "And Oscar claim'd the beauteous bride,/ And Angus on his Oscar smiled". Tôda a cena em que comparece o fantasma é muito boa e de grande efeito dramático. Representa o climax da narrativa. No meio das festividades do casamento de Allan e Mora, a atenção do leitor é despertada para uma estranha figura:

"But who is he, whose darken'd brow
Glooms in the midst of general mirth?"
(46)

Segue-se a descrição do misterioso personagem e seu diálogo com o velho Angus. A expectativa cresce quando Allan exita ao ver-se forçado a elevar a taça em memória do irmão desaparecido:

"Thrice did he raise the goblet high,
And thrice his lips refused to taste;
For thrice he caught the stranger's eye
On his with deadly fury plac'd."
(60)

Por fim Allan faz o brinde e é desmascarado aos gritos de "Tis he! I hear my murderer's voice!" pelo desconhecido que desaparece então em meio a uma terrível tempestade, não antes que os convidados possam ter tido uma melhor visão de sua medonha figura:

"His waist was bound with a broad belt round
His plume of sable stream'd on high;
But his breast was bare, with the red wounds
And fix'd was the glare of his glassy eye."
(65)

É o fantasma de Oscar, certamente - todos o reconhecem - que parte após a terrível revelação.

A tradução de João Cardoso apresenta, como o original, 79 quadras, e nela podemos acompanhar perfeitamente a narrativa, que se apresenta completa e sem alterações substanciais.

Com relação à forma, porém, não foi nada fiel o tradutor. Tratando-se de um poema narrativo do tipo balada, Byron usa um ritmo fácil e regular - tetrametros jâmbicos com rimas alternadas. Na tradução vamos encontrar os infalíveis decassílabos soltos. Na edição de 1911 de Poesias e Prosas Seletas, Vol. II, Cardoso de Meneses, ou melhor, o Barão de Paranapiacaba, em uma nota introdutória a êsse mesmo trabalho, faz a defesa dêsse tipo de metrificacão, "insulsa ao paladar hodierno", mas que considera "nervo de nossa poesia". O fato porém, é que o ritmo prosaico e a ausência de rimas não conseguem refletir nem de leve o tipo de versificacão usado no original.

Mas vejamos um trecho do poema e respectiva traduçãõ, para que possamos dar idéia do que foi dito acima:

"But who is he, whose darken'd
Glooms in the midst of
Before his eyes' far fiercer
The blue flames curdle o'er
the hearth.

"Mas quem é êste cujo negro
Co'a alegria geral feroz
Ante o fulgor sinistro de seus
Condensam-se no lar cerúleas
chamas.

"Le flambeau des nuits brille
au milieu des cieus d'azur,
et répand une douce lumière
sur le rivage de Lora. Les
vieilles tours d'Alva élèvent
jusqu'aux nues leurs créneaux
grisâtres. Le bruit des
armes ne retentit plus dans
le chateau solitaire." (47)

"Brilha no azul do céu da noi-
/te o círio
Sôbre a praia de Lora; as tor
/res d'Alva
Ameias côr de cinza às nuvens
/erguem;
Não mais co'as armas troa ermo
/o castelo."

Note-se "The lamp of Heaven"; em francês, "Le flambeau des nuits"; em português, "da noite o círio". Note-se como Byron não menciona nuvens, Pichot o faz e João Cardoso também. O mesmo com relação a ameias. Não há nenhum castelo solitário no original, mas sim na tradução francesa.

Como vemos o tradutor francês comete tôda a sorte de pequenas traições para com o texto original e o tradutor brasileiro o acompanha.

Mas, na verdade, Cardoso de Meneses apenas se apoia na tradução de Pichot, em algumas estrofes mais pesadamente, como na que acabamos de ver, em outras, menos, como na E. 6, que mostraremos a seguir:

"Faded is Alva's noble race,
And grey her towers are seen afar;
No more her heroes urge the chase,
Or roll the crimson tide of war."

"La noble race des seigneurs
d'Alva est éteinte. Les tours
de leur forteresse sont
encore aperçues de loin, re-
vétues du vernis des siècles;
mais ces herôs ne poursuivent
plus le daim dans les bois,
ni l'ennemi sur les champs de
bataille." (48)

"É finda a raça dos senhores
/d'Alva,
Seu cinzento solar /campeia
/ao longe;
Mas já nos bosques seus heróis
/não caçam,
Nem no sangrento mar da guerra
/ondeiam."

Nota-se a presença do texto francês nos "senhores d'Alva", nos "bosques". Mas, está bem claro nessa estrofe que a base principal para a tradução brasileira ainda foi o texto inglês e isso acontece na maior parte do poema. E nem teria podido João Cardoso limitar-se às 79 quadras do original se se deixasse levar inteiramente pela imaginação do tradutor francês (notem os acréscimos e as alterações que compõem e ornamentam o texto francês acima transcrito).

"The Giaour" (49) que tem o subtítulo, "A Fragment of a Turkish Tale", é o primeiro dos "tales", tendo sido publicado em 1813.

O poema é longo e confuso. Difícil seguir o fio da narrativa no emaranhado de trechos digressivos e os arroubos retóricos e líricos

Blooms blushing to her lover's
 His queen, the garden queen, /tale:
 Unbent by winds, /his Rose,
 Far from the winters of the /snows,
 By every breeze and season /west,
 Returns the sweets by Nature /blest,
 In softest incense back to /given
 And grateful yields that /Heaven;
 Her fairest hue and fragrant /smiling sky
 (21-32) /sigh."

Enche, por ela, os ares de /harmonia.
 Essa odalisca do cantor plu- /moso,
 Que o cetro dos jardins con- /serva, eterno,
 Sempre, em tôda a estação mimo /das auras,
 Nunca ofendida de tufões e /gelos,
 Sem conhecer ocidentais inver- /nos,
 - A rosa - paga c'o mais puro /incenso
 À natureza os sucos nutritivos
 E, grata, oferta ao céu, de /que é diletta,
 O brilhante matriz das vivas /côres
 E a essência de balsâmicos /suspiros."

Notar como "nightingale" desdobra-se em "canoro amante" e "can-
 tor plumoso".

A perífrase, o rodeio de palavras, enfraquece bastante a ver-
 são brasileira fazendo-a soar ainda mais rebuscada e pomposa que o origi-
 nal:

"'Twere long to tell, and sad
 Each step from Splendour to /to trace,
 /Disgrace;"
 (136-137)

"Longo seria acompanhar-te os /passos
 Pelo declive lúbrico e funesto,
 Por onde do apogeu, em que /fulgias,
 Rolaste neste abismo de miséria."

"In vain might Liberty invoke
 The spirit to its bondage /broke,
 Or raise the neck that courts /the yoke:"
 (161-163)

"Seria vão da liberdade o apêlo
 Para almas tais, à escravidão /moldadas;
 Tentame inútil fôra erguer tais /frontes,
 Que, avergadas ao jugo, o jugo /adoram."

"And unavenged at least in
 /blood"
 (738)

"/. / Té hoje inultos
 Então seus manes. Se colheu /vindita,
 Não foi cruenta, não!"

Enfim, para poder traduzir dessa forma, em que, por exemplo,
 "thy native place" (757) passa a ser "Nessas paragens, onde houveste ber-
 ço", e não estender sua versão muito além do número de versos do origi-
 nal (êsse tem 1334 versos, aquela, 1366), João Cardoso tem que omitir al-
 cousa para compensar - palavras, frases, um ou outro verso - mas nunca
 estrofes ou parágrafos inteiros como Otaviano.

E inúmeras vêzes traduz com grande efeito e objetividade:

"Then let life go to Him who
 I have not quailed to ^{/gave:} Danger's
 When high and happy - need I ^{/brow}
^{/now?"}
 (1026-1028)

"A quem a vida me deu a vida
 Jamais, quando feliz e ^{/entrego.} pode-
 Ao perigo dobrei... ^{/roso,} Não dobro
^{/agora."}

Como vimos, a tradução de "Oscar of Alva" é nitidamente calca-
 da na tradução francesa de Amédée Pichot. O mesmo não acontece com "O
 Giaur". E o mais interessante é que na tradução de "The Giaour" o tradu-
 tor francês mostra-se de uma fidelidade quase escrupulosa ao texto in-
 glês, e o tradutor brasileiro é quem solta as rédeas à imaginação, e prin-
 cipalmente à retórica grandiloquente. Vale a pena transcrevermos uma
 passagem para exemplificar o fato. Trata-se dos primeiros versos do poe-
 ma:

"No breath of air to break the wave
 That rolls below the Athenian's grave,
 That tomb which, gleaming o'er the cliff,
 First greets the homeward-veering skiff
 High o'er the land he saved in vain;
 When shall such Hero live again?"
 (1-6)

"Pas un souffle d'air pour rider
 les vagues qui se déroulent
 sous le monument de l'Athénien;
 cette tombe qui, brillant de
 loin sur le rocher, salue la
 première le navire rentrant
 dans le port, et domine la
 contrée qu'il sauva en vain.
 Quand reverrons-nous un sem-
 blable héros?" (52)

"Nem zéfiro sutil enruga as
^{/ondas,}
 Que à praia vem morrer, molhan-
 Ao túmulo do chefe ateniense. ^{/do a base}
 Primeira a branquear no pro-
^{/montório.}
 A pedra sepulcral saúda o nauta,
 Quando, de riscos salvo, aos
^{/lares volta,}
 E domina o país, que foi, de-
 Por Temístocles salvo. ^{/balde,} Oh!
^{/Quando o mundo}
 Herói de tal valor verá, de ^{/novo?"}

Essa tendência de Cardoso de Meneses para a linguagem rebusca-
 da e pedante e para a retórica grandiloquente, que já se evidencia nêsse
 trabalho, vai-se agravar mais tarde sobremaneira, como veremos adiante
 ao analisarmos outras traduções suas. É bem possível, aliás que o texto
 de "O Giaur" que examinamos, encontrado na edição de 1911 (o da edição
 de 1904 é o mesmo), não se apresente aí exatamente como fôra escrito nos
 tempos de estudante em S. Paulo, e seria assim uma versão "revista" e
 "ampliada", de acôrdo com os gôstos literários adquiridos posteriormente
 pelo Barão de Paranapiacaba.

(1845)

JOSÉ ANTONIO OLIVEIRA SILVA

MELODIAS HEBRAICAS (e outras)

Não conseguimos outros dados sobre esse tradutor exceto os fornecidos por Galante de Sousa, que apenas menciona ter sido ele eleito membro do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro em março de 1844 (53), e por Pires de Almeida, que o declara "versadíssimo em letras inglesas, e tradutor, em versos, de "Hamlet" e "Macbeth", "ambas representadas pelo trágico fluminense João Caetano dos Santos, e devidamente apreciadas pela crítica do tempo" (54). Uma passagem de "Hamlet" e outra de "Macbeth" aparecem em Traduções e Originais onde estão também várias versões de poemas de Thomas Moore, e o autor faz questão de declarar no prefácio que as traduções foram feitas através dos originais.

A poesia lírica de Byron apresenta em geral um tom forçado e pomposo que a impede de alcançar um plano de lirismo puro. Paradoxalmente, o poeta que se transformou no símbolo do Romantismo, não foi um grande artista da expressão lírica. Podem-se citar poucos exemplos em que a sua inspiração lírica se manifestou com resultados felizes. Entre eles poderíamos mencionar a maior parte dos poemas que compõem a coletânea intitulada "Hebrew Melodies" (55).

Esses poemas foram escritos entre 1814 e 1815, a pedido de um amigo do poeta, com a finalidade de serem adaptados a certas músicas usadas em templos israelitas.

Algumas das melodias tratam de assuntos ligados ao Velho Testamento; outras, da sorte do povo israelita, condenado a viver longe de sua terra de origem. Entre elas, porém, há algumas que nada têm especificamente de "hebraicas" - são poemas de amor ou típicos exemplares de meditações byronianas. Todas, porém, são expressas com rara felicidade, não só no que diz respeito à forma, mas também à expressão de sentimentos e emoções.

Na tradução das melodias, Oliveira e Silva mostra de fato que conhece bem a língua inglesa, apesar de alguns tropeços, como, em "The Wild Gazelle", verter "airy step" (andar leve, gracioso) por "aéreos pu los".

O seu problema não é realmente o inglês, que verte com bastante fidelidade, recorrendo a poucas modificações de sentido, mas uma grande dose de falta de modéstia com relação à sua capacidade de versejador. Em determinados poemas abusa na variação do metro e da estrofação sem estar habilitado para isso e sem levar em conta principalmente o metro e a estrofação do original. O mais interessante é que talvez tenha sido levado a isso influenciado pelo próprio Byron das "Melodias Hebraicas". Esse, na maior parte de suas poesias líricas, usa estrofes de quatro versos compostas de tetrâmetros jâmbicos com rimas alternadas. Segundo os números fornecidos por Robert Escarpit, dos trinta e dois poemas de inspiração lírica do poeta inglês que apresentam uma estrutura de metrificação diferente e inovadora, vinte e dois pertencem ao grupo das "Melodias Hebraicas" (56).

Oliveira Silva começa muito discretamente por verter as três primeiras melodias em decassílabos soltos, bem ruins por sinal, e mantém o mesmo número de estrofes e versos dos originais.

O quarto poema, "The Wild Gazelle" apresenta no original 4 estrofes de 6 versos sendo que realmente cada uma delas é formada por uma quadra com rimas alternadas, seguida de um dístico (ababcc). Esse esquema rímico acompanha o esquema rítmico que nos quatro primeiros versos apresenta alternadamente tetrâmetros e trímetros jâmbicos seguidos por dois tetrâmetros. A variação é só aparente, pois o esquema é na verdade bastante rígido e não se altera de uma estrofe para outra. E as estrofes não apenas soam, mas mostram-se aos nossos olhos uma igual à outra. A versão de Oliveira Silva apresenta-se com seis estrofes completamente irregulares. A primeira tem 11 versos e é composta de setissílabos; a segunda tem 4 versos, decassílabos; a terceira também tem quatro versos, mas dêsses o primeiro e o terceiro são decassílabos e o segundo e o quarto são hexassílabos; a quarta compõe-se de dez setissílabos. Nas estrofes de quatro versos as rimas caem no segundo e quarto, mas nas mais longas não obedecem a sistema algum. Enfim, a versão não soa e nem se mostra como o original. E como bem define Edna St. Vincent

If the hand that I love lay
 /me low,
There cannot be pain in the
 /blow!

And of this, oh, my Father!
 /be sure-
That the blood of thy child
 /is as pure
As the blessing I beg ere it
 /flow,
And the last thought that
 /soothes me below.

Though the virgins of Salem
 /lament,
Be the judge and the hero
 /unbent!
I have won the great battle
 /for thee,
And my Father and Country
 /are free!

When this blood of thy giving
 /hath gushed,
When the voice that thou
 /lovest is hushed,
Let my memory still be thy
 /pride,
And forget not I smiled as I
 /died!"

-Embora! -Se prostrar-me a mão
 /que prezo,
Não pode ser o golpe doloroso!

Como a benção que peço, antes
 /que o esparzas,
De tua filha o sangue está
 /tão puro;
Puro como o postremo pensamento,
Disto, querido pai, fica seguro!

Juiz severo, herói sê; aos
 /lamentos
Das virgens de Salem ouvidos
 /cerra;
Sim! fui eu quem ganhou-te
 /a grã batalha,
Quem libertou meu pai e a mi-
 /nha terra!

Quando jorrar o sangue que me
 /deste,
E fôr da voz que amaste o
 /alento findo,
De mim te lembra então com
 /mais orgulho
E não te olvides que morri
 /sorrindo!"

Em vários poemas das "Melodias Hebraicas" Byron usa outro metro muito raro - o tetrâmetro anapéstico. Um dos mais famosos nesse ritmo na literatura inglesa é "The Destruction of Sennacherib". O poema conta a destruição do exército do rei assírio pelo anjo do Senhor e é extremamente bem construído. A primeira estrofe descreve a entrada movimentada, atrevida e soberba do chefe assírio e de seus homens. Logo na segunda estrofe temos o climax da ação, onde Byron consegue grande efeito dramático com uma técnica que poderíamos chamar de cinematográfica, a do "corte": nos dois primeiros versos dessa estrofe a hoste mostra-se em todo seu esplendor, nos dois últimos, completamente arrasada. A terceira estrofe explica o que acontecera na segunda. A quarta e a quinta descrevem com maiores detalhes a cena depois da passagem do anjo da morte. A sexta, e última, mostra como tal derrota atingira o povo assírio e esclarece que seu chefe fôra poupado mas tomara consciência do poder do Senhor.

Os ouvidos ingleses acabaram por revelar insensibilidade e mesmo prevenção com respeito a êsse famoso poema, como os nossos com relação a poemas como "Navio Negreiro" ou "O Caçador de Esmeraldas", mas ninguém pode negar que são tôdas obras de grande efeito pictórico e rítmico. A beleza do poema de Byron não provém certamente de imagens sutis

(60), mas da força da descrição, do colorido das cenas, e, principalmente, do ritmo, constante, seguro, atrevido, irresistível. O anapesto, usado isoladamente, tende às vezes a acelerar o ritmo do verso, mas assim compondo quatro pés exige um grande número de sílabas (doze) e o verso se torna longo, segurando bastante o ritmo. No poema de Byron especialmente, os acentos caem em geral em sílabas longas, o que dá ao poema um tom majestoso, bem de acordo com o tema. Robert Escarpit considera o tetrâmetro anapéstico como um dos versos ingleses que mais se aproxima do alexandrino francês (61).

A versão de Oliveira Silva não faz justiça ao original. O tradutor brasileiro usa decassílabos soltos em versos corridos (o original inglês tem 6 quadras e rimas paralelas) que não apresentam, e não podem apresentar a expressividade rítmica do poema de Byron. Há ainda outras falhas na tradução. Oliveira Silva põe de lado, por exemplo, o "and" que se repete no início de treze versos do poema, sugerindo o estilo bíblico e a inexorabilidade da justiça divina. Na segunda estrofe o tradutor evita a repetição de "Like the leaves of the forest" e acrescenta um "porém" que tira todo o efeito de "corte" cinematográfico a que nos referimos acima. Mas, confrontemos o original e a tradução.

"The Assyrian came down like
 /the wolf on the fold,
 And his cohorts were gleaming
 /in purple and gold;
 And the sheen of their spears
 /was like stars on the sea,
 When the blue wave rolls
 /nightly on deep Galilee.

Like the leaves of the forest
 /when Summer is green,
 That host with their banners
 /at sunset were seen:
 Like the leaves of the forest
 /when Autumn hath blown,
 That host on the morrow lay
 withered and strown.

For the angel of Death spread
 /his wings on the blast,
 And breathed in the face of
 /the foe as he passed;
 And the eyes of the sleepers
 /waxed deadly and chill,
 And their hearts but once
 /heaved-and for ever grew
 /still!

And there lay the steed with
 /his nostril all wide,
 But through it there rolled not
 /the breath of his pride;

"Qual vem lobo ao redil, o As-
 /sírio veio,
 D'ouro e púrpura esplendem
 /suas hostes.
 No mar cintilam lanças como
 /estrêlas,
 Quando a onda azul do mar da
 /Galiléia
 Se espraia à noite na arenosa
 /plaga.
 Ao pôr do sol com seus pendões
 /chegaram,
 Tão bastas como as folhas das
 /florestas
 Quando em todo o vigor verde-
 /ja o estio;
 No outro dia, porém, o solo
 /juncam,
 Aqui e ali dispersas, como
 /quando
 Nas florestas de riço o outo-
 /no brame.
 À brisa o anjo da morte abri-
 /ra as asas,
 Soprando sôbre as faces do
 /inimigo;
 Os olhos dos que dormem mor-
 /tal frio
 Sela então para sempre; e nos
 /seus peitos,
 Sem que mais pulse, o coração
 /se estanca.

And the foam of his gasping
 /lay white on the turf,
And cold as the spray of the
 /rock-beating surf.

And there lay the rider
 /distorted and pale,
With the dew on his brow, and
 /the rust on his mail:
And the tents were all silent-
 /the banners alone-
The lances unlifted- the
 /trumpet unblown.

And the widows of Ashur are
 /loud in their wail,
And the idols are broke in the
 /temple of Baal;
And the might of the Gentile,
 /unsmote by the sword,
Hath melted like snow in the
 /glance of the Lord!"

Jaz o corcel co'as ventas
 /expandidas,
Nem mais resfolgará, nitrindo
 /altivo:
Fria como a babugem da ressaca,
Da extrema vasca a espuma
 /alveja a relva.
'Stá ao lado o cavaleiro
 /inteiriçado,
Tendo o arnez mareado e a
 /fronte rorida,
Stão sem guarda os pendões,
 /ermas as tendas,
Lanças por terra e mudas as
 /trombetas.
Carpem alto as viúvas de
 /Nínive:
No templo de Baal feitos
 /pedaços
Rojam id'los; pujança do
 /gentio,
Sem que o gladio um só golpe
 /desferisse,
Só o olhar do Senhor fundiu
 /qual neve!"

Seria muito difícil, em português, conseguir o efeito que se tem, por exemplo, em inglês, no segundo verso da quinta estrofe em que a sucessão de sílabas átonas e tônicas compreende a própria sucessão de formas, de vocábulos átonos e tônicos, cada vocábulo correspondendo a uma sílaba exatamente:

"With the dew on his brow, and the rust on his mail:"

Mas, de qualquer forma, a solução de Oliveira Silva não poderia ser pior:

"Tendo o arnez mareado e a fronte rorida,"

Um fato curioso ocorre com sua tradução de "Lara". Ao examiná-la, sentimos ressoar estranhamente em nossos ouvidos a versão de Tibúrcio Antonio Craveiro. Ao confrontarmos uma com a outra ficou claro que Oliveira Silva calcara a sua na do seu antecessor, imitando-lhe a linguagem, a sintaxe, o estilo, enfim.

Há exemplos de frases ou versos inteiros tirados da versão de Craveiro, e falar em coincidência seria um tanto ingênuo. Assim, por exemplo, no terceiro parágrafo, temos em inglês, "'Yet does he live' exclaims the impatient heir,". A tradução de Craveiro é a seguinte: "'E ainda vive!' exclama herdeiro sôfrego." Oliveira Silva apenas modifica a

pontuação e temos:

"-E ainda vive! - exclama herdeiro sôfrego."

Ainda no terceiro parágrafo, o verso inglês, "A hundred scutcheons deck with gloomy grace" é traduzido por Craveiro, "Ornam escudos cem com negras vestes" e por Oliveira Silva "Ornam escudos cem em crepe envoltos".

No parágrafo IV, entre inúmeras outras semelhanças, encontramos em ambos o mesmíssimo verso "Dão lentas asas ao cansado tempo" como tradução de "Had lent a flagging wing to weary Time".

Com relação às suas outras versões basta-nos mencionar que de fato Oliveira Silva não é um grande artista do verso ou da língua, mas comparando as suas traduções de "To Inez" e "Euthanasia" com as de Francisco Otaviano, por exemplo, verificamos que tem pelo menos o mérito de traduzir com muito maior fidelidade que este.

(1848), 1850

MANUEL ANTONIO ALVARES DE AZEVEDO

PARISINA (I)

CHILDE HAROLD'S PILGRIMAGE (C. I, E. II - III)

"Parisina" é um poema de gênero narrativo, que conta uma triste história de amor, muito semelhante à de Paolo e Francesca.

O primeiro parágrafo do poema é uma espécie de introdução lírica em que o poeta descreve a hora do crepúsculo, tão apropriada aos encontros amorosos:

"It is the hour when from the boughs
The nightingale's high note is heard;

It is the hour when lover's vows
Seem sweet in every whispered word;
And gentle winds, and waters near,
Make music to the lonely ear.
Each flower the dews have lightly wet,
And in the sky the stars are met,
And on the wave is deeper blue,
And on the leaf a browner hue,
And in the heaven that clear obscure,
So softly dark, and darkly pure,
Which follows the decline of day,
As twilight melts beneath the moon away." (62)

A tradução de Álvares de Azevedo contém quinze versos, correspondendo aos quatorze do original:

"É a hora em que d'entre as ramagens
Rouxinóis cantam nenias sentidas;
É a hora em que juras de amores
Soam doces nas vozes tremidas,

E auras brandas e as águas vizinhas
Murmuriam no ouvido silente;
Cada flor à noitinha de leve
Com o orvalho se inclina tremente,

E se encontram nos céus as estrêlas,
São as águas d'azul mais escuro,
Têm mais negras as côres as fôlhas,
Dêsse escuro o céu vai-se envolvendo
Docemente tão negro e tão puro
Que o dia acompanha - nas nuvens morrendo
Qual finda o crepúsculo - a lua nascendo."

Como podemos ver, o nosso poeta vinha traduzindo verso por verso com razoável fidelidade quando se lhe afigurou traduzir "Each flower the dews have lightly wet," por "Cada flor, à noitinha, de leve/Com o orvalho se inclina tremente", onde os acréscimos transformam um verso do original em dois na tradução. Note-se como o sentido do verso original foi alterado e como as alterações soam inconfundivelmente a Álvares de Azevedo.

O poema de Byron é expresso em dísticos octossilábicos (tetrâmetros jâmbicos) com algumas variações de ritmo e rima. Note-se o resultado surpreendente que o poeta consegue nesse parágrafo, fazendo aparecer um pentâmetro para finalizá-lo: um acento a mais, duas sílabas a mais alongam o verso e sugerem, juntamente com as vogais longas das sílabas tônicas e também o uso expressivo do verbo "to melt", a lenta e final transformação do crepúsculo em noite.

Na versão de Álvares de Azevedo, os eneassílabos, com acentuação na terceira, sexta e nona sílabas, não reproduzem bem os tetrâmetros jâmbicos usados em "Parisina", que soam quase prosaicos em contraste com a extrema musicalidade do ritmo empregado pelo poeta brasileiro.

Tentando, porém, corresponder ao efeito que Byron consegue com seu pentâmetro final, Álvares de Azevedo termina o parágrafo com dois hen decassílabos, e o resultado é também surpreendente, pois não só a mudança de ritmo, mas também as rimas contribuem para sugerir o efeito alcançado pelo original. Nas rimas, paralelas, a sílaba tônica se alonga no som nasal que a compõe, prolongando ainda mais o tempo do verso. Note-se que até aí o tradutor evitara as rimas paralelas do original.

Note-se especialmente como Álvares de Azevedo, levado talvez pelo seu próprio "byronismo", transfigurou o crepúsculo de Byron, tornando-o muito mais sombrio na tradução. Na última estrofe dessa, encontramos o qualificativo "escuro" três vezes, e "negro", duas, sendo que o escritor inglês nunca recorre ao adjetivo "black". Byron acentua os tons mais profundos das águas e das folhagens à tardinha através de vocábulos como "deeper" e "browner" e quando faz uso de "dark", "darkly", abrandando-os sutilmente ao combiná-los com "softly" e "pure". Finalmente, não se encontram na versão brasileira os contrastes de luz e sombra que fazem o encanto do crepúsculo e que são expressos no original, com muito efeito, aliás, pelo uso das oposições "softly dark", "darkly pure", e, principalmente, "clear obscure". Álvares de Azevedo omite o adjetivo "clear" e traduz "dark" por "negro". E apresenta-nos no final um céu negro, sudário apropriado para um dia que morre nas nuvens, segundo a sua imagem, bem mais "byroniana" certamente que a do próprio Byron, que alude ao "declínio do dia", e não à sua morte.

Vejamos agora o texto original das duas estâncias de "Childe Harold's Pilgrimage" citadas em tradução por Álvares de Azevedo em seu famoso ensaio sobre Alfredo de Musset. Nelas Byron inicia a sua apresentação de Harold, e assistimos então à gênese do herói byroniano.

"Whilome in Albion's isle there dwelt a youth,
Who ne in Virtue's ways did take delight;
But spent his days in riot most uncouth,
And vexed with mirth the drowsy ear of Night.
Ah me! in sooth he was a shameless wight,
Sore given to revel, and ungodly glee;
Few earthly things found favour in his sight
Save concubines and carnal companie,
And flaunting wassailers of high and low degree.

Childe Harold was he hight: - but whence his name
And lineage long, it suits me not to say;
Suffice it, that perchance they were of fame,
And had been glorious in another day:
But one sad losel soils a name for ay,
However mighty in the olden time;
Nor all that heralds rake from confined clay,
Nor florid prose, nor honied lies of rhyme,
Can blazon evil deeds, or consecrate a crime." (63)
(I, II-III)

A vilania de imprudente
 / herdeiro:
Nem podem os sarcófagos
 / lavrados,
O mel das rimas, nem da prosa
 / as flôres,
Honrar maus feitos, consagrar
 / o crime."

Valente embora em perpassados
 / tempos;
Nem os roubos da heráldica aos
 / sepulcros
Da prosa as flôres, falsosméis
 / de rimas
Podem manchas doirar, sagrar
 / um crime."

Como vemos, nenhum de nossos tradutores tenta encontrar uma solução para a estrofe de Spenser. Otaviano e Álvares de Azevedo apresentam-nos os seus nove versos, mas todos se refugiam na neutralidade dos decassílabos sôltos. Nas três versões os arcaísmos são ignorados. É de se notar, porém, que há em Álvares de Azevedo uma ligeira tentativa de sugerir o estilo do original através de uma sintaxe meio arrevezada.

É interessante observar que Otaviano era tido como poliglota e parecia conhecer bem o inglês. Traduziu também Shakespeare, Ossian, Shelley, Thomas Hood. Álvares de Azevedo, com a idade de nove anos já escrevia cartas em inglês para a sua mãe (64), de forma que não temos dúvida quanto aos seus conhecimentos dêsse idioma. Mas, como tradutores ambos foram traídos por um dos arcaísmos, o verbo "to hight", que significa "to name", "to call oneself" e verteram "Childe Harold was he hight" ("Childe Harold se chamava" na correta versão de Pinheiro Guimarães) por "Harold era donzel de alta linhagem" e "Era nobre Childe Harold", respectivamente, confundindo certamente "hight" com "high" (alto, elevado, nobre, sublime).

Com relação ao sentido, é evidente que a versão de Pinheiro Guimarães é mais completa, mais literal e mais correta que a dos outros dois poetas. Esses, além de omitir muita coisa, distorcem o sentido de várias expressões e frases e acrescentam outras que não constam do original, enriquecendo-o com detalhes bem ao gôsto de suas imaginações românticas. Notem-se o "corpo sem alma", os "lábios de mulher perdida", os "festins ardentes" em Otaviano. Notem-se na versão de Álvares de Azevedo algumas alterações que nos parecem sugestivas por carregarem um pouco nas côres: "revel" (folia, farra), é traduzido por "crime" e "companie" por "orgias", referindo-se o tradutor a "orgias/De todo o grau", quando no original o que temos é "wassailers of high and low degree" (Pinheiro Guimarães: "Bebedores das classes alta ou baixa").

Aliás, as traduções de Otaviano e Álvares de Azevedo se aproximam bastante. São em essência muito semelhantes, revelando nas alterações feitas o mesmo tipo de sensibilidade.

(1852)

FRANCISCO DE ASSIS VIEIRA BUENO

A IGNEZ

Como podemos ler em sua Auto-Biografia (65), que escreveu com a idade de 83 anos, Vieira Bueno nasceu em São Paulo em 1816 e nessa cidade cursou a Academia de Direito no período de 1837-1841. Morou durante vinte anos no Rio de Janeiro, tendo sido presidente do Banco do Brasil. Regressou a São Paulo em 1878 e estabeleceu-se em uma fazenda em Campo Alegre de onde saiu para passar os últimos anos de vida em Campinas.

Advogado, juiz, negociante, vereador, fazendeiro, Vieira Bueno ainda teve tempo, em sua longa vida, para cultivar as belas letras, como tradutor principalmente.

A sua versão de "To inez" é bastante fiel quanto ao sentido, seguindo o original estrofe por estrofe, verso por verso; e apesar de suas limitações como poeta, as suas quadras, compostas de novessílabos com rimas alternadas dão ao poema um ritmo apropriado para uma canção.

(1852)

FRANCISCO JOSÉ PINHEIRO GUIMARÃES

SARDANAPALO

"Sardanapalus" (66) foi publicado em dezembro de 1821 e constitue a segunda tentativa de Byron no gênero do drama histórico - "Marino Faliero", publicado em abril de 1821 havia sido a primeira.

