

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E
LITERÁRIOS

PEDRO MOHALLEM RODRIGUES DUARTE

“A infinda névoa e os pavilhões da aurora”:

Traduzindo a poesia de Alfred Tennyson

VERSÃO CORRIGIDA - 2023

SÃO PAULO

2022

PEDRO MOHALLEM RODRIGUES DUARTE

“A infinda névoa e os pavilhões da aurora”:

Traduzindo a poesia de Alfred Tennyson

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. John Milton

VERSÃO CORRIGIDA

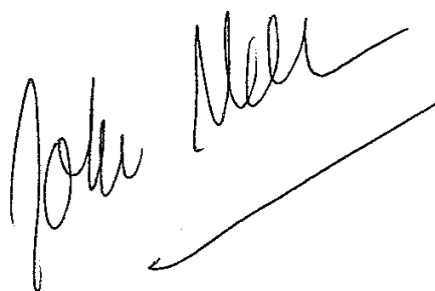
SÃO PAULO

2022

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Pedro Mohallem Rodrigues Duarte****Data da defesa: 03/02/2023****Nome do Prof. (a) orientador (a): John Milton**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 01/04/2023



(Assinatura do (a) orientador (a))

AGRADECIMENTOS

A minha família, pelo apoio incondicional.

Ao professor John Milton pela orientação oferecida durante o desenvolvimento deste projeto.

Aos professores Leonardo Antunes e Paulo Veiga pela leitura atenta e pelas sugestões indicadas.

Aos demais professores e colegas do Mestrado, em especial às professoras Elizabeth Harkot, Maria Silvia Cintra Martins e Silvia Cobelo e ao professor Paulo Henriques Britto, pelo auxílio na elaboração deste projeto.

A Raphael Soares e Rubens Canarim pelas indicações bibliográficas e pelas discussões sobre Tennyson e sobre tradução de poesia.

Ao Marcelo e à Vitória pelo afeto presente desde os anos da graduação.

A Chico, Daniel, Emmanuel, Heloísa, Henrique, Luís Fernando e Matheus pela amizade e pela poesia.

RESUMO

DUARTE, Pedro Mohallem Rodrigues. “*A infinda névoa e os pavilhões da aurora*”: traduzindo a poesia de Alfred Tennyson. São Paulo, 2022. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2022.

Esta dissertação apresenta: um estudo da obra poética do poeta vitoriano Alfred Tennyson (1809–1892); uma reflexão teórica sobre tradução literária, e a tradução integral de 11 poemas e seis fragmentos traduzidos de um longo poema. Este trabalho objetiva empreender uma justa avaliação da poesia de Alfred Tennyson, destacar a importância de traduzi-la, pois as traduções já feitas são escassas, e apresentar, como amostra de variados momentos escriturais do autor, a tradução dos já mencionados poemas.

Palavras-chave: Poesia. Tradução Literária. Poesia Vitoriana. Alfred Tennyson.

ABSTRACT

DUARTE, Pedro Mohallem Rodrigues. *“Far-folded mists, and gleaming halls of morn”*: translating Alfred Tennyson’s poetry. São Paulo, 2022. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humana da Universidade de São Paulo, 2022.

This thesis presents: a study of the poetic work of the Victorian poet Alfred Tennyson (1809–1892); a theoretical reflection on literary translation; and the complete translation of eleven poems, as well as six translated fragments of a long poem. This work aims to carry out a fair evaluation of Alfred Tennyson's poetry, highlight the importance of translating it, for the translations already done are scarce, and propose, as a sample of the author's writing moments, the translation of the aforementioned poems.

Keywords: Poetry. Literary Translation. Victorian Poetry. Alfred Tennyson.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 – Retrato de Tennyson atribuído a James Spedding (1831).....	17
Figura 2 – Retrato por Samuel Lawrence e Sir Edward Burne-Jones (1840)	27
Figura 3 – Manuscrito original de "Tears, Idle Tears"	33
Figura 4 – Retrato de Tennyson por James Mudd (1861)	42
Figura 5 – Frontispício de uma edição de 1868 de <i>Idylls of the King</i>	46
Figura 6 – Retrato de Tennyson por Henry Herschel Hay Cameron (1888).....	48
Figura 7 – Manuscrito original de "Crossing the Bar"	53

GRÁFICOS

Gráfico 1 – Traduções publicadas em meio impresso	58
Gráfico 2 – Traduções por período de publicação	59
Gráfico 3 – Traduções por veículo de publicação	62

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 VIDA E OBRA DE ALFRED TENNYSON	10
1.1. Notas biográficas e linhas gerais da poesia tennysoniana	10
1.1.1. “ <i>Then I raised my voice and cried</i> ”: <i>Poems By Two Brothers</i> e <i>Timbuctoo</i> ..	11
1.1.2. “ <i>Vex not thou the Poet’s mind</i> ”: <i>Poems, Chiefly Lyrical</i> e <i>Poems</i> (1833).....	15
1.1.3. “ <i>To strive, to seek, to find</i> ”: <i>Poems</i> (1842) e <i>The Princess</i>	26
1.1.4. “ <i>Behind the veil, behind the veil</i> ”: <i>In Memoriam A. H. H.</i>	35
1.1.5. “ <i>A glory I shall not find</i> ”: o caso de <i>Maud</i>	41
1.1.6. “ <i>A king returning from his wars</i> ”: <i>Enoch Arden</i> e <i>Idylls of the King</i>	44
1.1.7. “ <i>When I put out to sea</i> ”: as últimas décadas de Tennyson.....	47
2 TRADUZINDO ALFRED TENNYSON	54
2.1. Por que traduzir Alfred Tennyson?	54
2.1.1. Poemas de Alfred Tennyson em língua portuguesa	54
2.1.2. Análise dos dados obtidos	62
2.1.3. <i>Poemas de Alfred Tennyson</i> , de Octávio dos Santos.....	65
2.2. Como traduzir Alfred Tennyson?	73
3 POEMAS TRADUZIDOS	81
4 CONCLUSÃO	126
REFERÊNCIAS	127

INTRODUÇÃO

São diversas as razões pelas quais decidimos traduzir Alfred Tennyson, mas a principal é aquela compartilhada com muitos colegas de ofício que se debruçam sobre a obra de um autor específico: trata-se de um poeta importante e ainda pouco traduzido para o português. Importante não apenas por sua posição de prestígio na literatura inglesa (Tennyson sucedeu a Wordsworth como Poeta Laureado da coroa britânica) ou no mercado editorial em formação (a partir de 1842, praticamente tudo o que publicava era um sucesso de vendas, na Inglaterra como nos Estados Unidos), mas também e principalmente pelas consequências de sua extraordinária condição de poeta “oficial” do período vitoriano. O percurso de Tennyson até atender ao que esperavam de um representante de seu tempo é evidenciado pela relação que mantinha com a crítica de periódico, e por como os defeitos de ordem estética ou temática apontados em seus livros, especialmente nos do início de carreira, eram corrigidos em publicações subsequentes. O resultado disso foi o descarte de inúmeros textos, hoje legados à juvenília do autor, e a constante revisão e correção daqueles que hoje compõem sua obra poética.

Incorporando a efígie do homem vitoriano, com todos os seus vícios e virtudes manifestos em estilo e pensamento, não tardou para que Tennyson se tornasse alvo da crítica modernista do século XX, em um contexto de revisão radical dos valores estéticos que norteavam a poesia e a arte como um todo. Superado esse momento, novas leituras do poeta vêm sendo empreendidas com o devido distanciamento crítico, sem a subserviência incondicional de seus epígonos nem a urgência de superação de seus opositores. Dessa geração revitalizadora, destaque-se o trabalho de Christopher Bruce Ricks (1933–), biografista e compilador da obra tennysonianiana.

Não é de se admirar, portanto, que Tennyson seja tão pouco traduzido, com apenas uma antologia poética publicada em língua portuguesa: a retomada de interesse em sua poesia é um tanto recente, assim como o são, até certo ponto, os Estudos da Tradução. A pertinência deste trabalho está, portanto, em empreender uma justa avaliação da poesia de Tennyson, evidenciando suas principais características não apenas de maneira descritiva, mas por meio de uma prática tradutória executada à luz de estudiosos como Antoine Berman, Henri Meschonnic, Mário Laranjeira e Paulo Henriques Britto. Nosso objetivo é investigar de que forma conceitos como letra, ritmo e significância desdobram-se em Tennyson, e se é possível empreender uma abordagem “ética, poética e pensante” de sua poesia. Interessa-nos também avaliar os métodos de tradução de um ponto de vista

prático, isto é, pautados na materialidade do texto e nos ganhos e perdas de cada solução encontrada. Daí a importância das reflexões acerca das possíveis formas de correspondência entre texto-fonte e texto-meta para a execução do último capítulo.

A origem deste trabalho remonta a um projeto de Iniciação Científica realizado entre 2018 e 2019 sob orientação do Prof. Dr. John Milton, durante o programa de graduação em Letras: Português e Inglês pela FFLCH-USP. Pudemos, na ocasião, traduzir e comentar o poema “The Lady of Shalott”, enfatizando alguns aspectos não contemplados pelas traduções existentes, tais como o rítmico, pautado sobretudo em uma regularidade acentual bastante característica do verso tennysonian. Portanto, nossa pesquisa propõe uma expansão e aprofundamento desse projeto, lidando agora com 12 poemas de períodos diversos do autor. Alguns são retraduições; outros, até onde se sabe, inéditos em língua portuguesa. Devido à duração do programa, priorizamos poemas curtos, salvo por *In Memoriam*, do qual selecionamos apenas alguns fragmentos.

Por fim, outras duas razões não menos importantes para a realização deste projeto são nosso interesse em tradução de poesia e nossa afinidade com a obra do poeta traduzido. De fato, traduzir poesia foi o que nos motivou a sair do interior de Minas Gerais para ingressar no curso Letras desta instituição, onde pudemos nos dedicar com mais afinco ao estudo e à prática da atividade e onde, enfim, fomos introduzidos à poesia de Alfred Tennyson.

Esta dissertação está dividida em três capítulos: no primeiro, descrevemos o percurso literário de Tennyson e a formação de seu estilo, destacando momentos que consideramos fulcrais para sua compreensão por meio de notações biográficas, registros documentais e leitura de poemas representativos de cada período. No segundo, expomos a fundamentação teórica e a metodologia referentes a nossa proposta de tradução. Por fim, no terceiro capítulo, traduzimos e comentamos os poemas selecionados.

1 VIDA E OBRA DE ALFRED TENNYSON

Neste primeiro capítulo, trataremos sumariamente da vida e obra do poeta Alfred Tennyson. Descreveremos cronologicamente seu percurso literário, da formação intelectual, escritos da juventude e primeiras publicações à popularização e recepção crítica da obra tennysoniana por seus contemporâneos, destacando eventos que tenham de algum modo ditado os rumos de sua escrita. Paralelamente a esse percurso, analisaremos as principais características da poética tennysoniana e como elas se manifestaram ao longo das suas mais de seis décadas de produção literária. De cada livro abordado neste capítulo, destacaremos alguns poemas selecionados por nós para a tradução comentada do terceiro capítulo, a fim de empreender breves estudos de caso.

É nossa toda tradução de trechos citados ao longo do capítulo; quando o trecho citado for muito longo, disporremos em nota de rodapé a citação no idioma original. Para a eventual transcrição dos poemas, utilizamos a *Cambridge Edition* da obra poética completa de Tennyson, compilada por William James Rolfe a partir de minucioso cotejo com as edições revisadas pelo próprio poeta¹.

1.1. Notas biográficas e linhas gerais da poesia tennysoniana

Alfred Tennyson nasceu em 6 de agosto de 1809 na vila de Somersby, em Lincolnshire, Inglaterra. Foi o quarto dos 12 filhos (entre oito homens e quatro mulheres) de George Clayton Tennyson e Elizabeth Fytche. Seu pai era o primogênito de George Clayton Tennyson, proprietário de uma porção considerável do vilarejo de Tealby, também em Lincolnshire. Tendo sido deserdado pelo pai em detrimento de Charles, seu irmão mais novo, George Clayton prestou-se ao clero, vivendo modestamente como pároco de Somersby, Wood Enderby e Benniworth e como vigário de Grimsby. A péssima relação com o pai, entretanto, torná-lo-ia um alcoólatra de comportamentos violentos.

A educação formal de Tennyson teve início em 1815 na *Louth Grammar School*, onde também estudavam seus irmãos Frederick, nascido em 1807, e Charles, em 1808. Em 1820, Alfred largou o colégio em Louth e passou a estudar em casa sob tutela de seu pai, que, a despeito da vida frugal e modesta, pôde garantir a ele e a seus irmãos uma formação intelectual de qualidade. Ele próprio era um intelectual notável: em *Alfred*

¹ Boston: Houghton, Mifflin & Co., 1898.

*Tennyson: A Memoir By His Son*², Hallam Tennyson conta que, antes de ingressar em Cambridge, tudo o que Alfred sabia sobre as línguas inglesa e grega, bem como sobre belas-artes, matemática e ciências naturais, aprendera com seu pai; além disso, foi na biblioteca de seu pai que Tennyson teve o primeiro contato com poetas que exerceriam forte influência sobre sua escrita, como Shakespeare e Milton.

Alfred foi o terceiro dos filhos de George Clayton e Elizabeth a demonstrar inclinação à poesia: Frederick e Charles também compunham versos. Hallam Tennyson, filho do poeta, rememora algumas façanhas do jovem aprendiz: aos oito anos, Alfred teria preenchido os dois lados de uma lousa com versos brancos inspirados em James Thomson, poeta escocês do século XVIII e o único poeta que ele conhecia até então; aos dez, escreveu centenas de versos emulando o metro utilizado por Alexander Pope em sua tradução da *Ilíada* de Homero. Hallam menciona que tanto Alfred quanto seus dois irmãos mais velhos eram capazes de compor esse tipo de verso de improviso, pois haviam herdado de seu pai um ouvido sensível para a métrica. Menciona também um épico de seis mil versos composto à maneira de Walter Scott por volta dos 12 anos de idade e *The Devil and The Lady*, uma peça em versos brancos ao molde elisabetano escrita aos 14. O autor do *Memoir* relembra ainda que, durante esses anos em Somersby, Alfred teria escrito um livro em hexâmetros datílicos a partir da peça *Sete Contra Tebas*, de Ésquilo, e um poema à maneira de Ovídio sobre uma moça que morrera por amor a Apolo Belvedere³.

1.1.1. “*Then I raised my voice and cried*”: *Poems By Two Brothers* e *Timbuctoo*

Poems By Two Brothers, primeiro livro dos Tennyson, foi publicado em março de 1827 e apresentava poemas compostos por Alfred entre os seus 15 e 17 anos, por Charles entre os 15 e 18, além de quatro poemas de Frederick Tennyson, que na época já frequentava o Trinity College em Cambridge, para o qual os mais jovens ingressariam em novembro do mesmo ano. A seleta de poemas é precedida pelo seguinte aviso dos dois irmãos mais novos:

² Londres: Macmillan & Co, 1897.

³ TENNYSON, 1897, p. 12.

Os poemas a seguir foram escritos entre os quinze e dezoito anos de idade, não conjunta, mas individualmente; o que talvez justifique suas diferenças em estilo e assunto. Encontrar novas combinações de imagens ou abrir novos filões de pensamentos não foi tarefa fácil; de fato, a observação em si é tão velha quanto verdadeira; e, sem dúvida, se submetida ao olhar microscópico da crítica de periódico, uma extensa lista de imprecisões e imitações resultaria da investigação. Mas é isso: nós ultrapassamos o rubicão e deixamos o resto ao destino, ainda que seu decreto seja o árido arrependimento de havermos emergido da “sombra” e aspirado notoriedade⁴. (TENNYSON, 1827, n.p.)

Tais “imprecisões e imitações”, típicas de um estilo ainda imaturo, são decerto a razão de o conteúdo de *Poems By Two Brothers* não integrar a obra poética de Alfred Tennyson. Na reedição de 1893, o livro inclui um prefácio escrito por Hallam, no qual o filho do poeta reitera o pedido de que nenhum dos poemas assinados por seu pai seja incluído em sua poesia completa, já que nem mesmo Frederick Tennyson sabe dizer ao certo a autoria de cada poema (TENNYSON, 1893, n.p.). Devido a esse impasse, as atribuições de autoria no volume — os poemas vêm marcados com as siglas “C.T.”, “F.T.” e “A.T.” — por vezes sugerem incertezas ou possíveis equívocos, assinalando mais de um autor ou pondo um ponto de interrogação à frente da autoria⁵.

No começo de 1829, já em Cambridge, Alfred conheceu Arthur Henry Hallam (1811–1833), filho do historiador Henry Hallam, que se tornaria seu melhor amigo pelos breves anos antes da morte precoce; em maio, foi eleito membro do grupo de jovens intelectuais conhecido como “Os Apóstolos de Cambridge”. Tennyson logo se destacou entre os jovens universitários: Douglas Heath, outro membro dos Apóstolos, relata que o poeta

⁴ “The following Poems were written from the ages of fifteen to eighteen, not conjointly, but individually; which may account for their difference of style and matter. To light upon any novel combination of images, or to open any vein of sparkling thought untouched before, were no easy task; indeed, the remark itself is as old as the truth is clear; and, no doubt, if submitted to the microscopic eye of periodical criticism, a long list of inaccuracies and imitations would result from the investigation. But so it is: we have passed the Rubicon, and we leave the rest to fate; though its edict may create a fruitless regret that we ever emerged from “the shade” and courted notoriety.”

⁵ Christopher Ricks aponta que o cotejo de três volumes de 1827 fornece pistas satisfatórias quanto à autoria de parte dos poemas: a primeira cópia, endereçada ao procurador dos Tennyson, Mr. Haddelsey, traz atribuições marcadas à mão pelo próprio Alfred; a segunda, de Charles Tennyson, traz suas próprias marcações, muitas delas idênticas às de Alfred; a terceira apresenta atribuições de autoria feitas pela tia dos autores, Elizabeth Russell, e, novamente, boa parte das atribuições coincide com as demais. Não obstante, por falta de consenso entre as quatro fontes (os três exemplares de 1827 e o volume de 1893), a autoria de alguns poemas permanece duvidosa. São eles: “*Egypt*”, “*The Deity*”, “*On The Moon-Light Shining Upon a Friend’s Grave*”, “*The Dying Christian*”, “*Switzerland*” e “*Song [To Sit Beside a Crystal Spring]*” (RICKS, 1969).

(...) já havia se tornado um membro honorário extraordinário. No curso habitual, um membro deveria ler ensaios regularmente, ou promover jantares ao longo de certo período, após o qual ele se tornaria membro honorário. Mas isso, suponho, aborrecia A. T., e a sociedade estava contente em recebê-lo, bem como sua poesia e sabedoria, sem restrições.⁶ (TENNYSON, 1897, p. 43).

Embora o grupo não se impusesse como um núcleo de criação poética, a participação era benéfica a Tennyson pelo entusiasmo com que os confrades liam e admiravam sua poesia, decorando-a, transcrevendo-a, fazendo-a circular pela universidade, e incentivando sua publicação.

Durante os estudos no Trinity College, para além de poemas de circunstância dedicados a figuras notáveis da universidade, Alfred compôs *Timbuctoo*, extenso poema em versos brancos que lhe rendeu a *Chancellor's Gold Medal*, premiação tradicional de Cambridge, em junho de 1829. Incentivado por seu pai a competir, Tennyson teria reescrito um antigo poema intitulado “The Battle of Armageddon” para que melhor se adequasse à proposta do certame. Em *Timbuctoo*, o sujeito poético, postado no cimo do Gibraltar, de onde observa o continente africano, é interpelado pelo espírito da Fantasia (“*Fable*”), que o submete a uma longa epifania. Após visões futurísticas de orbes, galáxias longínquas e civilizações extraterrestres, o poeta dirige seu olhar à cidade de Tombuctu, cujo esplendor paradisíaco se desfaz ao contato do espírito da Descoberta (“*Discovery*”), usurpador do trono da Fantasia. Decerto, o episódio que inspirara o poema de Tennyson foi o da expedição do escocês Alexander Gordon Laing, o primeiro europeu moderno a visitar a lendária cidade de Mali, em agosto de 1826. Assim, por ocasião das diversas expedições exploratórias sancionadas pela *African Association* no século XIX, o poema contrasta a paisagem da rica e fértil capital africana dos séculos XV e XVI àquela de uma civilização perdida, ora engolida pelo Saara.

Referindo-se ao poema em carta para W. E. Gladstone em 14 de setembro do mesmo ano, Arthur Hallam destaca seu “esplêndido poder imaginativo” e indica que já ali Tennyson prometia ser “o maior poeta da geração, talvez do século” (HALLAM, apud TENNYSON, 1897, p. 46). Charles Wordsworth, comentando sobre o poema com seu irmão Christopher, que havia recebido a *Chancellor's Gold Medal* no ano anterior, afirma que o poema era tão bom quanto qualquer poema já escrito por Byron (TENNYSON, 1897, p. 46).

⁶“(.) had already become an honorary member extraordinary. In the usual course a member had to read essays in regular succession, or give a dinner in default during a certain period, after which he became honorary. But A. T. was, I suppose, bored by this, and the society was content to receive him, his poetry and wisdom unfettered.”

Embora o autor também o discrimine de sua obra completa⁷, *Timbuctoo* tem o mérito de ser a primeira publicação de Tennyson em verso branco, e o primeiro poema em verso branco a receber a *Chancellor's Gold Medal* (Ibid., p. 45-46).

No que diz respeito ao estilo das produções iniciais de Tennyson, nota-se uma tendência à imitação de suas referências literárias mais imediatas, sobretudo de Shakespeare, Milton e Byron. Por esse motivo, Pyre (1921) elenca-o à classe de poetas cuja obra se desenvolve a partir da influência de outros escritores (PYRE, 1921, p. 19). Isso perdurará na poesia de Tennyson; entretanto, consoante o amadurecimento de seu estilo, a imitação dará lugar à assimilação, e a voz autoral, uma vez estabelecida, se imporá como regente das múltiplas influências de que se nutre.

A influência do autor de *Childe Harold's Pilgrimage* perpassa em maior ou menor grau toda a juvenília de Tennyson: dele, o jovem poeta emprestou a prosódia, assim como o tom, os temas e por vezes a própria dicção poética. Antes mesmo da primeira publicação em livro de Tennyson, já na interminada peça *The Devil and The Lady*, Pyre (Ibid., p. 14) aponta uma espécie de paródia da grandeza e obscuridade byronianas. Ainda de acordo com o crítico, é de Byron que as primeiras composições de Tennyson extraem

(..) sua retórica apostrofada, sua preferência por assuntos grandiosos, tenebrosos, bélicos, históricos, orientais, bíblicos e ossiânicos; seu hábito de inserir lemas e anotações clássicas em seus poemas (este último, talvez, uma afetação mais georgiana que meramente byroniana) e, finalmente, mais nitidamente que tudo, os sentimentos obscuros, misantrópicos e rancorosos de uma grande parcela dos poemas. (Ibidem, p. 16).⁸

Um exemplo patente do pastiche que marcava as contribuições do jovem poeta para *Poems By Two Brothers* são os versos iniciais de “Lamentation of The Peruvians”:

The foes of the east have come down on our shore,
And the state and the strength of Peru are no more (...)

⁷ Christopher Ricks aponta, para além da insegurança de Tennyson quanto ao valor de seu poema, outro possível motivo dessa omissão: Arthur Hallam também havia escrito um “*Timbuctoo*”, impresso no ano seguinte à vitória do amigo e precedido por um comentário elogiando a obra premiada. Anos depois, Alfred insistiria ao pai de Hallam para que suprimisse a nota elogiosa em futuras reimpressões do poema, pois considerava a criação de Hallam “tão melhor que aquela performance bárbara e desordenada (...) que até mesmo o seu elogio era doloroso” (“*so much better than that wild and unmethodised performance (...), that even his praise on such a subject would be painful*”) (RICKS, 1989, p.30).

⁸ “(...) *his apostrophic rhetoric, his choice of vast, tenebrous, warlike, historical, oriental, scriptural, and Ossianic subjects; his habit of appending classical mottoes and semi-learned annotations to his poems, (the latter, perhaps a Georgian, rather than a, merely Byronic, affectation), and finally, most clearly of all, in the gloomy, misanthropic, and remorseful sentiments of a large proportion of the poems*”.

Comparemo-los ao primeiro dístico de “The Destruction of Sennacherib”, de Byron, para uma imediata compreensão do método imitativo característico da estreia poética de Tennyson:

The Assyrian came down like the wolf on the fold,
And his cohorts were gleaming in purple and gold (...)

Em *Timbuctoo*, por seu turno, a influência byroniana dá lugar à do verso branco de Milton. Pyre (Ibid., p. 75) enumera algumas das características da dicção característica de *Paradise Lost* presentes no poema de Tennyson, tais como o uso recorrente de *enjambements* e da pausa após a sétima sílaba, a escansão de vocábulos como “*Heaven*”, “*spirit*” e “*towers*” como uma única sílaba, incidindo nas cesuras ou ao final dos versos, além do uso da cesura épica para transitar entre o discurso direto e a narração.

1.1.2. “*Vex not thou the Poet’s mind*”: *Poems, Chiefly Lyrical* e *Poems* (1833)

Em junho de 1830, Tennyson lançou *Poems, Chiefly Lyrical*, sua primeira reunião independente de poemas autorais. O livro, publicado por Effingham Wilson, trazia 56 poemas, dentre eles “The Poet’s Mind”, “Mariana”, “The Kraken” e “Supposed Confessions of a Second-rate Sensitive Mind not in Unity with Itself”. A ideia, inicialmente, era que o livro fosse uma publicação conjunta de Tennyson e Hallam, decerto inspirada na parceria de Wordsworth e Coleridge em *Lyrical Ballads* (1798), porém o segundo decidiu abandonar o projeto alegando que seus poemas tinham um estilo ainda cru e eram por vezes mórbidos demais (HAGEN, 1979, p.13).

Poems, Chiefly Lyrical é marcado por uma radical experimentação prosódica: quase todos os poemas desse livro diferem entre si no tocante ao metro utilizado; além disso, os versos quase nunca estão organizados em um padrão estrófico, e, quando estão, quase sempre se trata de um padrão complexo, contraintuitivo, elaborado pelo próprio poeta. Tomemos como exemplo o já mencionado “The Poet’s Mind”:

I

Vex not thou the poet's mind
With thy shallow wit;
Vex not thou the poet's mind,
For thou canst not fathom it.
Clear and bright it should be ever,
Flowing like a crystal river,
Bright as light, and clear as wind.

II

Dark-brow'd sophist, come not anear;
 All the place is holy ground;
 Hollow smile and frozen sneer
 Come not here.
 Holy water will I pour
 Into every spicy flower
 Of the laurel-shrubs that hedge it around.
 The flowers would faint at your cruel cheer.
 In your eye there is death,
 There is frost in your breath
 Which would blight the plants.
 Where you stand you cannot hear
 From the groves within
 The wild-bird's din.
 In the heart of the garden the merry bird chants.
 It would fall to the ground if you came in.
 In the middle leaps a fountain
 Like sheet lightning,
 Ever brightening
 With a low melodious thunder;
 All day and all night it is ever drawn
 From the brain of the purple mountain
 Which stands in the distance yonder.
 It springs on a level of bowery lawn,
 And the mountain draws it from heaven above,
 And it sings a song of undying love;
 And yet, tho' its voice be so clear and full,
 You never would hear it, your ears are so dull;
 So keep where you are; you are foul with sin;
 It would shrink to the earth if you came in.

A irregularidade do poema é acusada logo de imediato em sua divisão assimétrica, sendo a primeira parte constituída de sete, e a segunda de nada menos que 30 versos. O mesmo pode ser dito do esquema de rimas: *ababccb* na primeira parte e, na segunda, *dedffedgghdiihijklmjlmnnooii*, complexo intrincamento de 12 rimas diferentes. Do ponto de vista métrico, os versos da primeira parte alternam entre seis tetrâmetros e um trímetro, sendo este o segundo verso da estrofe. A alternância se mantém na segunda parte do poema, com o acréscimo de dímetros (os versos “*The wild-bird's din*” e “*Like sheet lightning, / Ever brightening*”), porém a cadência varia radicalmente: se, na primeira parte, todos têm ritmo trocaico, na segunda os troqueus dividem o espaço nos versos com iambs e pés ternários.

Eis aí, sob uma perspectiva mais radical do que a adotada por ele na maturidade, um dos temas de sua predileção: o do poeta enquanto indivíduo assinalado, isolado, habitante do monte Parnaso (“*purple mountain*”). O isolamento está presente também em “*Mariana*”, de pano de fundo shakespeariano (inspirando-se livremente na Mariana de

Measure for Measure), em conjunção com o tema da frustração, explorado exaustivamente por Tennyson ao longo de sua obra poética.

Figura 1 – Retrato de Tennyson atribuído a James Spedding (1831)



Fonte: National Portrait Gallery⁹.

Sendo posteriormente relegado à juvenília do poeta, uma vez que não integrou a coletânea de 1842 — da qual falaremos mais adiante —, “The Poet’s Mind” é considerado por nós um caso bastante ilustrativo da primeira fase dessa dicção mais acertadamente tennysoniana. Trata-se, em suma, de uma dicção formalmente anárquica, avessa a estruturas poéticas convencionais. Mesmo quando parte de uma forma fixa, não se basta nela:

⁹ Disponível em: <<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw06247/Alfred-Lord-Tennyson?LinkID=mp04454&role=sit&rNo=0>>. Acesso em: 16 nov 2022.

THE KRAKEN

Below the thunders of the upper deep,
 Far, far beneath in the abysmal sea,
 His ancient, dreamless, uninvaded sleep
 The Kraken sleepeth: faintest sunlights flee
 About his shadowy sides; above him swell
 Huge sponges of millennial growth and height;
 And far away into the sickly light,
 From many a wondrous grot and secret cell
 Unnumber'd and enormous polypi
 Winnow with giant arms the slumbering green.
 There hath he lain for ages, and will lie
 Battening upon huge seaworms in his sleep,
 Until the latter fire shall heat the deep;
 Then once by man and angels to be seen,
 In roaring he shall rise and on the surface die.

Em “The Kraken”, o soneto petrarquiano é tensionado não apenas pelo acréscimo de um último verso, de seis e não cinco acentos, mas pelo esquema de rimas incomum à estrutura tradicional da forma fixa: *ababcddecefaafe*. Ademais, notam-se novamente ecos, agora sutis, da poesia de Milton no tom profético, escatológico do poema.

Um mês após a publicação de *Poems, Chiefly Lyrical*, Tennyson e Hallam viajaram aos Pireneus para apoiar os revolucionários espanhóis que insurgiram contra o reinado absolutista de Fernando VII. Nessa breve estada, que durou de julho a outubro, Tennyson e Hallam visitaram o vale de Cauterets, cuja paisagem compõe o cenário de dois poemas escritos nesse período: “Enone” e “Mariana in the South” — um poema como que gêmeo de “Mariana”.

A morte de George Clayton Tennyson em março do ano seguinte fez com que Alfred abandonasse Cambridge sem perspectivas de se graduar¹⁰. Para arcar com as dívidas deixadas pelo patriarca, os Tennyson de Somersby tiveram fatalmente de recorrer ao avô do poeta, que lhes ofereceu uma Carta Fiança. Nesse mesmo período, Alfred parece ter decidido transformar sua escrita em uma carreira de fato — decisão de que o tio Charles Tennyson já suspeitava, como deixa claro em carta endereçada ao pai em maio de 1831: “Acho que sua mente está firmada na ideia de obter seu prestígio e sua renda pelo exercício de seus dotes poéticos”¹¹ (RICKS, 1989, p. 55).

¹⁰ Embora tenha abandonado Trinity College, o poeta manteve contato com os Apóstolos, que “(...) mesmo anos após Tennyson deixar Cambridge para cuidar da família recém-órfã do pai em Somersby, mantiveram a seita de Tennyson”, lendo seus poemas favoritos, especialmente ‘*The Palace of Art*’ e ‘*The Lotos-Eaters*’ com um ritual sagrado para cada novo membro” (Ibid., p. 11).

¹¹ “*I think his mind is fixed on the idea of deriving his great distinction and greatest means from the exercise of his poetic talents*”.

Nesse mesmo período, críticas a *Poems, Chiefly Lyrical* começaram a despontar timidamente nos jornais. Destas, destaca-se a de William J. Fox no periódico *Westminster Review* em janeiro de 1831, no qual ele diz acerca dos versos:

Eles são graciosos, muito graciosos; são animados, tocantes e passionais. E o são precisamente por serem filosóficos; porque não são feitos de frasismo métrico e convencional; porque há sinceridade onde o autor escreve por experiência, e precisão onde escreve quer por experiência, quer por observação; e ele só escreve pela experiência ou observação porque sentiu e pensou e aprendeu a analisar pensamento e sentimento; porque sua mente é rica em associações poéticas (...) e porque, em sua composição, ele não tentou construir uma harmonia elaborada e artificial, mas tão somente derramar seus pensamentos em melodias simples e expressivas, cujo significado, verdade e poder são reconhecidos de forma imediata e sentidos de forma duradoura.¹² (FOX, 1967, p. 24-25).

Não obstante o elogio, Fox criticou eventuais irregularidades métricas nos poemas, bem como o uso de vocábulos antiquados e de pronúncias obsoletas, acusando o poeta de fraqueza e afetação. Concluiu a crítica com o prognóstico de que, justamente por sua originalidade, o poeta não seria apreciado pelo grande público de imediato.

Arthur Hallam, em crítica publicada em agosto do mesmo ano pela *Englishman's Magazine*, faz coro ao vaticínio de Fox, evocando afirmação do poeta William Wordsworth de que popularidade imediata não era prova de boa poesia (HALLAM, 1967, p. 34). O artigo de Hallam é interessante por dois motivos particulares: primeiro, por caracterizar o jovem Tennyson como um “poeta da sensação”, e segundo por elencar algumas das principais características de sua poesia publicada até então. Para Hallam, Tennyson fazia parte de um restrito grupo de autores ingleses em cuja escrita as sensações prevaleceriam sobre os conceitos — poetas que “tremiam de emoção diante de cores e sons e movimentos despercebidos ou ignorados por intelectos mais enfadonhos (HALLAM, 1967, p. 36-37)¹³. Desse modo, Tennyson se assemelharia aos predecessores românticos John Keats e Percy Bysshe Shelley, com a diferença de que

¹² “*They are graceful, very graceful; they are animated, touching, and impassioned. And they are so, precisely because they are philosophical; because they are not made up of metrical cant and conventional phraseology; because there is sincerity where the author writes from experience, and accuracy whether he writes from experience or observation; and he only writes from experience or observation, because he has felt and thoughts, and learned to analyze thought and feeling; because his own mind is rich in poetical associations, (...) and because, in his composition, he has not sought to construct an elaborate and artificial harmony, but only to pour forth his thoughts in those expressive and simple melodies whose meaning, truth and power, are the soonest recognized and the longest felt.*”

¹³ “*(...) trembled into emotion at colours, and sounds, and movements, unperceived or unregarded by duller temperaments*”.

(...) ele possui uma concepção geral mais definida e sólida que o falecido senhor Keats e está muito mais isento de manchas de dicção e caprichos imprudentes de fantasia. Ele também possui a vantagem sobre o outro poeta e amigo daquele, Shelley, de vir a público sem conexão a partidos políticos ou sistemas de opinião específicos.¹⁴ (p. 42).

Hallam então enumera as cinco excelências de Tennyson:

Em primeiro lugar, sua profusão imaginativa e, ao mesmo tempo, seu controle sobre ela. Em segundo, sua capacidade de encarnar personagens, ou, antes, estados de espírito ideais, com tamanha precisão que as circunstâncias da narrativa parecem naturalmente corresponder ao sentimento predominante e, por assim dizer, unir-se a ele por assimilação. Em terceiro, sua vívida e pitoresca descrição de objetos e a peculiar perícia com que os mantém *amarrados* para extrair, por meio de poderosa emoção, uma metáfora da ciência. Em quarto lugar, a variedade de suas medidas líricas e a exímia modulação de palavras e cadências harmoniosas a fim de intensificar ou mitigar os sentimentos expressos. Em quinto, os elevados hábitos de pensamento *implícitos* nessas composições, transmitindo uma branda sobriedade de tom, que à nossa mente impressionam mais do que se o autor tivesse esboçado uma série de opiniões em verso e buscasse instruir o entendimento ao invés de comunicar o amor à beleza ao coração.¹⁵ (Ibidem).

O já mencionado “Mariana” é um poema bastante representativo das qualidades de Tennyson acima destacadas. Limitemo-nos à leitura de uma estrofe:

All day within the dreamy house,
The doors upon their hinges creak'd;
The blue fly sung in the pane; the mouse
Behind the mouldering wainscot shriek'd,
Or from the crevice peer'd about.
Old faces glimmer'd thro' the doors,
Old footsteps trod the upper floors,
Old voices called her from without.
She only said, 'My life is dreary,
He cometh not,' she said;
She said, 'I am aweary, aweary,
I would that I were dead!' (vv. 61-72)

¹⁴ “(...) has more definiteness, and soundness of general conception, than the late Mr. Keats, and is much more free from blemishes of diction, and hasty capriccios of fancy. He has also this advantage over that poet, and his friend Shelley, that he comes before the public, unconnected with any political party, or peculiar system of opinions.”

¹⁵ “First, his luxuriance of imagination, and at the same time his control over it. Secondly, his power of embodying himself in ideal characters, or rather moods of character, with such extreme accuracy of adjustment, that the circumstances of the narration seem to have a natural correspondence with the predominant feeling, and, as it were, to be evolved from it by assimilative force. Thirdly, his vivid, picturesque delineation of objects, and the peculiar skill with which he holds all of them fused, to borrow a metaphor from science, in a medium of strong emotion. Fourthly, the variety of his lyrical measures, and exquisite modulation of harmonious words and cadences to the swell and fall of the feelings expressed. Fifthly, the elevated habits of thoughts, implied in these compositions, and imparting a mellow soberness of tone, more impressive, to our minds, than if the author had drawn up a set of opinions in verse, and sought to instruct the understanding, rather than to communicate the love of beauty to the heart.”

Esses 12 versos atestam, ainda que de maneira incipiente, a potência sensorial e a riqueza pictórica acusadas por Hallam: note-se a organização dos elementos descritos — as portas rangendo, a mosca zumbindo, o camundongo guinchando atrás do lambril mofado — em consonância com o estado de desolamento e abandono da personagem, como se o exterior revelasse o interior por meio da sugestão (lição desenvolvida sistematicamente décadas mais tarde pelos simbolistas franceses). Além disso, a modulação de palavras e cadências harmoniosas, como descrita pelo amigo do poeta, encontra respaldo na disposição cuidadosa e variada das vogais — T. S. Eliot, que considerava Tennyson o poeta inglês com o ouvido mais apurado desde Milton, considerava a frase “*The blue fly sung in the pane*” um sinal de que algo de extrema importância estava em vias de acontecer na poesia inglesa (ELIOT, 1971, p. 615).

Em vias de acontecer, isto é, ainda havia chão pela frente. A incerteza quanto a questões de tema e estilo, porém, imperava sobre a obra dos jovens escritores ingleses da época, órfãos de seus poetas românticos:

No próprio Tennyson, o impulso poético ainda era vacilante; sua direção, indeterminada. Enquanto ele tateava em busca de temas e estilo, oscilava entre o banal e o cuidadoso, ora inclinando-se para a trombeta dos mestres, ora chacoalhando badulaques estéticos de estilo; assim, na preocupação aparentemente remota de selecionar suas formas de expressão poética, ele mostrava-se frouxo, inconstante e incerto. (PYRE, op. cit., p. 34)¹⁶.

Em contraponto à crítica elogiosa de Fox e Hallam, vale mencionar a crítica de John Wilson (assinando como “Christopher North”) publicada em maio de 1832 pela *Blackwood's Edinburgh Magazine*. O ataque de Wilson era voltado menos à obra em si do que aos dois artigos supracitados, sobretudo ao de Hallam, ao qual culpava sarcasticamente pelo fechamento da *Englishman's Magazine* naquele mesmo ano. Wilson dizia que o mal de Tennyson era a vaidade de considerar material poético “qualquer pensamento, sentimento ou fantasia que tenha tido a honra de passar por sua cabeça”¹⁷ (WILSON, 1967, p. 64). Não obstante, imputava os defeitos de Tennyson a sua juventude e advertia:

¹⁶ “*In Tennyson himself the poetic urge was, as yet, vacillating; its direction indeterminate. Just as he beat about for themes and manner, was by turns trifling and earnest, now reaching for the trumpet of the masters, and now dandling aesthetic fripperies of style, so, in the apparently remote concern of choosing his forms of poetic expression, he was loose, fickle, and uncertain.*”

¹⁷ “*(...) any Thought or Feeling or Fancy that has had the honour and the happiness to pass through his mind (...)*”.