No prefácio da edição que lançou "Sardanapalus"; "The Two Foscari",

e "Cain" explica o autor, com o cordão umbilical prêso ainda ao classicismo, que tentará conservar as unidades, "conceiving that with any very distant departure from them, there may be poetry, but can be no drama" (67). Assim, o drama é dividido em 5 atos, e não há mudança de cenário - toda a ação se passa em uma sala do palácio de Nínive, e tem a duração de um dia.

A peça, em versos brancos, não deixa de ser bem construída, mas não chega a despertar realmente o entusiasmo do leitor. Os personagens entram e saem de cena sem produzir maior efeito, e longos solilóquios e longas falas atrasam o ritmo da ação. Os personagens também não apresentam nenhum interesse especial, excetuando Sardanapalus, que apresenta características dignas de nota.

Nos dois primeiros atos temos um rei, de aspecto afeminado, que só pensa em divertir-se. Seu lema é:

"Eat, drink, and love; the rest's not worth a fillip."
(A.I, C.II, 252)

Não leva muito a sério a sua função de rei. Não procura tiranizar seus súditos e não compreende portanto a razão do descontentamento deles:

"I made no wars, I added no new imposts,
I interfered not with their civic lives,
I let them pass their days as best might suit them,
Passing my own as suited me."

(A.I, C.II, 357-360)

Seus súditos, porém, sentem-se desapontados com este rei que se envolve em sedas, flôres e perfumes, que detesta guerras e guerreiros, que só quer viver "in peace and pleasure" (I, II, 530) e espera morrer "Midst joy and gentleness, and mirth and love;" (I, II, 604).

Byron acentua bem os traços amáveis e simpáticos de seu personagem, e não nos surpreendemos com as suas manifestações de coragem e valor a partir do terceiro ato, pois o autor já nos fizera perceber também que se trata de um homem capaz de atos dignos e destemidos. Tem o cuidado, porém, de não transformar o seu herói de uma hora para outra, o que tiraria a sua veracidade. Assim, preparando-se para a batalha, continua Sardanapalus preocupado com a sua aparência, e prefere entrar na luta com a cabeça descoberta a usar um elmo que lhe parece pesado e desgracioso.

Enfim, o interesse do drama está em seu personagem principal, e o interesse desse resulta muito do fato de que através dele fala mais uma vez o autor, confessando-se ao público, pondo mais lenha na fogueira que alimentava o mito byroniano:

"I am the very slave of Circumstance
And Impulse - borne away with every breath!
Misplaced upon the throne - misplaced in life.
I know not what I could have been, but feel
I am not what I should be -"

(A.IV, C.I, 330-334)

Todo o diálogo entre Sardanapalus e a rainha, sua espôsa, no ato IV, é muito revelador, quando se sabe o quanto êle encerra de confi-dência romântica.

Myrrha é mais uma na série das heroínas de Byron - gentis, amorosas, fieis, - sucessora de Leila, Zuleika, Medora, e especialmente, Gulnare, por sua coragem e disposição para a luta.

Quanto aos versos brancos, Byron domina-os bem. Excetuando as suas famosas oitavas, é no manêjo dos decassílabos soltos que parece es-tar mais à vontade.

A tradução de Pinheiro Guimarães traz os seguintes subtítulos: "Tragédia de Lord Byron, / Adaptada à Cena". No parecer dos censores do Conservatório Dramático Brasileiro publicado na edição de 1836, aquêles se referem à felicidade com que o autor "se tirou das dificuldades do o-riginal, adaptando-o ao teatro brasileiro" (68).

Para uma "adaptação", a versão de Pinheiro Guimarães até que segue bem de perto o original. Temos o mesmo número de atos, cinco, sendo o primeiro dividido em duas cenas. O segundo, porém, que no original tem uma cena apenas, é dividido pelo tradutor em cinco, o que não impli-ca em nenhuma modificação no texto porque a divisão corresponde simplesmente à entrada de novos personagens. Estaria o tradutor seguindo nesse ato o sistema do teatro clássico francês, que abandona novamente nos úl-timos três atos, onde nem fala em cena (o original menciona uma cena pa-ra cada um dêsses atos).

O tradutor faz passar a ação em duas salas do palácio, enquan-to o autor timbra em manter a unidade de lugar e menciona apenas uma sa-la. Mas isso também não altera em nada o texto.

A "adaptação" que Pinheiro Guimarães procura fazer é encurtar a tragédia, omitindo longos trechos, principalmente os que não contri-buem para o desenvolvimento da ação. Acontece então que passagens impor-tantíssimas, pelo que revelam do personagem principal, são suprimidas. É o caso de parte do diálogo do primeiro ato, entre Sardanapalus e Sala-manes, em que aquêle faz a apologia do deus grego, Baco. Outros trechos do longo diálogo do 1º ato entre o rei e seu cunhado - diálogo cuja fun-

ção é exatamente revelar as nuances da personalidade de Sardanapalus - são suprimidos. E assim muitos outros ao longo dos cinco atos. Por coincidência nenhuma das citações que usamos na ligeira apresentação que aqui fizemos da tragédia de Byron, aparece na versão brasileira.

Os cortes em geral são longos, mas alguns deles mesmo se limitando a poucas palavras ou versos, não são menos significativos.

No ato IV, por exemplo, na cena entre Sardanapalus e Zarina, a rainha, sua espôsa, temos o seguinte diálogo:

"Zar. Yet, be not rash - be careful of your life,
Live but for those who love.

Sar. And who are they?
A slave, who loves from passion - I'll not say
Ambition - she has seen thrones shake, and loves;
A few friends who have revelled till we are
As one, for they are nothing if I fall;
A brother I have injured - children whom
I have neglected, and a spouse —"

Na versão de Pinheiro Guimarães temos o seguinte:

"Zarina

Mesmo assim os teus dias nunca exponhas...
Vive ao menos p'ra aqueles que inda te amam.

Sardanapalo

Quem são êsses? Meus filhos! Uma espôsa!"

A impressão que se tem é que Pinheiro Guimarães não quis chocar a platéia carioca com essa fala onde o rei cita em primeiro lugar, entre as pessoas que o amam, a amante e os amigos de farras, para depois citar os filhos e a espôsa.

O Ato V, onde os acontecimentos se precipitam, e a ação se desenvolve mais rapidamente, é o que se apresenta mais completo na tradução.

Outro aspecto da "adaptação" da tragédia por Pinheiro Guimarães diz respeito às indicações de cena que não constam da peça original. Assim, inúmeras vezes, quando nesse lemos apenas os nomes dos personagens, encontramos na versão brasileira: SALAMANES, com arrogância, SARDANAPALO, como vacilante, SALAMANES, com segurança, SARDANAPALO, duvidoso, etc. (exemplos do Ato II, Cena V). Outras vezes exagera um pouco nos detalhes. Na cena da morte de Salamanes no final da fala de Sardanapalo, lamentando a morte do cunhado (Ato V), a indicação de Byron é "Embrace the body". Na versão de Pinheiro Guimarães temos, "chora, abraça seu corpo e dá ordem aos soldados para que o levem!"

Os decassílabos soltos da tradução não desmerecem os do original.

(1852)-1853

FRANCISCO OTAVIANO DE ALMEIDA ROSA

O SONHO, THE GIAOUR (68-91)

Como já tivemos ocasião de observar, a fidelidade não está entre as virtudes cultivadas por Francisco Otaviano como tradutor. Paradoxalmente, a sua versão mais fiel ao original de Byron é a que ele próprio denominou de "imitação" e que publicou como parte do prefácio das Traduções Poéticas de Pinheiro Guimarães - "O Sonho". Logo abaixo do título vem: "The dream, - imitação de Byron)". Mas ao introduzi-la no prefácio ele se refere à composição como "traduzida por mim".

"The Dream" (69) é uma das belas composições de Byron. Em belíssimos versos brancos temos tóda uma história de amor contada através de visões tidas em um sonho. Depois de uma introdução, onde o poeta faz considerações sôbre o mistério dos sonhos, temos sete quadros que representam sete visões diferentes e que correspondem a sete parágrafos ou divisões do poema.

No 1º, temos dois jovens no alto de uma colina, êle apaixonado por ela; ela, por outro. No 2º, temos uma cena de despedida entre os dois, e o local é uma capela antiga. No 3º, o cenário é bem diferente: terras estranhas, de clima quente e céu sem nuvens; camelos pastando, homens de vestes sôltas; e aí encontramos o jovem dos dois primeiros quadros já feito homem e bastante mudado: "... he was girt/ With strange and dusky aspects; he was not/ Himself like what he had been;...". No 4º quadro temos uma visão da moça casada com outro, cercada de belas crianças. Mas seu rosto é triste. No 5º quadro o jovem é agora "The Wanderer" e podemos vê-lo diante de um altar casando-se. Por um momento, aparece em seu rosto a mesma expressão atormentada da cena da despedida. O 6º quadro é a visão da amada atacada pela loucura: "... she was become/

The Queen of a fantastic realm; her thoughts/ Were combinations of disjointed things;/ And forms, impalpable and unperceived/ Of others' sight, familiar were to hers." No 7º, temos o nosso herói novamente só e em guerra com a sociedade. Seus amigos são as montanhas, as estrêlas, e o Espírito do Universo. E assim termina o parágrafo:

"To him the book of Night was opened wide,
And voices from the deep abyss revealed
A marvel and a secret - Be it so."

A composição poderia ter terminado aí, mas Byron acrescenta mais um parágrafo (IX) de 5 versos, para encerrar o poema e também o sonho.

O poema é assim dividido em 9 parágrafos de tamanho irregular. Ao todo o número de versos é 206.

Na versão de Otaviano temos 8 parágrafos, e ao todo 171 versos (versos brancos como os de Byron): Otaviano inicia a tradução no P. II, com a primeira visão do sonho, omitindo assim a introdução sobre os sonhos em geral. Tem o cuidado, porém, de usar duas linhas de pontilhado para mostrar que omitiu qualquer coisa.

Como dissemos acima, êle é aqui bastante fiel ao texto de Byron. Segue bem de perto o original, não altera a ordem do texto, e, principalmente, não acrescenta estâncias de sua própria lavra. Não perde o costume, porém, de acrescentar palavras, frases, detalhes que não se encontram no texto inglês, e que tornam o texto português muito mais dramático. Vejamos alguns exemplos:

"/...../; as he paused,
The Lady of his love re-enter
 /ed there;
She was serene and smiling
 /then..."
(III, 88-90)

"Estava êle assim, entre acor-
 / dado e morto,
Quando entrou radiante de beleza
A dama de seu amor, garrida,
 / alegre:"

"He dropped the hand he
 / held, /.../"
(III, 99)

"Sôbre essa mão - uma indiscre-
 / ta lágrima
Deixou cair, /...../"

"/...../; on the sea
And on the shore he was a
 / wanderer;"
(IV, 110-111)

"Dos mares à mercê andava errante
Por calvos serros, por desertas
 / praias."

"And her who was his destiny,
 / came back"
(VI, 164)

"E ela, que aí vinha - escárneo
 / do destino!-"

Vimos que nessa versão, Otaviano omite o primeiro parágrafo, mas indica que o fez. No parágrafo VIII (que é o VII na tradução), porém, deixa de traduzir alguns versos importantíssimos, tanto mais importantes quanto o próprio Otaviano considerava o poema uma espécie de biografia de Byron, como declara no prefácio ao livro de Pinheiro Guimarães,

e os versos omitidos são muito reveladores quanto à atitude de Byron com relação à Natureza, assunto muito importante para os poetas românticos, principalmente os ingleses. Como bem analisa Fairchild (70), a concepção de Byron nada tem a ver com a filosofia da natureza desenvolvida por Wordsworth (apesar de às vezes aproximar-se dela como na E. LXXV do Canto III de "Childe Harold"). Para Byron a natureza é um refúgio. O poeta romântico, êsse ser incompreendido e solitário, não sendo capaz de fazer amigos entre seus semelhantes, com quem nada tem em comum, volta-se para a natureza e faz de seus amigos as montanhas, os rios, o oceano, as estrêlas e a noite... tão byroniana!

Segundo Fairchild, essa concepção de Byron liga-se diretamente às circunstâncias de sua vida pessoal:

"In the spring of 1816, when the circumstances of his life have turned him into the proud and stricken creature which he has earlier taken a sentimental pleasure in pretending to be, he seeks refuge in nature..." (71)

Encontramo-la expressa em poemas escritos nesse ano de 1816: Canto III de "Childe Harold", "Manfred" e "The Dream".

Eis o parágrafo VIII dêsse último poema:

"A change came o'er the spirit of my dream.
The Wanderer was alone as heretofore,
The beings which surrounded him were gone,
Or were at war with him; he was a mark
For blight and desolation, compassed round
With Hatred and Contention; Pain was mixed
In all which was served up to him, until,
Like to the Pontic monarch of old days,
He fed on poisons, and they had no power,
But were a kind of nutriment; he lived
Through that which had been death to many men,
And made him friends of mountains: with the stars
And the quick Spirit of the Universe
He held his dialogues; and they did teach
To him the magic of their mysteries;
To him the book of Night was opened wide,
And voices from the deep abyss revealed
A marvel and a secret - Be it so."

O parágrafo VII da tradução de Otaviano, que corresponde ao VIII do original, resume-se no seguinte:

"Desenhou-se em meu sonho um novo traço.
Estava só, como outrora o peregrino,
Só, sem amigos, sem mulher, sem filhos!
Baldão constante de infernal desgraça,
A dor lhe consumira a vida e o gozo.
Qual monarca do Ponto, envenenou-se,
Mas o veneno foi baldado; e a morte,
Para afligi-lo, respeitou-o sempre."

Além de traduzir pèssimamente (note-se a "mulher" e os "filhos" que resolve incluir no texto, o horrível verso "Baldão constante de infernal desgraça"), Otaviano resolve abreviar o parágrafo e omite justamente os versos que pelas razões acima citadas, achamos de máxima importância.

Apesar de tudo isso, e como já tivemos ocasião de declarar, é nessa composição que Otaviano se mostra mais fiel a Byron, mas o resultado não é dos mais felizes. O texto em português é forçado, com construções complicadas e linguagem rebuscada, revelando um estilo bem diferente do que pudéramos apreciar nas outras traduções do autor, com exceção da de "Eutanásia". Seus decassílabos soltos também apresentam um ritmo forçado e pouco harmonioso. Enfim, parece-nos um trabalho com preocupações mais eruditas.

Um dos trechos de Byron com que Otaviano ilustrou suas crônicas semanais no Jornal do Comércio em 1853 é aquêle de "The Giaour" onde o poeta compara a beleza da Grécia à beleza que ilumina as feições de um cadáver por algumas horas ainda depois do último suspiro (72).

Otaviano termina onde Pereira da Silva começara na sua breve versão que já tivemos ocasião de examinar - "'Tis Greece, but living Greece no more!". Byron refere-se simplesmente a "the dead", na sua comparação:

"He who has bent him o'er the dead
Ere the first day of death is fled,"
(68-69)

Otaviano, antes de apresentar a passagem traduzida já se refere à mesma como aquela em que "Byron descreve no Giaour a Grécia, semelhando-a ao cadáver de uma moça" (o grifo é nosso). E traduz então "the dead" por "alva donzela":

"Fitaste a vista no esfriado corpo
De alva donzela enfenecida há pouco,"

E assim prossegue, pensando sempre em donzela morta, e naturalmente a sua tradução segue seu pensamento e desvia-se cada vez mais do original. E quando Byron fala em "that sad shrouded eye/ That fires not, wins not, weeps not, now,/", Otaviano num transporte, entre sensual e casto escreve:

"E o negro cílio a sombrear-lhe os olhos
Velados pela pálpebra azulada?
Fogo ardente de lúbrico desejo
Não lh'os requeira agora, nem destilam
Doce, amorosa lágrima, de pejo
Grato enleio em mistérios de pureza."

É possível que a idéia de desfigurar assim a imagem de Byron não seja de Otaviano, mas tenha-lhe sido filtrada através da sensibilidade literária de outro poeta, Casimir Delavigne, tão apreciado pelos nossos românticos. Este, em "Les Messéniennes", tem um poema intitulado "Lord Byron" onde faz uma imitação do mesmo trecho de "The Giaour", iniciando-o desta forma (o grifo é nosso):

"Contemplez une femme avant que le linceul,
En tombant sur son front, brise votre espérance." (73)

1853

ANTONIO GONÇALVES TEIXEIRA E SOUSA

(A.G.T.S.)

MAZEPPA

Depois de "Lara", Byron resolve recorrer à História para continuar escrevendo seus romances em verso, sem demonstrar, porém, aquela preocupação em ser-lhe fiel, que irá apresentar mais tarde nos seus dramas históricos. Seguem-se então "The Siege of Corinth" (1816), "Parisina" (1816), "The Prisoner of Chillon" (1816) e "Mazeppa" (1819).

Em "Mazeppa" (74) baseou-se o autor em um relato de Voltaire em sua Histoire de Charles XII.

No poema, Mazeppa, já velho, conta ao rei, na hora de repouso depois de uma batalha perdida, um episódio de sua vida. Quando moço havia-se metido numa aventura com uma jovem senhora, casada com um poderoso nobre polonês. O marido, para se ver livre dêle, fêz com que o amarrassem a um cavalo selvagem. Êsse, numa corrida desabalada, sem parar jamais, o arrastou nu e desfalecido até as planícies da Ucrânia onde caiu morto. Só então pôde o nosso herói, quase morto também, ser retirado de

sua incômoda montaria.

Mazeppa é um herói byroniano que conseguiu chegar à velhice, a pesar de tôdas as encrencas em que se meteu. E o autor do poema, embora provoque ainda arrepios no leitor com a visão do pobre herói, prêso àquele corcel selvagem que o leva para o desconhecido, já não parece levar muito a sério as suas histórias romanescas. Há uma nota de humor em "Mazeppa" que não está presente nos outros poemas do mesmo tipo. E quando o velho herói acaba de contar a longa história de seus sofrimentos, percebe que o rei estivera dormindo todo o tempo e pouco, ou nada, ouvira de tôda aquela desgraça.

A tradução dêsse poema que aparece em 1853 na Marmota Fluminense foi feita, como esclarece o subtítulo, através de uma versão em espanhol, mas não há indicação alguma sôbre qual seria essa versão.

Na lista das traduções das obras de Byron encontrada na edição das obras completas do autor em treze volumes de John Murray, consta uma obra com os seguintes dados:

Mazeppa, novella, por L.B., traducida al castellano.
Paris, 1830. (75)

O nome do autor não aparece.

Talvez tenha sido essa a versão de que se serviu o tradutor (note-se que êsse usa também a palavra novela como subtítulo; o poema original não traz nenhuma outra indicação além do título puro e simples).

A tradução brasileira é em prosa e é completa (faltam apenas os seis últimos versos do primeiro parágrafo), mas não segue a divisões estabelecida no original. Êsse tem vinte parágrafos, a tradução, vinte e cinco - alguns dos parágrafos mais longos foram subdivididos. Isso não altera o sentido da narrativa em português, que é bastante fiel ao original, mérito que deve ser atribuído, naturalmente, à versão espanhola.

ANTONIO CLAUDIO SOIDO

O PIRATA

Esse tradutor de Byron, e também de Victor Hugo, era natural da Província do Espírito Santo, onde nasceu em 1822. Era um militar, "um dos mais distintos oficiais de nossa armada", com veleidades literárias. Publicou também vários trabalhos de geografia (76).

"The Corsair" (77) foi publicado em fevereiro de 1814. A expectativa do público em relação aos "tales" de Byron era tão grande ("The Giaour" e "The Bride of Abydos" já eram conhecidos do público), que 10.000 exemplares do poema foram vendidos no dia da publicação.

O poema narra como Conrado, o pirata, decide atacar o Pachá antes que êsse o ataque. É capturado e escapa, com a ajuda de Gulnare, a favorita do Pachá. Volta a sua ilha, mas encontrando sua amada, Medora, morta, desaparece para sempre.

Ao leitor moderno, "The Corsair" soa como uma paródia de um poema byroniano, de tal forma aparecem aqui exagerados e ampliados os defeitos do autor.

O poema é longo, e como nos outros "tales", a história, apesar de bem contada, perde-se em digressões desnecessárias. T.S. Eliot não considera isso um defeito. Muito pelo contrário, êle acha que uma das razões que tornam os contos metrificadas de Byron interessantes é exatamente "a genius for divagation" e afirma: "Digression, indeed, is one of the valuable arts of the story-teller" (78). Talvez, mas nos trechos digressivos de "The Corsair", Byron se excede no palavreado pomposo e vazio e a leitura do poema torna-se difícil, devido às inversões sintáticas, adjetivação excessiva, e o gosto pela expressão abstrata que herdara do século XVIII. A leitura torna-se mais fácil, e mesmo agradável nas cenas de ação e movimento, onde faz bastante uso de diálogos, elevando, assim, a qualidade dramática da ação.

Conrado, o herói, é tão, tão byroniano, que parece uma carica-

tura: "forehead high and pale", "lofty port", "distant mien", "solemn aspect", "high-born eye", "glance of fire", "feelings fearful, and yet undefined", etc., etc.

"There was a laughing Devil in his sneer,
That raised emotions both of rage and fear;
And where his frown of hatred darkly fell,
Hope withering fled - and mercy sighed farewell!"
(I, IX, 223-226)

"Lone, wild, and strange, he stood alike exempt
From all affection and from all contempt:"
(I, XI, 271-272)

Mas êsse homem orgulhoso e cruel, êsse renegado, êsse personagem diabólico, tinha suas fraquezas humanas. Uma delas era seu amor por Medora:

"None are evil - quickening round his heart,
One softer feeling would not yet depart;
/.....
.....
...../
Yes, it was love - unchangeable - unchanged,
Felt but for one from whom he never ranged;"
(I, XII, 281-288)

Medora também é uma típica heroína byroniana: linda, delicada, amorosa, inocente. Como Zuleika ("The Bride of Abydos") e outras heroínas de Byron, morre de dor pela morte do amado. Em "The Corsair" aparece um outro tipo feminino, Gulnare, "The Homicide", misto de Zuleika e Lady Macbeth.

O poema é dividido em três cantos, contendo o primeiro 17 parágrafos, o segundo, 16 e o terceiro, 24. Os parágrafos não são regulares com relação ao número de versos.

Tendo usado o dístico octossilábico (tetrâmetros jâmbicos em rimas paralelas) nos outros "tales", Byron decide experimentar pela primeira vez em um poema narrativo, "the good, old and now neglected heroic couplet" (79), que já havia empregado em algumas sátiras inspiradas em Pope.

O metro empregado parece ser em grande parte responsável pelo tom pomposo e exclamatório do poema. Byron usa e abusa do dístico com sentido completo para tirar efeitos oratórios de gosto duvidoso:

"Behold - but who hath seen, or e'er shall see,
Man as himself - the secret spirit free?"
(I, X, 247-248)

"While leaned their Leader o'er the fretting flood,
And calmly talked - and yet he talked of blood!"
(I, XVII, 605-606)

"Extreme in love or hate, in good or ill,
The worst of crimes had left her woman still!"
(III, XVI, 1689-1690)

Byron reserva especialmente o último dístico de cada parágrafo para suas tiradas exclamatórias. Dos 57 parágrafos do poema, 29 se encerram com um ponto de exclamação, para não contar os inúmeros outros que se encontram com frequência assustadora por toda a obra.

Em todo o poema nota-se a preocupação constante do autor em causar efeito, e para isto entrega-se à retórica, no mau sentido do termo, sem o mínimo senso de moderação.

O seu principal recurso de construção é a repetição, que acaba por se transformar em jôgo de palavras combinado com aliteração:

"So full - that feeling seemed almost unfelt!"
(I, XIV, 473)

"Which seems to shun the sight-and awes if seen!"
(I, XVI, 542)

"To smite the smiter with the scimitar;"
(III, VIII, 1531)

Outro recurso do qual abusa nesse poema é o da gradação de palavras ou frases produzindo climax ou anticlimax (que inclui também repetição e aliteração).

"She rose - she sprung - she clung to his embrace,"
(I, XIII, 466)

"Disguised - discovered - conquering - ta'en - condemned -
A Chief on land - an outlaw on the deep -
Destroying - saving - prisoned - and asleep!"
(II, XI, 995-997)

"It feared thee - thanked thee-pitied-maddened-loved,"
(III, VIII, 1463)

Enfim, "The Corsair" com seu herói ultra byroniano, sua linguagem forçada, sua retórica artificial, é um verdadeiro mostruário dos principais defeitos de Byron.

A tradução de Antonio Claudio Soido segue a divisão do original em três cantos, com 17 parágrafos no primeiro canto, 16 no segundo e 24 no terceiro, mas apresenta 746 versos a mais (o original contem 1.864 versos ao todo e a tradução, 2.610). Por pouco a tradução não saiu exatamente com o dobro de número de versos do original, pois o que se encontra com frequência são dois versos em português correspondendo a um verso em inglês. Vejamos êsses exemplos:

"Our flag the sceptre all who
 /meet obey."
 (I, I, 6)

"Flutua sem rival nossa bandeira.
Cetro que a quantos topa senhora."

"That for itself can woo the
 /approaching fight,"
 (I, I, 17)

"Quem, senão êsse o dia da batalha
Só pelo gôsto de brigar anhele,"

"To lead the guilty-Guilt's
 /worst instrument-"
 (I, XI, 250)

"Para ser do crime ignobil
 /instrumento
E chefe de uma tropa de bandidos"

"Refreshing earth - receiving
 /all but him!"
 (II, XVI, 1168)

"Frescor a terra dando, e a tudo
 /vida
Menos ao seu cadáver torturado."

"Oh! how he listened to the
 /rushing deep,"
 (III, VII, 1418)

"Oh! com que avidez ouve Conrado
O choque troador das bravas
 /ondas,"

Note-se que não são propriamente diferenças estruturais entre as duas línguas o fator preponderante nesse processo de multiplicação de versos, mas sim os acréscimos gratuitos ditados pela imaginação do tradutor. E a imaginação dêsse é ainda bem mais ardente que a do autor. Note-se nos versos acima citados, como "the guilty" transforma-se em "uma tropa de bandidos", "the rushing deep" em "o choque troador das bravas ondas", e o "him" da citação do Canto II, Parágrafo XVI, em "cadáver torturado".

Os acréscimos na maioria das vezes são resultado de uma destemperança retórica ainda maior de parte do tradutor que do próprio Byron, como neste delicioso exemplo:

"They game-carouse-converse-or
 /whet the brand;
Select the arms-to each his
 /blade assign,
And, careless, eye the blood
 /that dims its shine;"
 (I, II, 48-50)

"/...../ uns jogam,
Bebem, conversam, folgam, dão
 /risadas;
Outros aguçam os temíveis ferros,
Ou armas tomam d'entre monte
 /d'armas;
A lâmina fiel outros empunham,
Mirando com cruel indiferença
O sangue ainda fresco que a
 /nodoa."

Muitas vezes, porém, parecem refletir a preocupação do tradutor em tornar as coisas mais claras para o leitor. Aí então resolve interpretar o texto e temos uma verdadeira orgia de acréscimos e alterações de toda espécie:

"But still from room to room
 /his way he broke.
 They search-they find-they
 /save: with lusty arms
 Each bears a prize of unre-
 /garded charms:
 Calm their loud fears, sustain
 /their sinking frames
 With all the care defenceless
 /beauty claims:"
 (II, V, 820-824)

"Nada o detem; os quartos atravessa,
 E entra no aposento das mulheres.
 Como êle, os seus invadem, buscam,
 /topam-nas
 Incontinentemente, sem olharem rostos,
 Toma cada um nos vigorosos braços
 Uma delas, e parte; consolando-a
 Vai como pode; aplaca-lhe o receio,
 E ao fogo a extrai com todos os
 /cuidados
 Devidos à indefensa formosura."

As alterações no sentido do texto original que encontramos na versão de Soido, não parecem resultar de falta de conhecimento da língua inglesa, mas simplesmente da vontade do tradutor que resolve, por exemplo, descrever Conrado como "baixo em altura", quando Byron se refere a "his common hight" (I, IX); ou traduzir "remember - we have wives" por "Lembraí-vos que também somos maridos," o que soa ridículo no texto, pois os "maridos" são ferozes e cruéis piratas.

Na descrição de Conrado, por exemplo, é interessante notar que as modificações, às vezes, obedecem a uma tendência para exagerar, como quando verte "His features' deepening lines and varying hue" (I, IX) por "Seu rosto de feições indefiníveis/Cambiando de côr a todo instante" ou "Lone, wild and strange..." (I, XI) por "Perdido, furioso, abandonado" e, às vezes, a uma tendência para abrandar como na tradução de "He knew himself a villain" (I, XI) por "Sentia-se culpado" e "He knew himself detested," por "Êle sabia/Que amado assim não era".

Como Tibúrcio Craveiro, em sua tradução de "Lara", Antonio Soido também transformou os dísticos rimados do original em decassílabos soltos.

O distinto oficial de nossa armada, não era certamente um bom poeta. Seus versos refletem uma falta de sensibilidade rítmica, que combinada com a sua falta de sensibilidade linguística, resulta neste horror:

"Do azul-escuro mar nas águas ledas,
 Qual mar sem termo, como as ondas livres,
 Os pensamentos nossos, nossas almas,
 Té onde o vento leva, espumam vagas,
 O nosso império e lar cruzam, contemplam.
 Somos do oceano reis: nesse amplo estado
 Flutua sem rival nossa bandeira.
 - 'Cetro que a quantos topa senhorêa.
 Ruda, agitada a vida que levamos,
 Ou já na quietação, ou nos combates,
 Sempre variada, tem pr'a nós encantos.

- 171 -

Quem os despreverá? Tu não, por certo,
Tu não serás, luxurioso ignavo,
Que no revolto pégo desmaiáras;
Nem tu, nobre vaidoso, filho do ócio,
Enfado de sono e de prazeres!
Quem os despreverá - êsses encantos -
A não ser o incansável peregrino
Destas trilhadas sempre virgens sendas,
Que o já provado coração ovante
Sentiu pular sôbre o equóreo abismo,
E d'alegria inchar, arrebatado
Chegando no prazer quase ao delírio?
Quem, senão êsse o dia, da batalha
Só pelo gôsto de brigar anhela,
Acha prazeres no que os outros temem,
Ambiciona o que o cobarde evita,
E quando o fraco de pavor desmaia
Levemente comove-se... sentindo
No mais profundo do agitado seio
A esperança acordar, ferver-lhe o brio?"

Não transcrevemos de propósito o texto em inglês (I, I, 1-22), porque não se trata aqui de analisar a tradução como tradução, mas de mostrar a falta de talento poético do nosso Soido. Comparado com a versão brasileira, o original apareceria como uma verdadeira obra de arte, requintada e equilibrada.

1855

HARMONIAS HEBRAICAS

As versões de algumas das "Hebrew Melodies" que foram publicadas em 1855 na seção "Variedades" do Diário do Rio de Janeiro, fazendo parte da coluna intitulada "Piratagem", são em prosa, e segundo declaração do próprio autor, foram feitas do francês. Conseguimos determinar que a tradução francesa de que se serviu o autor é a de Benjamin Laroche (80), tradutor, por sinal, bem mais fiel aos textos de Byron que Amedée Pichot.

Das colaborações enviadas pelo autor que se assina "F.", ambas apresentadas pelo responsável da seção como versões de de "Jephtha's Daughter", a primeira publicada (maldosamente, nos parece) juntamente com o texto inglês, não é uma tradução, nem uma adaptação, ou mesmo uma imi-

tação, do poema de Byron. É apenas outra composição sôbre assunto parecido. Já a segunda, é realmente de uma tradução, que, aliás, se aproxima bastante do original, não só no que diz respeito ao sentido, mas também à forma. Seus decassílabos de ritmo bem marcado, acentuados na terceira, sexta e décima sílabas, ressoam bem os trímetros anapésticos do original.

Chegamos a pensar que a inicial "F." se referisse a Francisco Otaviano, mas, pelo que conhecemos de seu método de traduzir, não poderíamos atribuir-lhe, sem provas mais evidentes, uma versão em que o autor se mostra tão preocupado em reproduzir com fidelidade a obra original. Tal preocupação, como sabemos muito bem, não é característica de Otaviano.

1856

JOÃO CARDOSO DE MENESES E SOUSA

A M.S.G.