Uma tendência pueril a formas particulares de expressão, ou melhor, de grafias e pronúncias, pode muito bem ser relevada em quem *nós* ainda devemos tratar como um menino; porém, se ele levá-la adiante consigo e tolerá-la na madureza, soará bobinho como seu cordeiro [referência a um dos poemas criticados]; e se continuar balindo quando tiver os cabelos e a barba tão grisalhos quanto os nossos, ele certamente se tornará um velho e risível carneiro, e as ovelhas se importarão com ele tanto quanto se importam com um macho castrado.¹⁸ (Ibidem, p. 63).

Tennyson respondeu ao texto de Wilson com o poeminha “To Christopher North”:

You did late review my lays,
Crusty Christopher;
You did mingle blame and praise,
Rusty Christopher.
When I learnt from whom it came,
I forgave you all the blame,
Musty Christopher:
I could not forgive the praise,
Fusty Christopher.

Com sua réplica, o poeta tornou pública sua aversão à crítica negativa — principalmente àquela menos cortês —, a qual levaria a cabo por toda a vida. O filho de Tennyson relembra como esse tipo de ofensa afetava o pai: “Ele nunca sentiu prazer no louvor (exceto no de seus amigos), mas a censura injusta muito o machucava”¹⁹ (JOWETT, apud TENNYSON, 1897, p. 93).

“To Christopher North” figura em seu segundo livro, *Poems by Alfred Tennyson*, publicado em dezembro de 1832 (porém datado 1833 na folha de rosto), dois meses após seu irmão Edward ter sido internado em um manicômio por sintomas de insanidade. *Poems* era composto de 30 novos poemas, dentre os quais as primeiras versões de “The Lady of Shalott” e “The Lotos-Eaters”, além dos já mencionados “Ænone” e “Mariana in the South”. O incentivo e a insistência de Arthur Hallam foram fundamentais para a publicação de *Poems*, pois era ele quem fazia a ponte entre Tennyson e Edward Moxon, dono da *Englishman’s Magazine* e editor interessado em lançar o segundo livro do poeta; além disso, era Hallam sobretudo quem assegurava ao companheiro que seus poemas

¹⁸ “A puerile partiality for particular forms of expression, nay, modes of spelling and of pronunciation, may be easily overlooked in one whom we must look on as yet a mere boy; but if he carry it with him, and indulge it in manhood, why it will make him seem silly as his sheep; and should he continue to bleat so when his head and beard are as grey as ours, he will be truly a laughable old ram, and the ewes will care no more for him than if he were a wether.”

¹⁹ “He never felt any pleasure at praise (except from his friends), but he felt a great pain at the injustice of censure.”

eram publicáveis²⁰. Persuadido enfim pelo melhor amigo e tendo em vista a necessidade de fazer da poesia uma fonte de renda, Alfred consentiu com a publicação, não sem antes hesitar quanto à seleção dos poemas e solicitar de última hora ao seu editor a remoção de um dos textos que integrariam o volume, “The Lover’s Tale” — que, segundo o poeta, tinha muitos problemas e comprometeria a integridade do livro.

Comparado a *Poems, Chiefly Lyrical*, o novo livro traz poemas razoavelmente mais longos (“The Palace of Art” e “A Dream of Fair Women”, além do supracitado “Enone”, atingem cada um a extensão de quase 300 versos), com esquemas métricos e estróficos tendendo a maior regularidade. A temática da frustração reaparece na balada arturiana “The Lady of Shalott”: Elaine de Astolat, condenada a passar a vida diante de um tear e a ver o mundo somente através de um espelho, morre por uma maldição misteriosa após olhar diretamente através da janela de seu quarto, instigada pela figura de Lancelot, que por ali cavalgava:

His broad clear brow in sunlight glow'd;
On burnish'd hooves his war-horse trode;
From underneath his helmet flow'd
His coal-black curls as on he rode,
As he rode down to Camelot.
From the bank and from the river
He flash'd into the crystal mirror,
'Tirra lirra,' by the river
Sang Sir Lancelot.

She left the web, she left the loom,
She made three paces thro' the room,
She saw the water-lily bloom,
She saw the helmet and the plume,
She look'd down to Camelot.
Out flew the web and floated wide;
The mirror crack'd from side to side;
'The curse is come upon me,' cried
The Lady of Shalott. (vv. 110-117)

“The Lady of Shalott” marca a estreia em livro do duradouro interesse de Tennyson pelas lendas arturianas. Dividido em quatro partes, é todo composto de estrofes de oito versos tetrâmetros alternadamente iâmbicos e trocaicos, encerrados por um verso trimétrico, com um esquema de rimas *aaaabcccb*, sendo *b* uma rima fixa em todo o

²⁰ Arthur Hallam desempenhou um papel fulcral na divulgação do primeiro livro de Tennyson e na publicação do segundo: primeiro, ele pediu ao poeta e crítico Leigh Hunt que resenhasse o livro de Alfred; segundo, ele escreveu sua própria resenha para a *Englishman's Magazine* de Moxon; terceiro, ele enviou um dos sonetos de Tennyson para Moxon para ser publicado no mesmo periódico, e, por fim, tentou providenciar o pagamento pela publicação regular na revista. Desses esforços, todos exceto o último foram bem-sucedidos (HAGEN, 1979, p. 16).

poema. Semelhante configuração de versos já havia sido explorada por Tennyson em outro poema de temática arturiana: o fragmento “Sir Launcelot and Queen Guinevere”, anterior a “The Lady of Shalott”, porém publicado somente no livro seguinte.

Se “The Lady of Shalott” acusa uma busca por referências menos imediatas que a dos poetas românticos como Byron, “The Lotos-Eaters” representa no volume em questão o retorno de Tennyson a narrativas e ambientações ainda mais remotas: versando com liberdade criativa sobre o episódio narrado no canto IX da *Odisseia*, o poeta aborda a chegada de Odisseu e seus marujos à ilha dos lotófagos, o entorpecimento dos marujos após consumirem a lótus e sua decisão de permanecer na ilha, pois ninguém mais os esperaria em sua terra natal após tantos anos em alto mar. O desfecho da narrativa é suprimido pelo poeta a fim de potencializar esse estado de espírito. Há novamente uma adequação bem acertada entre a prosódia e a condução do tema: uma sequência de cinco estrofes spenserianas (oito pentâmetros iâmbicos seguidos de um hexâmetro, num esquema de rimas *ababbcbcc*) para a primeira parte, essencialmente narrativa e pictórica, contrasta-se com a modulação de versos polimétricos de variadas cadências e extensões na segunda, denominada “Canto Córico” (“Choric Song”); nela, a terceira pessoa é substituída pela primeira do plural, e os marinheiros desregulam completamente o ritmo do poema, variando a quantidade de versos e o esquema de rimas a cada estrofe.

Assim como a estreia independente de Tennyson ficou marcada pela querela literária entre o poeta e “Christopher North” — e talvez precisamente por conta desse episódio²¹ —, a publicação de *Poems* foi alvo de outra crítica insidiosa, publicada anonimamente no periódico *Quarterly Review* em abril de 1833. O texto, posteriormente creditado a John Wilson Croker, referia-se à obra de modo sarcástico e violento: “*If any sense in me remains!*”, diz o trecho do poema “My Life is Full of Weary Days”, citado pelo crítico, que em seguida conclui:

Essa dúvida é inconsistente em relação à estrofe inicial da obra e, de fato, modesta demais; assumimos a responsabilidade de assegurar ao senhor Tennyson que, mesmo após sua morte e sepultamento, ainda lhe restará tanto juízo quanto ele hoje tem a sorte de possuir.²² (CROKER, 1967, p. 70.)

²¹ Como apontado por Hagen (1979), o fato de Croker haver dedicado duas páginas de sua resenha de *Poems* (1833) à crítica do poeminha de Tennyson levanta suspeitas quanto a uma possível motivação pessoal por trás do ataque. A autora aponta a amizade entre John Lockhart, editor do *Quarterly Review*, e John Wilson (“Christopher North”) como uma das razões de o novo texto se imbuir de um caráter violento e, até mesmo, vingativo (HAGEN, op. cit., p. 38).

²² “*This doubt is inconsistent with the opening stanza of the piece, and, in fact, too modest; we take upon ourselves to re-assure Mr. Tennyson, that, even after he shall be dead and buried, as much ‘sense’ will still remain as he has now the good fortune to possess.*”

Tal era o tom geral da resenha. Por mais que Hallam e os colegas tentassem convencê-lo de que, boa ou ruim, a crítica resultava em visibilidade para seu livro, ou que o *Quarterly Review* era política e literariamente enviesado, ou, ainda, que

(...) sua originalidade e singularidade em relação a qualquer outro poeta, seu domínio incomum de metros variados e de raras harmonizações de som e sentido necessitavam que fosse criado um gosto por seu trabalho antes que pudessem apreciá-lo²³ (TENNYSON, op. cit., p. 94)

Tennyson passaria dez anos sem publicar outro livro.

A decisão de se alienar das casas editoriais por tanto tempo assenta-se também na súbita morte de Arthur Hallam em 15 de setembro de 1833: o rapaz viajava para Viena com seu pai quando sofreu um aneurisma cerebral. A notícia chegou para os Tennyson no início de outubro: subitamente, Alfred perdera o melhor amigo e maior leitor e incentivador de sua poesia. A perda foi ainda mais dolorosa para Emily, irmã do poeta, com quem Arthur havia se noivado após a custosa aprovação de Henry Hallam. Os infortúnios na vida pessoal e literária fizeram com que o poeta se recolhesse, escrevendo para si e seu restrito círculo de amizades e sobretudo revisando os poemas já publicados. A única vez em que sua poesia veio a público antes de 1842 foi quando da publicação do poema “Oh! That ‘Twere Possible” no jornal *The Tribute* em outubro de 1837, atendendo ao pedido de Richard Monckton Milnes.

Duas frustrações amorosas ainda nessa década marcariam a vida e a poesia de Tennyson: em 1834, apaixonou-se pela aristocrata Rosa Baring, mas logo se desiluiu devido ao abismo social entre as duas famílias; em 1836, então, no casamento de seu irmão Charles com Louisa Sellwood, Alfred enamorou-se da irmã da noiva, também chamada Emily, com quem ele tivera uma breve interação em 1830. Em 1837, os Tennyson de Somersby mudaram-se para High Beech; em 1838, Alfred e Emily assumiram o noivado, interrompido dois anos depois devido à instabilidade financeira do poeta — e também, talvez, por receio da família Sellwood, que presenciara a separação de Louisa e Charles, viciado em ópio, em 1839 (RICKS, 1989, p. 146). Não é de se estranhar, portanto, que tema do amor impossibilitado pela diferença entre classes figure em poemas escritos no período, como “Locksley Hall”:

²³ “(...) *his very creative originality and unlikeness to any poet, his uncommon power over varied metres and rare harmonies of sound and sense, needed the creation of a taste for his work before he could be appreciated (...)*”

Cursed be the social wants that sin against the strength of youth!
Cursed be the social lies that warp us from the living truth!

Cursed be the sickly forms that err from honest Nature's rule!
Cursed be the gold that gilds the straiten'd forehead of the fool! (vv. 59-62)

O monólogo dramático trata das reminiscências e vaticínios de um jovem soldado ao visitar o paço onde crescera. Apaixonado pela prima, que o troca por um pretendente rico, ele maldiz a corrupção da sociedade pelo dinheiro e prenuncia uma futura — e futurística — democracia mundial:

Heard the heavens fill with shouting, and there rain'd a ghastly dew
From the nations' airy navies grappling in the central blue;

Far along the world-wide whisper of the south-wind rushing warm,
With the standards of the peoples plunging thro' the thunder-storm;

Till the war-drum throb'd no longer, and the battle-flags were furl'd
In the Parliament of man, the Federation of the world. (vv. 123-128)

O verso utilizado em “Locksley Hall” é o octâmetro trocaico catalético, organizado em dísticos. Sem precedentes, até onde se sabe, na poesia inglesa, o autor traça sua origem a um comentário do pai de Arthur Hallam, que observou que “os ingleses gostam de versos trocaicos” (TENNYSON, 1897, p. 195). Tal metro logo caiu no gosto popular, sendo adotado por outros autores vitorianos como William Thackeray e os Brownings. Tamanha teria sido sua influência sobre poetas da época que se supõe ter sido através de “Lady Geraldine’s Courtship”, poema de Elizabeth Barrett Browning formalmente inspirado em “Locksley Hall”, que Edgar Allan Poe teria desenvolvido o verso de “The Raven” (PYRE, op. cit., p. 247-249). Tornar-se-ia além disso uma preferência pessoal de Tennyson, retomada com certa recorrência em escritos posteriores.

1.1.3. “*To strive, to seek, to find*”: *Poems* (1842) e *The Princess*

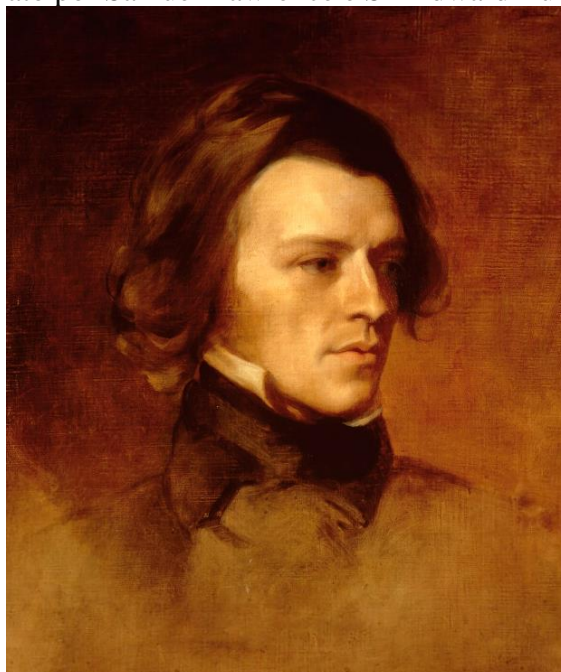
Os primeiros anos de 1840 foram marcados por nova tragédia, dessa vez de ordem econômica, abalando ainda mais a saúde mental do poeta: com o fim do noivado, Tennyson julgara por bem investir o montante de sua herança (três mil libras na época, que, com a inflação, correspondem atualmente a um valor próximo de £ 241.406,00²⁴)

²⁴ Fonte: *Bank of England*. Disponível em: <<https://www.bankofengland.co.uk/monetary-policy/inflation/inflation-calculator>>. Acesso em 06 dez 2022. A cotação estimada para os demais valores apresentados neste capítulo foi extraída desta mesma referência.

em um negócio de máquinas de carpintaria apresentado por Matthew Allen, diretor de um sanatório localizado próximo de High Beech. Em 1843, a companhia faliu, e Tennyson perdeu todo o dinheiro, o qual reaveria somente após a morte de Matthew Allen em 1845. Contudo, sua situação financeira só se estabilizou de fato quando, graças ao auxílio de Henry Hallam bem como de seus amigos e admiradores de sua poesia, Tennyson passou a receber da Coroa inglesa uma pensão anual de 200 libras — aproximadamente £ 16.093,00 hoje em dia.

Em maio de 1842, enfim, Tennyson publicou nova versão de *Poems*, dividida em dois volumes: o primeiro, intitulado *The Lady of Shalott, and Other Poems*, trazia uma seleção dos livros anteriores substancialmente revistos, tais como “The Lady of Shalott”, “Mariana in the South”, “The Palace of Art”, “Ænone” e “The Lotos-Eaters”; o segundo, *English Idyls, and Other Poems*, poemas inéditos escritos entre 1833 e 1842, dentre os quais “Ulysses”, “St. Simeon Stylites”, “Morte d’Arthur” e “Break, Break, Break”. *Poems* (1842) foi a primeira obra de Tennyson publicada nos Estados Unidos, pela Ticknor & Fields, ao passo que Edward Moxon foi novamente o editor responsável por sua publicação na Inglaterra.

Figura 2 – Retrato por Samuel Lawrence e Sir Edward Burne-Jones (1840)



Fonte: National Portrait Gallery.²⁵

²⁵ Disponível em: <<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw06248/Alfred-Lord-Tennyson?LinkID=mp04454&role=sit&rNo=1>>. Acesso em: 16 nov 2022.

Assim como, na ocasião da feitura do segundo livro, Tennyson procedia com certo vagar e confiava no apoio moral de Arthur Hallam para dar seguimento à elaboração da obra, os volumes de 1842 também tomaram forma muito graças à persuasão de terceiros: era constante a cobrança das casas editoriais americanas, que queriam publicar seus volumes anteriores — o que ele veementemente desaprovava —, e do amigo Edward Fitzgerald, que, após a morte de Hallam, fazia a ponte entre o poeta e Moxon. A insatisfação de Tennyson quanto à versão final de *Poems* (1842), apressada por esses fatores externos, fica evidente em sua correspondência com Fitzgerald, datada de junho daquele ano:

Não destrata meu livro: você não será capaz de odiá-lo mais do que eu, mas não me fará bem sabê-lo destrutado; se ele é ruim, a culpa é sua e dos outros que continuamente me apressaram para publicá-lo. Não por mim, mas por vocês, foi que eu consenti em entregar minhas páginas à multidão — danem-se eles! E toda repreensão já vem tarde.²⁶ (TERHUNE & TERHUNE, 1980, p. 330)

Não obstante o remorso de Tennyson, as vendas do novo livro superaram significativamente a dos anteriores: enquanto *Poems* (1833) teve uma tiragem de 450 exemplares, que demorou cerca de três anos para esgotar, 800 exemplares de *Poems* (1842) haviam sido inicialmente impressos, dos quais 500 foram vendidos já nos primeiros quatro meses após a publicação (HAGEN, 1979, p. 63). O livro foi um sucesso de vendas tão grande que em menos de uma década já atingia a sétima edição, com uma tiragem de 5000 exemplares e vendendo mais de 250 exemplares por mês — números jamais alcançados por nenhum outro poeta do período (CHESHIRE, 2016, p. 71-74). *Poems* (1842) marcou de tal forma a produção poética de Tennyson que, a longo prazo, vendeu mais exemplares que seus três livros subsequentes (*The Princess, In Memoriam* e *Maud, and Other Poems*), cujas primeiras edições se esgotavam em questão de meses devido à popularidade atingida pelo poeta (Ibid., p. 84).

Os anos de recolhimento mostraram-se muito importantes para o apuro da poesia de Tennyson: afastando-se dos arroubos estilísticos da juventude, o poeta buscava cada vez mais o retorno aos preceitos estéticos da antiguidade, cultivando formas de expressão mais sóbrias e comedidas. Isso passava incontornavelmente pela revisão dos poemas já

²⁶ “Don't abuse my book: you can't hate it more than I do, but it does me no good to hear it abused; if it is bad, you and others are to blame who continually urged me to publish. Not for my sake but yours did I consent to submit my papers to the herd — d—n 'em! and all reproach comes too late.”

publicados: dos 56 textos de *Poems, Chiefly Lyrical*, 24 foram revistos para constar na edição de 1842, o mesmo ocorrendo com 14 dos 30 poemas de 1833. As revisões tendiam à regularização do ritmo, à maior fluidez do estilo e ao polimento da dicção poética, eliminando eventuais traços de afetação juvenil, visando ao aprimoramento da linguagem tanto poética quanto racional (PYRE, op. cit., p. 60). Ademais, outra evidência do compromisso de Tennyson para com a tradição clássica se manifesta no título da seção de poemas inéditos: *English Idyls, and Other Poems*. Pattison (1979) comenta:

O idílio, portanto, é uma forma constituída de contradições. É austero, obra de intelectuais meticulosos manipulando conscientemente o gênero; seu assunto, porém, é a psiquê humana, e seus enunciadores cantam com ímpeto lírico. É uma forma que, ao menos com Calímaco, declara um tipo de guerra contra o épico, e ao mesmo tempo luta pela corpulência épica e frequentemente emprega o metro homérico. É uma forma decididamente bela, que não raro se atenta às belezas do mundo pastoral, e no entanto se transporta com a mesma facilidade pelos mesmos domínios da comédia social contemporânea que a Nova Comédia de Menandro. É artificial, e no entanto emprega uma forma extrema de realismo. Retrata uma canção e deleita-se na arte; ainda assim, é “útil à vida”. (PATTISON, 1979, p. 29)

Em Tennyson, o idílio abrangeria toda a gama de formas poéticas breves: dos poemas líricos aos narrativos, das baladas aos monólogos dramáticos. É concebível que uma forma poética abranja tanta multiplicidade de execuções pelo caso particularmente contraditório do idílio: não se trata de um repertório limitado de temas, metros ou tons, mas de um método de composição compartilhado por todos esses poemas, método esse que envolve a conjunção de fontes literárias por vezes um tanto díspares a fim de compor uma unidade ao mesmo tempo sóbria, coesa e com autonomia estética.