Como tivemos ocasião de mencionar, quando tratamos das primeiras traduções de Meneses e Sousa, é impossível evitar a comparação entre êsse e Francisco Otaviano, pelas razões que então enumeramos.

Podemos exemplificar bem a diferença entre o método de tradução dos dois colocando lado a lado as suas versões de "To M.S.G." (81), uma das composições de Byron que atraiu igualmente a ambos. Vejamos a primeira estrofe:

Byron

"Whene'er I view those lips of thine,
Their hues invite my fervent kiss;
Yet, I forego that bliss divine,
Alas! it were - unhallowed bliss."

Otaviano

"Beijar o nacar que te acende
 / os lábios

João Cardoso

"Quando vejo êsses lábios de
 / nacar

Seria para mim prazer divino,
Mas eu desprezo os risos da
 /ventura
Que podem profanar o teu des-
 /mino."

Beijo ardente lhes quero im-
 /primir
Mas rejeito prazer tão divino;
Fôra um crime essa dita fruir."

Como podemos ver João Cardoso respeita mais o texto original, procurando realmente traduzi-lo; Otaviano apenas usa-o como apóio para impulsionar o vôo de sua própria imaginação, muito mais dramática, muito mais "romântica" que a de seu contemporâneo na Academia de S. Paulo - no tem-se especialmente os dois últimos versos de sua quadra. Vejamos outra estrofe (a sexta):

"Then let the secret fire consume,
Let it consume, thou shalt not know:
With joy I court a certain doom,
Rather than spread its guilty glow."

"Que importa o incêndio que em
 /meu peito lavra?
Que importa a febre que me rói
 /a vida?
Se a tua correrá serena e pura,
De prazeres somente entrete-
 /cida?"

"Este fogo secreto em que
 /estúo,
Não o sintas no teu coração;
Perda certa contente prefiro
A nutrir tão culpada paixão."

Notar que a tradução de João Cardoso é mais fiel também com relação ao ritmo. O ritmo fácil de seus novessílabos corresponde bem me-
lhor ao ritmo fácil batido dos tetrâmetros jâmbicos de Byron, apesar de
sua toada extremamente musical.

Em compensação não há termo de comparação entre a qualidade e
a amplitude da sensibilidade poética de Otaviano e a do futuro Barão de
Paranapiacaba.

(1856)

FRANCISCO DE ASSIS VIEIRA BUENO

O CORSÁRIO (I-I)

A tradução é em decassílabos soltos e começa muito semelhante

à de Antonio Claudio Soido:

"Do azul-escuro mar nas lédas águas,"

Não encontramos outras coincidências, mas as duas traduções se assemelham bastante no destempêro verbal e na má qualidade dos versos, o que é de estranhar, pois Vieira Bueno saíra-se razoavelmente bem na sua tradução de "To Ignez".

Pires de Almeida transcreve êsse trecho e o dá como sendo um dos recitados pelos acadêmicos "byronianos" no célebre episódio da coroação da Rainha dos Mortos (82).

1857

FRANCISCO JOSÉ PINHEIRO GUIMARÃES

ADEUS DE LORD BYRON

UMA LÁGRIMA

"Fare Thee Well" (83), o original dessa tradução de Pinheiro Guimarães que se intitula "Adeus de Lord Byron", é um dos famosos "Poems of the Separation", escritos em 1816, por ocasião da escandalosa separação do casal Byron após um ano apenas de casamento, e que tanta celeuma causaram na época.

Nesse poema, em sessenta versos corridos, Byron despede-se da mulher e queixa-se com amargura do modo como foi por ela tratado. O poeta quer se apresentar como vítima, mas, nas entrelinhas, há tantos ataques, tantas ameaças à Lady Byron, que acabamos nos simpatizando com ela.

O poema é expresso essencialmente em tetrâmetros trocaicos. O ritmo serve bem ao tom de invectiva que ressoa em todo o poema, por ser enfático e vivo, mas o efeito geral é bastante forçado, como forçados são todos os pequenos truques retóricos que o poeta emprega na sua "catilina riazinha".

A tradução tem o mesmo número de versos do original (sessenta), mas divide-se em estrofes de quatro versos. Pinheiro Guimarães usa de cassílabos, mas, dessa vez, não procurou fugir às rimas, como na tradu-

ção de "Childe Harold"; usa-as interpoladas (abba) enquanto as de Byron são alternadas. A não correspondência da estrofação e principalmente do ritmo, altera todo o efeito geral do poema, alterando em parte, o próprio sentido do mesmo. A tradução perde o tom de invectiva para transformar-se em um adeus sereno e altivo. Para êsse efeito contribue também a linguagem despojada do tradutor, característica de um estilo ligado ainda à tradição neoclássica.

"The Tear" (84) é um poeminha bem inexpressivo que faz parte da primeira coletânea de poesia do jovem Byron. Em doze estrofes de versos curtos e saltitantes o poeta termina sempre o último com a palavra Tear, para afinal na última estrofe declarar que quando morrer, não quer mármore nem honrarias:

"All I ask, all I wish, is a Tear."

Essa mesma idéia vai Byron usar mais tarde na canção de Medora no Canto I de "The Corsair":

"Then give all I ever asked - a tear,
The first-last-sole reward of so much love!"

Como sempre Pinheiro Guimarães traduz com bastante fidelidade o conteúdo do poema, e dessa vez, apesar de ignorar as variações de Byron, que emprega dímetros e trímetros em suas estrofes, consegue um ritmo bem aproximado com seus saltitantes setissílabos.

Sendo essas as últimas versões de Pinheiro Guimarães que nos restava examinar, gostaríamos de chamar atenção para o lugar de destaque que êsse autor ocupa entre os tradutores de Byron no Brasil, principalmente por sua versão do longo, e tão byroniano, "Childe Harold's Pilgrimage". No entanto, como no caso de Tibúrcio Antonio Craveiro, a atitude romântica, que o levou a verter o poeta-símbolo do Romantismo, não se acha bem refletida em suas traduções, que em estilo e linguagem principalmente, não conseguem disfarçar a formação arcádica do tradutor.

X.Y.ADEUS - À LADY BYRON

Outra versão de "Fare Thee Well", essa em prosa, pois, segundo seu autor "os versos de Byron não se traduzem em verso". O que êle não revela, porém, é que a sua versão é feita da tradução francesa, em prosa, de Louis Barré (85), a qual reproduz palavra por palavra, frase por frase. Vejamos os três primeiros parágrafos nos dois textos, o francês e o português (Barré dividiu os versos corridos de Byron em pequenos parágrafos):

"L'Adieu.- A Lady Byron (17
mars 1816)

Adieu! si ce doit être pour
toujours, eh bien! pour tou-
jours, adieu! Quand tu serais
inexorable, jamais ce coeur ne
ce révoltera contre toi.

Que n'est-il nu devant toi,
ce coeur où si souvent reposa
la tête, alors que descendait
sur toi ce paisible sommeil
que tu ne connaîtras plus
désormais!

Que ne peut-il dévoiler ses
plus intimes pensées, ce coeur,
ouvert à tes regards! tu avoue-
rais alors qu'il n'était pas
bien de le dédaigner ainsi." (86)

"Adeus - À Lady Byron (17 de
março de 1816)

-Adeus! Se deve ser para sem-
pre, pois bem, para sempre
adeus! Quando mesmo tenhas
que ser inexorável, nunca
meu coração se revoltará
contra ti.

-Porque não posso desvendar a
teus olhos este coração onde
tantas vezes reclinaste a ca-
beça adormecida dêsse sono tran-
quilo de que nunca mais gozarás?!

-Porque não posso abri-lo a teus
olhos, para que leias seus pen-
samentos os mais íntimos?! Re-
conheceríeis então que eu não
merecia que me desdenhasses assim."

Não há necessidade, como vemos, de transcrever o texto em inglês para demonstrar a origem da tradução brasileira, bastante fiel com relação ao texto francês. O mesmo não podemos dizer do tradutor francês com relação ao original. Aliás, dos três tradutores franceses que mencionamos até agora, cujas versões serviram aos nossos tradutores - Pichot, Laroche e Barré - o último é o que se mostra mais infiel à obra de Byron.

O autor que se assina X.Y. faz vários comentários, à guisa de introdução e de encerramento de sua composição, onde aproveita para censurar também Lady Byron, que, segundo êle, "não era uma mulher, era uma inglesa" e onde comete várias inexatidões com respeito a fatos que se pas-

saram depois da morte de Byron, dando, inclusive, Lady Byron como já falecida quando ela ainda estava viva em 1857 e só viria a falecer em 1860.

1859

J.M. FERREIRA JUNIOR

O CREPÚSCULO

Não se trata de uma tradução dos dois primeiros parágrafos de "Parisina" (87), mas de uma paráfrase que apresenta quase o dobro do número de versos do original. Seu autor, perseguido por uma fixação mais que óbvia, entrega-se a imagens sensuais que alteram o texto de Byron de uma maneira desabusada e cômica. Assim, no primeiro parágrafo, traduz "Each flower the dews have lightly wet," por "As flôres pelo sol murchas, crestadas, / Prenhes de orvalho, os seios entumecem". No segundo parágrafo, "'Tis not for the sake of its full-blown flower;" é assim traduzido: "Não é para gozar gratos perfumes / Das flôres que em tal hora os seios mostram;" (os grifos são nossos). E a tradução do verso "And her blush returns, and her bosom heaves:" vem a ser êste absurdo: *

"Novo às faces lhe volta a côr de nácar,
E se entumecem os nevados pomos,
No mole arfar dois pombos semelhante
Que, após longo voar, repouso buscam
Em branca pedra de marmórea massa."

Felizmente, não sabemos se a bem da verdade, ou em defesa de sua imaginação criadora, o autor coloca um número precedendo o terceiro verso dos acima transcritos, e esclarece em nota final: "Esta comparação é do tradutor".

O texto que serviu de base a essa paráfrase não foi o original inglês, mas a tradução francêsa de Louis Barré (88). É fácil comprovar o fato através dos acréscimos e alterações a que se permite o tradutor francês e que se acham presentes também na versão brasileira. Assim "from the boughs" é no texto francês "caché sous la feuillée", e na versão em português "oculto sob as fôlhas"; "to the lonely ear", "à l'oreille du

rêveur solitaire", "Do solitário pensador ao ouvido", etc.

É bom esclarecer, porém, que o tradutor francês, apesar de extremamente infiel, não tem nada a ver com as fantasias sensuais do tradutor brasileiro.

Vejamos o último verso do segundo parágrafo para podermos apreciar a transição gradual de um autor inglês para um brasileiro, com a ajuda de um francês:

Byron:

"'Tis past - her Lover's at her feet."

Barré:

"... ce moment est passé: l'amant est aux pieds de sa bien aimée."

Ferreira Júnior:

"/...../ Passou-se o instante;
De sua bem amada aos pés se prostra,
Cheio de fogo, o transportado amante!"

Com relação à forma, Ferreira Junior usou, para reproduzir o primeiro parágrafo de "Parisina" (89), 5 quadras compostas de decassílabos, rimadas no segundo e quarto versos. No segundo parágrafo resolve passar para os decassílabos soltos e abandona a divisão em estrofes.

1859

C.G.

A DESPEDIDA

Essa versão de "Childe Harold's Good Night" apresenta-se com o mesmo número de versos do original (90), mas está dividida em 20 estrofes de quatro versos, quando o original tem dez estrofes de oito.

Em sua canção, Byron usa alternadamente versos de oito sílabas e de seis sílabas (tetrâmetros jâmbicos e trímetros jâmbicos) em rimas

alternadas. O tradutor, que não conseguimos identificar, usa sempre decassílabos, rimados no segundo e quarto versos. Dispõe de muitas sílabas a mais, e os acréscimos são inevitáveis, e as alterações de sentido também. E ainda assim o tradutor omite muita coisa para poder acrescentar outras de sua própria fabricação.

Essa tradução fica pouco a dever à de Otaviano em matéria de exagêros melodramáticos. "Lançada sobre o leito de amargura/Querida esposa de meu pai deixei" é a versão de "For I have from my father gone, / A mother whom I love,". "Mas ela morrerá de dor cruenta" pretende reproduzir "But sorely will my mother sigh". Enfim, a tradução aparentemente segue o original verso por verso, mas as interpretações pessoais do tradutor oferecem no final um texto que apenas se assemelha ao texto original.

1859

JOÃO MANOEL PEREIRA DA SILVA

CHILDE HAROLD'S PILGRIMAGE (C. IV, LXXVIII-LXXIX-LXXX)

As traduções de Byron de autoria de J.M. Pereira da Silva compreendem apenas trechos esparsos que aparecem ilustrando seus artigos ou ensaios. Já examinamos a que se encontra no seu famoso artigo da Niterói.

As três estâncias que aparecem no seu artigo da Revista Popular são do Canto IV de "Childe Harold" (91). A primeira é a E. LXXVIII e aos nove versos do original correspondem treze na tradução de Pereira da Silva. Este se expressa com uma incontinência retórica muito maior que a de Byron, levando ao exagêro o estilo exclamatório e veemente do poeta inglês:

"Oh, Rome! my Country! City
 /of the Soul!
The orphans of the heart must
 /turn to thee,

"Ó Roma! Ó meu país! cidade
 /santa!
Órfãos do coração que a ti se
 /cheguem,

Lone Mother of dead Empires!
 In their shut breasts their
 What are our woes and suffer-
 The cypress - hear the owl-
 O'er steps of broken
 Whose agonies are evils of a
 A world is at our feet as
 "fragile as our clay."

Mãe solitária de florentes
 Que hão passado na terra! Oh!
 Ao consôlo cerrada, êsses que
 Suas misérias vis entre teus
 Que montam males do homem? Ve-
 O moxo, e veja o fúnebre cipreste,
 E abra caminho, tropeçando em
 E do trono e do tempo, o que
 Das rápidas angústias de um só
 Ali jaz a seus pés um mundo
 Como êste barro, que reveste o
 "homem."

Nas outras duas o tradutor mostra-se um pouco mais contido, e essa mudança de estilo despertou-nos a curiosidade. Cotejando-as com a tradução de Pinheiro Guimarães encontramos semelhanças flagrantes. Vejamos a E. LXXIX no original, e nas duas versões brasileiras:

"The Niobe of nations! there she stands,
 Childless and crownless, in her voiceless vow;
 An empty urn within her withered hands,
 Whose holy dust was scattered long ago;
 The Scipios' tomb contains no ashes now;
 The very sepulchres lie tenantless
 Of their heroic dwellers: dost thou flow,
 Old Tiber! through a marble wilderness?
 Rise, with thy yellow waves, and mantle her distress."

Pinheiro Guimarães

"Niobe das nações-ali 'stá
 Sem coroa, sem prole, em muda
 Urna vazia tem nas mãos mir-
 Cujó pó santo dispersou-se
 O túmulo dos Scipiões já não
 E as mesmas sepulturas estão
 De seus heróis de outrora!
 Velho Tibre, por êsse êrmo
 Alevanta-te, e sôbre tais
 Vem estender as tuas fulvas
 "ondas."

Pereira da Silva

"Niobe das Nações! Ela aqui
 Sem coroa, sem prole, e em
 Urna vazia tem nas mãos mirradas,
 Cujó pó sacro foi disperso há
 Já não existem cinzas no moimento
 Dos Scipiões - e os túmulos
 E heróis, os donos seus, não
 E tu correrás sempre, ó velho
 Por êste ermo de mármore? - Sim,
 Co'as turvas águas vela-lhe as
 "desditas."

Os quatro primeiros versos são quase os mesmos. A tradução de Pinheiro Guimarães foi publicada em 1863, mas sabemos, pelo testemunho de Otaviano, que já era conhecida desde 1841. Pereira da Silva parece que tinha mesmo o costume de usar trabalhos alheios sem citá-los (92).

(1860)

JOSÉ CARLOS DE ALMEIDA AREIAS

VERSOS A AUGUSTA

Pires de Almeida transcreve uma tradução de "Stanzas to Augusta" (93) de autoria de José Carlos de Almeida Areias, datada de 21 de setembro de 1860 (94), intitulada em português, "Versos a Augusta". Não fornece qualquer informação sobre se fôra publicada ou não. Em nota de rodapé dá-nos algumas informações sobre o autor. Este formou-se em 1848 em Ciências Jurídicas e Sociais. Ocupou cargos importantíssimos. "Seus lazeres, poucos e breves, empregava-os em manusear os geniais poetas, principalmente Byron, de quem fôra em S. Paulo, irredutível sectário, e do qual trasladara para bom verso português várias produções. Após as sessões do Tribunal do Tesouro, de quem era membro e Vice-Presidente, acendia um charuto, e em companhia de seu colega e ajudante Dr. Cardoso de Meneses (hoje Barão de Paranapiacaba) com êle confabulava sobre o poeta predileto de ambos. Esse seu amigo e companheiro ouviu-o ler, entre muitas, esmerada tradução do Sonho (The Dream)" (95). Anteriormente Pires de Almeida afirmara que Almeida Areias traduzira o "Sonho" e "Os Foscari" (96). Como sempre Pires de Almeida não toca no problema de publicação.

Byron tem dois poemas intitulados "Stanzas to Augusta" (97). Ambos são dedicados à sua irmã, e foram escritos na mesma época, logo após o término do desastroso casamento do poeta. Em ambos êle se dirige a Augusta e exalta-lhe a capacidade de tolerância e compreensão que faz dela o único e último consôlo de sua atribulada existência.

Pela amostra que Pires de Almeida nos dá, Almeida Areias, tratando-se de um diletante, mostra-se um poeta de recursos mais ou menos ra

Those tissues of falsehood
 /which Folly has wove;
 Give me the mild beam of the
 /soul-breathing glance,
 Or the rapture which dwells
 /on the first kiss of love."

dont la folie a fourni la trame!
 A moi le doux rayon d'un regard
 qui vient du coeur, ou le
 ravissement qui naît du premier
 baiser d'amour!" (99)

"Não quero as pálidas ficções dos vossos romances, tecido de ilusões que a fantasia cria! Desejo antes o transparente raio de um olhar que vem do coração, ou enlevo que nasce de um primeiro beijo de amor!"

Note-se no primeiro verso a tradução de "your fictions of flimsy romance" na versão francesa, "Les pâles fictions de vos romans", e na portuguesa, "as pálidas ficções de vossos romances,". Notem-se as traduções de "soul-breathing glance" no terceiro verso: "regard qui vient du coeur" e "olhar que vem do coração". Note-se no último verso as traduções de "dwells".

O tradutor francês toma liberdades com o texto inglês, o tradutor brasileiro toma liberdades com o texto francês, e o resultado final não tem muito a ver com Byron. Um bom exemplo dêsse processo de degradação do original é a estrofe nº 4:

"I hate you, ye cold compositions of art,
 Though prudes may condemn me, and bigots reprove;
 I court the effusions that spring from the heart,
 Which throbs, with delight, to the first kiss of love."

"Froides compositions de l'art, je vous exécute! que les prudes me condamnent, que les bigots me dévouent à l'enfer; j'aime les simples effusions d'un coeur qui bat de plaisir au premier baiser d'amour." (100)

"Composições frias da arte, eu vos detesto, embora astuciosa devoção me condene e vote-me aos infernos! Aos vossos encantos, se os há, prefiro as simples efusões de um coração que palpita de gozo ao primeiro beijo de amor!"

O original da segunda versão é "Love's Last Adieu" (101). O poema em inglês tem onze estrofes que correspondem a onze parágrafos nas versões francesa e portuguesa.

Não há necessidade de transcrevermos todo o poema e as respectivas traduções para que dois fatos façam-se aparentes: que o escritor brasileiro traduz do francês, e não do inglês, e que o tradutor francês traduz mal o texto inglês. Basta êsse exemplo:

"The roses of Love glad the garden of life,
 Though nurtur'd 'mid weeds dropping pestilent dew,
 Till Time crops the leaves with unmerciful knife,
 Or prunes them for ever, in Love's last adieu!"
 (E. 1)

"Les roses de l'amour embellissent le jardin de la vie, bien qu'elles croissent parmi

"As rosas do amor embelezam os jardins da vida, ainda que cresçam entre venenosas ervas. Em-

des herbes vénéneuses: elles
l'embelissent jusqu'au jour
où la faux impitoyable du
temps vient les effeuiller ou
arrêter pour jamais leur croi-
ssance; c'est le dernier adieu
de l'amour." (102)

belezam a vida até o dia em que
a fouce desapiedada do tempo vem
desfolhá-las ou paralisar o seu
crescimento. É este o último
adeus do amor."

Não há também necessidade de darmos exemplos referentes à terceira versão, pois não apresenta novidades com relação ao que foi constatado nas outras duas. Seu original é "The Tear" (103), que já merecera uma tradução em verso de Pinheiro Guimarães.

Os três poemas traduzidos pelo autor que se assina El., Eleutério de Sousa com toda a certeza, são típicos exemplos da medíocre poesia lírico-juvenil de Byron.

1861

BALTAZAR DA SILVA CARNEIRO

ROMA

ADEUS

Baltazar da Silva Carneiro denominou essas duas composições Imitação. A primeira, na verdade, procura apenas imitar as estâncias do Canto IV de "Childe Harold's Pilgrimage" em que Byron com sua oratória veemente demonstra inconformismo ante o estado de decadência da velha Roma (104). A imitação refere-se não somente ao tema, mas também ao tom enfático e exclamatório, e à atitude de revolta do poeta diante da situação.

A segunda, "Adeus", é mais que uma imitação; é um misto de tradução e adaptação de "Farewell" (105), um poemeto de 16 versos, mais uma despedida do poeta a mais uma amada. A primeira estrofe, de oito versos, que Silva Carneiro divide em duas de quatro versos, é traduzida; a segunda apenas serve de base ao tradutor para expressar idéias e sentimentos vagamente parecidos.

1861

LUIZ VIEIRA DA SILVA

MY NATIVE LAND - GOOD NIGHT

Luiz Antonio Vieira da Silva, formado em leis pela Universidade de Heidelberg, acumulou títulos e cargos importantíssimos em sua vida. Publicou vários livros de história, e além de Byron, traduziu também alguns poetas alemães (106).

Em sua tradução da canção de despedida de Harold, Vieira da Silva segue o texto original estrofe por estrofe, mas comete uma série de pequenas traições para com o sentido do mesmo. Altera-o, omite palavras e frases, acrescenta outras. Mas, principalmente, acrescenta. No final da 1ª estrofe, por exemplo, tôdas as palavras ou frases sublinhadas são de exclusiva responsabilidade do tradutor:

"O sol seguimos, que se esconde n'água;
E antes que fuja, que no mar se acoite,
Eu o saúdo com sincera mágoa!
Adeus, adeus! Meu país, boa noite!" (107)

Como no caso das traduções de Otaviano e do autor que se assina C.G., os acréscimos teriam que ocorrer, pois o original de Byron é uma canção em que são usados alternadamente tetrâmetros (8 sílabas) e trímetros (6 sílabas) jâmbicos em estrofes de oito versos, e a tradução de Vieira da Silva apresenta também estrofes de oito versos, mas maciçamente formadas de decassílabos. A sua tradução também peca pelo exagêro, não do tipo sentimental e dramático dos dois outros tradutores, mas pelo exagêro oratório e grandiloquente. Para dar um exemplo um tanto simplista, mas mesmo assim significativo, Vieira da Silva usa em sua versão vin
te e oito pontos de exclamação enquanto no original encontramos apenas se
te!

Vieira da Silva não teme as rimas e usa-as alternadas como no original (ababcdcd).

(1861)

LUIS NICOLAU FAGUNDES VARELA

CHILDE HAROLD

A composição de Varela não é uma tradução (apesar de apresentar nove quadras como o original, e seguí-lo bem de perto), e nem quis seu autor fazer crer que o fôsse, pois em nota ao poema esclarece: "Childe Harold, imitado do canto a - Ignez - no poema do mesmo nome, de Byron." (O grifo é nosso). Mas, de qualquer forma, justamente por pretender ser uma imitação de Byron, é um documento precioso pelo que revela do próprio Varela e de tôda uma tendência de nosso romantismo.

"Não te rias assim, oh! não te rias,
Basta de sonhos de ilusões fatais!
Minh'alma é nua, e do porvir às luzes
Meus roxos lábios sorrirão jamais!

Que pesar me consome? ah! não procures
Erguer a lousa de um pesar profundo,
Nem apalpares a matéria lívida
E a lama impura que pernoita ao fundo!

Não são as flôres da ambição pisadas,
Não é a estrêla de um porvir perdida
Que esta cabeça corôou de sombras
E a tumba inclina ao despontar da vida!

É êste enojo perenal, contínuo
Que em tôda a parte me acompanha os passos,
E ao dia incende-me as artérias quentes,
Me aperta à noite nos mirrados braços!

São estas larvas de martírio e dôres
Sócias constantes do judeu maldito,
Em cuja testa, dos tufões crestada
Labéu de fogo cintilava escrito!

Quem de si mesmo desterrar-se pode?
Quem pode a idéia aniquilar que o mata?
Quem pode altivo esmigalhar o espelho
Que a tôrva imagem de Satan retrata?

Quantos encontram inefáveis gozos
Nesses prazeres para mim, tormentos!
Quantos nos mares onde a morte enxergo
Abrem as velas do baixel aos ventos!

O meu destino é vaguear e sempre!
Sempre fugindo funeral lembrança,
Férreo estilete que me rasga os músculos,
Voz dos abismos que me brada: - avança!

Que pesar me consome? ai! não mais tentes
Erguer (108) a lousa de um pesar profundo,
Sòmente a morte encontrarás nas bordas,
E o inferno inteiro a praguejar no fundo!"

Byron está muito agüem da imaginação de seu imitador, e o byronismo expresso em "To Inez" (109), torna-se anêmico e franzino quando comparado com o "byronismo" da composição do poeta brasileiro.

Note-se a maior intensidade dramática em Varela, o que torna o seu poema irresistivelmente mais atraente do que o de Byron.

Note-se especialmente o tom mais sinistro da versão brasileira com suas insistentes referências à morte, e o toque macabro dado pelas imagens relacionadas com a morte em seus aspectos também visíveis e palpáveis - "roxos lábios", "matéria lívida", "lama impura", "erguer a lousa...", etc.

Consideramos essa composição de nosso poeta romântico um elemento importante para o estudo da evolução do byronismo no Brasil.

Para Byron, em particular, ela serviria como uma boa prova de defesa em um processo em que figurasse como réu, acusado de responsável pelas fantasias fúnebres e macabras com que se manifestou o romantismo que teve por sede São Paulo e sua famosa Academia.

1862

JOÃO MANOEL PEREIRA DA SILVA

CHILDE HAROLD'S PILGRIMAGE (estâncias várias)

Em seu ensaio sobre Byron em suas Obras Literárias e Políticas, Pereira da Silva comete vários êrros com relação a fatos da vida do poeta.

Na introdução do trecho que tirou da canção "Childe Harold's Good

Night" do Canto I de "Childe Harold", por exemplo, afirma que Byron escreve aqueles versos ao abandonar "para sempre a Grã Bretanha, a espôsa, uma filha, que tinha, parentes, e amigos". Ora, os cantos I e II do "Childe Harold" são anteriores ao casamento de Byron e referem-se à sua primeira viagem ao Continente, de 1809 a 1811 (essa primeira parte do poema foi publicada em 1812). O ano do casamento é 1815 e a data de sua partida final da Inglaterra, deixando espôsa e filha, é abril de 1816.

Na tradução de Pereira da Silva a canção de despedida transformase em um discurso de despedida. Basta citarmos o verso que se repete no final da 1ª e 10ª estrofes, "My native Land - Good Night!", que passa a ser em português, "Adeus p'ra sempre, ó Pátria! Adeus Britânia!".

Os versos que se encontram à página 251 são assim introduzidos e apresentados:

"Infelizes criaturas que conheceu! Eram verdadeiras vítimas, Respondeu ele a uma, que pinta-lhe acaloradamente a sua constância, e pedia-lhe amor igual:

Não mais o meu sorriso ao teu responde.
Se abrigas n'alma algum suspiro terno,
Não dirijas p'ra mim; que já teus olhos
Perderam seus encantos."

Não conseguimos localizar nenhuma estrofe exatamente como essa na obra de Byron. Mas, reconhecendo já o método de Pereira da Silva de construir estrofes tirando um verso daqui, outro dali, poderemos afirmar com certeza quase absoluta que os versos que a compõem pertencem à canção "To Inez" do primeiro canto de "Childe Harold". Os versos seriam os dois primeiros da primeira estrofe, "Nay, smile not at my sullen brow;/ Alas! I cannot smile again:/" e o último da quarta estrofe "Thine eyes have scarce a charm for me."

Do Canto IV é a estrofe de sete versos que constrói com os dois últimos versos da E. IX e os dois primeiros da E. X (110). Êsses estão quase irreconhecíveis na tradução.

As outras estrofes do Canto IV são as mesmas que ilustram seu ensaio na Revista Popular, que já tivemos ocasião de comentar, e não apresentam diferenças com relação a elas.

Quanto aos versos que aparecem à página 257 de suas Obras Literárias e Políticas não nos foi possível determinar-lhes a origem.

Em tôdas as suas versões de estâncias de Byron, Pereira da Silva usa decassílabos soltos.

Pereira da Silva traduziu apenas estrofes soltas de poemas de Byron; mesmo assim elas constituem ótimos exemplos da adaptação da retórica e da oratória do poeta inglês ao gosto brasileiro, que, naturalmente, demandava mais veemência ainda, e muito mais ardor.

1863

JOSÉ INÁCIO GOMES FERREIRA DE MENEZES

LOCH NA GARR

O título do poema original é "Lachin Y Gair" (111), e Byron, em nota ao mesmo esclarece: "Lachin y Gair, or, as it is pronounced in the Erse, Loch na Garr..." (112).

Esse poema liga-se às recordações da infância de Byron, passada na Escócia. É estranho que tenha despertado a atenção de um tradutor brasileiro, pois não se inclui entre as suas composições mais famosas e tipicamente byronianas. Mas, se pensarmos que entre as traduções de Ferreira de Menezes constam algumas versões de Ossian, é fácil imaginar então o que o atraiu.

O poema de Byron tem cinco estrofes de oito versos, e para termos uma idéia do método de tradução de Ferreira de Menezes, basta dizer que a versão brasileira tem também cinco estrofes (não sabemos se poderíamos realmente chamá-las de estrofes), mas a primeira tem dezenove versos; a segunda, vinte e um; a terceira e a quarta, dezessete cada uma; e a quinta, dezesseis. Trata-se portanto de uma paráfrase e não de uma tradução. E essa paráfrase não é feita através do texto inglês, mas da tradução francesa de Benjamin Laroche (113). Esse tradutor, porém, nada tem a ver com os excessos cometidos pelo brasileiro, pois verte com extrema sobriedade e tende mais para a redução do texto original, do que para a sua ampliação.

O poema original não é exatamente o que se possa chamar uma bela composição - seus versos são duros, pouco harmoniosos e também pouco inspirados, mas a composição que é apresentada aos leitores brasileiros

vro de Fagundes Varela, O Estandarte Auri-Verde, em que o poeta, ferido em seu brio patriótico, estigmatiza a Inglaterra e seu "diplomata insolente", William Christie.

Ferreira de Menezes por sua vez, aproveita uma menção que Byron faz à Inglaterra no poema que traduz para manifestar também o seu ressentimento contra êsse país. Byron diz o seguinte (a estrofe é a quinta):

"England! thy beauties are tame and domestic,
To one who has rov'd on the mountains afar;"

A versão em português é a seguinte:

"Insulsas graças, mórbidas belezas,
São teus únicos dotes, Inglaterra!
Aquêlé que viveu errando ao longe
Em montanhas imensas, te despreza."

Referimo-nos a Fagundes Varela acima. Ferreira de Menezes era muito ligado a êle (os dois foram colegas na Faculdade de Direito de São Paulo), tendo-lhe prefaciado o livro Cantos e Fantasias. Varela por sua vez é o autor de um estudo sôbre Flôres sem Cheiro que aparece no final dêsse livro. Varela tem o desplante de aí declarar que os poemas "Loch na Garr" e um outro, que êle menciona mas que não aparece no volume, "são perfeitamente vertidos" e acrescenta: "não duvidamos colocá-los a pardas traduções ùltimamente aparecidas de Pinheiro Guimarães" (114).

Pinheiro Guimarães deve ter estremecido de horror em seu túmulo. Se há um autor cujo método de tradução difere substancialmente daquele do amigo de Varela, êsse é Pinheiro Guimarães, que sempre pecou mais por moderação que por excesso.

Aliás, Ferreira de Menezes tinha bons amigos entre os críticos. Em uma apreciação sôbre seu livro que saiu no nº 15 da Imprensa Acadêmica, o autor da mesma, Cândido d'Oliveira, falando sôbre as traduções, declara que "o dr. Ferreira de Menezes perfeitamente interpretou a idéia dos Mestres, seus modelos". E falando especialmente da tradução de "Loch na Garr" exalta-lhe "o brilho e suavidade de uma língua harmoniosa, acompanhada de uma dicção fácil e concisa" (o grifo é nosso) (115).

(1864)

JOÃO JÚLIO DOS SANTOS

A INÊS

A composição de João Júlio é um belo poema, com sua expressiva linguagem romântica e versos extremamente musicais, mas não é uma tradução, e sim uma paráfrase baseada nas quatro primeiras estrofes da canção do Canto I de "Childe Harold".

Na edição em homenagem ao centenário de nascimento do poeta há um artigo datado de São Paulo, 1865, em que João Júlio, falando sobre o fenômeno do gênio, faz uma comparação entre Goethe e Byron. Goethe, segundo êle, não se deixa arrastar pelas paixões que contempla e depois pinta. "Em Byron, ao contrário, predomina o desvairar de uma imaginação esbraseada. A inspiração leva-o arrastado em seu plaustro de fogo, como a centelha elétrica as núvens através do espaço" (116). Com essa idéia que tinha de Byron, as estrofes de "To Inez" devem ter-lhe parecido um tanto apagadas e resolveu portanto avivá-las com o fogo de sua própria imaginação, que nos parece muito mais "esbraseada" que a de Byron:

"Não me sorrias! Minha fronte é triste,
Cavou-lhe sulcos da desgraça a mão!
Teu riso ardente, que traduz amôres,
Jamais soubera compensar-te, não!
Oh! roga aos astros que jamais o pranto
Te banhe o rosto, qual o meu, em vão!

Não queiras, virgem soerguer o manto,
Que oculta em sombras minhas lentas dores;
Travo de angústia me envenena os dias
Na mocidade, na estação das flôres.
Fôra baldado! Tu jamais puderas
Trocar meu pranto no sorrir de amôres!

Não é a febre de um amor ardente,
Não é a lava de voraz paixão,
Não é o ódio a me abrasar o peito,
De honras perdidas o desejo vão,
Que faz-me agora maldizer afetos,
Passar meus dias na desolação.

O mar, as flôres, o vergel, o prado,
Tudo que vejo, como a vida, odeio;
Da dor o manto o coração me enluta,
Nem a beleza faz pulsar meu seio;
E dos teus olhos mesmo a luz fulgente
Não faz minh'alma palpitar de enleio!" (117)

JOAQUIM DE SOUSA ANDRADETO INEZ

A composição de Sousa Andrade (ou Sousândrade) não é a mais fiel, nem a mais infiel, mas é certamente a mais bela das versões brasileiras de "To Inez".

Apesar de seu autor tê-la denominado "paráfrase", apresenta as nove quadras do original e o segue bem de perto, principalmente se a comparamos com as composições de Otaviano e João Júlio.

E é um lindo poema. Por isso mesmo não poderíamos considerá-lo uma transposição fiel da canção de Byron, que deixa muito a desejar sob o ponto de vista de inspiração poética, com sua linguagem forçada e ritmo pouco expressivo.

Vamos transcrevê-lo por inteiro:

"Oh! não sorrias para a fronte pálida
Que não pode sorrir.
Nunca dêem-te os céus veres teu pranto
Em vão, em vão cair.

E perguntas, que dor punge-me oculta
Corroendo a alegria e a mocidade?
Envenenada dor - e que te importa,
Se a mitigar não pode essa piedade?

Não é amor, nem ódio,
Nem de ambições a honra vã perdida,
Que os dias meus aborrecer me fazem
E os amores fugir que amei na vida:

Mas, é a mágua, que me vem de tudo
Quanto eu escuto e vejo.
Não me alegram os encantos da beleza,
Nem êsses olhos, que resplandem e beijo.

Mas, é a dor profunda, é a tristeza
Do legendário vagabundo Hebreu,
Que só tem olhos fitos sôbre o túmulo
Onde vá descansar martírio seu.

Quem de si fugir pode? o pensamento,
Êsse demônio da alma enegrecida,
Nos mais remotos climas segue-o, segue-o,
Açoite vivo da importuna vida!

E no entanto outros vejo nos prazeres,
Fruindo o que eu deixei:
Possam êles, dos sonhos nos arroubos,
Nunca acordar, assim como acordei!

Eu vou por tôda parte,
Reprobo, do passado perseguido --
Mas consola-me o ver que, quanto eu sofra,
Nunca mais há de ser quanto hei sofrido.

Quanto hei sofrido? ai! não m'o perguntes,
Por piedade, anjo eterno!
Ri-te - desmarcarar não queiras do homem
Um coração que te amostrara o inferno!"

Note-se, por exemplo, a primeira estrofe. A de Byron soa dura e pesada comparada com a de Sousândrade (118). É verdade que esta se apresenta bastante simplificada, principalmente devido ao uso, muito feliz, por sinal, de dois hexassílabos, mas o sentido geral da estrofe permanece, expresso, porém, de uma maneira muito mais delicada. E o mais extraordinário é que, dentro dessa simplificação, Sousândrade tenta reproduzir recursos de composição empregados por Byron, demonstrando uma atitude de respeito pela arte de seu colega inglês pouco comum entre os tradutores brasileiros. Assim, a repetição (um dos recursos preferidos de Byron) de "smile" é mantida em "sorrias" e "sorrir", e a de "weep" no último verso (forçadíssima, aliás) se não comparece, é substituída, com certa vantagem, pela repetição de "em vão", de belo efeito.

Em outras estrofes procede da mesma maneira. Na número seis, por exemplo, mantém também outra repetição, se bem que tenha de fazê-la cair sobre outra palavra: "Still, still pursues, where'er I be" - "Nos mais remotos climas segue-o, segue-o".

Chamaremos agora a atenção para a diferença existente entre o tom geral dos dois poemas. Em primeiro lugar, talvez devido à linguagem mais apropriada e mais simples e o movimento mais agradável dos versos, a composição de Sousândrade tem uma nota de maior sinceridade que a de Byron. Mas o ponto realmente interessante pelo que revela, talvez, do próprio Sousândrade, é que na canção inglesa a nota dominante é a de tédio da vida, de desencanto, e na versão de Sousândrade é de tristeza e sofrimento. Note-se a força de adjetivos ausentes em Byron - "Envenenada dor", "dor profunda", a repetição do verbo "sofrer" ("sofra", "sofrido") no final do poema. Note-se principalmente como traduziu "weariness" por "máguas".

Vejamos agora as modificações que Sousândrade fez em sua "paráfrase" para que merecesse ser apresentada mais tarde como "tradução". Quanto à forma não faz alteração alguma - continua com seus decassílabos combinados com inesperados hexassílabos (o poema de Byron não traz nenhuma surpresa rítmica, é de uma regularidade quase monótona). Com relação ao sentido faz algumas modificações que parecem demonstrar que estava realmente tomado de um certo zêlo de tradutor. É o caso, por exemplo, do segundo verso da terceira estrofe, "Nor low Ambition's honours lost," cuja versão na paráfrase é "Nem de ambições a honra vã perdida". A tradução faz os adjetivos modificarem os substantivos certos e temos "Nem de vãs ambições a honra perdida,". Como verso também nos parece bem melhor que aquê. O mesmo poderíamos dizer de "E de tudo fugir que amei na vida," versão mais correta de "And fly from all I prized the most", do que "E os amores fugir que amei na vida". Já na transposição dos dois primeiros versos da quarta estrofe - "It is that weariness which springs/From all I meet, or hear, or see:/", a fidelidade ao texto sacrifica bastante a beleza dos versos: "Mas é a mágua, que me vem de quanto/Eu toco, eu ouço ou vejo:" (note-se que continua traduzindo "weariness" por "mágua").

A preocupação de Sousândrade com detalhes de composição fica bem evidente se compararmos as suas duas versões dos dois últimos versos da estrofe número cinco, "That will not look beyond the tomb,/But cannot hope for rest before". Na paráfrase ele ignora a oposição de "beyond" e "before". Na tradução procura reproduzi-la (infelizmente a sua honestidade intelectual não o favoreceu muito):

"Que do túmulo além nada esperava,
Nem aquém descansar martírio seu."

1868

ANTONIO JOSÉ FERNANDES DOS REIS

PARISINA

Essa é a primeira tradução completa de "Parisina" (119) que con

seguimos encontrar. Já tínhamos tido ocasião de examinar duas versões de seus parágrafos iniciais, de autoria de Álvares de Azevedo e Ferreira Júnior.

Byron encontrou a história de "Parisina" em Gibbon. Esse, em "Antiquities of the House of Brunswick", registra um fato que se passou em Ferrara e que envolveu três personagens - o Marquês de Este, sua mulher e seu filho.

No poema, Parisina e seu enteado, Hugo, se amam e costumam encontrar-se ao entardecer. Azo, o marido, tem a revelação de que é traído quando a mulher, dormindo a seu lado, sonha, e pronuncia o nome do amado, que é o de seu próprio filho.

Os dois amantes são levados à presença de Azo para o julgamento. A frágil Parisina, como tôdas as amorosas das histórias românticas de Byron, só pensa no amado, e sofre mais por êle do que por si mesma. O belo Hugo, também no seu papel de herói romântico tradicional, mostra-se corajoso e altivo - só o perturba a idéia do sofrimento da amada e sente-se culpado de tudo.

Determinada a culpa dos dois jovens, o pai decreta a execução do filho.

É novamente a hora do entardecer, mas o encontro de Hugo é agora com a morte. Ele a enfrenta com altivez e bravura.

O destino de Parisina não nos é revelado:

"Hugo is fallen; and from that hour,
No more in palace, hall or bower,
Was Parisina heard or seen:
Her name-as if she ne'er had been-
Was banished from each lip and ear,
Like words of wantonness or fear;"
(XIX, 502-507)

O poeta menciona várias possibilidades, a morte, o convento, a loucura, mas,

"None knew-and none can ever know:
But whatsoe'er its end below,
Her life began and closed in woe!"
(XIX, 527-529)

Para Azo, a vida continua, vida trágica, sem esquecimento, que se arrasta através de "sleepless nights and heavy days".

Entre os contos metrificados de Byron, êsse é o mais poético, no sentido de que seu tema é simplesmente uma história de amor, sem correrias, batalhas, assassinatos misteriosos, etc. Sua linguagem também é mais poética em sua simplicidade e contenção.

Aliás, a principal característica que distingue "Parisina" dos outros poemas narrativos que o precederam é a extrema contenção que seu

autor passa a revelar, não só com relação à linguagem e aos recursos de construção, como também na manipulação do tema e dos personagens, evitando desvios de assunto que nos outros poemas se manifestam em longos trechos digressivos.

A história de "Parisina" é uma história ultra-romântica que diz respeito a dois jovens apaixonados e seu fatal amor, nada mais. Mas na época da publicação (1816), causou grande alarma entre os críticos, que ficaram horrorizados com o tema pecaminoso de adultério e incesto.

A composição que vem publicada no Diário do Rio em 1868 é mais uma tradução nitidamente calcada na de Louis Barré (120). Seu autor, Antonio José Fernandes dos Reis, segundo informações que colhemos em Blake e Inocência, era professor de francês na Escola Militar, tendo sido fecundo tradutor. Entre 1856 e 1861 traduziu vários romances e novelas, todos eles publicados no Correio da Tarde. De 1861 a 1868 passou a traduzir para o Jornal do Comércio. Traduziu principalmente Victor Hugo e vários livros da série Rocambole (Ponson du Terrail) (121).

A sua tradução de "Parisina" é em mediocres decassílabos brancos (o original é em dísticos octossilábicos), onde às traições cometidas pelo tradutor francês com relação ao original inglês, somam-se as cometidas pelo tradutor brasileiro com relação ao texto francês. Mesmo assim o texto português de "Parisina" não está grandemente comprometido. Tudo indica que o tradutor tinha também o original diante dos olhos e não possuía a imaginação ardente de outro tradutor de "Parisina", J.M. Ferreira Júnior.

1869

ANTONIO DE CASTRO ALVES

A UMA TAÇA FEITA DE UM CRÂNIO HUMANO

AS TREVAS
(O PRISIONEIRO DE CHILLON)

Como bem diz Antonio Candido, "cada poeta romântico tem uma fisionomia mais ou menos convencional, composta pelo nosso espírito com farrapos de sua vida, poemas, aparência física". A de Castro Alves é a do "bardo que fulmina a escravidão e a injustiça, de cabeleira ao vento" (122). Assim, se o nosso trabalho fôsse de adivinhação e tivéssemos que fazer conjeturas sôbre que obras de Byron o nosso querido e popular poeta te-ria traduzido, arriscaríamos mencionar logo inúmeros poemas, ou trechos de poemas, em que o bardo inglês investe contra a tirania e brada pela liberdade em versos candentes e apaixonados (o que estaria bem de acôrdo com a imagem que o próprio Castro Alves dêle nos dá em "O Derradeiro Amor de Byron"). Citaríamos provavelmente "The Prisoner of Chillon"; mas nunca nos passaria pela idéia mencionar "Lines Inscribed upon a Cup Formed from a Skull" e "Darkness", dois poemas que estariam mais na linha dos cultores do romantismo negro; o primeiro, mais pela lenda em tôrno dos fatos que lhe deram origem do que pelo seu texto pròpriamente dito, como já tivemos ocasião de mencionar na Introdução; o segundo por ser de fato meio tétrico, um dos raros poemas de Byron que apresenta realmente elementos de um romantismo que poderíamos chamar de macabro.

O ato de escolha de um tradutor dentro da vasta obra de um autor é muito significativo pelo que revela do próprio tradutor, de sua época, ou de seu meio.

Que impulso, que tendência crítica e estética teria levado Castro Alves à decisão de verter êsses dois poemas?

Havia outros cultores de Byron na Bahia, todos intimamente ligados ao nosso poeta da Abolição, e um dêles poderia ter sido o guia de Castro Alves nos caminhos do byronismo.

Havia, por exemplo, o Dr. Franco Meireles, o "inspirado tradutor das Melodias Hebraicas", a quem Castro Alves dedica as traduções de "A Taça" e "As Trevas". O crítico Eugênio Gomes, em nota a êsse último poema em uma edição da Obra Completa de Castro Alves, dá o ano de sua composição como sendo certamente 1869, "após o retôrno do A. à Bahia, já sob o influxo pessoal do Dr. Franco Meireles" (o grifo é nosso) (123).

Mas, antes dêsse, outro byronista poderia ter norteado o interêsse de Castro Alves - o Dr. Jonathas Abbot, que em 1867 publicara um livro de traduções de Byron, segundo a indicação que encontramos no Fichário Geral antigo da Biblioteca Nacional. O Dr. Abbot era colega do pai de Castro Alves na Faculdade de Medicina da Bahia, onde ambos lecionavam, e provavelmente frequentava a casa do poeta (124).

Outro cultor de Byron no Norte era o pernambucano João Batista Regueira Costa, que se correspondia com Castro Alves, e que, segundo se lê em cartas dêste, teria traduzido "Parisina" e "A Noiva de Abidos" (125).

Mas, não só pela data, como principalmente pelo espírito dos dois poemas traduzidos (não temos nenhuma indicação da data da tradução do pequeno trecho de "The Prisoner of Chillon"), somos mais levados a crer que o que inspirou Castro Alves e o levou a Byron foram mais os ecos do byronismo paulista que outra coisa qualquer. Quando Castro Alves veio para São Paulo em 1868, deve ter tomado conhecimento, na Academia, das mesmas histórias e lendas sôbre a turma de byronianos de 1850 que Pires de Almeida também ouvira e que mais tarde iria reproduzir em A Escola Byroniana no Brasil (Pires de Almeida veio para São Paulo em 1859). A sombra de Álvares de Azevedo pairava ainda gigante nos corredores da Academia, não só pela magia de seus belos versos, mas também pelas circunstâncias de sua vida, supostamente atribulada, e sua morte, tão prematura.

9 E Varela, um byroniano tardio, mas não menos intenso, surgira na Faculdade de Direito de São Paulo em 1860, onde "byronizara" até 1865. Nesse ano transferiu-se para a Academia de Direito do Recife, onde estudava também Castro Alves. Os dois poetas iriam encontrar-se novamente na Faculdade de São Paulo.

Com relação a Álvares de Azevedo e Castro Alves, Jamil Almansur Haddad mostra a influência alvaresiana sôbre o poeta baiano em um ensaio, onde à certa altura afirma: "São Paulo carreou Byron para o poeta baiano" (126). O ensaísta não menciona as traduções de Byron; mas a escolha de "Lines Inscribed upon a Cup Formed from a Skull" e de "Darkness" (notar que êsses foram traduzidos por completo, enquanto que "The Prisoner of Chillon" só teve vertido o seu primeiro parágrafo), vem demonstrar claramente que, de fato, Castro Alves chegou ao poeta inglês mais através do byronismo paulista do que por influência de outros cultores de Byron de suas relações no norte do país.

"Lines Inscribed upon a Cup Formed from a Skull" (127) compõe-se de seis estrofes de quatro versos e o metro usado é o preferido do autor em poemas curtos - tetrâmetros jâmbicos com rimas alternadas. Castro Alves usa também seis estrofes de quatro versos, formadas de decassílabos, rimando o segundo com o quarto, sendo que em três estrofes o último verso é um hexassílabo.

pouco tem de fúnebre. O tom de Castro Alves é muito mais sério; na sua tradução há um elemento de eloquência trágica, ausente do original.

O que acontece com a tradução de Castro Alves é que ela é nitidamente calcada na tradução francesa de Louis Barré (128). Vejamos algumas das coincidências que nos fizeram chegar a essa afirmação:

| Byron | Barré | Castro Alves |
|--|---|--|
| "Start not-" | "Ne recule point..." | "Não recues!" |
| "Whatever flows is /never dull." | "ne donne essor qu'a la joie." | "Só derrama alegria." |
| "... the sparkling /grape," | "le jus pétillant de la grappe" | "o sumo da parreira" |
| "Where once my wit, /perchance," | "Que ce vase," | "Que este vaso," |
| "And when, alas! our /brains are gone," | "hélas! quand une tête a perdu la cervelle" | "Ai! Quando um crânio /já não tem mais cérebro" |
| "to be of use" | "pour servir enfin a quelque chose." | "Servir... enfim p'ra al- /guma coisa." |

Por outro lado, nota-se claramente que o tradutor tinha também o texto inglês diante de si. Na segunda estrofe por exemplo, o último verso, "The worm hath fouler lips than thine" é vertido por Barré "les baisers du ver des tombeaux sont plus tristes que les tiens". Na versão de Castro Alves encontramos também "beijos" em vez de "lábios" ("lips"), e talvez ao usar o adjetivo "sombrios" esteja mais partindo de "tristes" do que de "fouler", mas a ordem das palavras na frase aproxima-se mais do texto inglês do que do francês - "a larva/Tem beijos mais sombrios do que os teus." A quinta estrofe é assim traduzida por Barré:

"Epuise donc la coupe tant que tu le peux;
quand toi et les tiens vous serez partis,
peut-être vos successeurs vous arracheront-
ils aussi à la terre, pour chanter et
s'ébattre autour de vos reliques."

Note-se como Barré não traduz "another race" e Castro Alves o faz, e também como omite o "embrace" de "Earth's embrace", enquanto Castro Alves traduz fielmente "do abraço/.../da terra".

Nessa mesma estrofe encontramos dois toques bem típicos de "byronismo" paulista, ausentes tanto do original inglês como da versão francesa - "Quando tu e os teus fordes nos fossos," e "profanar teus ossos". Assim também aquela "podridão do lodo" na última estrofe.

Quanto ao problema de língua, Castro Alves não devia ter muita confiança nos seus conhecimentos de inglês, tanto que recorreu também à tradução francesa, e na verdade comete um erro bastante ridículo ao ver-

ter "thou canst not injure me" por "Não me insultes!". "To injure" em inglês não tem o sentido de "injuriar", "insultar", mas sim de "ferir", "machucar", "danificar". A tradução francesa não deve ter-lhe trazido nenhum esclarecimento, muito pelo contrário, pois assim lemos em Barré - "tu ne me fais point injure".

"Darkness" (129) e "The Dream" (130) são dois poemas quase sempre citados juntos pelos críticos de Byron, não somente por terem sido escritos na mesma época (julho de 1816), mas também por serem ambos compostos em versos brancos (pentâmetros jâmbicos), e principalmente por representarem êsses versos brancos um momento de alta inspiração poética em um autor que nunca se distinguiu pela qualidade formal de seus versos. Mesmo Saintsbury, que faz tantas restrições à arte de versejar de Byron, não pôde deixar de reconhecer a excelente qualidade dos versos brancos dos dois poemas acima mencionados (131).

"Darkness" é um belo poema. Nêle, Byron dá-nos uma espécie de visão do fim do mundo. Em primeiro lugar vemos os astros apagados e frios rolando sem rumo no espaço. Entre êles a nossa Terra envolta em trevas, silêncio e desolação. O poeta descreve com grande expressividade êsse mundo sem luz, sem calor, onde o medo, o frio, a fome tomam conta de todos, ricos e pobres, humildes e poderosos. Por fim, nada mais há para ser queimado com a finalidade de produzir um pouco de luz e calor. Os dois últimos sobreviventes morrem. Impressionante a visão que Byron nos dá dêsse mundo afinal completamente sem vida:

"The rivers, lakes, and ocean all stood still,
And nothing stirred within their silent depths;
Ships sailorless lay rotting on the sea,
And their masts fell down piecemeal: as they dropped
They slept on the abyss without a surge -
The waves were dead; the tides were in their grave,
The Moon, their mistress, had expired before;
The winds were withered in the stagnant air,
And the clouds perished; ..."
(73-81)

O poema é muito bem desenvolvido e Byron consegue de quadro em quadro preparar o final solene e implacável "Darkness had no need/Of aid from them - She was the Universe."

Os decassílabos brancos são de fato admiráveis. Oitenta e dois versos ininterruptos, de ritmo seguro, com pausas bem colocadas e belos efeitos de "enjambment". Há qualquer coisa no ritmo, e na contínua sucessão de versos, que produz uma sensação de serenidade e inexorabilidade ao

mesmo tempo.

Como já tivemos ocasião de dizer, êsse é um dos raros poemas de Byron que apresenta realmente alguns elementos que o podem colocar dentro da linha dêsse romantismo hórrido, que acabou por se confundir no romantismo paulista com byronismo. Tôda a atmosfera do poema é sombria, sóturna e quase podemos sentir um cheiro de morte exalando de seus quadros e de suas imagens. O poema está coalhado de ossos, esqueletos e cadáveres. E há cenas tétricas:

"/...../men
Died, and their bones were tombless as their flesh;
The meagre by the meagre were devoured,
Even dogs assailed their masters,/...../"
(44-47)

Mas, ainda assim, não qualificariamos o poema como macabro propriamente. Algumas cenas, quadros, ou imagens, separadamente, podem ser assim qualificados, mas a impressão final é mais a de um poema terrível, que atinge o leitor com o efeito de um pesadêlo assustador.

Castro Alves foi bastante feliz em sua tradução. Seus 99 decassílabos soltos (o original tem 82) não fazem má figura quando comparados com os de Byron, e, na verdade, parecem deliberadamente ecoá-los em certos efeitos de pausa e "enjambment".

A versão brasileira, porém, apresenta-se dividida em 7 partes ou parágrafos de tamanhos variados (os versos do original são corridos) e a interrupção da corrente dos versos entre um parágrafo e outro e a ênfase natural que adquire o primeiro verso de cada parágrafo prejudicam um aspecto bem marcante do original, que é o seu tom de implacável serenidade. Aliás tôda a versão de Castro Alves é mais enfática, mais veemente que o original de Byron. Vejamos um trecho, que na tradução corresponde ao 3º e 4º parágrafos:

"A fearful hope was all the
 /World contained:
Forests were set on fire-but
 /hour byhour
They fell and faded-and the
 /crackling trunks
Extinguished with a crash-and
 /all was black.
The brows of men by the
 /despairing light
Wore an unearthly aspect, as
 /by fits
The flashes fell upon them;
 /some lay down

"Hórrida esp'rança acalentava
 /o mundo!
As florestas ardiam!... de
 /hora em hora
Caindo se apagavam; crepitando,
Lascado o tronco desabava em
 /cinzas.
E tudo... tudo as trevas en-
 /volviam.
As fronteas ao clarão da luz
 /doente
Tinham do inferno o aspecto...
 /quando às vêzes
As faíscas das chamas borri-

And hid their eyes and wept;
 /and some did rest
 Their chins upon their clenched
 /ed hands, and smiled;
 And others hurried to and fro,
 /and fed
 Their funeral piles with fuel,
 /and looked up
 With mad disquietude on the
 /dull sky,
 The pall of a past World; and
 /then again
 With curses cast them down
 /upon the dust,
 And gnashed their teeth and
 /howled: the wild birds
 /shrieked,
 And, terrified, did flutter
 /on the ground
 And flap their useless wings;
 /the wildest brutes
 Came tame and tremulous; and
 /vipers crawled
 And twined themselves among
 /the multitude,
 Hissing, but stingless—they
 /were slain for food:
 And War, which for a moment
 /was no more,
 Did glut himself again:— a
 /meal was bought
 With blood, and each sate
 /sullenly apart
 Gorging himself in gloom: no
 /Love was left;
 All earth was but one thought—
 /and that was Death,
 Immediate and inglorious; and
 /the pang
 Of famine fed upon all
 /entrails — men
 Died, and their bones were tumbled
 /less as their flesh;"

(18—45)

Uns, de braços no /fayam-nas.
 Chão, tapando /os olhos
 Choravam. Sobre as mãos cru-
 /zadas - outros -
 Firmando a barba, desvairados
 /riam.
 Outros correndo à toa procu-
 /ravam
 O ardente pasto p'ra funéreas
 /piras.
 Inquietos, no esgar do desvario,
 Os olhos levantavam p'ra o céu
 /tôrvo,
 Vasto sudário do universo -
 /espectro -,
 E após em terra se atirando
 /em raivas,
 Rangendo os dentes, blâsfemos,
 /quivavam!

Lúgubre grito os pássaros sel-
 /vagens
 Soltavam, revoando espavoridos
 Num vôo tonto co'as inúteis asas!
 As feras 'stavam mansas e me-
 /drosas!
 As víboras rojando s'enroscavam
 Pelos membros dos homens, si-
 /bilantes,
 Mas sem veneno... a fome lhes
 /matavam!
 E a guerra, que um momento
 /s'extinguira,
 De novo se fartava. Só com
 /sangue
 Comprava-se o alimento, e após
 /à parte
 Cada um se sentava taciturno,
 P'ra fartar-se nas trevas in-
 /finitas!
 Já não havia amor!... O mundo
 /inteiro
 Era um só pensamento, e o pen-
 /samento
 Era a morte sem glória e sem
 /detenção!
 O estertor da fome apascentava-se
 Nas entranhas... Ossada ou carne
 /pútrida
 Ressupino, insepulto era o
 /cadáver."

Note-se a tradução de "and all was black" - "E tudo... tudo as trevas envolviam". Note-se como ao traduzir "unearthly aspect" por "do inferno o aspecto" Castro Alves é mais enfático não só pela própria escolha da palavra inferno como também pelo fato de ter usado um substantivo em lugar de um adjetivo e inverter ainda a ordem das palavras dando ainda mais ênfase à palavra inferno. Na transposição de "and some did rest/ Their chins upon their clenched hands, and smiled" - "Sobre as mãos cru-

zadas - outros -/Firmando a barba desvairados riam" - o tom mais veemente de Castro Alves não resulta apenas do acréscimo gratuito de desvairados, mas também da própria construção em português.

Note-se finalmente o toque de "byronismo" paulista no trecho, "Ossada ou carne pútrida/Ressupino, insepulto era o cadáver." (Byron diz apenas, "-men/Died, and their bones were tombless as their flesh;").

Êsses pequenos detalhes não comprometem seriamente a tradução de Castro Alves, que é em si uma bela composição, sem ser, de forma alguma, uma "belle infidèle".

Quanto à versão francesa de Louis Barré, não nos parece que tenha servido de base a essa tradução como no caso de "A Uma Taça Feita de um Crânio Humano". O único indício que encontramos que aproxima a versão brasileira da francesa é o fato de nessa, como naquela o primeiro verso do poema (a primeira frase, na tradução francesa, já que é em prosa) ser apresentada isoladamente, havendo um espaço entre ele e o verso, ou frase, seguinte.

"The Prisoner of Chillon" (132) é um dos mais famosos e conhecidos poemas de Byron. Foi escrito em 1816, após uma visita ao Castelo de Chillon na Suíça, onde o poeta sentiu-se inspirado pela história de François de Bonnard. Esse herói passara longos anos de cativo em uma das masmorras do castelo.

Entre as obras de Byron, é uma das mais elogiadas pelos críticos, que reconhecem nela certas virtudes raras no poeta - simplicidade, moderação, precisão (133). Andrew Ruthford considera-o mesmo a melhor de suas obras não satíricas (134). Robert Escarpit, referindo-se ao poema, fala em "pureté de ligne", "sagesse" (135). É paradoxal que Byron tenha alcançado esse tom moderado, esse estilo despojado, em um poema que é uma narrativa, mas que indiretamente é um hino à liberdade, um libelo contra a tirania.

Castro Alves traduziu apenas o primeiro dos quatorze parágrafos que compõem "The Prisoner of Chillon".

Nesse primeiro parágrafo, o autor prepara o leitor para os tristes fatos que serão contados, apresentando-se o herói (o poema é narrado na primeira pessoa, o que lhe empresta grande realismo), já em liberdade, mas envelhecido e alquebrado após tantos anos de prisão, único sobrevivente de uma família de sete homens, todos sacrificados na luta contra a tirania.

O que se nota imediatamente na comparação da tradução com o original, é que Castro Alves não compreendeu, ou deliberadamente ignorou, o estilo contido e direto do poema. E a tradução torna-se então bastante livre, pelos acréscimos que sofre, acréscimos ditados pelo entusiasmo e pelos arroubos oratórios de nosso jovem poeta.

Assim encontramos traduções como estas:

"My limbs are bowed" (I, 5)

"Rasgaram-se-me os membros
/alquebrados"

"One in fire" (I, 21)

"Um da fogueira dentro as den-
/sas lavas"

"Two in field" (I, 21)

"Dois no campo caíram fulminados"

Para darmos uma idéia da diferença de tom entre o original e a tradução, citaremos os dois últimos versos do primeiro parágrafo:

"Three were in a dungeon cast,
Of whom this wreck is left
/the last."

"E dos três miseráveis neste
/cárcere
Só eu, - oh! maldição
Resto sózinho em meio à solidão."

O poema de Byron é em dísticos octossilábicos (tetrâmetros jâmbicos), com algumas variações de ritmo e rimas. O 1º parágrafo, por exemplo, apresenta inúmeras variações. Trata-se de uma introdução e o tom contínuo da narração ainda não aparece. Mas, sete dísticos já determinam bem a medida que vai ser usada em todo o poema. A versão de Castro Alves também apresenta inúmeras variações que não correspondem, porém, às do original: temos decassílabos rimados, decassílabos soltos, e até uma estrofe composta de oito hexassílabos que soam terrivelmente saltitantes comparados com os versos de Byron:

"We were seven-who now are one,
Six in youth, and one in age,
Finished as they had begun,
Proud of persecution's rage;"
(I, 17-20)

"Nós fomos sete e agora
Agora um resta apenas
De um velho e seis crianças
Tão plácidos, sem penas
E êles que sempre altivos
As fronte levantaram...
Morreram perseguidos
Mas nunca se curvaram..."

Enfim, bem fêz Castro Alves em desistir de tentar verter todo o poema, se é que pensou em fazê-lo, pois a amostra dessa primeira parte não é nada promissora.

Mais uma vez a tradução de Louis Barré não parece ter sido consultada para êsse trabalho, como o foi para a versão de "A Uma Taça Feita de um Crânio Humano".