O crítico aponta elementos dessa forma poética essencialmente alexandrina não apenas nos novos poemas, mas também naqueles reaproveitados: segundo ele, o que restou da peneira tennysoniana foi uma “reunião bastante homogênea de versos que tendiam ao idílio, assim como os esquemas estróficos e os metros tendiam à simplicidade” (Ibid., p. 47). Demonstra, ainda, como “The Lady of Shalott” se adequa à tradição retomada pelo poeta:

Como muitas de suas obras iniciais, “The Lady of Shalott” é derivada de um material um tanto recôndito; de acordo com Tennyson, sua fonte foi *Qui conta come la Damigella di Scalot mori per amore di Lancialotto*, história italiana do final do século XIII. No entanto, como apontado por comentaristas, o tratamento dado à Dama por Tennyson é muito diferente do original: ele acrescentou o fundo arturiano, inventou a ilha onde mora a Dama e introduziu o espelho, a maldição e a tecelagem. Isso, claro, é o padrão comum do idílio,

no qual [...] os materiais recebidos são alterados para se adequar às exigências da nova forma. (Ibidem).²⁷

Dos novos poemas, “Ulysses” apresenta um processo de assimilação das referências literárias muito semelhante: inspirado livremente no canto XI da *Odisseia* e no canto XXVI do *Inferno* de Dante, trata-se de um monólogo dramático em versos brancos centrado no herói homérico — sua segunda aparição em Tennyson desde “The Lotos-Eaters”. Já velho, estabelecido em Ítaca há alguns anos, cansado de sua responsabilidade como governante, Odisseu anseia por uma última navegação junto de seus marinheiros:

It little profits that an idle king,
By this still hearth, among these barren crags,
Match'd with an aged wife, I mete and dole
Unequal laws unto a savage race,
That hoard, and sleep, and feed, and know not me.
I cannot rest from travel; I will drink
Life to the lees. [...] (vv. 1-7)

Que a empresa de fato ocorra e termine na morte de Odisseu, nós só sabemos pela *Divina Comédia*, pois “Ulysses” não narra história alguma; antes, o recorte favorece a exposição do estado de espírito da personagem em um momento de clímax da psiquê humana:

[...] Come, my friends.
'T is not too late to seek a newer world.
Push off', and sitting well in order smite
The sounding furrows; for my purpose holds
To sail beyond the sunset, and the baths
Of all the western stars, until I die.
It may be that the gulfs will wash us down;
It may be we shall touch the Happy Isles,
And see the great Achilles, whom we knew.
Tho' much is taken, much abides; and tho'
We are not now that strength which in old days
Moved earth and heaven, that which we are, we are, —
One equal temper of heroic hearts,
Made weak by time and fate, but strong in will
To strive, to seek, to find, and not to yield. (vv. 56-70)

²⁷ “Like many of the early works, *The Lady of Shalott* draws on fairly recondite material; according to Tennyson, its source was the late-thirteenth-century Italian story, *Qui conta come la Damigella di Scalot mori per amore di Lancialotto*. But as commentators have pointed out, Tennyson’s treatment of the *Lady* is very different from the original: he added the Arthurian background, invented the *Lady’s* island home, and introduced the mirror, the curse, and the weaving. This, of course, is the usual pattern in the idyll, where [...] received materials are altered to suit the dictates of the new form.”

O discurso entretece alusões poéticas das mais variadas, perpassando Homero, Virgílio, Dante, Shakespeare, Byron e o próprio Arthur Hallam (RICKS, 1969, p. 560-566); as múltiplas vozes articulam-se em uma unidade discursiva que transcende o mero mosaico de referências por meio do artesanato poético — tal seria doravante a postura de Tennyson quanto a assimilações da poesia alheia. O verso branco, distinto daquele inicialmente emprestado de Milton, apresenta maior equilíbrio entre variação e uniformidade: a cadência iâmbica é mantida severamente, com a incidência recorrente de oxítonas nos acentos do verso, o que confere ao poema um ritmo heroico. Finalmente, recursos de variação rítmica, como a cesura épica atestada em *Timbuctoo*, foram deixados de lado em detrimento de uma dicção mais fluida, traço do verso branco maduro de Tennyson.

Para grande parte da crítica, entretanto, o livro não representava nenhum progresso significativo à poesia do autor, e ressalvas pontuais eram feitas. John Sterling, em resenha publicada no *Quarterly Review* em setembro de 1842, criticou a desatenção de Tennyson (bem como de quase toda a literatura inglesa do período) para com acontecimentos de sua própria época, ainda carente de uma representação poética que lhe fizesse justiça:

[N]ão sabemos por que (...) um poeta inglês moderno escreveria sobre Ulisses e não sobre os grandes navegadores do mundo moderno: Colombo, Gama ou até mesmo Drake. Seus sentimentos e objetivos se aproximam muito mais de nossa compreensão — chegam até nós por uma linha um tanto mais curta.²⁸ (STERLING, 1967, p. 120).

A crítica inquietava-se diante da falta de compromisso da poesia com a contemporaneidade. Richard Monckton Milnes, em resenha para a *Westminster Review*, quis nortear o caminho de Tennyson incutindo-lhe uma espécie de dever social:

Ele tem um completo controle de sua dicção; sua sensibilidade e execução das harmonias do verso são precisas e admiráveis; ele só precisa mostrar que tem substância (a que Goethe chamava *stoff*) digna desses recursos; que não vai se contentar com imagens engenhosas nem ilustrações fantasiosas; em suma, que compreende que a função do poeta em nosso tempo é mais ensinar do que deleitar, e sugerir ainda mais do que ensinar.²⁹ (MILNES, 1967, p. 138).

²⁸ “Yet we know not why (...) a modern English poet should write of Ulysses rather than of the great voyagers of the modern world, Columbus, Gama, or even Drake. Their feelings and aims lie far nearer to our comprehension — reach us by a far shorter line.”

²⁹ “His command of diction is complete, his sense and execution of the harmonies of verse accurate and admirable; he has only to show that he has substance (what Goethe used to call *stoff*) worthy of these media; that he will not content himself with any ingenuity of conceit or fancifulness of illustration; that, in

Edgar Finley Shannon Jr. enumera as principais recomendações dos críticos para o autor de *Poems*: a poesia moderna precisa idealizar e refletir a vida e o pensamento contemporâneos; a mais elevada forma de poesia é a que se atenta à experiência humana; o principal dever do poeta é ensinar; sua poesia precisa apresentar mais empatia humana, e ele deveria escrever um poema longo, sustentado por uma unidade temática (SHANNON, apud HAGEN, 1979, p. 73). Da mesma forma que a recepção negativa dos dois primeiros livros de Tennyson foi importante para o progresso de sua poesia, visto que o incitou a revisar e polir os poemas que julgava meritórios de republicação, as deficiências acusadas em *Poems* (1842) receberam maior atenção em seu livro seguinte.

The Princess: A Medley (1847) foi a primeira obra de Tennyson a apresentar uma unidade temática. Originalmente dividido em sete cantos com introdução e epílogo, o longo poema em verso branco narra a história amorosa de Ida, princesa que renuncia à sociedade patriarcal para fundar uma universidade exclusiva de mulheres. A história é narrada pelo príncipe a quem ela havia sido prometida desde a infância e que, enamorado por seu retrato (ele nunca a vira pessoalmente), parte em busca de conquistá-la.

Além dos trechos narrativos, a primeira edição do poema também era constituída de trechos líricos dos mais representativos do gênero na obra de Tennyson, como “Tears, Idle Tears”, “Now Sleeps the Crimson Petal”. Eis os trechos de maior interesse para nós, nos quais a lição da *aurea mediocritas* clássica é posta em prática magistralmente pela sobriedade do tom melancólico, pela dicção melíflua marcada por eventuais repetições anafóricas, pela melopeia sutil das aliterações e dos refrãos, bem como pela modulação hábil e harmônica de um metro tão regular e despojado de virtuosismos:

‘Tears, idle tears, I know not what they mean,
Tears from the depth of some divine despair
Rise in the heart, and gather to the eyes,
In looking on the happy autumn-fields,
And thinking of the days that are no more.

‘Fresh as the first beam glittering on a sail,
That brings our friends up from the underworld,
Sad as the last which reddens over one
That sinks with all we love below the verge;
So sad, so fresh, the days that are no more.

‘Ah, sad and strange as in dark summer dawns
The earliest pipe of half-awaken'd birds

fine, he comprehends the function of the poet in this day of ours, to teach still more than he delights, and to suggest still more than he teaches.”

To dying ears, when unto dying eyes
 The casement slowly grows a glimmering square;
 So sad, so strange, the days that are no more.

‘Dear as remember'd kisses after death,
 And sweet as those by hopeless fancy feign'd
 On lips that are for others; deep as love,
 Deep as first love, and wild with all regret;
 O Death in Life, the days that are no more!’

Se então a literatura inglesa abordava mais sistematicamente o tema da posição da mulher na sociedade (nesse período, além de *The Princess*, foram publicadas obras como *The Angel in the House* (1854), de Coventry Patmore, e *Aurora Leigh* (1857), de Elizabeth Browning), Hallam Tennyson recorda que, em 1839, seu pai já discutia com sua então noiva sobre acesso das mulheres à educação superior (TENNYSON, 1897, p. 248). A intelectualidade das mulheres e sua condição de desigualdade em relação aos homens sempre estiveram no radar do poeta: em casa, recebera o exemplo da mãe, presa em um casamento conturbado, e das irmãs, muito inteligentes mesmo sem terem recebido educação formal; com os Apóstolos de Cambridge, tomara conhecimento da luta de socialistas ingleses e franceses pela emancipação das mulheres e pela reforma da instituição do casamento; ora adulto, mantinha-se em contato com mulheres proeminentes da vida intelectual londrina, tais como Caroline Norton, Emma Moxon e a já mencionada Elizabeth Browning (HAGEN, 1979, p. 74).

Figura 3 – Manuscrito original de "Tears, Idle Tears"

• Then she "let some one-sing to us. dighlein more
 She minutes pledged with music." & a maid
 of those behind her smote her harp & sang
~~Tears, like~~ Tears, I know not what they mean.
 Scars from the depth of some divine despair
 Press in the heart & gather to the eyes
 In looking on the happy Autumn fields
 And thinking of the days that are no more.
 Fresh as the first beam glittering on a sail
 That brings our friends up from the underworld
 Sad as the last which reddens over one
 That sinks with all we love below the verge
 So sad, so fresh the days that are no more

Oh sad & strange as in dark summer-woods
 The curlew pipe of half-awaken'd birds
 To dying ears when unto dying eyes
 The casement slowly grows a glimmering square
 So sad, so strange the days that are no more.

Dear as remember'd kisses after death
 And sweet as those by hopeless fancy feign'd
 On lips that are for others; deep as love
 Deep as first love, & wild with all regret
 O death in life, the days that are no more

Fonte: TENNYSON, Hallam. *Alfred Tennyson: A Memoir By His Son*,
 vol. 1. London: Macmillan, 1893.

O subtítulo “A Medley” (“Uma Miscelânea”) refere-se à variedade de tons empregados na narrativa: ora cômica, como quando o príncipe se disfarça para entrar na universidade; ora filosófica, como quando as duas partes engajam em uma batalha de ideias no ambiente acadêmico; ora trágica, como quando o príncipe é ferido em combate, e ora romântica, como quando Ida cuida do rapaz ferido e acaba se apaixonando por ele. Para John Marston e outros críticos da época, *The Princess* era um poema incongruente e indeciso dado seu caráter miscelânico, que mesclava de forma confusa o trágico e o cômico, a sala de aula e o código de cavalaria, o pedantismo moderno e o romance antigo (MARSTON, 1967, p. 171). De fato, o caráter dubio da obra, que não é nem uma coisa, nem outra, é reconhecido por Tennyson no desfecho: “*And yet to give the story as it rose, / I moved as in a strange diagonal*”.

A insatisfação do próprio autor quanto ao poema³⁰ se evidencia pelas várias emendas feitas a cada reedição: “The Splendor Falls”, inspirado na viagem de Tennyson

³⁰ Em carta para Fitzgerald datada de 1847, Tennyson diz: “Meu livro saiu, e eu o odeio, e sem dúvidas você também o odiará” (“*My book is out and I hate it, and so no doubt will you*”) (TENNYSON, 1897, p. 260).

e Moxon para a Irlanda em 1848, foi adicionado ao conjunto em 1850 junto de outras canções intercalares que se destacam do todo por não serem escritas em verso branco e não se situarem na Idade Média, e sim nos tempos modernos. Para Tennyson, as canções forneceriam a melhor chave de leitura possível para a narrativa; ele só não as incluía nas edições anteriores por acreditar que “o poema se explicaria por si só, porém o público não captou a mensagem”³¹ (TENNYSON, 1897, p. 254).

1.1.4. “*Behind the veil, behind the veil*”: *In Memoriam A. H. H.*

Três grandes eventos marcaram a vida de Tennyson no ano de 1850: a publicação de seu poema *In Memoriam A. H. H.* (também conhecido apenas como *In Memoriam*) por Moxon, o casamento com Emily Sellwood e o recebimento do título de Poeta Laureado após a morte de William Wordsworth.

Paralelamente aos poemas publicados entre a morte de Arthur Hallam e *The Princess*, Tennyson vinha compondo uma série de poemas idênticos na forma (tetrâmetros iâmbicos dispostos em quadras com rima *abba*, posteriormente nomeados “*In Memoriam stanza*” devido ao uso primoroso) em homenagem ao companheiro. Há menções ao projeto na correspondência do poeta e de seus amigos durante a década de 1840. Em 30 de novembro de 1844, ele escreve para sua tia Elizabeth Russel:

No que diz respeito à não publicação daqueles poemas mencionados por você, isso se dá em parte pelas considerações de que você fala e em parte por eu sentir que ainda não estão perfeitos: talvez eles não vejam a luz do dia enquanto eu existir. Não sei dizer, mas não desejo expô-los ainda.³² (LANG & SHANNON Jr., 1981, p. 231).

Em janeiro do ano seguinte, Edward Fitzgerald comenta, em carta para o jornalista e crítico teatral William Bodham Donne:

A. T. tem quase um livro inteiro de poemas — elegíacos — em memória de Arthur Hallam. Você não acha que o mundo precisa de outros tons que não o elegíaco? *Lycidas*³³ atingiu a extensão máxima permitida a uma elegia. Mas

³¹ “[...] again I thought that the poem would explain itself, but the public did not see the drift”.

³² “With respect to the non-publication of those poems which you mention, it is partly occasioned by the considerations you speak of, and partly by my sense of their present imperfectness: perhaps they will not see the light till I have ceased to be. I cannot tell, but I have no wish to send them out yet”.

³³ Elegia pastoral de John Milton, publicada em 1638.

Spedding as elogia: e eu creio que elas verão a luz — a luz pública — eventualmente.³⁴ (TERHUNE et al., 1980, p. 478).

De fato, o projeto foi aos poucos tomando forma de livro: em correspondência com o poeta Coventry Patmore datada de 28 de fevereiro de 1849, Tennyson cita seu “livro de Elegias”, que até então era uma espécie de livro de contas (“*butcher-ledger-like book*”) onde guardava os excertos do que viria a ser *In Memoriam* (LANG & SHANNON Jr., 1981, p. 297).

Em março de 1850, uma primeira versão do poema foi impressa e distribuída para pessoas próximas de Tennyson com o título *Fragments of an Elegy*, e no fim de maio se deu a publicação de fato por Edward Moxon, com alguns ajustes e já com o título final, sugerido por Emily Sellwood (outro título considerado por Tennyson teria sido *The Way of the Soul*). *In Memoriam* teve um papel central no reatamento dos laços rompidos há uma década: em abril, Emily respondera-se com Alfred elogiando *Fragments of an Elegy* — que sua prima Catherine Rawnsley havia lhe emprestado — e lhe dissera que já não conseguia se separar daquela preciosidade³⁵ (RICKS, 1989, p. 197). Os dois decidiram então retomar o noivado e, graças a um adiantamento de 300 libras do editor de Tennyson — que correspondem a cerca de £ 31.900,00 nos dias de hoje —, conseguiram realizar o casamento.

Embora o poema tenha sido publicado anonimamente, houve poucas dúvidas quanto a sua autoria, conforme Charles Kingsley relata em crítica publicada na *Fraser's Magazine* em setembro de 1850:

Se o autor quisesse que soubéssemos o seu nome, ele o teria colocado na folha de rosto. Se ele escolhe não fazê-lo, temos tanto direito de inquirir seu segredo quanto temos de discutir suas questões pessoais ou abrir suas correspondências. Mas toda regra tem suas exceções, e o livro no topo de nossa lista certamente é uma. O mundo inteiro, de um jeito ou de outro, sabe seu autor. Seu nome já foi mencionado sem hesitação por diversas resenhas, quer por acesso a informações privadas, quer pela certeza que todo indivíduo letrado deve sentir de que há somente um homem na Inglaterra detentor ao mesmo tempo de talento poético e experiência artística suficiente para tão nobre criação. Esperamos, portanto, não ser julgados como impertinentes por ignorar o anonimato que toda a Inglaterra já ignorou antes de nós e atribuir *In Memoriam* à pena do autor de *The Princess*.³⁶ (KINGSLEY, 1967, p. 173)

³⁴ “A. T. has near a volume of poems — elegiac — in memory of Arthur Hallam. Don't you think the world wants other notes than elegiac now? Lycidas is the utmost length an elegiac should reach. But Spedding praises: and I suppose the elegiacs will see daylight — public daylight — one day.”

³⁵ “Katie told me the poems might be kept until Saturday. I hope I shall not have occasioned any inconvenience by keeping them to the limit of time; and if I have I must be forgiven, for I cannot willingly part from what is so precious.”

³⁶ “If an author intended us to know his name, he would put it on his title-page. If he does not choose to do that, we have no more right to pry into his secret than we have to discuss his family affairs or open his

A recepção positiva de Kingsley ecoava a maioria das críticas de periódico (JUMP, 1967, p. 8). Com ele, Tennyson satisfaz aos críticos que lhe pediam um poema longo e homogêneo: *In Memoriam* tinha sobre *The Princess* a vantagem de não ser uma miscelânea de tons e estilos, sendo considerado por Kingsley uma unidade perfeita (Ibid., p. 182). Além disso, tratava-se de um poema atento a sua época, capaz de lhe oferecer uma representação poética, pelo menos no que diz respeito ao embate entre espiritualidade e cientificismo.