1869, (1870)

ANTONIO FRANCO DA COSTA MEIRELESMELODIAS HEBRAICAS, MANFREDO, CÉU E TERRA, CAIM

Segundo o que se lê em Blake, Antonio Franco da Costa Meireles era doutor em medicina e também professor de inglês. Traduziu livros científicos (Blake não cita as traduções de Byron) e escreveu uma gramática inglesa que foi aprovada pelo conselho de instrução pública (136).

Em se tratando de um professor de inglês, e além disso um cientista, só poderíamos esperar de suas traduções que fôsem corretas e fiéis. E isso realmente acontece. Não sendo poeta, porém, não se arriscou a tentar reproduzir, ou pelo menos aproximar as variadíssimas formas do original (já tivemos ocasião de nos referir ao fato de que das "Melodias Hebraicas", justamente, consta a maior parte das poesias líricas de Byron que apresentam estruturas de metrificação diferentes e inovadoras com relação ao restante de sua obra lírica), vertendo todos os poemas, com exceção de três, em decassílabos soltos. Não chamaríamos seus versos de "rudes", como êle mesmo os denomina no prefácio das "Melodias". São versos claros, corretos, serenos, mas extremamente prosaicos. Não se justificam portanto os epítetos de Castro Alves que se refere a êle como tradutor "inspirado" e "mimoso" (137).

Um fato interessante a ser notado no trabalho de Franco Meireles, é que nas três composições em que se liberta dos decassílabos soltos, liberta-se também de seus escrúpulos de professor de inglês, e cientista, e as traduções tornam-se bastante livres. Vejamos a tradução de dois poemas, uma em decassílabos, outra, não:

"She walks in Beauty, like
 /the night
 Of cloudless climes and star
 /ry skies;
 And all that's best of dark
 /and bright
 Meet in her aspect and her
 /eyes:
 Thus mellowed to that tender
 /light
 Which Heaven to gaudy day
 /denies.

"Ei-la envolta em beleza, como
 /a noite
 De estrelíferos céus e éter
 /sem nuvens;
 E tudo quanto há belo em luz e
 /trevas
 Se encontra nos seus ares, nos
 /seus olhos
 Alquebrados por essa luz suave,
 Que o céu recusa ao fulgurar
 /do dia.

One shade the more, one ray
 /the less,
 Had half impaired the name
 /less grace
 Which waves in every raven
 /tress,
 Or softly lightens o'er her
 /face;
 Where thoughts serenely sweet
 /express,
 How pure, how dear their
 /dwelling-place.

And on that cheek, and o'er
 /that brow,
 So soft, so calm, yet
 /eloquent,
 The smiles that win, the
 /tints that glow,
 But tell of days in good-
 /ness spent,
 A mind at peace with all
 /below,
 A heart whose love is
 /innocent!"

"My soul is dark-Oh! quickly
 /string
 The harp I yet can brook
 /to hear;
 And let thy gentle fingers
 /flip
 Its melting murmurs o'er
 /mine ear.
 If in this heart a hope be
 /dear,
 That sound shall charm it
 /forth again:
 If in these eyes there lurk
 /a tear
 'Twill flow, and cease to
 /burn my brain.

But bid the strain be wild
 /and deep,
 Nor let thy notes of joy
 /be first:
 I tell thee, minstrel, I
 /must weep,
 Or else this heavy heart
 /will burst;
 For it hath been by sorrow
 /nursed,
 And ached in sleepless
 /silence long;

Uma sombra de mais, um raio
 /menos
 Metade ofuscara dessa graça
 Que inefável lhe ondeia as ne-
 /gras tranças
 E docemente lhe ilumina o
 /rosto:
 Onde exprimem serenos pensa-
 /mentos
 Quão puro e caro é o seio em
 /que se ocultam.

Na face, como sôbre a fronte
 /sua,
 Tão meiga e branda e de eloquên-
 /cia tanta,
 O riso sedutor, as cores vivas
 Revelam-lhe uma vida ao bem
 /afeita.
 Uma alma em paz com todos sô-
 /bre a terra,
 Um coração de amor puro e ino-
 /cente!"

"É triste minha alma-Nas cordas
 /da lira
 Que ainda nos males suporto
 /escutar,
 Os dedos vibrando gentil e gar-
 /boso
 Teus cantos modula, Menstrel,
 /de encantar.

Se grata esperança dormir inda
 /pode
 Desta alma saudosa na feia
 /solidão,
 Os trenos da lira sonora, afinada
 Do sono a esp'rança erguer-se
 /farão.

Se a êstes cansados e turgidos
 /olhos
 Ainda uma lágrima é dado conter,
 A lágrima quente vereis
 /deslizar-se
 Na face, deixando meu crânio de
 /arder.

Modula, ó Menstrel, teus cantos
 /sombrios,
 Que as notas primeiras respirem
 /só dôr;

And now 'tis doomed to know
 And break at ^{the worst,} once-or yield
 to song."

Preciso do pranto que máguas apaga,
 Não deixes que o peito se alque-
 bre de amor.

O peito nutrido nas dores
 Que engendra o ^{pungentes} silêncio, que a
 Agora que o ^{insônia} transe mais cresce, ou
 Ou cede à harmonia d'encanto
 se quebra-
 falaz."

Não sabemos porque razão o tradutor resolveu, nêsse último poema, abandonar os decassílabos brancos e entregar-se à declamação fácil dos endecassílabos de quatro acentos. Nada no original justifica tal mudança. Usa ainda, arbitrariamente, o mesmo ritmo na tradução do poema seguinte, "I Saw Thee Weep" (composto de duas estrofes de oito versos em que se alternam tetrâmetros jâmbicos e trímetros jâmbicos). Na terceira vez que recorre a êsse metro, o resultado é surpreendente: o ritmo do poema traduzido repercute quase que com perfeição o do original. Êsse é "Song of Saul Before His Last Battle" expresso em tetrâmetros anapésticos:

"Warriors and Chiefs! should
 the shaft or the sword
 Pierce me in leading the host
 of the Lord,
 Heed not the corse, though a
 King's, in your path:
 Bury your steel in the bosoms
 of Gath!

"Guerreiros e Chefes! se a frecha
 ou se a espada
 Vier ante as tropas de Deus
 traspassar-me,
 Não seja o cadáver de um rei a
 barreira
 Que faça estacar-vos no trilho
 da glória;
 As vossas espadas cravai sem receio
 Nos peitos imigos dos filhos
 de Gath!

Thou who art bearing my
 buckler and bow,
 Should the soldiers of Saul
 look away from the foe,
 Stretch me that moment in
 blood at thy feet!
 Mine be the doom which they
 dared not to meet.

E tu, que hoje empunhas meu arco
 de guerra,
 O escudo robusto sustentas na
 dextra,
 Por terra me estende coberto de
 sangue
 Se vires fugindo de Saul os
 soldados!
 Que eu sofra o destino que fracos,
 covardes
 Jamais se atreveram, coitados,
 fitar.

Farewell to others, but never
 we part,
 Heir to my Royalty-Son of my
 heart!
 Bright is the diadem, bound-
 less the sway,
 Or kingly the death, which
 awaits us to-day!"

Adeus, ó guerreiros, ousados,
 valentes!
 Mas nós...caro filho do meu
 coração,
 Herdeiro de um trono, jamais nos
 deixemos!
 Em c'rôa brilhante, poder sem
 limites,

O tema de "Heaven and Earth" fundamenta-se numa passagem do Gênesis que diz que os filhos de Deus viram as filhas dos homens, e, achando-as belas, resolveram tomá-las por espôsas.

"Woe, woe, woe, to such communion!
Has not God made a barrier between Earth
And Heaven, and limited each, kind to kind?"
(I, III, 474-476)

O tema é atraente, mas Byron não conseguiu tirar grande coisa dêle, a não ser algumas frases para enriquecer a lenda byroniana:

"Great is their love who love in sin and fear;"
(I, I, 67)

Aliás êsse amor proibido não chega a afirmar-se como tema central do poema, de tal modo se perde entre as idéias antitéticas de mortalidade e imortalidade, salvação e condenação, de bem e mal, que parecem preocupar tanto o autor. E a mesma pergunta formulada várias vezes em "Cain", é repetida insistentemente: "Why was I born?".

Ciente das dificuldades e dos perigos da tradução em verso, o nosso professor de inglês refugiou-se na prosa em suas outras traduções de Byron. E assim traduziu com bastante fidelidade e em prosa agradável e quase poética os dramas acima tratados.

O Dr. Meireles parece ter sido um homem religioso. Pelo menos, fala como tal quando, no prefácio às "Melodias Hebraicas", em que dedica a obra ao falecido Dr. Jonathas Abbot, assim encerra a dedicatória: "Com as fervorosas preces que ao trono do Onipotente elevo pelo desencanto de sua alma na mansão dos Justos, receba êle..." etc. etc. (141).

Sòmente um homem de convicções religiosas se expressaria dessa forma e escreveria uma tese, apresentada à Faculdade de Medicina da Bahia em 1852, com o seguinte título: "Breves considerações acêrca da sabedoria de Deus revelada na organização do homem" (142).

Talvez tenha mesmo sido levado a traduzir as "Hebrew Melodies", pelo seu espírito religioso. Talvez tenha tido o impulso de traduzir êses que Marchand chama de "speculative dramas" (143) pela mesma razão. Mas parece que se assustou com o resultado e não publicou o trabalho, o que foi feito mais tarde por seu filho.

Mais interessante do que as traduções pròpriamente ditas é o prefácio que as acompanha. Nele, não faz outra coisa o tradutor senão desculpar-se com empenho de ter-se ocupado de obras tão profanas, ao mesmo tempo em que procura deixar bem claro que não comunga com as i-

déias audaciosas e irreverentes do autor:

"Longe de justificarmos em tudo os primorosos frutos do espírito de Byron que formam o presente livro assinalaremos ao contrário alguma advertência e reparo para que se não infiltrem no ânimo porventura desprevenido do leitor as paixões desordenadas, as doutrinas heterodoxas e muitas vezes ímpias, que resumem de muitas de suas passagens tomadas separadamente e desacompanhadas das devidas respostas, embora de envolta com muitos sentimentos grandes e generosos com abundantes e sublimes esplendores da moral mais consoladora." (144)

Passa então a analisar cada um dos dramas separadamente, mostrando o que considera certo e errado nas idéias de Byron, sempre tendo em vista esclarecer o leitor desprevenido para que não se deixe seduzir pelo gênio do poeta inglês.

Ao terminar seus esclarecimentos com relação a "Manfredo", escreve:

"Se o espírito ou antes a imaginação do leitor se deixar seduzir a despeito de tão justa e salutar advertência, pela poesia fatal do personagem que é como um caos tremendo, como um misto de luz e trevas, de alma e de pó, reflita que é a felicidade, que é a paz íntima que d'essa arte arrisca.

Que lhe resta fazer?

Dêsse agregado de idéias tantas vezes sublimes, de sentimentos tantas vezes tumultuosos e loucos, separar para si somente os elementos gloriosos, e sem nada deixar de admirar da primeira à última linha do poema verdadeiramente admirável, remontar-se ao Manfredo anterior ao drama." - (145)

Com relação a Caim e suas acusações contra a Providência Divina, o Dr. Franco Meireles é categórico:

"Byron não tem razão, porque com o amor ao dever, com a firme crença na bondade de Deus, com a fé que o Evangelho ensina e uma filosofia bem inspirada, pode o homem na sua ingênita tendência à perfeição afagar a mais embriagadora esperança, gozar do mais puro prazer;" (146)

E assim continua o nosso dilacerado tradutor, irremediavelmente colocado entre a sua admiração por Byron e o medo de, com as suas versões, tornar-se o responsável pela perda de seus leitores;

"Se, todavia, como o Poeta, sentir-se o leitor tomado de algum dó pela desgraça des

ses personagens, corrija-o com a indignação, com o horror condigno do crime enorme que praticaram." (147)

1870

GUILHERME DE CASTRO ALVES

(ALBERTO KRASS)

POESIAS DE BYRON A NAPOLEÃO

Napoleão é uma presença constante na obra de Byron. O poeta identifica-se profundamente com o herói francês, por quem demonstra sentiumentos ambivalentes de admiração e repulsa que se extravasam em versos onde o louvor e a condenação são expressos com a mesma veemência. A presença de Napoleão na poesia de Byron prende-se também à sua obsessão pelo drama da glória perdida, a tragédia da decadência que atinge igualmente nações, cidades, homens.

O tradutor francês, Louis Barré, na sua versão das obras completas de Byron, reuniu os cinco poemas cujo assunto é Napoleão (Napoleão está presente também nos poemas longos, mas êsses cinco são-lhe expressamente dedicados) sob o título de "Poésies Napoléoniennes" (148). Eles não aparecem assim reunidos nas obras de Byron em inglês, porque são de épocas diferentes e não constituem uma coletânea à parte, como o são, por exemplo, as "Melodias Hebraicas".

O irmão de Castro Alves traduz de Barré, e não do original inglês, e obedece portanto à ordem de apresentação e aos títulos do tradutor francês:

| | | |
|---|--|-----------------------------------|
| "Ode from the French" | "Waterloo" | "Waterloo" |
| "From the French" | "Adieux d'un Soldat" | "Despedidas de um Soldado" |
| "On the Star of 'The Legion of Honour'" | "A L'Etoile de la Légion D'Honneur" | "À Estrêla da Legião de Honra" |
| "Napoleon's Farewell" | "Adieux de Napoleon" | "Adeus de Napoleão" |

"Ode to Napoleon
Buonaparte"

"Ode a Napoléon
Bonaparte"

"Ode a Napoleão
Bonaparte"

Guilherme de Castro Alves transforma a prosa francesa de Barré em versos portugueses. Os metros empregados são os mais variados e nada têm que ver com os dos poemas originais.

O resultado final está muito distante de Byron.

1872

GENTIL HOMEM DE ALMEIDA BRAGA

O ORIENTE

Gentil Homem de Almeida Braga agradava bastante a Silvio Romero, que, entre outras coisas, considerava-o "exímio tradutor"(149). A sua tradução do primeiro parágrafo do Canto I de "The Bride of Abydos" (150) é de fato uma composição de grande efeito, com linguagem expressiva e versos sonoros, mas Byron só forneceu o esqueleto de armação do poema - o resto é por conta do poeta maranhense. Os 19 versos do original transformam-se em 36 na tradução, o que põe em evidência o seu caráter de paráfrase (151), e os exagêros do tradutor comprometem não só o estilo mas o próprio sentido do original. Por outro lado consegue Gentil Homem dar a seus versos um ritmo que se aproxima bastante do ritmo ondulante e musical dos anapestos de Byron.

"Know ye the land where the
 /cypress and myrtle
Are emblems of deeds that
 /are done in their clime?
Where the rage of the vulture,
 /the love of the turtle,
Now melt into sorrow, now
 /madden to crime?"

"Conheces o país onde o cipreste
cresce ao lado da mirta vicejante,
esta emblema de amor e aquele
 /agreste
símbolo de luto no país distante?
Onde a raiva do abutre carniceiro
o leva a cometer crime nefando,
e a ternura da rôla ao compa-
 /nheiro
frase triste de dor lhê esta
 /cantando?"

A introdução a "The Bride of Abydos", (que por sua vez é certamente inspirada em Goethe: "Kennst du das Land wo die Zitronen blühen?") (152), inspirou ainda Gentil Homem em outro poema seu, "Clara Verbena"

(153), um longo poema, que assim começa:

"Conheces o país onde as montanhas
erguem nossa alma a Deus em honra e pasmo,
ora altar semelhando, ora peanhas
ante às quais dos ateus morre o sarcasmo?"

E assim por diante, repetindo em diversas estrofes: "Conheces o país.....". Sendo que muitas vêzes menciona as belezas de tal país (o dêle, e nosso, certamente):

"Conheces o país onde o céu puro
é sempre azul e rara vez escuro?"

Outras vêzes denuncia suas mazelas (com bastante graça, aliás):

"Conheces o país do parlamento,
de ministros de farda e sem talento?"

1872

ANTONIO MANOEL DOS REIS

MELODIAS HEBRÉIAS

As traduções de Antonio Manoel dos Reis são em prosa, e não parecem ter sido feitas do original inglês. Algumas apresentam indícios de terem sido baseadas na tradução francesa de Benjamin Laroche - uma delas, "A Filha de Jephthé", é decididamente calcada no trabalho deste tradutor. Mas a maioria delas foge tanto ao texto inglês como aos textos franceses que conhecemos.

LUIZ VIEIRA DA SILVAA IGNEZ

Vieira da Silva traduziu as duas canções do Canto I de "Childe Harold's Pilgrimage" - "Childe Harold's Good Night" e "To Inez".

Já nos referimos à sua versão da primeira. A de "To Inez" é mais discreta, não apresenta o tom grandiloquente da outra. Aqui também o tradutor segue o original estrofe por estrofe, o que não o impede de modificar-lhes o sentido algumas vezes, como o faz na estrofe nº 6:

"What exile from himself can
 /flee?
 To zones though more and more
 /remote
 Still, still pursues, where'er
 /I be
 The blight of Life-The Demon
 /Thought."

"Exilar-se de si quem é que
 /pode!
 N'outras zonas embora ao
 /sofrimento
 Eu fuja, mesmo assim ali me
 /segue
 A morte no terrível pensamento."

Note-se a idéia de morte, ausente no byronismo original de "To Inez".

J. LUZO MONGE NEGRO

A canção interpolada no Canto XVI de "Don Juan" (154) conta a história de um fantasma que habitava a mansão de Lord Amundeville. Essa fôra primitivamente, no tempo dos normandos, uma abadia, e ao serem dela expulsos os frades, um recusou-se a partir e lá ficou assombrando o lu-

gar.

A canção é composta de seis estrofes de oito versos cada, onde encontramos alternadamente tetrâmetros jâmbicos e trímetros jâmbicos, com rimas igualmente alternadas. São versos extremamente musicais, principalmente pela troca constante de jambos por anapestos e também pelo uso de rimas internas. Alguns versos são inteiramente compostos de pés anapésticos (tetrâmetros ou trímetros).

A tradução de J. Luz é em decassílabos soltos, e nada tem de musical, muito pelo contrário. Apresenta-se também, com seis estrofes de oito versos, o que mostra que o tradutor quis dar à sua composição a mesma aparência exterior do original, mas a tradução propriamente dita é baseada na tradução em prosa de Louis Barré (155), como podemos facilmente comprovar com essa estrofe:

"Though he came in his might, with King Henry's right,
To turn church lands to lay,
With sword in hand, and torch to light
Their walls, if they said nay;
A monk remained, unchased, unchained,
And he did not seem formed of clay,
For he's seen in the porch, and he's seen in the church,
Though he is not seen by day."

"De par la volonté du roi
Henri, il vient avec toutes
ses forces faire des biens
de l'église sa propriété
laïque; armé du glaive et de
la torche, il renversera les
murs si quelqu'un lui résiste.
Un moine reste: rien ne peut
le chasser ou l'enchaîner;
car ses membres ne semblent
pas faits d'argile. On le
voit sous le porche, on le
voit dans l'église; mais ce
n'est que la nuit qu'il se
montre."

"Ordens do rei Henrique exe-
cutando,
Domínios leigos faz dos bens
da igreja;
Da espada e do brandão armado,
os muros
Pretende destruir, caso resistam.
Um monge porém fica; ninguém
pode
Expulsá-lo ou prende-lo, pois
que os membros
D'argila não são feitos. Só
de noite
Aparece, e na igreja ou sob o
portico."

Não temos nenhum dado sobre esse tradutor que se assina J. Luz. No mesmo Jornal das Famílias, onde publicou O Monge Negro, publicara anteriormente um poema intitulado Fragmento. Nesse, conta a história de uma pobre velhinha enfêrma, que tem a seus cuidados cinco netinhos, os quais, por sua vez, só têm a ela no mundo. No último quadro do poema, depois de uma noite de sofrimento intenso, amanhece o dia, e vêem-se as criancinhas, que,

"D'avó sobre o cadáver dormitavam." (156)

Uma história bem tétrica, na verdade, o que nos faz crer ter sido o gosto do autor por temas horripilantes o único impulso que o levou a traduzir a canção de Lady Adeline em "Don Juan".

(1876), 1877

TEÓFILO DIAS DE MESQUITA

UMA LÁGRIMA SÓ

OSCAR D'ALVA

No Parágrafo XIV do Canto I de "The Corsair" acha-se intercala da uma breve peça lírica de delicada inspiração, que é a canção de Medora (157). É nela que se baseia a composição de Teófilo Dias, "Uma Lágrima Só", que é uma paráfrase, uma adaptação inteiramente livre do original (basta dizer que êsse tem dezesseis versos e a versão brasileira, trinta e oito).

A canção de Byron é triste e está impregnada da idéia de morte, extremamente suavizada, porém, pela singeleza e modéstia das últimas súplicas da heroína. Byron dá ao poema um tom de suave melancolia e alcança êsse efeito principalmente pelo uso de um vocabulário apropriado - "deep", "tender", "lonely", "vain", "faintest" - do qual fazem parte, mas sem destaque especial, o adjetivo "sepulchral" e o substantivo "grave".

"Deep in my soul that tender secret dwells,
Lonely and lost to light for evermore,
Save when to thine my heart responsive swells,
Then trembles into silence as before.

'There, in its centre, a sepulchral lamp
Burns the slow flame, eternal - but unseen;
Which not the darkness of Despair can damp,
Though vain its ray as it had never been.

'Remember me - Oh! pass not thou my grave
Without one thought whose relics there recline:
The only pang my bosom dare not brave
Must be to find forgetfulness in thine.

'My fondest - faintest - latest accents hear -
Grief for the dead not Virtue can reprove;
Then give me all I ever asked - a tear,
The first - last - sole reward of so much love!'"

A composição de Teófilo Dias, por sua vez, está saturada daquele romantismo exagerado, que já não era dominante no seu tempo, mas que devia ainda inspirar os poetas estreados. Antonio Candido assinala a influência de Álvares de Azevedo e Varela em sua primeira obra, "Lira dos Verdes Anos", que já no título revela o primeiro modelo (158).

Mas, vejamos a sua versão:

"Vive-me d'alma no lugar mais fundo,
Solitário, escondido à luz e ao mundo,
Melindroso segrêdo, que é só meu;
Oh! deves de o sentir, quando medroso
Meu coração, tremendo silencioso,
Docemente palpita ao pé do teu.

Dentro - clarão de veladora chama
De lâmpada funérea se derrama:
- Sinto que a luz já trêmula vacila;
O vivido fulgor que teve outrora,
Dúvida negra! - bruxoleie embora:
- Eu bem sei que não podes extinguí-la.

Não te esqueças de mim! - Quando por perto
Passares de meu túmulo deserto...
Deserto das saudades dêste mundo,
Vota-me uma lembrança! - O inerte peito
Talvez soluçe de prazer no leito
Frio, - gelado no sepulcro fundo.

Dá-me, oh! dá-me sequer um pensamento
No horror da campa! - é o único tormento
Que não posso sofrer! - a só tortura
Cuja lembrança me acabrunha e anseia!
Nada pode afazer-me à negra idéia
De que me hás de esquecer na sepultura!

Quando escutares meu arranco extremo,
Quando a agonia do arquejar supremo
No triste coração a voz me corte,
Dos meus olhos lerás na luz serena
Que uma dor que a virtude não condena,
Sòmente pôde me arrastar à morte.

Concede então à minha cinza fria
O que sempre na vida eu te pedia,
Como piedoso e último favor:
- Uma lágrima só! a derradeira...
A recompensa única... a primeira
Do meu fatal e malogrado amor."

Teófilo Dias é da turma de 1877-1881 da Faculdade de Direito de São Paulo e nessa composição paga seu tardio tributo ao byronismo acadêmico. A sua reprodução da canção de Medora também está impregnada da idéia de morte, mas Teófilo parece ter-se fixado principalmente nas palavras "sepulchral" e "grave", que por sua vez desencadeiam um fúnebre suceder de "sepulcro fundo", "horror da campa", "sepultura", "arranco extremo", "arquejar supremo", "cinza fria", etc.

É interessante notar que as duas primeiras estrofes (de seis versos) da versão brasileira correspondem às duas primeiras estrofes (de quatro versos) do original. A partir daí, cada quadra de Byron equivale a duas estrofes de seis versos em português - doze versos, portanto, reproduzindo quatro. Leiamos as duas primeiras estrofes do original e da tradução e cheguemos à terceira. Não parece que foi exatamente aquela re

ferência a "grave", que Teófilo traduz por "túmulo deserto", a "deixa" que desnor-teou o nosso poeta e levou-o a cometer tôda uma série de despropósitos para com o texto inglês, a ponto de transformar a triste canção de Medora em um poema realmente sepulcral? Estava tão desnor-teado o tradutor, tão inclinado a idéias lúgubres, que quando encontrou no texto inglês, "My fondest - faintest - latest accents hear" ("accents" no sentido de "palavras", "voz"), pensou logo nos estertores da morte e assim se expressou:

"Quando escutares meu arranco extremo,
Quando a agonia no arquejar supremo,"

Note-se, por fim, que os decassílabos de Teófilo repercutem bem os pentâmetros de Byron, mas o esquema rímico que usa (aabccb) é muito e laborado quando comparado com as singelas rimas alternadas do original.

Ao publicar a sua versão de "Oscar of Alva" em seus Cantos Tropicais (1878), Teófilo Dias denomina-a "Paráfrase byroniana", o que não fizera da primeira vez em que a publicara na Tribuna Liberal (1877). Só há algumas ligeiras diferenças de pontuação e ortografia entre as duas publicações, e trata-se realmente de uma paráfrase. Mesmo assim reproduz bem a história e principalmente a atmosfera do poema de Byron.

Teófilo não usa estrofes, mas versos corridos, divididos em seis parágrafos de tamanhos variados - ao todo trezentos e cinquenta e cinco versos, decassílabos soltos.

Ao examinarmos a versão de Teófilo Dias, encontramos algumas semelhanças com a tradução de Cardoso de Meneses. A razão é muito simples - ambos se apoiaram na tradução francesa de Amedée Pichot.

1880-1881

JOAQUIM DIAS DA ROCHA FILHO

PARISINA

A NOIVA DE ABYDOS

Esse tradutor é natural de Curitiba, onde nasceu em 1862. Passou pela Faculdade de Direito de São Paulo, tendo-se formado em 1886 (159).

Suas traduções foram feitas antes do tradutor ter completado vinte anos. No prefácio de Parisina, Cardoso de Meneses, o patrono do rapaz, adverte aos leitores que "Os versos publicados em seguida são premissas do engenho de um moço de dezessete anos." (160).

As versões do precoce tradutor são em decassílabos soltos e acompanham os originais fielmente em relação ao número de cantos ou parágrafos, e mesmo, quase sempre, com relação ao número de versos de cada parágrafo.

Os versos são fluentes, a linguagem agradável, mas a tradução é bastante livre, não pecando porém pelo exagêro dos acréscimos gratuitos, mas sim pela simplificação extrema do texto, o que é de se espantar quando se pensa na juventude do tradutor.

Com relação à pobre Parisina, porém, o tradutor sai algumas vezes de seu estilo contido, parecendo reprová-la pelo pecado cometido, o que o verdadeiro autor nunca faz. Vejamos um breve exemplo:

"And Hugo is gone to his
 /lonely bed
 To covet there another's
 /bride;
 But she must lay her conscious
 /head
 A husband's trusting heart
 /besides,"
 (V)

"Repousa Hugo no leito solitá
 /riô
 Inda almejando adúlteros
 /amores,
 Ao passo que ela vai culpada
 /fronte
 No seio repousar do espôso
 /crédulo,
 Que traiu, desonrou, com torpe
 /engano."

Notem-se as expressões adúlteros amores, culpada fronte, bem mais fortes que as empregadas pelo poeta inglês. O último verso citado em português não traduz o original: -é expressão veemente da prevenção e do preconceito do tradutor.

1885

CAROLINA VON KOSERITZ

MANFREDO, MAZEPPA, OSCAR D'ALVA

Carolina Von Koseritz é natural do Rio Grande da Sul. Era filha de Carlos Von Koseritz, alemão naturalizado brasileiro, que publicou obra vastíssima, incluindo trabalhos de história, geografia, etnologia, e até alguma "literatura amena" (161).

Carolina dedicou-se ao jornalismo e ao ofício de tradutora. Além de Byron, traduziu Dickens, Goethe, e também um poeta suíço-alemão radicado no Brasil, Fernand Schmid, que escrevia sob o pseudônimo de Dramor. Dêle, traduziu Carolina, Requiem, que foi publicado em 1833 com fácio de Silvio Romero (162).

Como declara a tradutora no prefácio de suas versões de Byron, essas foram feitas através do francês, mais precisamente, através da tradução de Louis Barré, já que o idioma inglês lhe era desconhecido. A tradutora menciona também uma tradução alemã, em versos, de Adolpho Böttger, à qual teria também recorrido nos casos de dúvida. Difícil determinar qual teria sido a contribuição dessa tradução alemã, pois as versões de Carolina Von Koseritz são em prosa e seguem quase ao pé da letra o texto do tradutor francês. A sua fidelidade a Byron está pois condicionada à fidelidade de Louis Barré, tradutor, que como já tivemos ocasião de verificar e demonstrar, não é propriamente o que se poderia chamar dum tradutor fiel.

1890

FRANCISCO DE ASSIS VIEIRA BUENO

O CORSÁRIO

Já na velhice, depois de uma longa e atribulada vida, o Dr. Vieira Bueno reconciliou-se com as Musas, como êle mesmo declara na sua Auto-Biografia (163). Resolve então retomar a tradução de "The Corsair", que começara "antes de 1856".

Essa sua tradução, publicada separadamente em 1890 e fazendo parte de suas Obras Poéticas em 1891, é completa, e acompanha escrupulosamente as divisões em cantos e parágrafos do poema original.

O primeiro parágrafo do primeiro canto é bastante diferente do "Introito" que vem publicado na Auto-Biografia (e que é reproduzido por Pires de Almeida) do qual tratamos anteriormente. Continua usando decas sílabos soltos, mas a sua linguagem, não só com relação àquela versão, mas também com relação ao próprio original, é mais moderada, mais fluente e assim a conserva em todo o poema.

1902

MUCIO TEIXEIRA

PARISINA

A composição de Múcio Teixeira não é uma tradução, mas uma adaptação do romântico poema de Byron ao nosso Realismo.

O "poema byroniano" de Múcio tem 18 divisões (o original tem 20), que correspondem exatamente aos dezoito primeiros parágrafos de "Parisina". O autor brasileiro achou de maior efeito dramático encerrar

Yet binds them to their
 /trysting-place.
But it must come, and they
 /must part
In fearful heaviness of heart,
With all the deep and shudder-
 /ing chill
Which follows fast the deeds
 /of ill.

Aperta-o contra os seios pal-
 /pitantes:
E fugindo, a correr, volve-lhe
 /ainda
Os grandes olhos, úmidos, bri-
 /lhantes.

Ele, na embriaguês voluptuosa
Dos perfumes sutis da flor do
 /crime,
Vendo-a a fugir-lhe tímida e
 /medrosa,
Sente aquilo que o homem nunca
 /exprime!...

"Trocando olhares e atirando
 /beijos
Mil promessas e juras renovavam,
Loucos! ardendo em febre de
 /desejos,
Era a última vez que se abra-
 /çavam!...

"Adeus!" "Adeus!" Silenciosa
 /e calma
A lua os viu, no trágico mo-
 /mento
Em que sentiram enroscar-se
 /n'alma
A serpe de um fatal pressenti-
 /mento...

Como a sombra seguindo silen-
 /ciosa
Atrás do corpo e o cão junto
 /do dono,
A Consciência (mandando impe-
 /riosa
Que o Remorso do Crime agite
 /o sono);

Não o deixa.. É a luz que bru-
 /xoleia
No silêncio das câmaras mortuá-
 /rias...
É a fera, que à luz da lua
 /cheia
Penetra nas cavernas solitá-
 /rias!...

Não acreditamos ser necessário assinalar ponto por ponto as di-
ferenças flagrantes entre os dois textos, mas notem-se especialmente as
sutilezas românticas do autor inglês - "the spot of guilty gladness",
"deeds of ill" - e os arrebatamentos "realistas" do brasileiro com seus
"fêrvidos desejos", "infernais amores", "leito do adultério, "febre de

desejos", etc.