Sobre a organização do conteúdo e as circunstâncias de composição de *In Memoriam*, Hallam Tennyson rememora:

“É preciso lembrar”, escreve meu pai, “que isto é um poema, não uma biografia. É baseado em nossa amizade, no noivado de Arthur Hallam com minha irmã, em sua morte súbita em Viena pouco antes da data do casamento e em seu enterro na Igreja de Clevedon. O poema conclui com o casamento de minha irmã caçula, Cecília. Era para ser como uma *Divina Comédia*, com um final feliz. As seções foram escritas em locais variados e conforme fases de nosso relacionamento me vinham à memória e as sugeriam. Eu não as escrevi com qualquer perspectiva de amarrá-las em uma unidade ou publicá-las, até me dar conta de que havia escrito um bom número delas. [...] Após a morte de A. H. H., as divisões do poema são marcadas pela primeira véspera de Natal (seção 28), segundo Natal (78) e terceira véspera de Natal (104 e 105 etc.). [...] Quanto a onde os poemas foram escritos, alguns foram escritos em Lincolnshire, alguns em Londres, Essex, Gloucestershire, em Gales e onde mais eu porventura estivesse”.³⁷ (TENNYSON, 1897, p. 305)

O comentário de Tennyson acerca da caracterização de *In Memoriam* como um poema e não uma biografia justifica a ordem cronológica fictícia dos episódios que o compõem: esse recorte de três natais compreende um período de quase dez anos, da morte de Arthur Hallam em 1833 ao casamento de Cecília Tennyson em 1842. Seu comentário justifica também as múltiplas dimensões que integram o sujeito poético da obra: se por

letters. But every rule has its exceptional cases; and the book which stands first upon our list is surely such. All the world, somehow or other, knows the author. His name has been mentioned unhesitatingly by several reviews already, whether from private information, or from the certainty which every well-read person must feel, that there is but one man in England possessed at once of poetic talent and artistic experience sufficient for so noble a creation. We hope, therefore, that we shall not be considered impertinent if we ignore an incognito which all England has ignored before us, and attribute In Memoriam to the pen of the author of The Princess.”

³⁷ “‘It must be remembered’, writes my father, ‘that this is a poem, not an actual biography. It is founded on our friendship, on the engagement of Arthur Hallam to my sister, on his sudden death at Vienna, just before the time fixed for their marriage, and on his burial at Clevedon Church. The poem concludes with the marriage of my youngest sister Cecilia. It was meant to be a kind of *Divina Commedia*, ending with happiness. The sections were written at many different places, and as the phases of our intercourse came to my memory and suggested them. I did not write them with any view of weaving them into a whole, or for publication, until I found that I had written so many. [...] After the Death of A. H. H., the divisions of the poem are made by First Xmas Eve (Section XXVIII), Second Xmas (LXXVIII), Third Xmas Eve (CIV and CV etc.). [...] As to the localities in which the poems were written, some were written in Lincolnshire, some in London, Essex, Gloucestershire, Wales, anywhere where I happened to be’”.

um lado o poema registra acontecimentos específicos da vida de Tennyson (o que torna impossível desprezar sua dimensão autobiográfica):

LXXV

I leave thy praises unexpress'd
In verse that brings myself relief,
And by the measure of my grief
I leave thy greatness to be guess'd.

What practice howsoever expert
In fitting aptest words to things,
Or voice the richest-toned that sings,
Hath power to give thee as thou wert?

I care not in these fading days
To raise a cry that lasts not long,
And round thee with the breeze of song
To stir a little dust of praise.

Thy leaf has perish'd in the green,
And, while we breathe beneath the sun,
The world which credits what is done
Is cold to all that might have been.

So here shall silence guard thy fame;
But somewhere, out of human view,
Whate'er thy hands are set to do
Is wrought with tumult of acclaim.

Por outro trata igualmente de sentimentos comuns, compartilhados por seus contemporâneos e compatriotas. Dessa forma, o sujeito poético de *In Memoriam* desdobra-se no retrato de um intelectual vitoriano diante dos avanços científicos de sua época, sobretudo aqueles da astronomia, geologia e paleontologia, encabeçados pelos estudos de James Hutton e Charles Lyell; através da voz do sujeito poético, a fé cristã entra em conflito com a Alta Crítica, com o evolucionismo e com a doutrina uniformitarista:

LVI

'So careful of the type?' but no.
From scarped cliff and quarried stone
She cries, 'A thousand types are gone;
I care for nothing, all shall go.

'Thou makest thine appeal to me.
I bring to life, I bring to death;
The spirit does but mean the breath:
I know no more.' And he, shall he,

Man, her last work, who seem'd so fair,

Such splendid purpose in his eyes,
 Who roll'd the psalm to wintry skies,
 Who built him fanes of fruitless prayer,

Who trusted God was love indeed
 And love Creation's final law —
 Tho' Nature, red in tooth and claw
 With ravine, shriek'd against his creed —

Who loved, who suffer'd countless ills,
 Who battled for the True, the Just,
 Be blown about the desert dust,
 Or seal'd within the iron hills?

No more? A monster then, a dream,
 A discord. Dragons of the prime,
 That tare each other in their slime,
 Were mellow music match'd with him.

O life as futile, then, as frail!
 O for thy voice to soothe and bless!
 What hope of answer, or redress?
 Behind the veil, behind the veil.

Concomitantemente a tais embates, o poema aborda questões existenciais que extrapolam a vida pessoal de Tennyson e seu contexto histórico, questões que Robert H. Ross categoriza como “universais por atormentarem as mentes sensíveis e meditativas de qualquer época”³⁸ (ROSS, 1973, p. 96). São elas: o sentido da vida, a imortalidade da alma, a existência ou não de uma consciência superior, entre outras. Por essa dimensão mais abrangente da experiência humana relatada em *In Memoriam*, Tennyson afirma que o sujeito poético nem sempre é o autor falando de si próprio, mas por vezes a voz da raça humana falando através dele, o que evidenciamos pela variação ocasional da primeira pessoa, ora no singular, ora no plural (TENNYSON, 1897, p. 305):

LIV

O, yet we trust that somehow good
 Will be the final goal of ill,
 To pangs of nature, sins of will,
 Defects of doubt, and taints of blood;

That nothing walks with aimless feet;
 That not one life shall be destroy'd,
 Or cast as rubbish to the void,
 When God hath made the pile complete;

That not a worm is cloven in vain;
 That not a moth with vain desire
 Is shrivell'd in a fruitless fire,
 Or but subserves another's gain.

³⁸ “(...) *they are universal in that they are those which beset a sensitive and meditative mind in any age*”.

Behold, we know not anything;
 I can but trust that good shall fall
 At last — far off — at last, to all,
 And every winter change to spring.

So runs my dream; but what am I ?
 An infant crying in the night;
 An infant crying for the light,
 And with no language but a cry.

O modo como o poeta lida com essas questões o direciona para um conceito de evolução bastante peculiar, distinto daquele desenvolvido anos depois por Darwin e pautado, antes, em uma teoria cósmica da evolução, na ascensão do ser humano a uma forma superior de vida — em suma, na noção hegeliana de progresso. Para Roppen (1971), o tema da evolução como abordado por Tennyson auxilia-o a escapar da perseguição da morte, apontando o caminho rumo a uma terra prometida onde a vida seja maior e mais plena. (ROPPEN, 1971, p. 681). Essa postura, que se repetirá ao longo de sua produção poética madura e tardia, renderia a Tennyson o epíteto de “Poeta da evolução” (Ibid., p. 661).

A primeira edição foi um sucesso de vendas ainda maior que as edições iniciais de *Poems* (1842), de modo que até o fim do ano todos os cinco mil exemplares já haviam sido vendidos — numa razão de mais de 700 exemplares por mês (CHESHIRE, 2016, p. 80). Esse fenômeno marca o assentamento de Tennyson como um dos poetas mais populares da Inglaterra, e o esgotamento imediato das primeiras edições de seus livros se tornaria algo recorrente. Contudo, não foi nas livrarias que o poema se consagrou: em novembro de 1850, Tennyson recebeu uma carta oficial, pela qual a rainha lhe oferecia o posto de Poeta Laureado: o poeta teria sido o escolhido dentre os indicados justamente por seu *In Memoriam*³⁹.

Com o aceite do posto, Tennyson, que desde 1845 recebia a pensão anual da Coroa, tornou-se o poeta oficial da Inglaterra, cargo que honraria escrevendo importantes poemas de circunstância. Desses, destacam-se “Ode on the Death of the Duke of Wellington”, de 1852, em homenagem ao primeiro-ministro que combatera Napoleão na Guerra Peninsular, e “The Charge of the Light Brigade”, escrito em ocasião da desastrosa investida da cavalaria britânica na batalha de Balaclava durante a guerra da Crimeia em

³⁹ Quem diz isso é o próprio Tennyson, conforme o relato de James Knowles em “*A Personal Reminiscence*”: o posto de Poeta Laureado teria sido oferecido ao poeta pelo apreço que o príncipe Alberto tinha pelo poema elegíaco (KNOWLES, 1971, p. 577).

1854. Ambos seriam aclamados pela crítica enquanto produções de um Poeta Laureado e incluídos em sua obra subsequente, intitulada *Maud, and Other Poems*.

Enquanto isso, nos Estados Unidos, Tennyson também cativava leitores especiais: nesse mesmo ano foi publicado postumamente o ensaio *The Poetic Principle*, de Poe, no qual ele descrevia o autor de *In Memoriam* como “o mais nobre poeta que já viveu” e sua poesia como “a mais elevada e mais pura” (POE, 1863, p. 274).

1.1.5. “A *glory I shall not find*”: o caso de *Maud*

Hallam Tennyson foi o primeiro filho de Alfred e Emily: nascido em agosto de 1852, sua vinda trouxe alento ao casal, que dera à luz um bebê natimorto em abril do ano anterior. Em 1853, a família mudou-se para Farringford, uma suntuosa mansão localizada na ilha de Wight. Assinaram um contrato de aluguel até 1858, quando as vendas dos livros permitiram a Tennyson comprar o imóvel definitivamente. Em 1855, então, *Maud, and Other Poems* foi publicado, contendo cinco poemas curtos e o extenso *Maud: a Monodrama*, além dos versos de circunstância já mencionados. Embora o poema fuja do escopo de nossa pesquisa justamente pelo caráter distinto de sua estrutura⁴⁰, trata-se de uma obra digna de menção pelo modo como se distingue de tudo o que Tennyson havia publicado até o momento.

Originalmente intitulado *Maud, or the Madness* (o título como o conhecemos surgiu apenas vinte anos depois), o poema enquadra-se no gênero do monólogo dramático. O soliloquista é um rapaz assolado pela loucura, cujo pai cometeu suicídio após perder todas as economias da família em um negócio falido; atribulado pela miséria e pela melancolia, eis que o rapaz reencontra Maud, uma jovem abastada, a quem a princípio considera esnobe e inapta para ser sua esposa, mas por quem acaba se apaixonando com o tempo. O romance dos dois, no entanto, é barrado pelo irmão de Maud, que deseja que a garota se case com um pretendente escolhido por ele. O

⁴⁰ Acreditamos que *Maud* se diferencie dos monólogos dramáticos contemplados em nossa seleção — “*Ulysses*”, “*Tithonus*”, “*St. Simeon Stylites*” e “*Locksley Hall*” — por se tratar de um projeto bem mais robusto e ambicioso: em sua décima primeira edição, o poema contava com três partes e inúmeras seções em cada parte, totalizando mais de mil e trezentos versos. Outra diferença marcante desse para os demais poemas de Tennyson no gênero é a volubilidade psicológica do orador, que passa por diversas alterações comportamentais ao longo do monólogo; isso se reflete na variedade rítmica do texto, singular em cada seção — o que o distingue também da unidade formal de *In Memoriam*. De fato, o próprio Tennyson apontou que a peculiaridade desse monodrama é que a variedade de personagens é substituída pela variedade de emoções de um mesmo indivíduo (TENNYSON, 1897, p. 396). Portanto, para a devida apreensão da obra, seria necessário empreender uma leitura integral, o que não nos compete no presente trabalho, voltado antes a um recorte que abranja diversos períodos de sua produção poética.

protagonista mata o irmão de Maud em um duelo e, arrependido, foge para a França, onde tempos depois é informado da morte de sua amada. Após intensos episódios de loucura nos quais o rapaz acredita estar morto, ele recobra sua sanidade e encontra uma razão de viver alistando-se para a guerra da Crimeia. O poema termina com o soliloquista dentro do navio, rumo ao combate.

Se por um lado as vendas iniciais do livro foram significativas — mais de dez mil exemplares vendidos antes do fim do ano —, por outro as críticas ao poema foram mordazes. A imprensa liberal acusou Tennyson de promover um discurso propagandístico a favor da guerra da Crimeia. Sir Charles Tennyson, neto do poeta, relata em sua biografia:

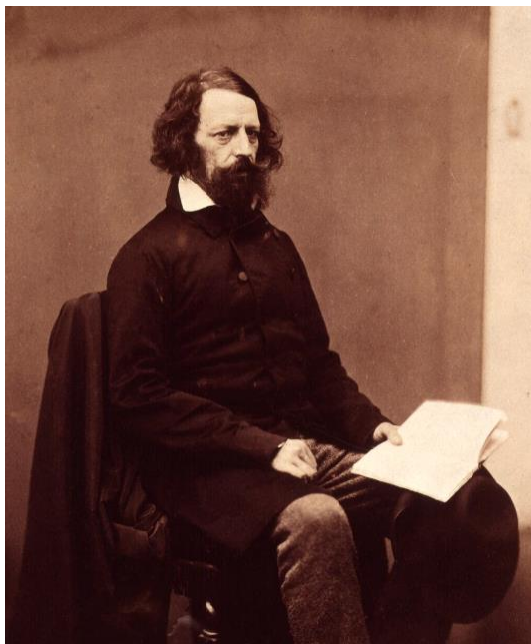
O pobre *Maud* foi recebido com uma reprovação quase universal. [...] “Obscuridade chamada de profundidade”, “prosa monótona e tresloucada”, “alma raivosa e desenfreada sedenta de sangue” foram algumas das descrições esbanjadas pelos resenhistas. Um crítico comentou que uma das duas vogais do título deveria ser omitida, e que não importava qual delas fosse. Outro disse: “Se um autor versa sobre adultério, fornicação, assassinato e suicídio, que ele seja tratado como um praticante desses crimes.”⁴¹ (TENNYSON, apud HAGEN, 1979, p. 95-96).

A obscuridade imputada aos versos de *Maud* resultou nas alterações subsequentes empreendidas pelo autor no corpo do poema e, mais importante, no título: ao substituir *Maud, or the Madness* por *Maud: A Monodrama*, Tennyson parece ter tentado enfatizar o caráter dramático de sua obra. Não se tratava de um elogio à loucura, tampouco de uma subversão da moral e do bom senso; antes, os desvios psicológicos da personagem principal seriam resultado de um experimento literário, não da mera exposição de opiniões pessoais do autor em relação aos temas tratados⁴².

Figura 4 – Retrato de Tennyson por James Mudd (1861)

⁴¹ “*Poor Maud was received with almost universal reprobation. [...] ‘Obscurity taken for profundity’, ‘the dead level of prose run mad’, ‘rampant and rabid bloodthirstiness of soul’, were a few of the descriptions lavished on it by the reviewers. One critic commented that one of the two vowels should be omitted from the title, and that it didn’t much matter which was chosen for the purpose. Another said: ‘If an author pipe of adultery, fornication, murder and suicide, set him down as the practiser of those crimes’.*”

⁴² A neurose e a violência características da personagem principal de *Maud* figuravam em de outras obras escritas na época pelos autores da chamada Escola Espasmódica, em atividade na Inglaterra entre os anos 1850–60, o que permite interpretar essa construção como uma tendência literária (HILL, 1971, p. 214).



Fonte: National Portrait Gallery⁴³

Um argumento em defesa dessa leitura autobiográfica era a semelhança entre a vida de ambos: como já mencionado anteriormente, o germen de todo o poema foi o trecho iniciado em “O, that ‘twere possible!”, na quarta seção da segunda parte, o que implica que o lamento pela morte de Maud foi originalmente motivado pela morte de Arthur Hallam. Os paralelos continuam: assim como o protagonista, Tennyson também havia se frustrado amorosamente por diferenças de classe social e perdido todo o seu dinheiro em um investimento malfadado; o poeta, assim como o soliloquista, viu de perto o sofrimento de seu pai, deserdado pelo avô, e repudiava todas as relações pautadas em dinheiro (o que ele já havia criticado em “Locksley Hall”); os casos de Edward e Septimus Tennyson levaram-no a crer que a depressão e a loucura eram traços congênitos na família — o que ele chamava de “*black blood of the Tennysons*” (KNOWLES, 1971, p. 582).

Houve, porém, quem separasse o poeta de sua obra:

Os críticos do senhor Tennyson em sua maioria leram o poema como se seu propósito fosse exibir um exemplo o qual imitar e o condenaram porque, visto por essa luz, oferece-nos apenas uma natureza de sensibilidades excessivamente afloradas [...]. Mas ninguém considera Shakespeare imoral por fazer Otelo se matar; ninguém atribui o cinismo de Mefistófeles a Goethe...⁴⁴ (BRIMLEY, 1971, p. 196).

⁴³ Disponível em: <<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw15685/Alfred-Lord-Tennyson?LinkID=mp04454&role=sit&rNo=18>>. Acesso em: 16 nov 2022.

⁴⁴ “*Mr. Tennyson’s critics have for the most part read the poem as if its purpose were to hold up an example for our imitation, and have condemned it because, viewed in this light, it offers nothing but a nature of*

1.1.6. “A king returning from his wars”: *Enoch Arden* e *Idylls of the King*

Depois de *Maud, and Other Poems*, Tennyson dedicou-se mais sistematicamente à escrita de poemas narrativos em verso branco. Embora também estejam além do escopo deste trabalho, convém mencioná-los, pois ajudaram a definir a reputação do poeta nas últimas décadas de sua vida: são eles *Enoch Arden*, de 1864, e *Idylls*⁴⁵ *of the King*, publicados entre 1859 e 1885 e por três editores diferentes. Junto de uma antologia poética de 1865, tais obras representam o momento de maior popularidade de Tennyson.

O interesse do poeta pelo ciclo arturiano remonta já de algumas décadas, como atestam “The Lady of Shalott” e “The Palace of Art”, no volume *Poems* de 1832, e “Morte d’Arthur” e “Sir Launcelot and Queen Guinevere” no de 1842 — nada, porém, que se comparasse a seu novo e robusto projeto. A série foi inaugurada em julho de 1859⁴⁶ com a publicação de “Enid”, “Vivien”, “Elaine” e “Guinevere” em um volume intitulado *Idylls of the King*. Em janeiro de 1862, o poema “Dedication” foi incluído ao conjunto para homenagear o príncipe consorte, falecido em dezembro do ano anterior. As vendas de *Idylls of the King* foram maiores e mais rápidas que todos os outros livros de Tennyson, estimando-se que a primeira tiragem de 40 mil exemplares tenha se esgotado em apenas seis meses (CHESHIRE, 2016, p. 90).

Exatamente no meio do caminho entre a primeira série de *Idylls of the King* e a segunda, publicada dez anos depois, Tennyson lançou outro volume de poemas, encabeçado por mais um representante do gênero narrativo: “Enoch Arden”. O poema narra a história do pescador náufrago que vivera dez anos em uma ilha deserta e que, resgatado por um veleiro, retorna à terra natal para descobrir que sua esposa havia se casado com outro homem, a quem o filho já tratava como pai. Enoch sofre em silêncio pois sabe que a notícia de sua sobrevivência destruiria o novo lar. Sem perspectivas de reaver o que o naufrágio lhe tirou, o protagonista perde a vontade de viver e morre diante do mar, acenando para um veleiro imaginário.

over-excitabile sensibilities [...]. But no one feels that Shakspeare is immoral in making Othello kill himself; no one attributes the cynicism of Mephistopheles to Goethe...”

⁴⁵ Aqui, a grafia de “*Idylls*” distingue-se daquela em *English Idyls and Other Poems*. Embora o próprio poeta jamais tenha explicitado as motivações dessa distinção, Hallam Tennyson comenta que “*idyl*”, com um “l”, era utilizado para os poemas curtos em geral, ao passo que “*idyll*”, com dois, era utilizado estritamente para se referir aos épicos arturianos (TENNYSON, 1897, p. 508).

⁴⁶ Seis exemplares de teste haviam sido impressos em 1857 para os poemas “*Enid*” e “*Vivien*” com o título *Enid and Nimüe: the True and the False* (ROLFE, 1898, p. 302), nunca vindo a público.