Note-se também na última estrofe o toque fúnebre, que não está em Byron, mas que não podia faltar em certo "poemas byronianos" brasileiros:

"Não o deixa... É a luz que bruxoleia
No silêncio das câmaras mortuárias"

1902-1911

JOÃO CARDOSO DE MENEZES E SOUSA
(BARÃO DE PARANAPIACABA)

O CORSÁRIO, PARISINA, MAZEPPA, EUTANÁSIA (e outros)

Ao examinarmos as traduções de Cardoso de Menezes, publicadas já neste século, e sobre as quais não temos nenhum indício que nos leve a crer que tenham sido escritas em datas anteriores às da publicação, tivemos a agradável surpresa de encontrar enfim uma tradução brasileira de Byron que combina a fidelidade ao sentido com a fidelidade à forma.

Trata-se da tradução de "The Corsair". Com relação à forma foi uma solução muito feliz do tradutor transformar os dísticos heróicos do original em versos alexandrinos com rimas paralelas. Ora, na literatura inglesa, o alexandrino é justamente usado como alternativa em poemas em dísticos heróicos ou em decassílabos soltos. Dryden foi um dos que o usou dessa forma. A escolha do Barão nos pareceu muito acertada. Julgamos então tratar-se de uma atitude amadurecida de nosso escritor que teria assim tomado consciência de seu papel de tradutor, procurando obter na versão poética aquela difícilíssima "coincidência quadrupla" a que se refere André Maurois, entre fundo e forma do original e fundo e forma na tradução (164).

Qual não foi o nosso desaponto, porém, ao constatar, que o que acontecia é que o Barão estava simplesmente na fase dos alexandrinos, pois usou-os também nas versões de "Parisina", "Mazeppa", "To Thyrsa", "On This Day I complete my Thirty-Sixth Year", e "Euthanasia", que são

expressos no original em octossílabos (tetrâmetros jâmbicos), ritmo fácil e popular, mesmo quando em dísticos, aos quais de forma alguma corresponderia o alexandrino.

Mas, como dizíamos, a sua tradução de "The Corsair" é extremamente fiel, não só com relação ao sentido, mas também à forma, e se soa pomposa e artificial, nada mais faz que ecoar o tom pomposo e artificial do original:

"None are all evil-quickenings
 /round his heart,
 One softer feeling would not
 /yet depart;
 Oft could he sneer at others as
 /beguiled
 By passions worthy of a fool
 /or child;
 Yet 'gainst that passion vain
 /ly still he strove,
 And even in him it asks the
 /name of Love!
 Yes, it was love-unchangeable-
 /unchanged,
 Felt but for one from whom
 /he never ranged;
 Though fairest captives daily
 /met his eye,
 He shunned, nor sought, but
 /coldly passed them by;
 Though many a beauty drooped
 /in prisoned bower,
 None ever soothed his most
 /unguarded hour.
 Yes-it was Love-if thoughts
 /of tenderness,
 Tried in temptation, strength
 /ened by distress,
 Unmoved by absence, firm in
 /every clime,
 And yet-Oh more than all!-
 /untired by Time:
 Which nor defeated hope, nor
 /baffled wile,
 Could render sullen were She
 /near to smile,
 Nor rage could fire, nor sick
 /ness fret to vent
 On her one murmur of his
 /discontent;
 Which still would meet with
 /joy, with calmness part,
 Less that his look of grief
 /should reach her heart;
 Which nought removed, nor
 /menaced to remove -
 If there be Love in mortals-
 /this was Love!
 He was a villain-aye,
 /reproaches shower
 On him-but not the Passion,

"Ninguém em tudo é mau. No peito
 /de Conrado
 Um terno sentimento achava-se
 /abrigado.
 Que vêzes não zombou dos que
 /vãs esperanças
 Fundavam em paixões de loucos
 /e crianças!
 Contra sentir igual, de tão
 /vulgar quilate,
 De há muito, havia nele in-
 /terior combate.
 E nesse coração, há longo tem-
 /po isento,
 De amor clamava o nome aquele
 /sentimento.
 Imutável amor, inalterado afeto,
 Sem jamais prescindir de seu
 /querido objeto!
 Por ante os olhos seus, indi-
 /ferente via
 Escravas mui gentis passar,
 /em cada dia.
 Sem mimos desdenhar e encantos
 /da beleza,
 Nenhuma os demoveu da habi-
 /tual firmeza.
 Das formosas, que via em ferros
 /languescer,
 Nenhuma lhe ocupou as horas
 /de lazer.
 Oh! Sim! Era o amor; impulso
 /de ternura,
 Provado em tentações, em
 /transes de amargura;
 Que na ausência, onde fôr, sem
 /macula persiste,
 E do tempo (o que é raro)! à
 /ação voraz resiste.
 Um sorriso de amor varria-lhe
 /as lembranças
 De empreendimentos vãos, de
 /loucas esperanças.
 Cedia do furor, da amante na
 /presença,
 E nem no sofrimento e tédio
 /da doença
 Uma só queixa foi contra ela
 /proferida.
 Era alegre ao chegar e calmo
 /à despedida,

/nor its power,
 Which only proved-all other
 /virtues gone-
 Not Guilt itself could quench
 /this loveliest one!"
 (I, XII)

De medo, que ao mostrar sinal
 /de comoção,
 Despedaçasse à bela o terno
 /coração.
 Êsse afeto de escol, que a tudo
 /resistia,
 E nada sôbre a terra entibiar
 /podia,
 Era, (se é certo haver amor
 /entre os mortais),
 Um verdadeiro amor, profundo
 /a não ser mais:
 Amor onipotente, amor puro e
 /sublime,
 Que ilibado ficou no seio até
 /do crime."

Essa composição é, porém, um caso isolado entre as traduções da maturidade de Cardoso de Menezes. Tôdas as outras soam mais afetadas e grandiloquentes que os originais. Se tal não acontece com "O Corsário", é porque o original já apresenta uma dose bem grande de afetação e grandiloquência, difícil de ser superada mesmo pelo nosso Barão de Paranapia caba, e também porque, êsse, talvez por simples acaso, verteu com adequação a forma do poema.

Quando o tradutor usa êsse mesmo verso alexandrino, que tão bem corresponde aos dísticos heróicos para verter dísticos octossilábicos, o resultado tem que ser um exagêro maior nos torneios de linguagem, simplesmente porque o verso é muito mais longo.

Na tradução de "Parisina", o contraste é enorme, porque justamente nesse poema Byron consegue se expressar em uma linguagem mais simples, mais direta. Comparemos o segundo parágrafo do poema com a sua tradução (Byron usa versos corridos e Cardoso de Menezes divide-os em quadras):

"But it is not to list to the
 /waterfall
 That Parisina leaves her hall,
 And it is not to gaze on the
 /heavenly light
 That the Lady walks in the
 /shadow of night,
 And if she sits in Este's
 /bower,
 'Tis not for the sake of its
 /full-blown flower;
 She listens-but not for the
 /nightingale-
 Though her ear expects as soft
 /a tale.
 There glides a step through
 /the foliage thick,

"Mas não é para ouvir cascata
 /rumorosa
 Que Parisina deixa o conche-
 /gado lar;
 Nem para contemplar a esfera
 /luminosa
 Que vai, só, à noitinha, o
 /parque visitar.
 Não foi para aspirar das flôres
 /o perfume
 Que ao bosquete desceu; se põe
 /à escuta o ouvido,
 Não é da ave canora ao módulo
 /queixume,
 E sim à vibração de acento
 /mais querido.

And her cheek grows pale, and
 /her heart beats quick.
 There whispers a voice through
 /the rustling leaves,
 And her blush returns, and her
 /bosom heaves:
 A moment more-and they shall
 /meet -
 'Tis past-her Lover's at her
 /feet."

De súbito, ao rumor de passos
 /estremece
 A folhagem espessa e em derredor
 /se agita.
 Da bela Parisina o rosto empa-
 /lidece;
 Mais lesto o coração no peito
 /lhe palpita.

Em êxtase distingue a voz, que
 /lhe é tão cara,
 Branda e terna a soar das ár-
 /vres no enleio.
 Vem-lhe, de novo, à face a
 /côr, que desmaiara;
 Arfa-lhe, de prazer, o deli-
 /cado seio.

Decorrido que seja um rápido
 /momento,
 Verá junto de si o companhei-
 /ro amado.
 O instante deslisou. Em ágil
 /movimento,
 Cai-lhe, ofegante, aos pés o
 /amante ajoelhado.

Note-se a "cascata rumorosa" ("waterfall"), o "conchegado lar" ("the hall"), o "módulo queixume" da "ave canora" ("nightingale"). Note-se como traduz a última frase, "her Lover's at her feet.": "Em ágil movimento, /Cai-lhe, ofegante, aos pés o amante ajoelhado."

Talvez não tenhamos escolhido bem o trecho para a comparação, pois aí o tradutor dispõe, não somente das sílabas a mais do alexandrino, como também recorre a seis versos a mais para expandir a sua verbosidade. Nos outros parágrafos mantém mais ou menos o mesmo número de versos, mas ainda assim o contraste entre a linguagem do original e da tradução é evidente. Vejamos os quatro últimos versos do poema, aos quais corresponde exatamente a última quadra da tradução:

"But if the lightning, in
 /its wrath,
 The waving boughs with fury
 /scathe,
 The massy trunk the ruin
 /feels,
 And never more a leaf reveals."
 (XX, 283-286)

"Mas, se o raio chameja e, fu-
 /rioso desce
 À copa, que reduz a cinzas, num
 /momento,
 Nú, combusto no cerne, o tronco
 /permanece,
 Sem jamais abrolhar o mínimo
 /rebento."

Gostamos especialmente de um exemplo que encontramos no parágrafo XIX, em que temos em inglês, "Hugo is fallen," e na tradução do Barão, "Desde que o delinquente expiara o desacato".

Como vemos, os acréscimos, e os excessos verbosídicos a que se permite o tradutor comprometem seriamente o próprio sentido do original.

O mesmo acontece com a tradução de "Mazeppa".

tradução, não oferece uma reprodução fiel do original.

"Quando o tempo me houver trazido êsse momento,
Do dormir, sem sonhar que, extremo, nos invade,
Em meu leito de morte ondula, Esquecimento,
De teu sutil adejo a langue suavidade!

Não quero ver ninguém ao pé de mim carpindo,
Herdeiros, espreitando o meu supremo anseio;
Mulher, que, por decôro, a coma desparzindo,
Sinta ou finja que a dor lhe está rasgando o seio.

Desejo ir em silêncio ao fúnebre jazigo,
Sem luto oficial, sem préstito faustoso.
Receio a placidez quebrar de um peito amigo,
Ou furtar-lhe, sequer, um breve espaço ao gozo.

Só amor logrará (se nobre à dor se esquivar,
E consiga, no lance, inúteis ais calar),
No que se vai finar, na que lhe sobrevive,
Pela vez derradeira, o seu poder mostrar.

Feliz se essas feições, gentis, sempre serenas,
Contemplasse, até vir a triste despedida!
Esquecendo, talvez, as infligidas penas,
Pudera a própria Dor sorrir-te, alma querida.

Ah! Se o alento vital se nos afrouxa, inerte,
A mulher para nós contrai o coração!
Iludem-nos na vida as lágrimas, que verte,
E agravam ao que expira a mágua e enervação.

Praz-me que a sós me fira o golpe inevitável,
Sem que me siga adeus, ou ai desolador.
Muita vida há ceifado a morte inexorável
Com fugaz sofrimento, ou sem nenhuma dor.

Morrer! Alhures ir... Aonde? Ao paradeiro
Para o qual tudo foi e onde tudo irá ter!
Ser, outra vez, o nada; o que já fui primeiro
Que abrolhasse à existência e ao vivo padecer!...

Contadas do viver as horas de ventura
E as que, isentas da dor, no mundo hajam corrido,
Em qualquer condição, a humana criatura
Dirá: "Melhor me fôra o nunca haver nascido!"

Em outra tradução, Cardoso de Menezes faz justamente o contrário, transforma um ritmo mais solene, mais lento em um ritmo batido e leve. Trata-se de uma obra da adolescência de Byron (em nota ao poema, êste pede a complacência do leitor, pois escreveu-a aos quatorze anos de idade) - "On the Death of a Young Lady" (166) - cuja tradução apresenta-se sem título destacado e traz à guisa de explicação, em seguida a uma dedicatória, "Sôbre o túmulo de Margarida (Thyrza), primeiro e puríssimo

amor de Lord Byron". O original é expresso em pentâmetros jâmbicos (decassílabos) e o ritmo é lento e trágico, bem de acôrdo com o tema. Na tradução temos setissílabos bem batidinhos e duas estrofes na tradução correspondem a uma no original (o original tem seis estrofes, a tradução, doze). Para termos uma idéia da desigualdade entre os ritmos e a consequente desigualdade de tom, vejamos êsse exemplo:

"Hush'd are the winds, and
 /still the evening gloom,
 Not e'en a zephyr wanders
 /through the grove,
 Whilst I return to view my
 /Margaret's tomb,
 And scatter flowers on the
 /dust I love."
 (I)

"Sofreia o vento o respiro;
 A tarde é calma e sombria;
 Nem mesmo exala um suspiro
 No bosque a brisa erradia.

E ora, fui de Margarida
 O jazigo visitar;
 E sôbre a cinza querida
 Recentes flôres lançar."

Voltando à inevitável comparação entre Cardoso de Menezes e Francisco Otaviano, lembramos as extremas liberdades que Otaviano tomou com texto de "To Inez", omitindo algumas estrofes e alterando a ordem das restantes. Lembramos também como falseou o ritmo do original com a absurda escolha de alexandrinos para vertê-lo. Nesse pecado de usar alexandrinos para ecoar tetrâmetros jâmbicos, Cardoso de Menezes acabou por incorrer também, e muitas vêzes, como acabamos de ver. Mas, em sua versão de "To Inez" optou por decassílabos soltos (seria uma composição da mocidade?), que também não correspondem ao metro empregado no original.

Assim, comparada com a composição de Otaviano, a versão do Barão é extremamente fiel quanto ao sentido e segue o original verso por verso, estrofe por estrofe. Mas o resultado não é uma canção, mas um poema de ritmo prosaico, sem musicalidade alguma, devido à péssima qualidade de seus versos brancos.

NOTAS

- (1) - Ver Bibliogr. in fine.
- (2) - Ver Bibliogr. in fine.
- (3) - Inocêncio Francisco da Silva, Dicionário Bibliográfico Português; v. 7, pp. 367-369.
- Sacramento Blake, Dicionário Bibliográfico Brasileiro; v. 7, pp. 301-302.
- (4) - Dicionário Bibliográfico Português; v. 7, p. 368.
- (5) - *Ibid.*, v. 19, p. 286.
- (6) - A Escola Byroniana no Brasil, pp. 135-140.
- (7) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 324-340.
- (8) - The Poetical Works of Lord Byron, p. 324.
- (9) - The Poetical Works of Lord Byron, p. 296.
- (10) - Sapir, no capítulo de seu famoso livro, Language em que tenta classificar as línguas de acôrdo com o tipo de estrutura linguística, lembra que o inglês, "is only analytic in tendency", e que comparado com o francês, ainda é bastante sintético. Anteriormente havia dado um ótimo exemplo, "cod-liver oil", que vem a ser em francês, "huile de foie de morue", em que as relações entre os três substantivos são expressas com maior detalhe e clareza. O exemplo serviria igualmente para a comparação com o português. Edward Sapir - Language. pp. 126 e 128. Ver Bibliogr. in fine.
- (11) - P. Van Tieghem, Ossian en France, F. Rieder & Cie., Paris, 1917, v. 1, p. 327.
- (12) - Otto Jespersen, Growth and Structure of the English Language, p. 10. Ver Bibliogr. in fine.
- (13) - W.W. Robson, Byron as Poet, p. 35. Ver Bibliogr. in fine.
- (14) - W.W. Robson, op. cit., p. 34
- (15) - A Escola Byroniana no Brasil, pp. 137, 138 e 139.
- (16) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 264.
- (17) - Sacramento Blake, Dicionário Bibliográfico Brasileiro, v. 3, pp. 11-13.
- (18) - *Id.*, *ibid.*, loc. cit.
- (19) - A Escola Byroniana no Brasil, p. 26 e pp. 189-190.
- (20) - *Ibid.*, p. 189.
- (21) - *Ibid.*, pp. 189-190.
- (22) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 141-241.
- (23) - *Ibid.*, p. 143.
- (24) - Peter Quennell, Byron, The Years of Fame. Ver Bibliogr. in fine.
- (25) - The Poetical Works of Lord Byron, p. 143.
- (26) - The Poetical Works of Lord Byron, p. 209.
- (27) - Leslie A. Marchand, Byron's Poetry, p. V. Ver Bibliogr. in fine.
- (28) - Leslie A. Marchand, op. cit., p. 38.

- (29) - Grierson, Herbert "Lord Byron: Arnold and Swinburne". In: The Background of English Literature, p. 83. Ver Bibliogr. in fine.
- (30) - A estança criada por Spenser é uma estrofe de 9 versos, formada por 8 pentâmetros jâmbicos seguidos de um alexandrino (seis pés jâmbicos) com o seguinte esquema rímico: a, b, a, b, b, c, b, c, c.
- (31) - George Saintsbury, A History of English Prosody. v. 3, p. 98. Ver Bibliogr. in fine.
- (32) - Enid Hamer, The Metres of English Poetry, p. 164. Ver Bibliogr. in fine.
- (33) - The Poetical Works of Lord Byron, p. 143.
- (34) - Francisco Otaviano de Almeida Rosa. In: Francisco José Pinheiro Guimarães, Traduções Poéticas, p. n.n.
- (35) - Id., *ibid.*, p. n.n.
- (36) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 21-22.
- (37) - pp. 112-113.
- (38) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 146-148.
- (39) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 158-159.
- (40) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 842-843.
- (41) - A Escola Byroniana no Brasil, pp. 105-107.
- (42) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 252-253.
- (43) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 54-55.
- (44) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 38-42.
- (45) - *Ibid*, p. 38.
- (46) - Oeuvres Complètes de Lord Byron. Trad. de M. Amédée Pichot. Ver Bibliogr. in fine.
- (47) - Estamos citando da 15ª edição: Oeuvres Complètes de Lord Byron, Trad. de M. Amédée Pichot; 15 ed. Garnier Frères, Libraires-Éditeurs; Paris, s.d.; v. 1, p. 238.
- (48) - Oeuvres Complètes de Lord Byron, v. 1, p. 238.
- (49) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 262-279.
- (50) - "Byron". In: On Poetry and Poets, p. 197. Ver Bibliogr. in fine.
- (51) - Examinamos a tradução na edição de 1911 das Poesias e Prosas Selectas do Barão de Paranapiacaba.
- (52) - Oeuvres Complètes de Lord Byron, v. 1, p. 521.
- (53) - O Teatro no Brasil, v. 2, p. 505.
- (54) - A Escola Byroniana no Brasil, p. 195.
- (55) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 340-347.
- (56) - Lord Byron, Un Tempérament Littéraire; v. 1, p. 173.
- (57) - Apud Horst Frenz. "The Art of Translation". In: Comparative Literature, Method and Perspective, pp. 83-84. Ver Bibliogr. in fine.
- (58) - A Escola Byroniana no Brasil, p. 195.
- (59) - Sobre a questão do princípio silábico-acentual da metrificacão lu so-brasileira, ver: Pericles Eugênio da Silva Ramos, "Os Princípios Silábico e Silábico-Acentual". In: O Verso Romântico; pp. 23-31. Ver Bibliogr. in fine.

- (60) - Ogden Nash tem um poema engraçadíssimo, "Very Like a Whale", em que protesta contra as comparações usadas em "The Destruction of Sennacherib". Cf. Cleanth Brooks et alii, An Approach to Literature; Appleton-Century-Crofts, Inc. New York, 1952; pp. 359-360.
- (61) - Lord Byron, Un Tempérament Littéraire, v. 1, p. 225.
- (62) - The Poetical Works of Lord Byron, p. 370.
- (63) - The Poetical Works of Lord Byron, p. 146.
- (64) - Obras Completas de Álvares de Azevedo, ed. org. e anot. por Homero Pires, v. 2, pp. 435-437.
- (65) - Auto-Biografia, Tip. a vapor Livro Azul; Capinas, 1899.
- (66) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 551-594.
- (67) - Ibid., p. 551.
- (68) - Francisco José Pinheiro Guimarães, Traduções Poéticas, p. 279.
- (69) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 385-388.
- (70) - H. Neale Fairchild, The Romantic Quest, pp. 130-138. Ver Bibliogr. in fine.
- (71) - Id., ibid., p. 135.
- (72) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 263-264.
- (73) - Casimir Delavigne, Oeuvres Complètes; Garnier Frères; Paris, 1885; p. 502.
- (74) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 433-442.
- (75) - Vol. VII, p. 280.
- (76) - Sacramento Blake, Dicionário Bibliográfico Brasileiro, v. 1, p. 137.
- (77) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 295-321.
- (78) - T.S. Eliot, "Byron". In: On Poetry and Poets, p. 196.
- (79) - The Poetical Works of Lord Byron, p. 296.
- (80) - A edição que usamos para o confronto com as traduções brasileiras é a seguinte: Oeuvres Complètes de Lord Byron, Trad. de M. Benjamin Laroche; 5 ed., Charpentier, Libraire Editem; Paris, 1841.
- (81) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 21-22.
- (82) - A Escola Byroniana no Brasil, pp. 216-217.
- (83) - The Poetical Works of Lord Byron, p. 376.
- (84) - The Poetical Works of Lord Byron, p. 15.
- (85) - Oeuvres Complètes de Lord Byron, Trad. de Louis Barré. Ver Bibliogr. in fine.
- (86) - Ibid., p. 286.
- (87) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 370-371.
- (88) - Oeuvres Complètes de Lord Byron, Trad. de Louis Barré, p. 129.
- (89) - "Parisina" é um poema em dísticos octossilábicos (versos corridos).
- (90) - Ver o original transcrito às páginas 113-116.
- (91) - The Poetical Works of Lord Byron, p. 224.
- (92) - Ver Antonio Cândido, Formação da Literatura Brasileira, v. 2, p. 206.

- (93) - The Poetical Works of Lord Byron, p. 379.
- (94) - A Escola Byroniana no Brasil, pp. 109-110.
- (95) - Ibid., pp. 110-111.
- (96) - A Escola Byroniana no Brasil, p. 26.
- (97) - O que Almeida Areias traduziu é o que tem como primeiro verso - "When all around grew dear and dark". O outro assim se inicia: "Though the day of my Destiny's over".
- (98) - The Poetical Works of Lord Byron, p. 23.
- (99) - Oeuvres Complètes de Lord Byron, Trad. de Louis Barré, p. 20.
- (100) - Oeuvres Complètes de Lord Byron, Trad. de Louis Barré, p. 20.
- (101) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 30-31.
- (102) - Oeuvres Complètes de Lord Byron, Trad. de Louis Barré, p. 22.
- (103) - The Poetical Works of Lord Byron, p. 15.
- (104) - The Poetical Works of Lord Byron, p. 224 e ss.
- (105) - The Poetical Works of Lord Byron, p. 348.
- (106) - Sacramento Blake, Dicionário Bibliográfico Brasileiro, v. 5, pp. 363-364.
- (107) - Cf. ante o texto original transcrito às páginas 113-116.
- (108) - Espera, no texto.
- (109) - Cf. ante o original transcrito às páginas 117-118.
- (110) - The Poetical Works of Lord Byron, p. 212.
- (111) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 49-50.
- (112) - Ibid, p. 49.
- (113) - Oeuvres Complètes de Lord Byron, p. 19.
- (114) - "Estudo Crítico". In: José Inácio Gomes Ferreira, Flôres sem Cheiro.
- (115) - "Notícia Crítica". Imprensa Acadêmica, S. Paulo, Ano 1, nº 15, junho 1864, p. 3.
- (116) - João Júlio dos Santos, Auroras de Diamantina, p. 126.
- (117) - Cf. ante o texto original transcrito às páginas 117-118.
- (118) - Cf. ante o texto do original às páginas 117-118.
- (119) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 370-376.
- (120) - Oeuvres Complètes de Lord Byron, pp. 129-132.
- (121) - Dicionário Bibliográfico Brasileiro, v. 1, p. 125.
- Dicionário Bibliográfico Português, v. 8, p. 421.
- (122) - Antonio Cândido, Formação da Literatura Brasileira, v. 2, p. 267. Ver Bibliogr. in fine.
- (123) - Castro Alves, Obra Completa. Org. por Eugênio Gomes. Editôra José Aguilar, Rio de Janeiro, 1960, p. 817.
- (124) - Afrânio Peixoto, "Vida efêmera e ardente de Castro Alves". In: Castro Alves, op. cit., p. 48.
- (125) - Castro Alves, Obra Completa, pp. 746 e 747.
- (126) - Jamil Almansur Haddad, "Álvares de Azevedo e Castro Alves". In: Álvares de Azevedo, A Maçonaria e a Dança, p. 132. Ver Bibliogr. in fine.

- (127) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 80-81.
- (128) - Oeuvres Complètes de Lord Byron, p. 141.
- (129) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 388-389.
- (130) - Ibid., pp. 385-388.
- (131) - George Saintsbury, A History of English Prosody, v.3, p. 97. Ver Bibliogr. in fine.
- (132) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 380-385.
- (133) - Ver Leslie A. Marchand, Byron's Poetry, p. 69. Ver Bibliogr. in fine.
- (134) - Byron, A Critical Study, p. 66. Ver Bibliogr. in fine.
- (135) - Lord Byron, Un Tempérament Litteraire, v. 2, p. 213.
- (136) - Dicionário Bibliográfico Brasileiro, v. 1, pp. 173-174.
- (137) - Castro Alves, Espumas Flutuantes, Tipografia de Camilo Lelis Mas son & Co., Bahia, 1870, p. 157 e 203.
- (138) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 396-415.
- (139) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 626-652.
- (140) - Ibid., pp. 652-667.
- (141) - p. 6.
- (142) - Sacramento Blake, Dicionário Bibliográfico Brasileiro, v. 1, p. 173.
- (143) - Leslie A. Marchand, Byron's Poetry, p. 75.
- (144) - p. I.
- (145) - p. V-VI.
- (146) - p. X.
- (147) - p. XIV.
- (148) - Oeuvres Complètes de Lord Byron, pp. 284-286.
- (149) - História da Literatura Brasileira, v. 4, p. 56. Ver Bibliogr. in fine.
- (150) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 279-280.
- (151) - "As soon as faithfulness in translation is abandoned in favour of freedom, a translation tends to become a paraphrase, and one of the features of a paraphrase is that it is longer than its original." (o grifo é nosso). Theodore H. Savory, The Art of Translation, p. 87. Ver Bibliogr. in fine.
- (152) - The Poetical Works of Lord Byron, p. 279. Nota 2.
- (153) - Versos de Flavio Reimar, Tip. do País; Maranhão, 1872, p. 13.
- (154) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 1002-1003.
- (155) - Oeuvres Complètes de Lord Byron, pp. 268-269.
- (156) - Jornal das Famílias, Rio de Janeiro, 1875, p. 59.
- (157) - The Poetical Works of Lord Byron, p. 301
- (158) - Antonio Cândido, "Introdução". In: Téófilo Dias, Poesias Escolhidas; Conselho Estadual de Cultura, São Paulo, 1959, p. 17.
- (159) - Sacramento Blake, Dicionário Bibliográfico Brasileiro, v. 4, pp. 123-124.
- (160) - p. 1.

- (161) - Sacramento Blake, Dicionário Bibliográfico Brasileiro, v. 2, pp. 79-82.
- (162) - Id., ibid., v. 2, p. 94.
- (163) - p. 75.
- (164) - Apud E. Cary, Traduction dans le Monde Moderne, p. 79. Ver Bibliogr. in fine.
- (165) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 1040-1041.
- (166) - The Poetical Works of Lord Byron, pp. 2-3.
- (167) - Oeuvres Complètes de Lord Byron, p. 42.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Queremos mais uma vez lembrar que o presente trabalho não constitui propriamente um estudo completo e definitivo sobre a influência de Byron em nosso Romantismo. As traduções de Byron no Brasil não dizem tudo sobre a influência desse autor na literatura brasileira.

Por outro lado, do trabalho de levantamento de dados e de análise das traduções, se não resultam revelações sensacionais, surgem, porém, vários pontos, que acreditamos de grande valia e interesse para estudos futuros, já que possibilitam uma melhor visão e compreensão do fenômeno do byronismo brasileiro.

Em primeiro lugar, o número de tradutores e traduções que conseguimos reunir, número que não temos a pretensão de que seja completo, é uma prova irrefutável, evidente, da repercussão de Byron em nosso país no século XIX.

Se a tradução era uma atividade de larga voga na época, traduzir Byron devia ser uma moda irresistível entre os jovens intelectuais, ou pseudo-intelectuais, do tempo. [Não é sem base na realidade que Alencar apresenta o herói de seu romance Senhora - Seixas, um dandi fluminense sempre no rigor da moda - como tradutor de Byron:]

"Às vezes repetia as traduções que havia feito das poesias soltas do bardo inglês; essas jóias literárias, vestidas com esmero, tomavam maior realce na doce língua fluminense, e nos lábios de Seixas que as recitava como um trovador". (1)

Examinando os nomes na nossa lista de tradutores, notamos que a moda atingiu não só penas ilustres, como diletantes, grandes poetas e poetas menores.

Note-se, porém, e isso é natural, que não foram os poetas de reconhecido talento os que traduziram com maior constância e abundância, mas sim poetas menores como Francisco Otaviano e João Cardoso; ou homens de letras cuja atividade literária quase que se limitou ao ofício de tradutor, como Pinheiro Guimarães; ou o professor de inglês, apaixonado pela literatura do país cuja língua ensinava, Franco Meireles.

Mesmo assim, é digno de nota que três dos grandes representantes de nossa poesia romântica - Álvares de Azevedo, Varela e Castro Alves - ligaram seus nomes diretamente a Byron através de traduções.

De acordo com as datas que conseguimos estabelecer, o primeiro

autor a traduzir Byron no Brasil não é um brasileiro, mas o português Tibúrcio Antonio Graveiro, cuja figura romântica e misteriosa tão bem encarna o ideal byroniano.

É importante constatar em seguida que os primeiros tradutores brasileiros, com exceção de Pereira da Silva, cuja tradução publicada na Niterói limitou-se afinal a quatro versos que serviam para ilustrar seu artigo, estão ligados à Academia de São Paulo - Pinheiro Guimarães, Francisco Otaviano e Cardoso de Meneses - sendo que os dois últimos traduziram Byron enquanto estudantes. Parece-nos importante também assinalar, que dos tradutores que foram identificados e cujas traduções foram encontradas, os seguintes, além dos acima mencionados, frequentaram a Faculdade de Direito de São Paulo (procuramos seguir a ordem de época de frequência):

Francisco de Assis Vieira Bueno
José Carlos de Almeida Areias
Manoel Antonio Álvares de Azevedo
Baltazar da Silva Carneiro
José Inácio Gomes Ferreira de Meneses
Antonio Manoel dos Reis
Luis Nicolau Fagundes Varela
João Júlio dos Santos
Antonio de Castro Alves
Teófilo Dias de Mesquita
Joaquim Dias da Rocha Filho

Poderíamos incluir nessa lista o autor que se assina C.G., cuja tradução saiu publicada em uma revista da Faculdade e que dela seria certamente aluno. E se acrescentássemos os nomes indicados por Pires de Almeida (2) e cujas traduções não pudemos localizar, a lista alongar-se-ia sobremaneira.

Isso vem apenas comprovar um fato já conhecido de todos - que a Faculdade de Direito de São Paulo foi o grande centro byrônico na nossa literatura romântica.

Com relação aos poemas que foram traduzidos, as preferências demonstradas por nossos tradutores dentro do conjunto da extensa obra de Byron são bastante significativas, ainda mais que o que parecia impeli-los ao exercício da tradução não era a divulgação pura e simples da obra do poeta - não encontramos nenhuma tradução das obras completas - mas as tendências de suas próprias sensibilidades literárias ou da sensibilidade geral de seu tempo e de seu meio.

O que se nota então é uma preferência acentuada por "Childe Harold" e pelos contos metrificadas.