Enoch Arden, Etc. trazia também outro poema narrativo intitulado “Aylmer’s Field”, além do breve “In the Valley of Caunteretz”, escrito na ocasião do retorno de Alfred aos Pireneus em 1861 e relembrando a viagem com Hallam na década de 1830, e do monólogo dramático “Tithonus”, esboçado pouco depois da morte de Hallam e que, segundo o autor, era originalmente um apêndice do “Ulysses” de 1842 (TENNYSON, 1897, p. 459). Ademais, figurava no volume um trecho traduzido da *Ilíada* em verso branco, bem como dois poemas escritos no dialeto de Lincolnshire e três experimentos com métrica quantitativa: “Boädicea”, “Milton: Alcaics” e “Hendecassylabics”. Publicado pelos sucessores de Moxon, que falecera em 1858, *Enoch Arden, Etc.* vendeu 17 mil exemplares no dia do lançamento, esgotando os 60 mil primeiros exemplares até o fim daquele ano (HAGEN, 1979, p. 112) e fazendo com que Tennyson recebesse de seus críticos o epíteto de “Poeta do Povo” (Ibid., p. 114).

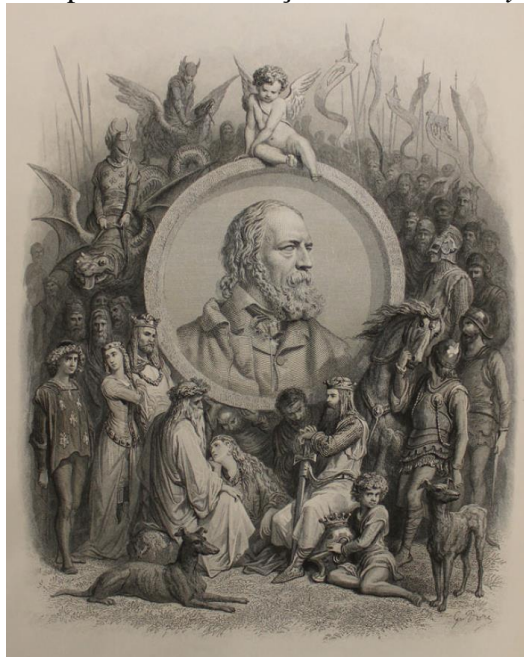
A popularidade alcançada por Tennyson mediante os poemas acima citados só foi igualada pela de *A Selection from the Works of Alfred Tennyson*, de 1865: estimativas apontam para um total de 95 a 150 mil exemplares vendidos ao longo de 30 meses (CHESHIRE, 2016, p. 93). O último grande sucesso de Tennyson publicado pela Moxon & Co., a coletânea reunia 62 poemas dos livros anteriores a partir de *Poems, Chiefly Lyrical* (com exceção de *In Memoriam*) e buscava ressaltar a faceta populista e patriótica de Tennyson, visto que nela constavam o textos mais aclamados pelo grande público e também aqueles de caráter cívico, como “Ode on the Death of the Duke of Wellington”, “The Charge of the Light Brigade” e as dedicatórias de *Idylls of the King* (Ibid., p. 169).

Em dezembro de 1869, “The Holy Grail”, “The Coming of Arthur”, “Pelleas and Ettarre” e “The Passing of Arthur” (que incorporava o poema “Morte d’Arthur”) foram publicados com o título *The Holy Grail, and Other Poems* e logo após reunidos aos quatro poemas de 1859 em uma nova edição de *Idylls of the King*. A eles se seguiram “The Last Tournament” e “Gareth and Lynette” em 1872, o primeiro como contribuição ao periódico *The Contemporary Review* e, após, junto ao segundo em *Gareth and Lynette, Etc.*. Ambos os volumes foram publicados por Alexander Strahan. Um epílogo intitulado *To The Queen* foi anexado ao grupo em 1873. Por fim, “Balin and Balan”, o último poema da série, figura em *Tiresias, and Other Poems*, publicado em 1885 por Alexander Macmillan, o último editor de Tennyson em vida.

Em 1888, os *Idylls* foram enfim reunidos e fixados na ordem que conhecemos hoje, totalizando 12 poemas: “Dedication”, “The Coming of Arthur”, “Gareth and Lynette”, “The Marriage of Geraint” e “Geraint and Enid” (correspondentes ao “Enid” de

1859), “Balin and Balan”, “Merlin and Vivien” (correspondente a “Vivien”), “Lancelot and Elaine” (correspondente a “Elaine”), “The Holy Grail”, “Pelleas and Ettarre”, “The Last Tournament”, “Guinevere”, “The Passing of Arthur” e “To the Queen”. Uma última emenda (o acréscimo de um verso ao epílogo) foi feita para a edição de 1891, definitiva.

Figura 5 –Frontispício de uma edição de 1868 de *Idylls of the King*



Fonte: Tennyson Research Centre and Lincolnshire County Council⁴⁷.

A crítica ficou dividida ao avaliar o ambicioso projeto de Tennyson: o que para uns era qualidade, para outros era precisamente o contrário. O acentuado moralismo da obra, por exemplo, era um traço positivo para James Knowles, que interpretava o rei Arthur como “o Rei que mora dentro de nós” e as batalhas como alegorias “da eterna guerra entre o espírito e a carne” (KNOWLES, 1967, p. 313). Já Algernon Charles Swinburne, em seu panfleto *Under the Microscope* de 1872, acusava esse moralismo de degradar as personagens, uma vez que inibia sua dimensão trágica; para ele, a exaltação do rei Arthur “como alguém maior que os homens fez dele, no fim, algo menor” (SWINBURNE, 1967, p. 319). De um modo geral, a unidade intencionada por Tennyson também demorou a ser apreendida devido à publicação esparsa e parcelada dos *Idylls*, e, para o grande público, os poemas representavam, assim como *In Memoriam*, uma reação ao avanço do mecanicismo e do materialismo científico, desta vez por meio da evasão à

⁴⁷ In: CHESHIRE, Jim. *Tennyson and Mid-Victorian Publishing: Moxon, Poetry, Commerce*. Lincoln, UK: Palgrave Macmillan, 2016.

Idade Média, que à maneira dos tempos modernos se corrompe e se desintegra (ROSENBERG, apud HAGEN, 1979, p. 111).

1.1.7. “*When I put out to sea*”: as últimas décadas de Tennyson

Em 1869, ano de lançamento do *The Holy Grail, and Other Poems*, Alfred Tennyson, James Knowles e o astrônomo Charles Pritchard fundaram a Sociedade Metafísica, cujo intuito era criar um ambiente amistoso para intelectuais religiosos e céticos debaterem livremente. Os membros discutiam acerca de temas como os limites da crença na moral e nas ciências, sejam elas físicas ou sociais, bem como acerca da imortalidade da alma, da existência de Deus e da hipótese material da consciência (TENNYSON 2, 1897, p. 168). A primeira reunião se deu em 2 de junho daquele ano, ocasião em que Tennyson leu seu poema “The Higher Pantheism”, publicado seis meses depois em *The Holy Grail, and Other Poems*; e, se Sociedade teve vida curta (os membros se reuniram pela última vez em 16 de maio de 1880), Tennyson transporia para sua escrita muito da inquietação provocada por aqueles debates mensais.

Paralelamente aos *Idylls of the King*, a poesia curta de Tennyson em suas últimas décadas foi razoavelmente prolífica: após *The Holy Grail, and Other Poems* (que, além da segunda leva de *Idylls* e de “The Higher Pantheism”, trazia também o monólogo dramático “Lucretius” e o singelo “Flower in the crannied wall”, inspirado em um passeio de Tennyson por Waggoners Wells), o poeta publicou cinco novos livros de poesia. *Ballads, and Other Poems* saiu em dezembro de 1880 pelos editores C. Kegan Paul & Co., sendo bem recebido pela crítica, especialmente por “Battle of Brunanburh”, escrito à maneira da poesia aliterativa anglo-saxã, e pelo monólogo dramático “Rizpah”. Essa edição também incluía, dentre os 23 poemas que a compunham, um dedicado a seu neto Alfred Tennyson, dois em homenagem à família real e quatro sonetos, dentre eles o “Prefatory Sonnet”, escrito na circunstância da inauguração do jornal *The Nineteenth Century*.

Figura 6 – Retrato de Tennyson por Henry Herschel Hay Cameron (1888)



Fonte: Art Institute of Chicago⁴⁸.

No ano em que a rainha concedeu a Tennyson um baronato, publicou-se *Tiresias and Other Poems*. O livro trazia, além do último dos *Idylls*, 23 novos poemas curtos, dentre os quais o monólogo dramático que dá título ao volume, um poema dedicado ao amigo Edward Fitzgerald, falecido em 1883, epitáfios a figuras públicas notáveis da Inglaterra, um poema-prefácio para o livro de sonetos de seu irmão Charles e “To Virgil”, poema trocaico escrito em ocasião do décimo nono centenário de morte do poeta latino, onde Tennyson reafirma sua aliança com a tradição greco-latina e com o autor da *Eneida*:

VI
 Thou that seest Universal
 Nature moved by Universal Mind;
 Thou majestic in thy sadness
 at the doubtful doom of human kind;

VII
 Light among the vanished ages;
 star that gildest yet this phantom shore;
 Golden branch amid the shadows,
 kings and realms that pass to rise no more;

VIII

⁴⁸ Disponível em: <<https://www.artic.edu/artworks/136863/alfred-lord-tennyson>>. Acesso em 16 nov 2022.

Now thy Forum roars no longer,
 fallen every purple Cæsar's dome —
 Though thine ocean-roll of rhythm
 sound for ever of Imperial Rome —

IX

Now the Rome of slaves hath perished,
 and the Rome of freemen holds her place,
 I, from out the Northern Island
 sundered once from all the human race,

X

I salute thee, Mantovano,
 I that loved thee since my day began,
 Wielder of the stateliest measure
 ever moulded by the lips of man. (vv. 21-40)

Locksley Hall Sixty Years After, Etc., publicado por Macmillan no ano seguinte, constituía-se de somente quatro poemas e também, curiosamente, de um drama escrito em prosa, intitulado *Promise of May* — a única das sete peças escritas por Tennyson a figurar em um livro de poesia. Ao dedicar o volume à esposa Emily, Tennyson ressaltou o caráter ficcional do poema dá título ao livro: “À minha esposa, dedico este monólogo dramático e os poemas que se seguem” (TENNYSON, 1886, n.p.). A ênfase na precisão do gênero de “Locksley Hall Sixty Years After” pode ter sido mais uma garantia tomada pelo poeta de que as ideias do soliloquista (essencialmente antidemocráticas) não fossem atribuídas a ele — o que é feito por Walt Whitman, outro grande admirador de Tennyson nos Estados Unidos, ao resenhar o poema para o jornal norte-americano *The Critic* em 1 de janeiro de 1887:

No que tange sua antidemocracia, ela lhe cai bem, e até gosto mais dele assim. Acho que todos gostamos de ter (eu, ao menos, certamente gosto) alguém que nos apresente aqueles lados de um pensamento, ou de uma possibilidade, diferentes dos nossos — diferentes e, ainda assim, como que familiares [...]”⁴⁹ (WHITMAN, 1967, p. 349).

Os dois livros venderam razoavelmente bem, porém o sucesso de Tennyson sob os cuidados editoriais de Alexander Macmillan veio mesmo em 1889, com *Demeter, and Other Poems*. O último livro de Tennyson em vida, lançado em seu aniversário de 80 anos, era composto de 28 novos poemas, alguns dos quais representativos do melhor da poesia madura tennysonianiana. Devido tanto ao aniversário de 80 anos do poeta quanto à

⁴⁹ “As to his non-democracy, it fits him well, and I like him the better for it. I guess we all like to have (I am sure I do) some one who presents those sides of a thought, or possibility, different from our own—different and yet with a sort of home-likeness [...]”

notícia de que sua saúde havia sido comprometida por uma enfermidade em 1888, o interesse do público pelo livro cresceu significativamente, e vinte mil exemplares foram vendidos antes mesmo do lançamento (HAGEN, 1979, p. 182).

Temas recorrentes em toda a obra tennysoniana ressoam uma última vez em *Demeter, and Other Poems*. Em “Parnassus”, o poeta medita novamente acerca dos efeitos das descobertas recentes da geologia e da astronomia sobre o mote horaciano da poesia enquanto monumento perene — ode que, inclusive, epigrafa o poema. O verso utilizado nas duas primeiras partes do poema é o hexâmetro datílico, com eventuais substituições trocaicas e espondeicas, rimado em dísticos:

What be those two shapes high over the sacred fountain,
Taller than all the Muses, and higher than all the mountain?
On those two known peaks they stand ever spreading and heightening;
Poet, that evergreen laurel is blasted by more than lightning!
Look, in their deep double shadow the crown'd ones all disappearing!
Sing like a bird and be happy, nor hope for a deathless hearing!
'Sounding for ever and ever?' pass on! the sight confuses —
These are Astronomy and Geology, terrible Muses! (vv. 9-16)

Na última estância, porém, o hexâmetro datílico é substituído pelo octâmetro trocaico, com rimas alternadas:

If the lips were touch'd with fire from off a pure Pierian altar,
Tho' their music here be mortal need the singer greatly care?
Other songs for other worlds! the fire within him would not falter;
Let the golden Iliad vanish, Homer here is Homer there.

A substituição de um metro clássico por excelência por outro mais tipicamente vitoriano (tennysoniano, principalmente) alude a essa “troca da guarda” do monte Parnaso: as noções de poesia assentadas na antiguidade são substituídas por uma concepção vinculada à modernidade. Não se trataria, portanto, da extinção do poeta, mas da submissão do labor poético a uma nova concepção do mundo.

É desse livro, também, o famoso “Crossing the Bar”, que Tennyson pediu que fosse colocado ao final de todas as edições de seus poemas (TENNYSON 2, 1897, p. 367):

Sunset and evening star,

And one clear call for me!
 And may there be no moaning of the bar,
 When I put out to sea,

But such a tide as moving seems asleep,
 Too full for sound and foam,
 When that which drew from out the boundless deep
 Turns again home.

Twilight and evening bell,
 And after that the dark!
 And may there be no sadness of farewell,
 When I embark;

For tho' from out our bourne of Time and Place
 The flood may bear me far,
 I hope to see my Pilot face to face
 When I have crost the bar.

Em “*Crossing the Bar*”, o poeta retoma a imagem das profundezas sem limites, ecoando passagens de outros poemas seus como *The Passing of Arthur* (“*From the great deep to the great deep he goes*”) e “*De Profundis*” (“*Out of the deep, my child, out of the deep,/ From that great deep, before our world begins,/ (...) Down yon dark sea, thou comest, darling boy*”). Ademais, o poema nos lembra de “*Break, Break, Break*”, de 1842:

Break, break, break,
 On thy cold gray stones, O Sea!
 And I would that my tongue could utter
 The thoughts that arise in me.

O, well for the fisherman's boy,
 That he shouts with his sister at play!
 O, well for the sailor lad,
 That he sings in his boat on the bay!

And the stately ships go on
 To their haven under the hill;
 But O for the touch of a vanish'd hand,
 And the sound of a voice that is still!

Break, break, break,
 At the foot of thy crags, O Sea!
 But the tender grace of a day that is dead
 Will never come back to me.

Ambos têm o mesmo número de versos, predominantemente trimétricos, organizados semelhantemente em quartetos. A diferença é que “*Break, Break, Break*” apresenta uma cadência ternária em vez de binária, assentada nos anapestos com eventuais substituições iâmbicas, além de um verso formado puramente por três acentos (“*Break, break, break*”), e que suas rimas se limitam aos versos pares. No mais, as

afinidades estendem-se para a continuidade imagética dos dois poemas: o sujeito lírico, que outrora contemplava o mar e os dias idos, prepara-se para enfim partir ao encontro daquilo e daqueles que se foram e que ele em vão tentou resgatar por meio da poesia:

[...]

And unto meeting, when we meet,
Delight a hundredfold accrue,

For every grain of sand that runs,
And every span of shade that steals,
And every kiss of toothed wheels,
And all the courses of the suns. (*In Memoriam*, CXVII, vv. 7-12)

Alfred Tennyson morreu na madrugada de 6 de outubro de 1892, cercado pelos seus familiares em Farringford. Duas semanas após o funeral, *The Death of Ænone, Akbar's Dream, and Other Poems* chegou às livrarias. A obra póstuma trazia 24 novos poemas, nos quais as inquietações de Tennyson se fazem presentes uma última vez: sua querela pessoal com críticos é encerrada em “Poets and Critics”; suas ponderações quanto ao futuro da raça humana marcam os poemas “The Dawn”, “The Making of Man” e “God and the Universe”, e, assim como “Locksley Hall Sixty Years After” dialogava com sua produção anterior, “The Death of Ænone” propunha um desfecho à história iniciada em *Poems, Chiefly Lyrical*. O livro vendeu 26 mil exemplares nos primeiros meses de lançamento (Ibid., p. 184).

Figura 7 – Manuscrito original de "Crossing the Bar"

Crossing the Bar

Sunset & evening stars,
 And one clear call for me.
 And may there be no mourning of the bar,
 When I put out to sea;

But such a tide as moving seems asleep,
 To full for roads & farms,
 Where that which drew from out the boundless deep
 Turns again home.

Twilight & evening bell,
 And after that the dark;
 And may there be no sadness of farewell,
 When I embark!

For tho' from out our bosoms Time do
 The flood may bear us far, Place
 I hope to see my Pilot face to face,
 When I have cross'd the bar.

Fonte: TENNYSON, Hallam. *Alfred Tennyson: A Memoir By His Son*,
 vol. 2. London: Macmillan, 1899.

2 TRADUZINDO ALFRED TENNYSON

No capítulo anterior, fornecemos um breve panorama da vida e obra do poeta Alfred Tennyson, ressaltando eventos históricos e biográficos relevantes à compreensão de seu percurso literário. Paralelamente, buscamos avaliar as principais características da poética tennysonianiana a partir da leitura de poemas escritos por ele ao longo das décadas de atividade.

Neste capítulo, investigaremos o tratamento dado à poesia de Tennyson pelos tradutores lusófonos ao longo dos tempos, a fim de delinear na medida do possível a recepção de Tennyson em língua portuguesa. Após o levantamento estatístico, descreveremos nossa proposta de tradução.

2.1. Por que traduzir Alfred Tennyson?

Nosso interesse em traduzir Alfred Tennyson para o português parte de motivações de ordens distintas: há, primeiro, aquela de ordem científica, a partir da qual depreendemos análise dos principais aspectos de sua poesia, bem como da metodologia mais adequada à proposta de tradução (como dito anteriormente, acreditamos que a poesia de Tennyson seja terreno fértil e ainda pouco explorado para refletirmos acerca da tradução poética); em segundo momento, há também a motivação de ordem editorial, conforme escassez revelada por levantamento das traduções disponíveis no mercado lusófono. Abordaremos essas questões mais detidamente a seguir, a começar pela segunda.

2.1.1. Poemas de Alfred Tennyson em língua portuguesa

A fim de salientar a pertinência de um trabalho de tradução deste porte, cotejamos as traduções de Alfred Tennyson em língua portuguesa, inicialmente aquelas publicadas em livro, expandindo a busca por outros veículos impressos e também digitais. O resultado, como se verá, demonstra que a obra poética de Tennyson em português é restrita a poucos títulos publicados quase sempre de maneira esparsa em antologias coletivas, com exceção de uma única antologia dedicada exclusivamente ao poeta, lançada em Portugal e atualmente fora de catálogo.

Compreendemos que o resgate das traduções disponíveis de um mesmo texto fonte, bem como sua posterior leitura crítica, fornece dados importantes não apenas para analisar a recepção de determinada obra nos sistemas linguístico, literário e cultural de chegada, mas também para lançar luz à prática de tradução – e retradução – sob um viés diacrônico. Como descrito por Anthony Pym em seu artigo “*Humanizing Translation History*”, o estudo de várias traduções é o estudo de vários tradutores, de suas motivações, de seu estofo cultural, do contexto histórico em que estavam inseridos (PYM, 2009, p. 30). Tal desdobramento expande o escopo da crítica literária, uma vez que as diferentes soluções para um mesmo problema de tradução passam a ser avaliadas por parâmetros mais sólidos.

Outro estudo que fundamenta nosso cotejo é o artigo “*Retranslations in the Age of Digital Reproduction*”, de Kaisa Koskinen e Outi Paloposki, que pondera sobre a relação cultural e mercadológica entre reimpressão e retradução:

Em primeiro lugar, reimpressões de versões anteriores aumentam a variedade tanto ao trazer para o mercado textos que não estavam disponíveis quanto ao adicionar uma perspectiva histórica (variedade diacrônica tanto linguística quanto culturalmente). Em segundo lugar, a natureza suplementar das retraduições está sujeita a algumas dúvidas: a nova versão nem sempre acrescenta tantas novas interpretações. Há casos, porém, que definitivamente se complementam: não gostaríamos de ficar sem nenhuma das Alices, por exemplo. Em todo caso, as retraduições destacam nossa postura em relação ao original, à fidelidade e à variação.¹ (KOSKINEN e PALOPOSKI, 2003, p. 33).