"Childe Harold's Pilgrimage" mereceu uma tradução completa, a de Pinheiro Guimarães (haveria outra, de Francisco Otaviano, mas dela só temos conhecimento pelo anúncio da Biblioteca Brasileira), e inúmeros outros tradutores se ocuparam em verter trechos desse poema. Esses trechos são sempre os mesmos: a canção "To Inez" do Canto I, que é a campeã de preferência entre nossos tradutores, tendo merecido oito versões; a canção "Childe Harold's Good Night", também do Canto I, da qual encontramos quatro versões; e as estâncias iniciais do poema em que é apresentado o herói, Harold - três versões. Somente Otaviano e Pereira da Silva arriscaram-se além do primeiro canto.

Poderíamos explicar a predileção por essas passagens do primeiro canto do poema pela "lei do menor esforço" de que fala Jamil Almansur Haddad com relação às traduções em português de As Flores do Mal de Baudelaire. Segundo observou êle, não só "se evita a transposição de poemas longos", como também, e só encontra explicação para isso como resultado daquela lei, "traduz-se em geral os poemas aproximadamente da primeira metade do livro. Daí por diante, começam a rarear as traduções" (3). Acreditamos porém que no caso das traduções de "Childe Harold", a escolha daqueles três extratos constitui uma opção bem definida e caracterizada. Naturalmente os tradutores não estavam dispostos a verter o poema inteiro, mas, para que haviam de fazê-lo se naqueles três fragmentos estava a síntese de tudo o que o poema significava para êles? Nas primeiras estrofes, tinham o retrato do herói romântico, o jovem de linhagem nobre, vida dissoluta e passado misterioso; em "Childe Harold's Good Night", a despedida do herói incompreendido que deixa sua terra para, eterno peregrino, enfrentar plagas estrangeiras; em "To Inez", a lamentação byrônica por excelência, o queixume do herói que já conheceu todos os prazeres, sofreu tôdas as dôres, e para quem nada mais resta senão o tédio e o desencanto.

Para a maioria portanto de nossos tradutores, o poema de Byron se resumia na figura romântica de seu herói e em seus queixosos cantos. As belas paisagens, as descrições pitorescas, a preocupação com a Europa e

com a História, a atitude do poeta em relação à Natureza, não parecem interessá-los muito.

No entanto, quando o jovem Otaviano ouviu a tradução de Pinheiro Guimarães em 1841, a impressão que lhe deixou o poema foi bem outra: "A poesia desdobrara diante de nossos olhos as cenas da história e todos nós discorremos então a respeito de Atenas e de Roma, como exilados que lamentam os dias de escravidão de sua pátria" (4). Paradoxalmente merece ter sido Otaviano o primeiro a fixar-se naquelas passagens do primeiro canto de "Childe Harold", inspirando talvez os outros tradutores que se seguiram.

Quanto aos contos metrificadas, todos êles, com exceção de "The Siege of Corinth" (5) mereceram traduções, sendo que conseguimos localizar três versões completas de "The Corsair", quatro de "Parisina", três de "Mazeppa", e uma respectivamente de "The Giaour", de "The Bride of Abydos" e de "Lara". Todos êsses poemas, excluindo "Mazeppa", tiveram também trechos traduzidos.

Poderíamos mencionar aqui também a balada "Oscar of Alva", que se liga aos poemas acima mencionados por ser também de gênero narrativo, e que também foi objeto de três traduções completas.

Dêsses poemas foi "Parisina" o que exerceu maior atração. Seis tradutores dêle se ocuparam, sendo que, como já mencionamos acima, quatro o traduziram por completo. Dois outros, um dos quais Álvares de Azevedo, verteram-lhe os versos iniciais, a suave descrição da hora crepuscular, que é o momento de encontro dos dois jovens amantes. Além disso, há a versão de autoria de A.A. de Miranda Varejão, anunciada pela Biblioteca Brasileira, e cuja publicação não sabemos se foi levada a terno, e a do escritor gaúcho Zeferino V. Rodrigues, que não tivemos oportunidade de conhecer. Atribuem-se ainda traduções de "Parisina" a vários outros autores, entre êles Pinheiro Guimarães, Otaviano, Antonio Soido, João Júlio, etc. (6).

O que seria tão fascinante em "Parisina": a suave narrativa de um triste romance de amor, ou a trágica história de um adultério incestuoso? Álvares de Azevedo em carta a um amigo refere-se ao poema como "uma das cousas mais suavemente escritas dêsse poeta - de tudo que eu conheço em inglês o mais suave". Mas, mais adiante acrescenta: "É uma das obras mais imorais de Byron, pois é uma madrasta adúltera com seu enteado, que êle pinta com as côres mais românticas possíveis" (7).

É digno de nota o fato de que "Parisina" iria inspirar mais tarde um drama realista, com o mesmo título, de Francisco Antonio de Carvalho Júnior (8). Para termos uma idéia de como o poema de Byron era conhecido

nos nossos meios intelectuais, basta dizer que o autor do drama dá-lhe o título de Parisina, sem que haja personagem algum com êsse nome - a heroína chama-se Davina - e escreve no prefácio de sua obra: "Quem conhece o poema, ipso facto conhece o enredo do drama só pelo título" (9). A "Parisina" de Carvalho Júnior não é uma tradução e nem mesmo uma adaptação ao teatro do poema de Byron. Seu autor apenas se inspirou na leitura do poema pois julgou "aproveitável aquela enorme catástrofe de família, onde avultam tantos e tão eminentes lances dramáticos" (10). A ação do drama se passa no Brasil da época de seu autor e a sua semelhança com a "Parisina" de Byron está apenas no fato de que dramatiza uma história desastrosa de amor entre uma madrasta e seu enteado.

Pelo jeito, o tema de adultério em "Parisina" foi fator de grande atração, tanto assim que essa obra de Byron atravessou o nosso Romantismo e veio ainda inspirar os poetas que queriam acompanhar a "escola do realismo literário", como Múcio Teixeira.

Depois de "Childe Harold" e dos contos metrificadas, foram as "Hebrew Melodies" o objeto de preferência de nossos tradutores. Encontramos duas versões completas dessa obra e três parciais, sendo que Pires de Almeida cita seis outros autores que as teriam traduzido por completo ou em parte (11). Qual teria sido a razão da popularidade dêsses poemas entre os nossos homens de letras? O tema, que despertaria o sentimento de religiosidade, um dos elementos marcantes do Romantismo? Dois dos tradutores das "Hebrew Melodies" poderiam ter sido levados a vertê-las por sentimento religioso - Franco Meireles e Antonio Manoel dos Reis. O primeiro, como vimos, pelo prefácio da tradução, que é dedicada ao falecido Dr. Jonathas Abbot, fala como homem religioso. Em uma apreciação de seu trabalho, qua saiu publicado no Diário do Rio de Janeiro de 18 de maio de 1869, o autor, Dr. Ernesto Carneiro, considera as "Melodias Hebraicas", entre as obras de Byron "as que mais se acomodavam à ocasião" (i.e., homenagem a um amigo recentemente falecido), e fala em "grandes idéias religiosas", "raios de fé", etc. O segundo, Antonio Manoel dos Reis, era também um homem religioso, "um dos instaladores da associação católica fluminense", segundo informação de Blake (12) e as suas "Melodias Hebraicas" aparecem publicadas em um jornal, A Luz, de orientação marcadamente religiosa.

Na verdade, não poderíamos classificar as melodias de religiosas, pròpriamente. Como observou um crítico, Joseph Slater, "Pious persons who bought the 'Hebrew Melodies' in the expectation of finding sacred poetry by Lord Byron found instead a book almost as secular as The Bryde of Abydos" (13). Como bem mostra Marchand, mesmo os poemas de temas bí-

blicos são mais byronianos que pròpriamente religiosos (14) . E tipicamente byroniano é o inconformismo neles expresso pela ocupação da Palestina pelos árabes. E seus versos pregam a libertação do povo judeu, como outros em outras obras do poeta o fazem com relação especialmente à Grécia e Itália. Teria sido então êsse byronismo expresso em personagens e episódios bíblicos ou êsse Sionismo byroniano o que teria seduzido nossos tradutores? Ou foram êles levados pelo aceno irresistível do lirismo? Talvez todos êsses elementos juntos e ainda mais a atração do Oriente, exótico e romântico, que as cenas e figuras do Velho Testamento evocariam.

Até aqui, como vimos, nota-se uma nítida preferência pelos poemas longos (estamos pensando nas "Hebrew Melodies" como um todo), - o que vem demonstrar que os tradutores de Byron não são tão preguiçosos como os de Baudelaire.

Dos poemas curtos, "Euthanasia", que passa quase despercebido entre os críticos de Byron, mereceu três traduções. Trata-se de uma preferência bastante sugestiva que nos faz pensar imediatamente nos jovens poetas românticos da década de 50 e sua poesia de morte, Álvares de Azevedo principalmente. "Lembrança de Morrer" é nitidamente inspirado em "Euthanasia" apesar de seu tom e seus arroubos tão caracteristicamente alvaresianos.

Alguns poemas, nem os mais belos, nem os mais representativos do lirismo amoroso de Byron, despertaram a atenção de nossos tradutores. Entre êsses, "Fare Thee Well", que não classificariamos pròpriamente de poema de amor, mereceu três versões. Dois outros apenas, os inexpressivos "The Tear" e "To M.S.G.", foram objeto de mais de uma tradução (15) .

Resta-nos mencionar ainda duas obras de Byron, o drama poético "Manfred", e os versos "Lines Inscribed upon a Cup Formed from a Skull" , que receberam duas traduções cada. Com relação à primeira, é de se estranhar que uma obra tão byroniana (citadíssima, aliás, pelos nossos românticos), não tenha merecido outras versões, completas ou parciais, e, principalmente, que não tenha atraído tradutores mais integrados no movimento romântico do que Franco Meireles e Carolina Von Koseritz. É possível que o gênero do poema tenha intimidado os admiradores brasileiros de Byron , mais familiarizados certamente com suas composições narrativas e líricas. Note-se que as duas traduções de Manfred são em prosa.

Se levarmos em conta também os poemas dos quais conseguimos localizar pelo menos uma versão (16) , verificamos que a obra de Byron está quase inteiramente representada nos trabalhos de nossos tradutores do século XIX, com exceção apenas das sátiras à maneira de Pope.

Mas, se nos fixarmos nas obras que nossos tradutores mostraram

mais empenho em verter, temos que concluir que o Byron que teve maior receptividade entre êle foi essencialmente aquêle primeiro Byron a que nos referimos no Capítulo I da Introdução . O outro, o autor dos brilhantes "Beppo", "The Vision of Judgement" e "Don Juan" não teve a mesma ressonância. Sim, dois trechos de "Don Juan" foram vertidos, mas êles nada têm de representativos do poema. Um é uma espécie de "intermezzo" lírico no Canto III, e o outro, uma balada, que conta a história do fantasma de um monge , que se acha inserida no Canto XVI. Pires de Almeida fala numa tradução de "Don Juan", cujo autor seria Pinheiro Guimarães (17) , mas nem Inocêncio, nem Blake mencionam tal tradução; e, se a realizara, por que deixaria seu filho de inclui-la na edição póstuma de 1863 das Traduções Poéticas?

Se atentarmos para as datas de composição, veremos que as traduções já começam sob a influência inspiradora de "Childe Harold" e dos contos metrificadas. Mas, mesmo pondo de lado as versões publicadas por Vieira Bueno e pelo Barão de Paranapiacaba no final do século passado e começo dêsse respectivamente, que afinal representam gostos literários formados na juventude, notaríamos que os romances metrificadas tiveram vida mais longa que "Childe Harold" no vêzo de se traduzir Byron no Brasil. Na década de 80 ainda aparecem traduções de "Parisina", de "The Bride of Abydos", "Mazeppa", e também de "Oscar of Alva", que convencionamos classificar entre aquêles.

O trabalho específico de análise das traduções brasileiras de Byron proporciona considerações de ordem geral bastante significativas.

Os primeiros tradutores, com exceção de Cardoso de Meneses em sua versão de "Oscar of Alva", traduziram diretamente do inglês, e isso coincide com o fato que de 1828 a 1844, no Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, por exemplo, são muito mais frequentes os anúncios de venda de obras de Byron em inglês do que em francês.

Em 1853 aparece uma tradução declaradamente feita sobre uma versão em espanhol.

A partir de 1855 começam a aparecer, com muita frequência, versões feitas através de duas traduções francêsas, em prosa, das obras completas de Byron, a de Benjamim Laroche, sobre a qual foram feitas pelo menos quatro versões brasileiras, e, principalmente, a de Louis Barré, insistentemente anunciada no Diário do Rio de Janeiro, nos anos de 1854 e 1855, pela Livraria Garnier, entre os "Livros Ilustrados Muito Baratos" .

Oito traduções brasileiras, realizadas depois da publicação da versão de Barré, que é de 1854, foram inteiramente, ou em parte, calcadas nela.

Interessante notar que a famosa tradução francesa de Amedée Pichot, à qual Edmond Estève dá grande importância, pois facilitou o acesso dos franceses a Byron (18), e que alcançou 15 edições, tendo-se constituído, sob o ponto de vista financeiro, segundo Robert Escarpit, num dos melhores negócios editoriais do século (19), não foi tão bem sucedido aqui como as de Laroche e Barré. Questão de preço, talvez. No entanto, sua 11ª edição aparece também muitas vezes anunciada pela livraria Garnier, no Diário do Rio de Janeiro em 1854. E em 1828 já aparecera no Jornal do Comércio um anúncio que tudo indica referir-se à sua quarta edição de 1822-1825. As únicas traduções brasileiras que temos certeza de terem sido feitas sobre a de Pichot são as versões do mesmo poema, "Oscar of Alva", de João Cardoso e de Teófilo Dias (20).

Importa assinalar que um único tradutor, Carolina Von Koserits, declarou a sua falta de conhecimento da língua inglesa e indicou a tradução francesa à qual recorreu. O tradutor anônimo das "Harmonias Hebraicas" publicadas no Diário do Rio de Janeiro em 1855, menciona acidentalmente, que traduzira do francês, sem mencionar, porém, o autor da tradução francesa. Alberto Krass (Guilherme de Castro Alves) cita Louis Barré como autor das notas que aparecem no final de seu volume de traduções, mas não menciona que essas também foram feitas diretamente da versão francesa daquele autor. Nenhum dos outros tradutores que se serviram de versões francesas menciona sequer o fato.

Não sabemos se se trata de um problema de desonestidade intelectual, ou se simplesmente aconteceu que, a partir de um certo momento Byron, para os brasileiros, passou a ser o Byron das traduções francesas, não havendo pois necessidade de chamar a atenção para um fato tão evidente. Não devemos nos esquecer do domínio avassalador que, a partir do Romantismo até muito recentemente, a língua, a literatura, a cultura francesa enfim, exerceram sobre os nossos meios intelectuais.

O excepcional devia ser traduzir do inglês, pelo modo como vários tradutores, entre eles Cardoso de Meneses, Franco Meireles, Oliveira Silva, Vieira Bueno, insistem em declarar o fato na apresentação de seus trabalhos.

Quanto às edições em inglês que serviram de base às traduções feitas diretamente desse idioma, torna-se mais difícil determiná-las. Os

anúncios de venda que encontramos no Jornal do Comércio entre os anos de 1828 e 1844 não são muito esclarecedores. Mas, é interessante assinalar que as edições que conseguimos identificar nesses anúncios são edições das obras completas de Byron, publicadas na França. São as famosas edições publicadas principalmente por Baudry e por Galignani, que segundo informação de Edmond Estève, "inundaram" as livrarias francêsas durante 30 anos, de 1818 a 1847 (21). Nas bibliotecas do Rio de Janeiro, cujo acêrvo começou a se formar no século passado, especialmente a Biblioteca Nacional e o Gabinete Português de Leitura, encontram-se vários exemplares dessas edições de Paris, com datas de 1822, 1823, 1828, 1837 e 1847. Há ainda edições de Frankfort, de Leipzig, de Bruxelas, tôdas anteriores a 1850. As edições de Londres, que se encontram nessas bibliotecas, apresentam-se geralmente com datas posteriores a 1850. Tudo nos faz crer que os nossos primeiros tradutores que verteram diretamente do inglês usaram essas edições francêsas ou alemãs. Nas traduções prôpriamente ditas não há nenhuma indicação de que isso realmente aconteceu, já que os textos dessas edições em nada diferem dos textos das edições inglêsas.

Vertendo diretamente do original inglês ou indiretamente através de outras traduções, os nossos tradutores optaram quase que maciçamente pela tradução em verso. Sômente sete dos que coletamos resistiram à poesia, e um dêles, Franco Meireles, tentara-a antes. Tôdas as transposições em prosa, com exceção das de Franco Meireles, que é feita do inglês e a de Teixeira e Sousa que é do espanhol, foram traduzidas das versões francêsas de Barré e de Laroche. Muitos outros tradutores, porém, mesmo se apoiando nas versões em prosa francêsa, ainda assim preferiram o verso.

Isso vem nos mostrar que Byron, para os tradutores brasileiros, era, mais que tudo, o poeta, o bardo.

Paradoxalmente, a forma, no celebrado "bardo inglês" não parecia interessá-los. Com raríssimas exceções, os nossos tradutores não tentaram usar em suas versões um metro que, pelo menos, se aproximasse do empregado no original. O que vemos é, em geral, os indefectíveis decassílabos brancos empregados indiscriminadamente para transpor dísticos heróicos (pentâmetros jâmbicos - rimas paralelas), dísticos octossilábicos (tetrâmetros jâmbicos - rimas paralelas), Estança de Spenser, Ottava Rima, metros e estrofes em que a rima tem papel importantíssimo. Alguns tradutores parecem ter acertado, usando um metro que corresponde em português ao usado no original inglês, mais por obra do acaso do que por outra razão, como o Barão

de Paranapiacaba em "O Corsário", e Franco Meireles em uma de suas "Melodias Hebraicas".

O Professor Antonio Candido atribui essa preferência pelos decassílabos soltos a vários fatores:- 1º - maior facilidade na transposição devido à despreocupação com as rimas; 2º - tradição de verter os clássicos, o que praticamente transformou o verso branco no verso, por excelência, da tradução; 3º - no caso especial dos dísticos heróicos, as rimas emparelhadas não ficam bem em português devido à sonoridade da língua (22).

Poucos tradutores também se preocuparam em transportar recursos de composição. Não devemos esquecer aqui que a maior parte deles é constituída de poetas menores, naturalmente sem grande sensibilidade para detalhes de criação poética. Note-se, entre parênteses, que o Byron que foi traduzido não pode ser considerado propriamente um "major poet". Em todo caso, não é de surpreender que as traduções onde se nota claramente a preocupação de transmitir certos efeitos estilísticos do original são de poetas como Álvares de Azevedo, Sousa Andrade, Castro Alves. Cabe assinalar aqui que a mais bela tradução de Byron feita no Brasil, nos parece a que esse último poeta realizou do poema "Darkness" - "As Trevas". Não sabemos se devemos creditar o mérito exclusivamente ao original, que é de fato um excelente poema, ou se à arte de nosso Castro Alves, que tão bem soube transmitir a cadência dos versos brancos de Byron. O tom mais veemente que lhes imprimiu torna a versão mais brasileira, mais "castroalvina", mas não menos bela.

Mas, voltando ao assunto da preferência de nossos tradutores pela tradução em verso, poderíamos talvez afirmar que o fascínio de Byron se exerceu essencialmente em função do gênero poético - o lírico e o narrativo principalmente (os dramas foram traduzidos parcamente) - mas nesse o que importava era o conteúdo e não a forma.

Examinando as traduções sob o ponto de vista do conteúdo, tendo em mente principalmente o problema da fidelidade ao sentido, poderíamos traçar um breve esboço da história da aculturação literária de Byron no Brasil.

É assim que nas duas primeiras versões de poemas completos - "Lara" de Tibúrcio Antônio Craveiro, e "A Peregrinação de Childe Harold" de Francisco José Pinheiro Guimarães - seus autores, presos ainda à estética clássica, transformam Byron em um poeta quase arcádico, de linguagem

contida e sóbria.

A partir principalmente das traduções de Francisco Otaviano e de João Cardoso, começa a aclimação do poeta inglês ao nosso Romantismo. É interessante notar que êsses dois tradutores já expressam duas tendências principais dêsse processo de nacionalização literária de Byron - Otaviano na direção do exagêro sentimental e melodramático, e João Cardoso no rumo da retórica afetada e grandiloquente.

Seguindo a linha já imposta por Otaviano às suas versões, vamos encontrando um Byron cada vez mais brasileiro, em paráfrases descabeladas que o apresentam sensual (J.M. Ferreira Júnior, Múcio Teixeira), piegas (J.I.G. Ferreira de Meneses), e muito mais ardente (João Júlio dos Santos) que o inglês, com seu sangue escocês e tudo.

Nas traduções de João Cardoso, nas de Pereira da Silva, na de Soido, L. Vieira da Silva, Gentil Homem de Almeida Braga, e principalmente nas mais recentes do primeiro, já agora muito mais Barão de Paranapiacaba, a voz de Byron inglês soa sempre mais calma, contida e simples do que a de seu irmão tropical.

Uma outra linha que se nota no abrasilamento de Byron é no sentido de apresentá-lo como um poeta mais fúnebre e mais soturno do que realmente é. Essa tendência já se evidencia ligeiramente em Otaviano, passa sutilmente por Álvares de Azevedo, e vai mostrar-se inteiramente a descoberto no ótimo exemplo da "imitação" de Varela - que toma um poema como "To Inez", uma canção típica do cansaço de viver, do desalento byroniano, e transforma-a em um poema sinistro e tumular - para manifestar-se ainda em Castro Alves e Teófilo Dias.

Aqui, como vemos, as traduções indicam que houve, sem dúvida alguma, uma caminhada do byronismo na direção do funéreo, do macabro.

Mais ainda, as traduções mostram claramente que êsse "byronismo" está mais na imaginação dos tradutores do que no têxto de Byron.

Não poderíamos, com base apenas nas traduções, explicar o desenrolar do processo de transformação do byronismo, de expressão do "mal byrônico", com seus sintomas de ceticismo, melancolia, misantropia, até ao ponto em que passou a ser sinônimo de romantismo negro, romantismo macabro, inspirador das lendas e fantasias que Pires de Almeida encarregou-se de difundir como verdadeiras no comêço dêsse século.

Teríamos para isso que estudar cuidadosamente outras obras, outros autores, outras literaturas, colhêr dados, fazer conjeturas, tirar conclusões, escrever outra tese, enfim.

É obvio que por trás de tudo isso está Álvares de Azevedo, cuja influência sôbre os escritores que se seguiram é incontestável, e por trás de Álvares de Azevedo paira certamente a sombra inconfundível de Byron.

Mas, com referência a essa tradição de citar-se sempre Byron para explicar a obra de nosso poeta romântico, diríamos como Machado de Assis: "É justo, mas não basta" (23). As predileções literárias de Álvares de Azevedo incluíam inúmeros outros autores ingleses, franceses e alemães. O fato, porém, é que estabeleceu-se irremediavelmente o binômio Byron - Álvares de Azevedo, e as imaginações juvenis que se entregavam totalmente à influência desse último, aceitavam tudo que d'ele provinha como manifestação de byronismo.

Varela, Castro Alves, Teófilo Dias, tradutores, foram à procura de Byron guiados pela mão invisível de Álvares de Azevedo, e não encontrando propriamente o que procuravam resolveram o problema dando o toque alvaresiano a poemas simplesmente byronianos.

Como se vê, no caso específico das traduções, os exagêros funé-reos revelam-se em byronianos de última hora, que na verdade estão pagando seu tributo à memória de Álvares de Azevedo. Poderíamos então afirmar que o fenômeno constituiu uma manifestação tardia de byronismo, já então completamente transformado pela individualidade poética de Álvares de Azevedo.

É digno de nota o fato de que somente no ocaso do Romantismo, dois escritores, Castro Alves e Luis Delfino, se dispuseram a traduzir o poema que fala da famosa taça de crânio. O primeiro foi certamente levado a isso inspirado pelas lendas que deviam ser parte importante da atmosfera da Academia de São Paulo e que envolviam a figura de seu talentoso antecessor.

Quanto a Luis Delfino, em cuja obra, segundo Manuel Bandeira, se fundem três estéticas, a romântica, a parnasiana e a simbolista (24), é mais difícil determinar. Mas arriscaríamos explicar a sua opção como uma atitude romântico-simbolista, uma procura de Byron através do espírito de Baudelaire. Jamil A. Haddad acredita que se pode ligar Baudelaire ao byronismo brasileiro (25), e acreditamos nós que de fato esse byronismo de colorido alvaresiano preparou muito bem o ambiente para a aceitação e repercussão de Baudelaire no Brasil. Luis Delfino, tradutor de Baudelaire, teria forçosamente que escolher o poema da taça de crânio na sua incursão de tradutor à obra de Byron.

Como se vê, o processo de aculturação literária de Byron no Brasil é bastante revelador. Através das traduções, o poeta inglês sofre uma completa metamorfose, que se processa sob a ação de quatro de nossos movimentos literários - Classicismo, Romantismo, Simbolismo, Realismo.

Depois de tudo isso, o Byron verdadeiro fica meio insosso nas traduções mais fiéis de um Oliveira Silva, um Vieira Bueno, um Franco Meireles (não são poetas, pobres mortais).

Quanto à importância das traduções, apesar de termos dado mais ênfase a algumas delas na análise, todas nos parecem significativas, porque todas, ou separadamente, ou em conjunto, levantam um pouco o véu que encobre esse mistério fascinante que constitui o byronismo no Brasil.

Mas, para finalizar, gostaríamos de recomendar especial atenção para as traduções de Francisco Otaviano, pois temos a impressão de que esse autor teve papel de destaque na divulgação da moda de Byron no Brasil e nos rumos que tomou o nosso byronismo caboclo.

Francisco Otaviano de Almeida Rosa abandonou cedo ainda a poesia pelo jornalismo e pela política, mas a sua imagem de escritor e poeta conservou-se durante toda a sua vida, circundada por uma auréola, cujo brilho se devia principalmente ao trabalho de polimento que representavam os constantes elogios de seus contemporâneos, por quem, no dizer de Antonio Candido, "foi tomado ao pé da letra /...../, do insubmisso Silvio Romero ao reverente Machado de Assis" (26) .

Salvador de Mendonça e José de Alencar estiveram uma vez interessados em recuperar Otaviano para as letras, e o primeiro, em carta ao segundo, datada de janeiro de 1872, conta que fôra à casa de Otaviano e lá vira "os tesouros do nababo":

"Afigure-se que descíamos ao seio de uma mina de ouro, esplêndida e radiante. Lemos suavíssimas poesias originais, traduções sulamericanas, trechos do Childe-Harold, o Adeus, a Ave Maria; /...../"

E mais adiante declara com convicção:

"Considero o reaparecimento de F. Otaviano na literatura pátria como um acontecimento notável, que vai influir ativa e benêficamente nas letras brasileiras" (27)

Como vemos, Otaviano foi em seu tempo uma figura literária importante. Se seu gênio poético não se elevou a grandes alturas, sua personalidade literária sempre exerceu grande fascínio sobre os que com ele conviveram.

Otaviano veio para São Paulo muito jovem ainda, em 1841 (acabara de descobrir Byron através da tradução de Pinheiro Guimarães), e naquela

verdadeira confraria literária que foi a Academia de São Paulo no século passado, a glória de seu talento de agradar e influir deve ter-se manifestado plenamente.

As suas traduções de Byron, se de fato são obra do tempo de estudante, constituem peças importantíssimas no panorama de nosso byronismo pré-alvaresiano, pois nelas encontramos os principais elementos que irão caracterizar o espírito e a obra da geração romântica que vai poetizar na década de 1850 e 1860, a geração dos poetas das "máscaras contraditórias", segundo Antonio Candido (28). Muitas das máscaras usadas por esses poetas encontram-se nitidamente delineadas nas traduções de Francisco Otaviano.

Teria sido ele o primeiro a limitar a geral preferência por "Childe Harold's Pilgrimage" àqueles três trechos que se tornaram verdadeira coqueluche entre nossos tradutores - as estâncias iniciais do poema, e as canções "Childe Harold's Good Night" e "To Inez". Aí estão as máscaras de desregramento de vida, de desajuste social; o pessimismo, a dúvida, o desalento. Mais tarde parece que se dispôs a traduzir todo o poema, pelo que se deduz do anúncio da Biblioteca Brasileira no Diário do Rio de Janeiro em 1862, mas acreditamos que as suas primeiras tentativas se restringiram aos trechos acima mencionados. Teria sido também o primeiro tradutor de "Euthanasia", que tão bem caracteriza a atração pela morte, o desejo do fim. As traduções de "To M.S.G." e de "To a Lady" também nos parecem importantes, pois aí encontramos o tema da amada inacessível a quem o poeta deverá renunciar para não causar sofrimento (29).

Não somente as predileções de Francisco Otaviano dentro da obra de Byron são significativas, o seu método de tradução também é extremamente importante, se o considerarmos como uma espécie de precursor dos byronianos do decênio de 50.

Como vimos suas versões são em geral um misto de tradução e adaptação bem livre em que a individualidade poética de Otaviano esmaga completamente a de Byron com o peso de seus exagêros sentimentais. Os textos de suas traduções encontram-se permeados de morte, gemidos, prantos, e epítetos melodramáticos que desfiguram completamente o sentido e o espírito dos textos de Byron, dando-lhes uma tonalidade muito mais "romântica".

Teria sido o Byron de Otaviano o modelo ao qual se ajustaram os nossos românticos ditos byronianos? É possível; não ousaríamos afirmá-lo com certeza, mas é bastante possível. Nesse caso as traduções de Otaviano teriam agido um pouco como "agentes" de influência, sem repercussão no âmbito nacional, mas com ressonância certa no meio acadêmico, o que é fácil de se imaginar, tendo em vista a personalidade do autor e o tipo de "sociabilidade literária", que se estabeleceu no século passado entre os es-

tudantes da Academia de São Paulo , os quais, no dizer de Antonio Candido, "tiveram êste privilégio pouco vulgar no Brasil de então: saída certa para a sua atividade intelectual" (30).

Depois aconteceria Álvares de Azevedo e daí por diante o impacto de seu gênio e de sua sensibilidade poética marcaria profundamente e irremediavelmente o fenômeno do byronismo no Brasil.

Mas tudo nos leva a crer que na fase de incubação de nosso romantismo de inspiração byrônica, o papel de Otaviano foi realmente de gran de importância e mereceria ser estudado com especial cuidado e atenção.

Encerramos assim nosso trabalho, não com o espírito tranquilo de quem encontrou tôdas as respostas e resolveu todos os problemas, mas com um sentimento, estimulante é verdade, de grande desassossêgo e inquietação, que provém da noção de que no campo das influências byronianas no nosso Romantismo restam ainda muitas perguntas a serem formuladas, e muitas respostas a serem dadas, constituindo-se o assunto numa fonte abundante para os que se interessam pelos estudos literários no Brasil.

NOTAS

- (1) - José de Alencar, Senhora; In: Obra Completa; Editora José Aguilar Ltda.; Rio de Janeiro, 1959, v. 1, p. 1116.
- (2) - Ver ante pp. 28-29.
- (3) - Jamil Almansur Haddad, Baudelaire, As Flôres do Mal. Trad. e notas de, p. 10. Ver Bibliogr. in fine.
- (4) - In: Francisco José Pinheiro Guimarães, Traduções Poéticas, p. n.n.
- (5) - Há uma tradução de "The Siege of Corinth", mas já fora do período no limite do qual nos fixamos. É uma edição de 1916 da Tipografia Comercial de S. João d'El Rey - O Cêrco de Corinto, de Sebastião Sette.
- (6) - Ver ante pp. 29.
- (7) - Manoel Antonio Álvares de Azevedo, Poesias; Tipografia Americana de J.J. da Rocha; Rio de Janeiro, 1853; pp. XXXIX-XL.
- (8) - "Parisina" In: Escritos Póstumos de F.A. de Carvalho Júnior. Tipografia de Agostinho Gonçalves Guimarães e Co., Rio de Janeiro, 1879. A data do prefácio do autor ao seu drama é 1877.
- (9) - Id. *ibid.*, p. 8.