Tal ponderação suscita um dilema: mesmo reconhecendo que uma nova tradução comentada acrescentaria algo novo ao *corpus* de poesia traduzida e aos estudos tradutológicos, poderíamos cogitar a reimpressão de uma tradução antiga; entretanto, como objetivamos demonstrar, um projeto de reimpressão não seria praticável com o que já se traduzira da poesia de Alfred Tennyson no Brasil, o que apenas sustenta a proposta de uma nova tradução, ampliada.

Como metodologia de pesquisa, devido não somente à reconhecida eficácia do método, mas também à impossibilidade de deslocamento ocasionada pela pandemia da covid-19, priorizamos a busca em meios digitais. À luz de Poupaud, Pym e Simón (2009),

¹ “*First of all, reprints of earlier versions add to the variety both in bringing to the market texts that have been unavailable and also by adding a historical perspective (diachronic variety both linguistically and culturally). Second, the supplementary nature of retranslations is open to some doubt: the new version does not necessarily always add that many new interpretations. There are cases, though, that definitely supplement each other: we would not want to be without any of the Alices, for example. Retranslations in any case highlight our attitudes to the original, to fidelity, and to variation.*”

utilizamos inicialmente o *Index Translationum*, banco de dados de traduções de livros da UNESCO; porém, ao preencher as caixas de pesquisa com o nome do autor, o idioma do texto de partida, o idioma do texto de chegada e o país de chegada, nenhum resultado foi obtido. Dessa forma, empreendemos uma busca pormenorizada em canais que não são propriamente ferramentas de pesquisa para tradutores, mas que certamente retornariam com o que estivesse disponível ao público, a saber: catálogos virtuais das maiores livrarias e distribuidoras de livros do país; páginas virtuais de sebos e antiquários; *blogs* e revistas digitais voltadas a poesia e tradução, oportunamente citados no cotejo; periódicos digitalizados, disponíveis na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, bem como em periódicos científicos, também citados oportunamente. O contato direto com outros tradutores e acadêmicos e a eventual consulta à fortuna crítica do autor estudado também forneceram dados relevantes para o levantamento apresentado no próximo capítulo.

Para fins de apresentação, os resultados foram divididos sob os seguintes critérios: pelo meio original de publicação (impresso ou digital), pelo país e pelo ano de publicação, e finalmente pela ocorrência do texto fonte, isto é, pelos poemas mais retraduzidos. Agradecemos ao tradutor e pesquisador Raphael Soares pela contribuição valiosa de parte dos títulos cotejados.

A busca forneceu o total de 17 ocorrências de poemas de Alfred Tennyson traduzidos para o português e publicados em meio impresso. Dentre as publicações em livro, somente uma se refere à antologia exclusiva do poeta: *Poemas de Alfred Tennyson*, traduzida por Octávio dos Santos². Seguem os 50 poemas constantes na seleção: "Recollections of the Arabian Nights", "The Sea-Fairies", "The Kraken", "The Dying Swan", "The Tears of Heaven", "Love and Death", "The Poet's Mind", "The Deserted House", "Lady Clara Vere de Vere", "The Miller's Daughter", "The Lotos-Eaters", "The Palace of Art", "A Dream of Fair Women", "The Lady of Shalott", "Morte D'Arthur", "Ulysses", "The Two Voices", "The Vision of Sin", "Sir Lancelot and Queen Guinevere", "Sir Galahad", "Godiva", "A Farewell", "Locksley Hall", "Break, Break, Break", "The Poet's Song", "Literary Squabbles", "The Eagle", "To the Queen", "The Third of February, 1852", "Ode on the Death of the Duke of Wellington", "The Charge of the Light Brigade", "Will", "Tithonus", "Ode Sung at the Opening of the International Exhibition", "In the Valley of Caunteretz", "Flower in the crannied wall", "The Higher Pantheism", "England And America in 1782", "To Alfred Tennyson, My Grandson", "To Virgil",

² *Poemas de Alfred Tennyson*. Trad. Octávio Santos. Lisboa: Editora Saída de Emergência, 2009.

"Freedom", "The Fleet", "To H.R.H. Princess Beatrice", "Opening of the Indian and Colonial Exhibition by the Queen", "On the Jubilee of Queen Victoria", "Politics", "Beautiful City", "By An Evolutionist" e "Crossing the Bar". Mais adiante comentaremos sobre ela.

As demais antologias de que Tennyson participa são de cunho coletivo, a saber: *Trovas do Norte* (tradução de "Crossing the Bar"), por Antônio Sales³; *Musa de Quatro Idiomas* (tradução de "Tears, Idle Tears"), por A. Herculano de Carvalho⁴; *20 Poetas Ingleses* (tradução de "Tears, Idle Tears"), por Bezerra de Freitas⁵; *Horas de Fuga. Traduções de Poesia Inglesa e de Outras Línguas* (tradução de "Break, Break, Break" e "Lullaby"), por Luiz Cardim⁶; *Poetas de Inglaterra* (tradução de "Ulysses", "Tears, Idle Tears" e tradução parcial de *In Memoriam*), por Péricles Eugênio da Silva Ramos e Paulo Vizioli⁷; *Poesia de 26 séculos vol. II* (tradução de "Ulysses"), por Jorge de Sena⁸; *Canto Alheio* (tradução de "Tears, Idle Tears"), por Laurênio Lins de Lima⁹; *Grandes Poetas da Língua Inglesa do Século XIX* (tradução de "Tears, Idle Tears", trecho de "Locksley Hall" intitulado "Profecia" e "Now Sleeps the Crimson Petal"), por José Lino Grünwald¹⁰; *Antologia de Poesia Anglo-Americana* (tradução de "Break, Break, Break", "Flower in the crannied wall" e "The Eagle"), por António Simões¹¹; *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura* (tradução de "Mariana", "The Eagle" e "Ulysses", tradução parcial de "Balin and Balan" e de *Maud*), por José Roberto O'Shea¹²; *Contos e poemas para crianças extremamente inteligentes de todas as idades vol. 4* (tradução de "The Kraken", "The Eagle" e "Mariana"), por José Antônio Arantes¹³; *Cinco Séculos de Poesia* (tradução de "The Charge of the Light Brigade"), por Alexei Bueno¹⁴; *Véspera; Debris* (tradução de "Break, Break, Break"), por Pedro Mohallem¹⁵ e, finalmente, *E tu*

³ SALES, Antônio. *Trovas do Norte*. Ceará: A Padaria Espiritual, 1895.

⁴ CARVALHO, A. Herculano de. *Musa de Quatro Idiomas*. Lisboa: Edições Ática, 1947.

⁵ FREITAS, Bezerra de. *20 Poetas Ingleses*. Rio de Janeiro: A Noite, 1948.

⁶ CARDIM, Luiz. *Horas de Fuga. Traduções de Poesia Inglesa e de Outras Línguas*. Porto: [s.ed.], 1952.

⁷ RAMOS, Péricles Eugênio da Silva (org.). *Poetas de Inglaterra*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos, Paulo Vizioli. São Paulo: Bandeirante, 1970.

⁸ SENA, Jorge de. *Poesia de 26 Séculos: de Bashô a Nietzsche*, vol. II. Porto: Editorial Inova, 1972.

⁹ LIMA, Laurênio Lins de. *Canto Alheio*. Recife: Edições Pirata, 1980.

¹⁰ GRÜNEWALD, José Lino. *Grandes Poetas da Língua Inglesa do Século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

¹¹ SIMÕES, António. *Antologia de poesia anglo-americana*. Porto: Campo das Letras, 2002.

¹² BLOOM, Harold. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

¹³ _____. *Contos e poemas para crianças extremamente inteligentes de todas as idades*, vol. IV. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Objetiva, 2004.

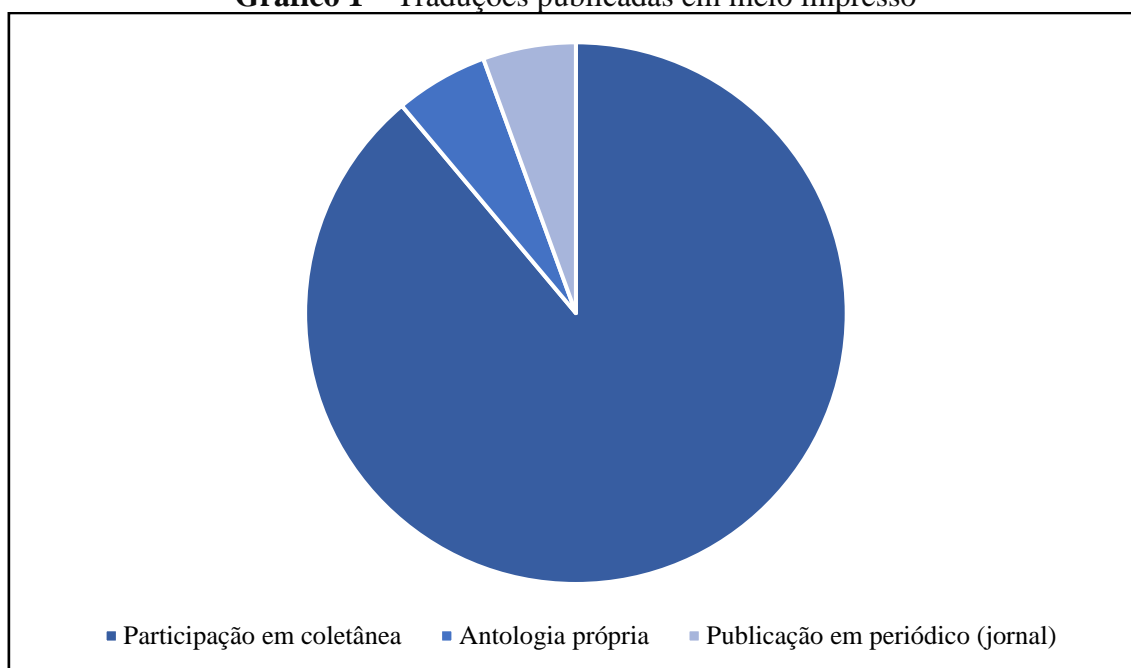
¹⁴ BUENO, Alexei. *Cinco séculos de poesia*. São Paulo: Record, 2013.

¹⁵ MOHALLEM, Pedro. *Véspera; Debris*. São Paulo: Patuá, 2019.

serás um ermo novamente (versão da seção 50 de *In Memoriam* intitulado “Fica ao meu lado”), por José Francisco Botelho¹⁶.

Além das obras citadas, cabe mencionar tradução de “Godiva”, feita por Fernando Pessoa, publicada na coletânea *Biblioteca Internacional de Obras Célebres* e redescoberta em 1990 por José Luiz Garaldi, integrando a obra poética de Pessoa publicada no Brasil pela editora Nova Fronteira em 2016¹⁷; há, por fim, as traduções de “Crossing the Bar”, “The Oak” e “Ode on the Death of the Duke of Wellington” por Esmeraldo Siqueira publicadas no jornal *Diário de Natal* entre 1950 e 1951¹⁸. O gráfico abaixo ilustra a razão entre os três tipos de publicação acusados em nosso levantamento:

Gráfico 1 – Traduções publicadas em meio impresso



Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

¹⁶ BOTELHO, José Francisco. *E tu serás um ermo novamente*. São Paulo: Patuá, 2021.

¹⁷ PESSOA, Fernando. *Obra Poética de*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016

¹⁸ SIQUEIRA, Esmeraldo. *Diário de Natal*. 30 jul. 1950, p. 7. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028711_01/33068. Acesso em: 16 nov 2022.

_____. Ibidem. 6 ago. 1950, p.7. Disponível em:

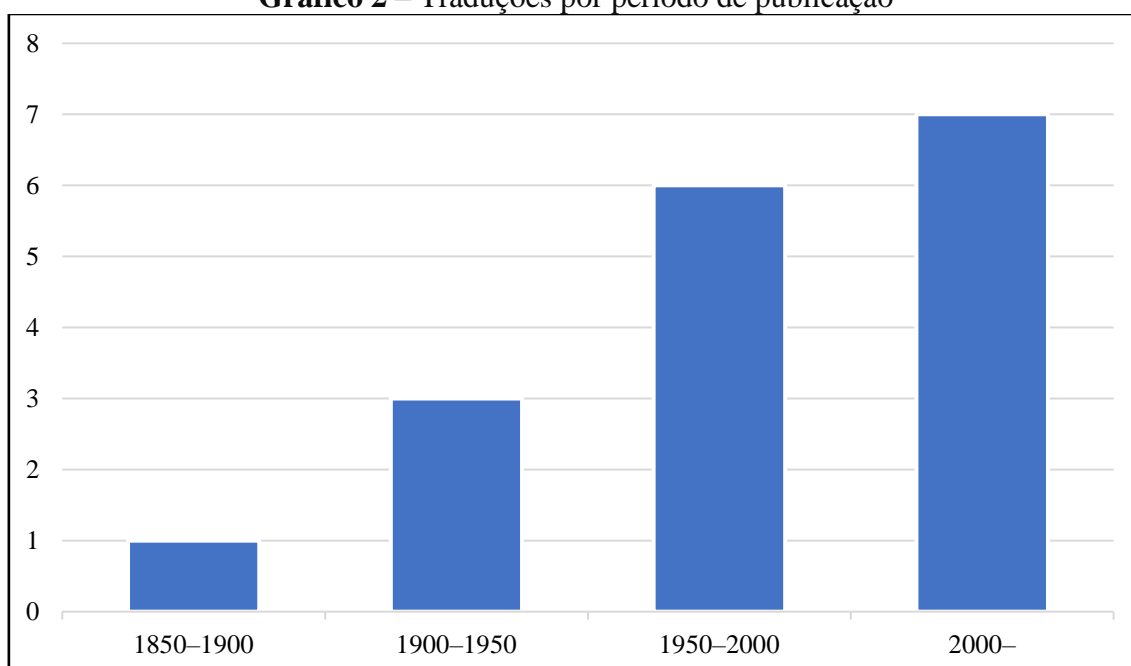
http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=028711_01&pagfis=33120. Acesso em: 16 nov 2022.

_____. Ibidem. 28 jan. 1951, p.8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028711_01/34153. Acesso em: 16 nov 2022.

O local de publicação dessas obras está dividido entre Brasil e Portugal. Dentre as publicadas por editoras portuguesas, está a única antologia poética de Alfred Tennyson, por Santos, bem como as antologias coletivas de Carvalho, Cardim, Sena e Simões. As demais ocorrências, incluindo as publicadas no *Diário de Natal* por Esmeraldo Siqueira, representam o corpus de poesia traduzida de Alfred Tennyson no Brasil. A tradução de Fernando Pessoa é a única publicada tanto no Brasil quanto em Portugal. Portanto, o cotejo contabiliza cinco publicações portuguesas, 11 brasileiras e uma de ambos os países.

No que tange o período de publicação das traduções, chegamos aos seguintes números: das 17 ocorrências, sete foram publicadas a partir dos anos 2000, seis entre os anos 1950 e 2000, três entre 1900 e 1950, e uma antes de 1900. Para essa contagem, consideramos a tradução de Fernando Pessoa publicada em 2016, pela qual adentrou de fato o mercado editorial brasileiro. Que as últimas três décadas resguardem o maior número de ocorrências — incluindo a antologia traduzida por Octávio dos Santos, lançada em comemoração aos 200 anos de nascimento do poeta —, seguidas imediatamente das cinco décadas anteriores, é um dado interessante: por mais que ainda esteja quase sempre limitado a participações esporádicas em coletâneas de poetas ingleses ou seletas de poesia em língua estrangeira, iniciativas da inclusão de sua obra nesse “cânone internacional traduzido” têm sido cada vez mais recorrentes, como o gráfico abaixo logra demonstrar:

Gráfico 2 – Traduções por período de publicação



Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

Quanto à ocorrência do texto, parece haver uma predileção dos tradutores por certos poemas: dentre os mais traduzidos, encontramos seis versões de “Crossing the Bar”, cinco de “Ulysses”, “Tears, Idle Tears” e “Break, Break, Break”, quatro de “The Eagle” e três de “The Kraken” e “The Charge of the Light Brigade” — isso considerando que a maior parte da poesia traduzida de Tennyson é constituída de sua participação em antologias coletivas. Parcela de sua volumosa obra poética ainda não foi apresentada ao leitor de língua portuguesa, e poemas importantes para a compreensão do poeta como “Tithonus” e “Locksley Hall” teriam, na melhor das hipóteses, apenas uma tradução integral disponível no mercado.

Dizemos “na melhor das hipóteses” porque é importante frisar que boa parte das antologias cotejadas, brasileiras ou portuguesas, já está fora de catálogo, isso quando as editoras mesmas já não encerraram suas atividades. Ainda é possível encontrar alguns exemplares em sebos virtuais, todavia os títulos aqui listados, principalmente aqueles publicados antes de 1950, em sua maioria tornaram-se raridades ou tiveram suas tiragens reduzidas devido ao envelhecimento do material, frágil ao manuseio e de interesse sobretudo historiográfico. O *Diário de Natal*, onde as traduções de Esmeraldo Siqueira foram publicadas, encerrou as atividades em 2012 e está disponível para consulta na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, mas isso não equivale em absoluto a dizer que está intuitivamente acessível a todo leitor de poesia. Finalmente, a antologia de Octávio dos Santos, publicada pela editora Saída de Emergência, consta como “temporariamente indisponível” no site da editora.

No que diz respeito a publicações em meio digital, encontramos 14 traduções de Tennyson ainda inéditas em livro, seja em blogs e revistas dedicadas a poesia e tradução, em revistas científicas ou em portais dedicados à cultura em geral. São elas: tradução de “The Lady of Shalott” e “Crossing the Bar” por Helena Barbas em *helenabarbas.net*¹⁹; tradução de “The Charge of the Light Brigade” por Francisco da Cunha e Silva Filho no blog *As ideias no tempo*²⁰; tradução de *Enoch Arden* por Ivo Barroso no blog *Gaveta do Ivo*²¹; “Ulysses”, “Morte D’Arthur” e “The Kraken” por Rubens Chinali Canarim,

¹⁹ BARBAS, Helena. “Alfred, Lord Tennyson – The Lady of Shalott e Crossing the Bar”. Disponível em: http://helenabarbas.net/traducoes/2006_Tennyson_Lady_Shalott_H_Barbas.pdf. Acesso em: 16 nov 2022.

²⁰ SILVA FILHO, Francisco da Cunha e. “Um poema de Alfred Tennyson (1809-1892)”. Disponível em: <http://asideiasnotempo.blogspot.com/2010/09/um-poema-de-alfred-tennyson-1809-1892.html>. Acesso em: 16 nov 2022.

²¹ BARROSO, Ivo. “Enoch Arden - Um poema romântico”. Disponível em: <https://gavetadoivo.wordpress.com/2013/05/30/enoch-arden-um-poema-romantico>. Acesso em: 16 nov 2022.

respectivamente nas revistas *escamandro*, *nota do tradutor* e no blog *As Faces de Orfeu*²²; tradução de Wagner Mourão Brasil para “The Charge of the Light Brigade” no blog *Trapiche dos outros*²³; tradução por Pedro Mohallem de “Tears, Idle Tears” no blog *Esta pouca cinza fria* e de cinco cantos de *In Memoriam* no site *Oficina Palimpsestus*²⁴; “Flower in the crannied wall”, “The Eagle” e “In the Valley of Caunteretz” por Fabio Malavoglia no portal *CulturaFM*²⁵ e “Ulysses” por Alexandre Bartilotti Machado na revista *LibertAção*²⁶. No gráfico abaixo, é possível observar que o número de ocorrências em meio digital, em geral mais recentes, já quase se aproxima daquelas em meio impresso, o que pode apontar para uma futura inversão nos valores:

²² CANARIM, Rubens Chinali. “Ulisses – Lorde Alfred Tennyson”. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2014/02/13/ulisses-lorde-alfred-tennyson>. Acesso em: 16 nov 2022.