- (10) - Id. *ibid.*, p. 3.
- (11) - Ver ante pp. 28-29.
- (12) - Sacramento Blake, Dicionário Bibliográfico Brasileiro, v. 1, p.253.
- (13) - Apud Leslie A. Marchand, Byron's Poetry, p. 133.
- (14) - *Ibid.*, pp.134-135.
- (15) - É possível que Álvares de Azevedo tenha também traduzido "The Tear", pois em carta à sua mãe, datada de abril de 1851, escreve: "Escrevi um dia dêsses à pressa a tradução da Lágrima que D. Joaquim Bilstein me pediu. Vai inclusa, e juntamente, uma outra tradução, antes imitação de Byron".
Álvares de Azevedo, Obras Completas. Edição org. por Homero Pires, Companhia Editôra Nacional, Rio de Janeiro, 1942, v. 2, p. 525.
- (16) - São estas as obras que restam mencionar, das quais localizamos uma tradução apenas: o drama histórico "Sardanapalus"; os dramas bíblicos, "Cain" e "Heaven and Earth"; as poesias a Napoleão; e mais os seguintes poemas, todos êles peças líricas - "The Dream", "Darkness", "The Prisoner of Chillon" (trecho), "Well! Thou Art Happy", "Stanzas for Music" (Bright be the place of thy soul ...), "To ..." (But once I dared to lift my eyes), "To Thomas Moore", "The First Kiss of Love", "Love's Last Adieu", "Stanzas to Augusta", "Lachin y Gair", "Remembrance", "To a Lady", "On This Day I Complete my Thirty-Sixth Year", "Tu mi Chamas" (From the Portuguese), "On the Death of a Young Lady", "To Thyrsa", "Farewell! If ever Fondest Prayer".
- (17) - A Escola Byroniana no Brasil, p. 26.
- (18) - Byron et le Romantisme Français, pp. 81-82.
- (19) - Lord Byron; Un Tempérament Litteraire; v. 1, p.22.
- (20) - As obras completas de Byron tiveram várias traduções em prosa francesa, sendo que duas delas, a de Amedée Pichot e a de Benjamin Laroche foram muito populares em seu país, alcançando inúmeras edições - a de Pichot, 15 (de 1819 a 1877), e a de Laroche, 13 (de 1836 a 1901). Outra tradução é a de Paulin Paris de 1830-31, com uma segunda edição em 1835. Há a de Louis Barré, de 1854, que segundo Edmond Estève não foi reimprimida. Essa, como vimos teve grande popularidade no Brasil, servindo de base a um grande número de traduções brasileiras.

A Biblioteca Municipal de São Paulo, e as bibliotecas do Rio de Janeiro em que trabalhamos, possuem inúmeros exemplares das traduções de Pichot, Laroche e Barré, sendo que as edições mais antigas de Pichot são encontradas apenas na Biblioteca Nacional e Gabinete Português de Leitura.

A tradução de Paulin Paris, aparentemente, ficou desconhecida no Brasil; não encontramos nenhum anúncio de venda que pudesse se referir a ela, não encontramos nenhum exemplar seu nas bibliotecas em que trabalhamos e nenhuma das traduções brasileiras tomou-a como base (para o estudo comparativo, conseguimos adquirir, para nossa biblioteca particular, a edição de 1830-31).

Há ainda uma tradução mais recente de Daniel Lesueur, de 1892-93.

Quanto a traduções das obras completas em verso, Edmond Estève menciona uma, que segundo êle parece ter passado despercebida, a de Orby Hunter e Pascal Ramé, de 1841-45.

Existem ainda várias traduções francêsas parciais em prosa e verso. Estève dá uma lista dessas traduções em seu trabalho.

É possível que outras traduções brasileiras de Byron tenham se baseado em outras traduções francêsas (ou alemãs, ou espanholas, etc.), que desconhecemos, mas acreditamos que, por sua repercussão na França, pelos anúncios dos jornais brasileiros da época, e pela quantidade de exemplares que se encontram nas bibliotecas brasileiras, as que serviram de intermediárias entre o inglês e o português, quando necessário, foram realmente as traduções francêsas de Pichot, Laroche e Barré, como pudemos aliás comprovar.

Sobre as traduções francêsas, ver:

Edmond Estève, op.cit.; pp.526-530 e 292-293.

- (21) - Byron et le Romantisme Français, pp.292-293.
- (22) - Notas de aula.
- (23) - Machado de Assis, "Álvares de Azevedo: Lira dos Vinte Anos". In: Obra Completa; Editôra José Aguilar Ltda; Rio de Janeiro, 1959 ; v. 3, p. 903.
- (24) - Manuel Bandeira, Apresentação da Poesia Brasileira; Livraria Editôra da Casa do Estudante do Brasil; Rio de Janeiro, 1957; p. 88.
- (25) - Jamil Almansur Haddad, Baudelaire, As Flôres do Mal. Trad., pref. e notas de; p. 24.
- (26) - Formação da Literatura Brasileira, v. 2, p. 102.
- (27) - Apud Phocion Serpa, Francisco Otaviano, Ensaio Biográfico; Publicações da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 1952; p.185-192.
- (28) - Formação da Literatura Brasileira, v. 2, p. 149.
- (29) - Como registramos anteriormente, Álvares de Azevedo, no seu ensaio sobre Alfred de Musset transcreve as duas quadras finais da tradução de Otaviano de "To a Lady".
- (30) - "A Literatura na Evolução de uma Comunidade". Em seu Literatura e Sociedade; pp.169-199. Ver Bibliogr. in fine.

BIBLIOGRAFIA

1. Textos de Byron

The Poetical Works of Lord Byron, ed. Ernest H. Coleridge. 5 ed.,
John Murray, London, 1958.

- Segundo se lê na folha de rosto da edição, essa é "The only complete and copyright text in one volume". É baseada na edição de 1898-1904 em 7 volumes da mesma casa editora. A primeira publicação de texto em um volume é de 1905.

Byron. A Self-Portrait. Letters and Diaries, 1798-1824; ed. Peter Quennell; John Murray, London, 1950; 2 v.

The Works of Lord Byron, Poetry, ed. E.H. Coleridge, 7v.; Letters and Journals, ed. R.E. Prothero, 6 v., John Murray, London, 1898-1904.

- Só recorreremos a essa obra em casos especiais, quando as duas primeiras acima citadas não eram suficientes para esclarecer alguma dúvida.

2. Bibliografia Geral

ABRAMS, M.H.

"English Romanticism: The Spirit of the Age". In: Frye, Northrop, ed., Romanticism Reconsidered; Columbia University Press; New York, 1964. pp.26-72.

ADET, EMÍLIO e SILVA, JOAQUIM NORBERTO DE SOUSA E, eds.

Mosáico Poético; Berthe e Haring; Rio de Janeiro, 1844.

AMORA, ANTONIO SOARES

A Literatura Brasileira - O Romantismo (v. 2). Editora Cultrix; São Paulo, 1967.

ALMEIDA, PIRES

A Escola Byroniana no Brasil; Conselho Estadual de Cultura; São Paulo, 1962.

ARNOLD, MATTHEW

"Byron" (Preface to The Poetry of Byron, 1881). In: Poetry and Prose. Ed. de John Bryson; Rupert Hart-Davis; London, 1954.

AZEVEDO, VICENTE DE PAULO VICENTE DE

"A Coroação da Rainha dos Mortos". O Estado de São Paulo, 6 mar., 1965, Suplemento Literário, p. 4; 13 mar., 1965, p. 4; 20 mar., 1965, p. 4.

BAMMATE, NADJN OUD-DINE

"Le Gosier de Métal". La Parisienne. Paris; Avril, 1957. pp.402-415.

BANDEIRA, MANUEL

Apresentação da Poesia Brasileira, 3 ed.; Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil; Rio de Janeiro, 1957.

BARRÉ, LOUIS

Oeuvres Complètes de Lord Byron. Trad. de..... Chez J. Bry Ainé, Paris, 1954.

BATESON, F.W.

A Guide to English Literature; 2 ed; Longmans; London, 1967.

BLAKE, SACRAMENTO

Dicionário Bibliográfico Brasileiro; Imprensa Nacional; Rio de Janeiro, 1883-1902; 7 v.

BLOOMFIELD, LEONARD

Language; George Allen & Unwin Ltd.; London, 1958.

BOTTRAL, RONALD

"Byron and the Colloquial Tradition in English Poetry". In: Abrams, M.H., ed., English Romantic Poets, 6 ed., Galaxy Book; New York, 1964; pp.210-227.

BOWRA, C.M.

The Romantic Imagination; Oxford University Press; London, 1957.

BRAGA, GENTIL HOMEM DE ALMEIDA et alii, eds.

Parnaso Maranhense; Tipografia do Progresso; s.l., s.d.

BROWER, REUBEN A., ed.

On Translation; Oxford University Press; New York, 1966.

CANDIDO, ANTONIO

Formação da Literatura Brasileira; Livraria Martins Editôra; São Paulo, 1959; 2 v.

Literatura e Sociedade; Companhia Editôra Nacional ; São Paulo, 1965.

CARPEAUX, OTTO MARIA

Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira; Ministério da Educação, Rio de Janeiro, 1951.

História da Literatura Ocidental; Edições O Cruzeiro ; Rio de Janeiro, 1962; v. 4.

"Cosmopolis". O Estado de São Paulo, 12 jun., 1965, Suplemento Literário, p. 1.

"A Brasileira e a Comparada". O Estado de São Paulo, 30 jul., 1966, Suplemento Literário, p. 1.

CARY, EDMOND

La Traduction dans le Monde Moderne; Librairie de L'Université; Genève, 1956.

"De L'Abbé Gédoyne à Saint-Jérôme City". La Parisienne; Paris; Avril, 1957. pp.416-434.

CASTELAR, EMÍLIO

A Vida de Lord Byron; Tipografia do Jornal do Porto, 1876.

CASTELO, JOSÉ ADERALDO

A Introdução do Romantismo no Brasil. Duplicadora Universitária; São Paulo, 1950.

CASTRO, SYLVIO RANGEL DE

Byron, Sua Vida e Sua Obra; Irmãos Pongetti Editôres; Rio de Janeiro, 1961.

CAVALHEIRO, EDGARD, org.

Panorama da Poesia Brasileira - O Romantismo (v. 2) . .
Editôra Civilização Brasileira; Rio de Janeiro, 1959.

COUTINHO, AFRÂNIO, ed.

A Literatura no Brasil; Editorial Sul Americana; Rio de Janeiro, 1956; 3 v.

DAVIES, HUGH SYKES

The Poets and Their Critics; Hutchinson of London, 1962.

DU BOS, CHARLES

Byron et le Besoin de la Fatalité; au Sans Pareil, Paris, 1929.

ELIOT, T.S.

"Byron". In: On Poetry and Poets; 2 ed., Faber and Faber Limited; London, 1957; pp.193-206.

- O ensaio pròpriamente dito data de 1937 quando foi publicado em uma coletânea por Cassel & Co.

ENTWISTLE, WILLIAM J.

Aspects of Language; Faber and Faber; London, 1953.

ESCARPIT, ROBERT

Lord Byron, Un Tempérament Littéraire; Le Cercle du Livre; Paris, 1957; 2 v.

ESTÈVE, EDMOND

Byron et le Romantisme Français; Librairie Hachette & Cie.; Paris, 1907.

ETIEMBLE, RENÉ

Comparaison n'est pas Raison; Gallimard; Paris, 1963.

FAIRCHILD, H. NEALE

The Romantic Quest; Albert Saifer; Philadelphia, 1931.

"Romanticism: Devil's Advocate". In: Thorpe, Clarence D., et alii, eds., The Major English Romantic Poets ; Southern Illinois University Press, Carbondale, 1957 ; pp.24-31.

FARINELLI, ARTURO

"Byron e il Byronismo". In: Byron e Ibsen; Fratelli Bocca - Editori; Milano, 1944; pp.1-145.

FOGLE, RICHARD HARTER

"A Note on Romantic Oppositions and Reconciliations" . In: Thorpe, Clarence D. et alii, eds., The Major English Romantic Poets; Southern Illinois University Press; Carbondale, 1957; pp.17-23.

FREITAS, AFONSO A. DE

"A Imprensa Periódica de S. Paulo". Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo; v. 19; São Paulo, 1915.

FRENZ, HORST

"The Art of Translation". In: Stallknecht, Newton e Frenz, Horst, eds., Comparative Literature; Method and Perspective; Southern Illinois University Press; Carbondale, 1961; pp.72-95.

FRYE, NORTHROP

"The Drunken Boat: The Revolutionary Element in Romanticism". In: Romanticism Reconsidered; Columbia University Press; New York, 1964; pp.1-25.

GRINALDA DE FLÔRES POÉTICAS

Eduardo e Henrique Laemmert; Rio de Janeiro, 1857.

GRIERSON, HERBERT

"Lord Byron: Arnold and Swinburne" e "Byron and English Society". In: The Background of English Literature . Penguin Books, 1962; pp.67-104 e pp.148-174.

- Êsses ensaios datam de 1925, quando a obra foi publicada pela primeira vez por Chatto and Windus.

A Critical History of English Poetry; Penguin Books, 1966.

GUYARD, M.F.

La Littérature Comparée; 2 ed. rev.; Presses Universitaires de France; Paris, 1958.

HADDAD, JAMIL ALMANSUR

Baudelaire, As Flôres do Mal. Trad. pref. e notas de Difusão Européia do Livro; São Paulo, 1958.

Álvares de Azevedo, A Maçonaria e a Dança; Conselho Estadual de Cultura; São Paulo, 1960.

HAMER, ENID

The Metres of English Poetry; Methuen & Co. Ltd. ; London, 1958.

HIGHET, GILBERT

"The Poet and his Vulture". In: West, Paul, ed., Byron; A Collection of Critical Essays, Prentice-Hall Inc. Englewood Cliffs, N.Y., 1963; pp.145-150.

HOUGH, GRAHAM

The Romantic Poets; Hutchinson University Library; London, 1953.

HUGHES, JOHN P.

The Science of Language; Random House; New York, 1965.

JESPERSEN, OTTO

Growth and Structure of the English Language; 9 ed.; Basil Blackwell; Oxford, 1948.

Language; Its Nature, Development and Origin; George Allen & Unwin; London, 1950.

KNIGHT, G. WILSON

"The Two Eternities". In: West, Paul, ed., Byron; A Collection of Critical Essays; Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.Y., 1963.

LARBAUD, VALERY

Sous L'Invocation de Saint Jérôme; Gallimard; Paris , 1946.

LAROCHE, BENJAMIN

Oeuvres Complètes de Lord Byron. Trad. de
Charpentier, Libraire - Éditeur; Paris, 1841.

LEAVIS, F.R.

"Byron's Satire". In: Revaluation. 5 ed. Chatto and
Windus; London, 1959; pp.148-153.

LEVIN, HARRY

"La Littérature Comparée: Point de Vue D'Outre-
Atlantique". Révue de Littérature Comparée. Paris, 27^e
année, n. 1, pp.17-26, Janvier-Mars, 1953.

LOVEJOY, ARTHUR O.

"On the Discrimination of Romanticisms". In: Abrams,
M.H., ed., English Romantic Poets, 6 ed.; Galaxy Book;
New York, 1964, pp.3-23.

LOVELL JR., ERNEST

"Irony and Image in Byron's Don Juan". In: Thorpe,
Clarence D. et alii, eds., The Major English Romantic
Poets; Southern Illinois University Press; Carbondale,
1957, pp.129-148.

Byron: The Record of a Quest; Archon Books; Hamden ,
1966.

(ed.) Medwin's Conversations of Lord Byron; Princeton Uni-
versity Press; Princeton, 1966.

LUCAS, F.L.

The Decline and Fall of the Romantic Ideal; Cambridge
University Press, 1948.

MACAULAY, T.B.

"Moore's Life of Lord Byron". In: Lord Macaulay's Essays and Lays of Ancient Rome; Longmans, Green, and Co. London, 1886.

- O ensaio é de 1831.

MARCHAND, LESLIE A.

"Byron and the Modern Spirit". In: Thorpe, Clarence D., et alii, eds., The Major English Romantic Poets; Southern Illinois University Press, Carbondale, 1957; pp.162-166.

Byron's Poetry; John Murray, London, 1965.

MAUROIS, ANDRÉ

Don Juan ou La Vie de Byron. Bernard Grasset Editeur, Paris, 1952.

MOUNIN, GEORGES

Les Belles Infidèles; Cahiers du Sud; Paris, 1955.

NITCHIE, ELIZABETH

"Form in Romantic Poetry". In: Thorpe, Clarence D. et alii, eds., The Major English Romantic Poets; Southern Illinois University Press; Carbondale, 1957; pp.3-16.

NOGUEIRA, J.L. de ALMEIDA

A Academia de São Paulo; Tradições e Reminiscências; Tip. "A Editôra"; São Paulo, 1908; 9 v.

PAIVA, TANCREDO DE BARROS

Achêgas a um Dicionário de Pseudoônimos; J. Leite & C., Rio de Janeiro, 1929.

PARIS, M. PAULIN

Oeuvres Complètes de Lord Byron. Trad. de
Dondey-Dupré Père et Fils; Paris, 1830-1831; 13 v.

PICHOT, AMÉDÉE

Oeuvres Complètes de Lord Byron, 15 ed. Trad. de
Librairie Garnier Frères; Paris, s.d., 4 v.

PINHEIRO, JOAQUIM CAETANO FERNANDES, ed.

Meandro Poético; B.L. Garnier, Rio de Janeiro.

POTTER, SIMEON

Modern Linguistics; Andre Deutsch; London, 1957.

PRADO, PAULO

Retrato do Brasil; Oficinas Duprat-Mayença; São Paulo,
1928.

PRATT, WILLIS W.

"Byron and Some Current Patterns of Thought". In:
Thorpe, Clarence D. et alii, eds., The Major English
Romantic Poets; Southern Illinois University Press ;
Carbondale, 1957; pp.149-161.

PRAZ, MARIO

The Romantic Agony; Oxford University Press; London,
1954.

PRIESTLEY, J.B.

Literature & Western Man; Heineman; London, 1960.

QUENNEL, PETER

Byron, The Years of Fame; St. James's Library; London, 1950.

Byron in Italy; T.A. Constable Ltd.; Edinburgh, 1955.

RAMOS, PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA

O Verso Romântico e Outros Ensaios; Conselho Estadual de Cultura, São Paulo, 1959.

READ, HERBERT

"Byron". In: The True Voice of Feeling; Faber and Faber; London, 1953; pp.288-319.

REMAK, HENRY H.H.

"Comparative Literature; Its Definition and Function" e "West European Romanticism; Definition and Scope" . In: Stalknecht, Newton P. e Frenz, Horst, eds., Comparative Literature, Method and Perspective. Southern Illinois University Press; Carbondale, 1961, pp.3-37 e pp.223-259.

ROBINS, R.H.

General Linguistics; Longmans; London, 1964.

ROBSON, W.W.

"Byron as Poet". In: Proceedings of the British Academy, 1957, pp.25-62.

ROMERO, SILVIO

(ed.) Parnaso Sergipano. Tip. do "Estado de Sergipe" ; Aracajú, 1899; 2 v.

História da Literatura Brasileira; 3 ed. (aum.). Livraria José Olympio; Rio de Janeiro, 1943; 5 v.

RONAI, PAULO

Escola de Tradutores. 2 ed. rev. e aum.; Livraria São José; Rio de Janeiro, 1956.

RUSSEL, BERTRAND

História da Filosofia Ocidental; Companhia Editôra Nacional; São Paulo, 1957; 3 v.

RUTHERFORD, ANDREW

Byron; A Critical Study; 2 ed., Oliver and Boyd; London, 1962.

SAINTSBURY, GEORGE

A History of English Prosody; MacMillan and Co. Ltd.; London, 1923; 3 v.

SAPIR, EDWARD

Language; Harcourt, Brace & World, Inc., New York, 1949.

SAVORY, THEODORE H.

The Art of Translation, Jonathan Cape; London, 1957.

SHAW, J.T.

"Literary Indebtedness and Comparative Literary Studies". In: Stallknecht, Newton P. e Frenz, Horst, eds., Comparative Literature; Method and Perspective; Southern Illinois University Press; Carbondale, 1961; pp.58-71.

SILVA, INOCÊNCIO F. et alii

Dicionário Bibliográfico Português; Imprensa Nacional;
Lisboa, 1858-1923; 22 v.

SILVA, JOÃO MANOEL PEREIRA DA, ed.

Parnaso Brasileiro; Eduardo e Henrique Laemmert; Rio
de Janeiro, 1843-1848; 2 v.

SILVA, LAFAYETTE

História do Teatro Brasileiro; Serviço Gráfico do Mi-
nistério da Educação e Saúde; Rio de Janeiro, 1938.

SILVEIRA, BRENNO

A Arte de Traduzir; 2 ed.; Edições Melhoramentos, São
Paulo, s.d.

SOARES, ANTONIO JOAQUIM DE MACEDO, ed.

Harmonias Brasileiras; Tipografia Imparcial; São Paulo,
1859.

SOUSA, J. GALANTE DE

O Teatro no Brasil; Ministério da Educação e Cultura ;
Rio de Janeiro, 1960; 2 v.

TIEGHEM, P. VAN

Le Romantisme dans La Littérature Européenne; Éditions
Albin Michel; Paris, 1948.

La Littérature Comparée; 4 ed. rev. Librairie Armand
Colin; Paris, 1951.

TOLEDO, LAFAYETTE DE

"Imprensa Paulista". Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo; v. 3; São Paulo, 1898.

TYTLER, ALEXANDER FRASER

Essay on the Principle of Translation; ed. por Ernest Rhys; J.M. Dent & Sons Ltd.; London, 1907.

VALE, PAULO ANTONIO DO, ed.

Parnaso Acadêmico Paulistano; Tipografia do "Correio Paulistano"; São Paulo, 1881.

VAMPRÉ, SPENCER

Memórias para a História da Academia de São Paulo; Saraiva & Cia.; São Paulo, 1924; 2 v.

VARNHAGEN, FRANCISCO A. DE, ed.

Florilégio da Poesia Brasileira; Na Imprensa Nacional; Lisboa, 1850, 3 v.

VASCONCELOS, J.M.P. DE, ed.

Jardim Poético; Tipografia de Pedro Antonio, d'Azevedo; Vitória, 1856 e 1860; 1ª Série, 1856; 2ª Série, 1860.

VERÍSSIMO, JOSÉ

Estudos de Literatura Brasileira; Segunda Série; H. Garnier; Rio de Janeiro, 1901.

VIANA, HÉLIO

Contribuição à História da Imprensa Brasileira (1812-1869); Imprensa Nacional; Rio de Janeiro, 1945.

WAIN, JOHN

"Byron: The Search for Identity". In: Essays on Literature and Ideas; St. Martin's Press. New York, 1966 ; pp.85-101.

WELLEK, RENÉ

"The Concept of Romanticism in Literary History". In: Concepts of Criticism; Yale University Press; 1963 ; pp.127-198.

"Romanticism Re-Examined". In: Frye, Northrop, ed. , Romanticism Reconsidered; Columbia University Press ; New York, 1964; pp.107-133.

"Comparative Literature Today". Comparative Literature; University of Oregon; v. 3, n^o 4; Fall, 1965; pp.325-337.

"Comparative Literature". The Yale Review. Spring , 1966; pp.429-432.

WEST, PAUL

Byron and the Spoiler's Art; Chatto & Windus; London, 1960.

(ed.) Byron; A Collection of Critical Essays; Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New York, 1963.

WINTERS, YVOR

In Defense of Reason; Routledge & Kegan Paul; London, 1960.

WILSON, EDMUND

"Byron in the Twenties". In: The Shores of Light; W.H. Allen, Co.; London, 1952; pp.57-67.

ZALUAR, E. AUGUSTO

Peregrinação pela Província de São Paulo; 1860-1861 ;
B.L. Garnier; Rio de Janeiro, s.d.

APÊNDICE

RELAÇÃO DOS PERIÓDICOS CONSULTADOS NA FASE
DO LEVANTAMENTO DE DADOS

1. Periódicos Publicados no Rio de Janeiro

O Patriota: 1813-1814

O Tamoio: 1823

Diário do Rio de Janeiro: 1825-1826, 1854-1857, 1868-1869

Aurora Fluminense: 1827-1838

Jornal do Comércio: 1828-1850, 1853-1854, 1857, 1902

Astrea: 1827-1830

The Rio Herald: 1828

Voz Fluminense: 1829

Luz Brasileira: 1829

Révue Brésilienne: 1830

O Beija-Flor: 1830

O Tempo: 1832

Revista Nacional e Estrangeira: 1839-1840

Minerva Brasiliense: 1843 - 1845

O Iris: 1845

O Iris: 1848-1849

Museu: 1848

O Beija-Flor: 1849-1850

O Amor-Perfeito: 1849

O Cruzeiro do Sul: 1849

A Voz da Juventude: 1849-1850

A Marmota na Côrte: 1849-1852

Marmota Fluminense: 1853-1857

A Marmota; Folha Popular: 1857-1861

A Marmota: 1864

Guanabara: 1849-1855

A Semana: 1855-1856

Panamá: 1856

A Atualidade: 1858-1862

Revista Popular: 1859-1862

Revista Luso-Brasileira: 1860

A Semana Ilustrada: 1861-1874

O Futuro: 1862-1863

Bazar Volante: 1863-1867

Revista Mensal da Sociedade Brasileira Ensaio Literários: 1863
1872 - 1874

Cosmo Literário: 1864

Idéia: 1869

Jornal das Famílias: 1871-1875

A Luz: 1872

Revista da Sociedade Fenix Literária: 1879

Revista Brasileira: 1879-1881

2. Periódicos Publicados em São Paulo

O Amigo das Letras: 1830

Revista da Sociedade Filomática: 1833

Ensaio Literários; Jornal de uma Associação de Acadêmicos: 1847

A Violeta: 1848

Ensaio Literários; Jornal Acadêmico: 1850

Revista Literária; Semanário de Instrução e Recreio: 1850

A Voz da Mocidade: 1850

Revista Literária; Jornal do Ensaio Filosófico Paulistano: 1851-1852

Revista Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano: 1852-1864

O Acayaba: 1852-1853

Ensaio Literários do Ateneu Paulistano: 1853-1859

O Amigo da Religião: 1855

O Guayaná: 1856

O Iris: 1857

O Acadêmico do Sul: 1857

Revista Paulistana: 1857

O Arassoyaba: 1857

O Publicador Paulistano: 1857

Revista da Academia de São Paulo: 1859

Esboços Literários: 1859-1860

O Ytororó: 1859

Exercícios Literários do Clube Científico: 1859

Ensaio da Sociedade Brasilia: 1859

Memórias da Associação Culto à Ciência: 1859-1863

A Imprensa Paulista: 1859-1860

Murmúrios Juvenís: 1859-1860

Trabalhos Literários: 1860

O Kaleidoscópio: 1860

Revista Dramática: 1860

Revista Literária Paulistana: 1860

A Legenda: 1860

Forum Literário: 1861

Revista da Associação Recreio Instrutivo: 1861-1863

Revista Mensal do Instituto Científico: 1862-1863

Anais do Ensaio Acadêmico: 1862-1863

Revista da Academia Literária: 1863

Revista da Associação Clube Acadêmico: 1863

Revista da Associação Tributo às Letras: 1863-1866

Imprensa Acadêmica: 1864-1871

O Sete de Setembro: 1865

Palestra Acadêmica: 1866

Democracia: 1867

O Imparcial: 1868

O Liberal: 1869

Revista do Ensaio Literário: 1871

A Propaganda: 1871

O Trabalho: 1876

Tribuna Liberal: 1876-1877

Revista Nacional de Ciências, Artes e Letras: 1877

3. Periódicos Publicados em Outros Estados

O Olindense (Pernambuco): 1831-1832

A Revista (Maranhão): 1843-1844 e 1847-1850

O Recreador Mineiro (Minas): 1845-1848

Jornal de Instrução e Recreio (Maranhão): 1845-1846

O Arquivo (Maranhão): 1846

A Época (Maranhão): 1849

O Cidadão (Pernambuco): 1854

O Guayba (Rio Grande do Sul): 1856

O Clarim Literário (Pernambuco): 1856

O Semanário (Espírito Santo): 1857

Jornal do Recife (Pernambuco): 1859-1860

O Jequetinhonha (Minas): 1860-1862, 1864-1873

Clarim da Monarquia (Maranhão): 1861-1862

O Futuro (Pernambuco): 1864

O Acadêmico (Pernambuco): 1865

Eco da Juventude (Maranhão): 1865

Ensaio Literário (Pernambuco): 1865

O Estudante (Maranhão): 1870

Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário (Rio Grande do Sul):
1873-1874

Revista Acadêmica de Ciências e Letras (Pernambuco): 1876

4. Periódicos Publicados fora do Brasil

Correio Brasiliense ou Armazem Literário (Londres): 1808-1819

Niteroi (Paris): 1836

Revista Contemporânea de Portugal e Brasil (Lisboa): 1861

O Doze D'Agosto; Revista Luso-Brasileira (Lisboa): 1863

ÍNDICE

| | | |
|--|-----|-----|
| <u>PREFÁCIO</u> | pg. | 1 |
| <u>INTRODUÇÃO</u> | | |
| 1. BYRON - BYRONISMO | pg. | 8 |
| 2. BYRONISMO NO BRASIL | pg. | 15 |
| <u>1ª PARTE - LEVANTAMENTO</u> | | |
| 1. TRADUTORES E TRADUÇÕES | pg. | 21 |
| 2. CRONOLOGIA DAS TRADUÇÕES | | |
| 2.1. Por Data de Publicação | pg. | 31 |
| 2.2. Por Data de Composição (Tentativa) | pg. | 70 |
| <u>2ª PARTE - ANÁLISE CRÍTICA</u> | pg. | 82 |
| <u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u> | pg. | 226 |
| <u>BIBLIOGRAFIA</u> | | |
| 1. TEXTOS DE BYRON | pg. | 243 |
| 2. BIBLIOGRAFIA GERAL | pg. | 244 |
| <u>APÊNDICE</u> - RELAÇÃO DOS PERIÓDICOS CONSULTADOS NA FASE DO LEVANTAMENTO DE DADOS | | |
| 1. PERIÓDICOS PUBLICADOS NO RIO DE JANEIRO | pg. | 259 |
| 2. PERIÓDICOS PUBLICADOS EM SÃO PAULO | pg. | 261 |
| 3. PERIÓDICOS PUBLICADOS EM OUTROS ESTADOS | pg. | 263 |
| 4. PERIÓDICOS PUBLICADOS FORA DO BRASIL | pg. | 264 |



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
COMISSÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO

2979

São Paulo,

16 NOV 1977

Assunto: BANCA EXAMINADORA DE MESTRADO.

Interessado (a) SUSANA BEATRIZ LESLEY PLAUT

Área de Estudos Anglo-Americanos

Departamento de Letras Modernas

Orientador (a) Prof. (a) Dr. (a): Paulo Vizioli

Senhor (a) Professor (a):

De ordem do Senhor Presidente da CPG., temos o prazer de comunicar a Vossa Senhoria que a Comissão de Pós-Graduação indicou e a Congregação desta Faculdade aprovou o nome dos Professores Doutores abaixo relacionados para integrarem a Banca em questão:

Membros:

Sigla: Dept^o/Unidade:

- Onédia Célia de Carvalho Barbosa DLM.
- Tereza de Jesus Pires Vara DLLD.
- ...

Comunicamos, ainda, que a Reunião Prévia da Banca Examinadora, para Julgamento do trabalho apresentado pelo (a) candidato (a), realizar-se-á no dia 12/12 /77 , às 9:30 horas, no (a) Sala da Comissão de Pós-Graduação (Prédio da Administração da FFLCH) - Cidade Universitária
.....
caso o resultado seja favorável, a defesa realizar-se-á no dia 13/12 /77, no (a) Salão Nobre desta Faculdade, às 14:00 horas.

Contando com a valiosa colaboração de Vossa Senhoria, e aguardando o seu pronunciamento quanto a presente indicação, reiteramos nossos cumprimentos cordiais.


Eduardo Marques da Silva Ayrosa
Secretário da F.F.L.C.H.—U.S.P.

Obs: Anexo exemplar da Dissertação.

Ilmo (a) Sr. (a) Dr. (a)
PAULO VIZIOLI
Departamento de Letras Modernas da
FFLCH.-USP.

Of. SPG.969/77
Proc. FFLCH396/77
/mec.