_____. “O Kraken, de Alfred Tennyson”. Disponível em: <https://asfacesdeorfeu.wordpress.com/2019/06/03/o-kraken-de-alfred-tennyson>. Acesso em: 16 nov 2022.

_____. “Morte D’Arthur”. (n.t.), n. 12, v. 1, jun. 2016, pp. 82-100. Disponível em: <https://www.notadotradutor.com/revista12.html>. Acesso em: 16 nov 2022.

²³ BRASIL, Wagner Mourão. “The Charge Of The Light Brigade / A Carga Da Brigada Ligeira, de Alfred Tennyson”. Disponível em: <https://trapichedossoutros.blogspot.com/2016/05/the-charge-of-light-brigade-carga-da.html>. Acesso em: 13/01/22.

²⁴ MOHALLEM, Pedro. “Ao aniversário de Alfred, Lord Tennyson (1809–1892)”. Disponível em: <http://cinzafria.blogspot.com/2017/08/ao-aniversario-de-alfred-lord-tennyson.html>. Acesso em: 16 nov 2022.

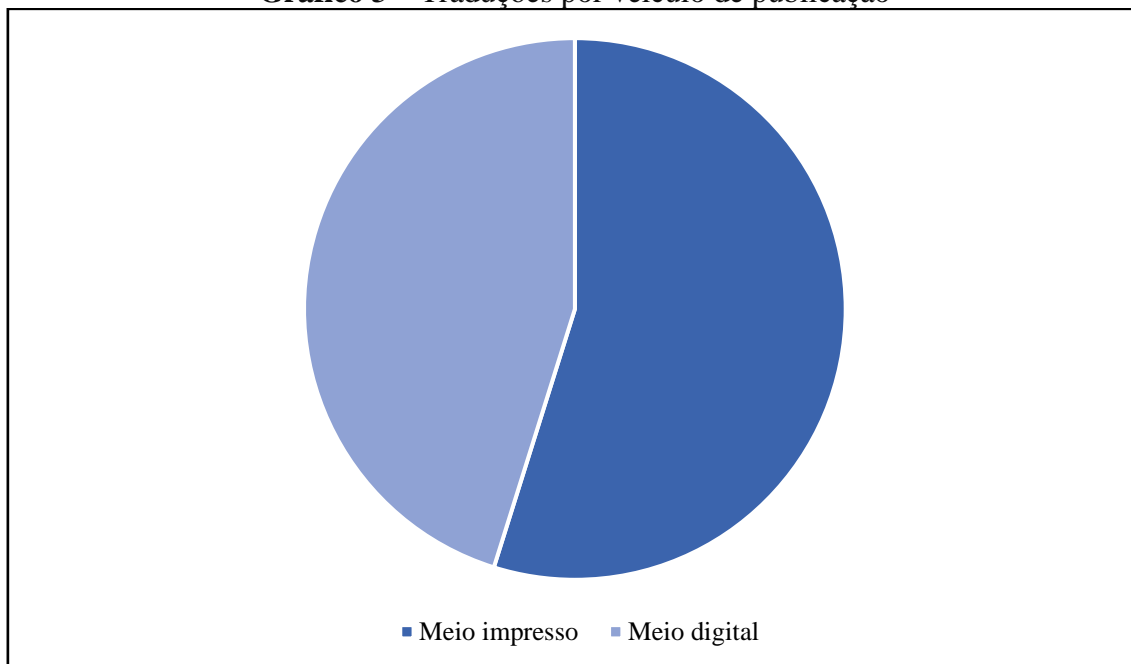
“Tradutores convidados: Pedro Mohallem traduz cinco cantos de Alfred Tennyson”. Disponível em: <https://www.oficinapalimpsestus.com.br/alfred-tennyson>. Acesso em: 16 nov 2022.

²⁵ MALAVOGLIA, Fabio. “Alfred, Lord Tennyson: Flor no muro trincado”. Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/radiometropolis/lavra/alfred-lord-tennyson-flor-no-muro-trincado>. Acesso em: 16 nov 2022.

_____. “Alfred, Lord Tennyson: A águia”. Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/radiometropolis/lavra/alfred-lord-tennyson-a-aguia>. Acesso em: 16 nov 2022.

_____. “Alfred, Lord Tennyson: No vale de Caunteretz”. Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/radiometropolis/lavra/alfred-lord-tennyson-no-vale-de-caunteretz>. Acesso em: 16 nov 2022.

²⁶ MACHADO, Alexandre Bartilotti. “Traduzindo Lord Alfred Tennyson: *Ulysses* (1842) como fonte histórica”. Disponível em: <https://revista.uepb.edu.br/REFIEDI/article/view/245/280>. Acesso em: 16 nov 2022.

Gráfico 3 – Traduções por veículo de publicação

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

2.1.2. Análise dos dados obtidos

As ocorrências demonstram que a tradução sistemática da poesia de Tennyson em língua portuguesa constitui um movimento tardio e, pode-se dizer, ainda incipiente. Não chegou a influenciar nossos poetas brasileiros do século XIX como os românticos ingleses, seus antecessores imediatos, nem como seus contemporâneos franceses: no período de maior maturidade da produção poética de Tennyson, Castro Alves compunha versões de Byron e Hugo; na virada do século, os decadentistas brasileiros vertiam Poe e Baudelaire, e os parnasianos e simbolistas se deixavam influenciar pela estética de Gautier, Banville e Heredia. Desse modo, o caso de Antônio Sales se mostra uma curiosa exceção ao panorama da época.

A tímida presença de Tennyson entre os poetas ingleses traduzidos no Brasil durante o século XX pode ser mais bem compreendida se considerarmos a crítica negativa de Pound, um dos baluartes do movimento modernista inglês e uma das principais influências nos estudos da tradução literária no século XX no Brasil. Em *“Ezra Pound and English Romanticism: a study in the concept of tradition”*, J. R. W. Farnsworth demonstra que

Praticamente todas as opiniões de Pound a respeito de Tennyson são negativas. Tennyson é intimamente ligado à reação geral de Pound aos

vitorianos²⁷, de forma que comentários sobre um se aplicam quase perfeitamente outro. Tennyson é o principal exemplo de uma tradição decadente que é imprecisa, turva e estagnada. A técnica não progride, tampouco o conhecimento. De fato, "o conhecimento geral parece ter se reduzido a zero", escreve Pound quando um editor "repreendeu alguns versos aliterativos alegando que uma consoante havia sido repetida apesar do aviso de Tennyson". Pound reconhece as enormes e nada saudáveis influências de Tennyson quando observa "o espetáculo edificante de Browning na Itália, e Tennyson no Palácio de Buckingham". O resultado dessa influência é que o "sentido da vida" permaneceu abundante na literatura "até o período estupidificante em Wordsworth e Tennyson". (FARNSWORTH, 1976, p. 46-47).²⁸

A crítica de Pound não se furtava a ser por vezes hostil à obra de Tennyson:

Tennyson, como representante de uma tradição decrépita, é objeto de ainda menos admiração do que Wordsworth. Se Wordsworth é retratado como uma ovelha de gênio "inquestionável", Tennyson é descrito como um "boi". Mais do que isso, como um "boi do Norte com modos deploráveis". (Ibidem, p. 52).²⁹

Por fim, Farnsworth pontua que o repúdio do autor de *ABC of Reading* advinha também do que a popularidade de Tennyson representava:

Ele inicia sua carreira como um escritor "enfadonho", impreciso, e termina como um símbolo de degeneração ao aceitar o posto de Poeta Laureado. Ao aceitar uma posição tão influente, ele dá ouvidos ao ignorante público britânico, a quem Pound tanto abomina, e presumivelmente ecoa suas inanidades em versos. A implicação, é claro, é que os sucessores literários de Tennyson não apenas herdarão suas deficiências, mas as multiplicarão na época de Pound. Tennyson, então, é a raiz da doença que cabe a Pound curar.³⁰ (Ibidem).

²⁷ Exceção à crítica é Robert Browning, cuja obra, distinta em muitos sentidos do que se produzia no período, foi recebida e assimilada pelos modernistas – e sobretudo por Pound, como é possível atestar, por exemplo, nos comentários tecidos em seu *ABC of Reading* – com grande entusiasmo.

²⁸ "Virtually all Pound's views on Tennyson are uncomplimentary. Tennyson is closely linked to Pound's general attitude towards the Victorians, so that utterances on one apply almost as well to the other. Tennyson stands as the principal example of a decayed tradition which is imprecise, unenlightening and stagnant. Technique no longer advances, and so neither does knowledge. In fact, 'general knowledge appears to have diminished to zero', Pound writes when an editor 'rebuked some alliterative verse on the grounds that a consonant had been repeated despite Tennyson's warning'. Pound recognises Tennyson's huge and unhealthy influences when he observes 'the edifying spectacle of Browning in Italy and Tennyson in Buckingham Palace'. The result of this influence was that the 'sense of life' remained abundant in literature 'until the stultifying period in Wordsworth and Tennyson'."

²⁹ "Tennyson, as a representative of a decrepit tradition is the object of even less admiration than Wordsworth. Whereas Wordsworth is depicted as a sheep with an 'unquestionable' genius, Tennyson is described as an 'ox'. Moreover, as a 'North-country' ox with deplorable manners'."

³⁰ "He begins his career as a 'muzzy', imprecise writer, and ends it as a symbol of degeneration by accepting the post of Poet Laureate. In accepting such an influential position he lends his ear to the ignorant British public, whom Pound abhors so much, and presumably echoes their inanities in verse. The implication, of course, is that literary successors of Tennyson will not only inherit his shortcomings, but multiply them in Pound's own time. Tennyson, then, is the immediate root of the disease which it is up to Pound to cure."

Tal visão é compartilhada por A. C. Bradley, que considera a reação negativa a Tennyson um movimento necessário e benéfico para a poesia de um modo geral:

Foi necessário, em primeiro lugar, em benefício da própria poesia. Pois as características formais de seu estilo eram facilmente percebidas, e a poesia menor tennysonian, embora menos absurda que a poesia menor byroniana, era igualmente repugnante; de modo que aqueles que mais o admiram podem apenas se alegrar que nenhum vestígio de sua influência permaneça na poesia dos dias atuais. Além disso, sua popularidade nos últimos vinte ou trinta anos de sua vida tornou o público injusto com outros poetas vivos, e ele foi superestimado até mesmo por alguns bons críticos; e em tais casos [...] alguma reação é natural e saudável.³¹ (BRADLEY, 1971, p. 586).

Trata-se, portanto, de uma responsabilidade impingida mais na sociedade que no poeta, como aponta Harold Nicolson:

[A] reação contra ele deve ser atribuída até certo ponto à exagerada adulação que lhe foi concedida pela era vitoriana; e admiti que uma causa que contribui para essa reação é o fato de um poeta tão subjetivo ter sido forçado, ainda que justificadamente, a um esforço perpétuo por uma expressão objetiva. Apresentei, como desculpa para isso, as circunstâncias peculiares do período em que Tennyson apareceu pela primeira vez como poeta e a condição infeliz do gosto literário contemporâneo.³² (NICOLSON, 1971, p. 598).

Não nos parece acidental, portanto, que o poeta de *In Memoriam* não tenha passado pelo crivo de alguns dos mais profícuos estudiosos da tradução poética no Brasil alinhados ao pensamento poundiano — cujo filtro modernista, a despeito mesmo desse alinhamento, condenava Tennyson ao ostracismo já na literatura anglófona. Para George Steiner, o que houve foi “uma negação consciente dos ideais *fin-de-siècle* [...], com a rejeição, pelo movimento modernista, da estética vitoriana e pós-vitoriana” (STEINER, 1998, p. 41), resultando em uma “significativa mudança de hábitos e sensibilidade” (Idem, *ibidem*). Entretanto, passadas já algumas décadas, talvez possamos reler o poeta sem a poética demolidora do modernismo e seu deliberado projeto de afastamento estético

³¹ “It was necessary, for one thing, in the interests of poetry itself. For the formal characteristics of his style were easily caught, and Tennysonian minor poetry, if less absurd than Byronic minor poetry, was quite as sickening; so that those who admire him most can only rejoice that no trace of his influence remains in the poetry of the present day. Besides, his popularity in the last twenty or thirty years of his life made the public unjust to other living poets, and he was over-estimated even by some good critics; and in such cases [...] some reaction is both natural and wholesome.”

³² “[T]o some extent the reaction against him is to be attributed to the exaggerated adulation accorded to him by the Victorian age; and I have admitted that a contributory cause of this reaction is the fact that so subjective a poet should have been forced, however justifiably, into a perpetual straining after objective expression. I have urged, as an excuse for this, the peculiar circumstances of the period when Tennyson first appeared as a poet and the unfortunate condition of contemporary literary taste [...].”

daquilo que seus predecessores haviam eleito como “cultura oficial”; talvez já seja tempo de, sem negarmos as conquistas da poesia moderna, nos voltarmos às qualidades de Tennyson com o devido distanciamento crítico:

Muito mais está envolvido aqui do que uma mudança na moda, do que a aceitação pelo jornalismo e pela academia de um cânone da poesia inglesa escolhido por Pound e Eliot. Este cânone já está sob contestação; a primazia de Donne pode estar no fim, Browning e Tennyson estão visivelmente ascendendo. (Ibidem).

Outro dado ao qual devemos nos atentar é o levantado pelas publicações em meio digital: com exceção de Barroso (2013), cuja tradução de *Enoch Arden* foi feita sob encomenda para interpretação teatro-musical, todas as ocorrências se constituem de produções independentes. Ou seja, muito embora a poesia de Tennyson ainda não integre com solidez o mercado editorial, já é possível encontrar iniciativas autônomas de tradutores e acadêmicos interessados em empreender sua própria (re)leitura do poeta. Portanto, um trabalho do porte que aqui apresentamos se mostra pertinente por preencher uma lacuna não de todo desprezível em um corpus de tradução que aos poucos vem se estruturando.

Todavia, para além da questão estatística, convém detalharmos em que pontos nossa proposta de tradução se faz pertinente por diferir daquela executada na única antologia poética de Tennyson já publicada em língua portuguesa. Para isso, analisaremos a seguir alguns aspectos da tradução de Octávio dos Santos que julgamos problemáticos.

2.1.3. *Poemas de Alfred Tennyson*, de Octávio dos Santos

A tradução de Santos (2009), conquanto possua o mérito de trazer ao público lusófono um número considerável de poemas de Tennyson até então inéditos em língua portuguesa, foi elaborada a partir de uma proposta de tradução diversa daquela que objetivamos levar a cabo neste trabalho. Faremos a seguir uma breve análise de poemas contidos nessa antologia, apontando questões de ordem teórica e metodológica divergentes da concepção de tradução poética sobre a qual nos pautamos. Na apresentação da antologia, intitulada “Advertência”, escreve o tradutor:

O meu objectivo principal neste projecto foi o de ser o mais fiel possível ao espírito e à letra de Alfred Tennyson; a tradução procurou ser o mais literal possível. Assim, uma das consequências mais significativas deste método é a

de, onde existiam rimas, elas deixaram de existir – e se subsistem algumas são, quase sempre, involuntárias; não fui – nem nunca seria – capaz de deturpar a visão original do traduzido apenas para “soar bem” ao tradutor e ao leitor. Logo, outra consequência é a de que, quase de certeza, se vai sentir algum desconforto, alguma estranheza, alguma incomodidade ao se ler alguns dos versos presentes neste livro; vão ser encontradas palavras, expressões, que não é costume serem utilizadas. Todavia, isso até é normal: afinal, trata-se de um poeta do Norte da Europa do século XIX e não do Sul da Europa do século XXI. [...] (SANTOS, 2009, p. 16-17) .

A partir desse parágrafo, podemos destacar algumas das premissas passíveis de investigação. Seriam elas: literalidade; priorização do “espírito” à estrutura (aqui representada pelas rimas, porém, como se verá, a renúncia é mais abrangente) e preservação da “visão original do traduzido”. O que se sabe até o momento é que, para o tradutor, o poema contém uma qualidade imanente a que chama de “letra” e que precede sua realização em linguagem — ou seja, haveria um sentido desprendido da forma, mais plenamente acessado por meio da transposição literal do poema no idioma de chegada. Ao mesmo tempo, o tradutor argumenta em defesa do diacronismo causado pela preservação de vocábulos e expressões idiomáticas características da língua inglesa no período de Tennyson.

Compreendemos que traduzir a poesia de Tennyson — como a de qualquer outro poeta, a bem da verdade — dissociando seu conteúdo de sua materialidade verbal é uma estratégia de valor sobretudo hermenêutico: dificilmente a tradução resultará em mais do que um texto explicativo, de interesse didático. Reconhecemos, no entanto, a relevância de uma abordagem como a de Santos em se tratando de um poeta ainda pouco traduzido, e por conseguinte desconhecido de grande parte do público leitor de língua portuguesa. Uma vez empreendida essa tarefa, sentimo-nos mais seguros e confortáveis de explorar caminhos alternativos, de modo que a análise a seguir objetiva não invalidar a estratégia de Santos, mas apresentar a utilizada por nós nesta curta antologia por contraste.

Conquanto o trabalho de Santos seja louvável por mais de uma razão³³, alguns questionamentos inevitavelmente surgem da leitura de sua “Advertência”: o que distingue as expressões idiomáticas e o vocabulário de época de outros elementos estruturantes da matéria verbal do poema, para que detenham maior importância no critério de fidelidade “ao espírito” do autor? Por que renunciar a todos, menos a esses? Tendo em mente que, na poesia de Tennyson, a configuração das rimas não raro detém grande importância na

³³ Além de ser a primeira antologia do poeta em língua portuguesa, com poemas até então inéditos em nosso idioma, o livro traz um breve percurso biográfico de Tennyson e comentários interessantes acerca de sua viagem a Portugal em 1859, o que lhe confere valor documental.

estruturaco da significância do poema, excedendo o posto de ornamento sonoro e se tornando o que Efim Etkind descreve como “princípio de composico, o motor do ininterrupto” (ETKIND *apud* MESCHONNIC, 2010, p. 126), suprimi-las não seria isso mesmo uma espécie de deturpaco do sentido?

Se, por um lado, a intenco de se preservar a “estranheza” do texto na língua de chegada, privando-o de deturpaces cujo único intuito seja fazê-lo “soar bem” ao novo leitor, esteja alinhada  noo de uma traduo tica e não etnoctrica (BERMAN, 2013), por outro, essa estranheza advinda de uma traduo palavra-por-palavra entra em conflito com a traduo da letra enquanto totalidade indivisível do poema:

Partir do pressuposto que a traduo  a captao do sentido,  separá-lo de sua letra, de seu corpo mortal, de sua casca terrestre.  optar pelo universal e deixar o particular. A fidelidade ao sentido opõe-se — como para o crente e o filósofo —  fidelidade  letra. (BERMAN, 2013, p. 45).

Não esperamos, naturalmente, que o poema na língua de chegada abarque o texto-fonte em sua plenitude, mas há diferentes graus de aproximao e correspondência a serem atingidos a depender da postura tomada em cada caso específico. Pensamos aqui em Maria Tymoczko, que argumenta que a traduo reconstrói o texto-fonte metonimicamente — isto , o texto-fonte  essencialmente um recorte do texto-meta, e o ofício do tradutor consiste em avaliar quais de suas partes melhor evocaro a totalidade inevitavelmente perdida no traduzir. (TYMOCZKO, 1999).

O modo como Santos descreve seu método  coerente com o que encontramos na antologia, com a ressalva de que ele suprime não apenas as rimas, mas também o metro, seja ele qual for. Leiamos, por exemplo, sua traduo de “The Eagle”:

THE EAGLE

He clasps the crag with crookèd hands;
Close to the sun in lonely lands,
Ringed with the azure world, he stands.

The wrinkled sea beneath him crawls;
He watches from his mountain walls,
And like a thunderbolt he falls.

A ÁGUIA

Ela aperta o penhasco com mãos retorcidas;
perto do sol em terras solitárias,
anelado com o mundo azul celeste, levanta-se.
O mar enrugado debaixo dela rasteja;
Olha do alto das suas muralhas da montanha,
e como um relâmpago cai.³⁴

³⁴ Não sabemos se se trata de um erro de formatao do livro, mas a traduo vem impressa em um único bloco de seis versos.

Publicado pela primeira vez em 1851, é provável que Tennyson o tenha composto antes da publicação de *Poems* (1842) (RICKS, 2014). Nele é possível identificar alguns dos traços do estilo tennysonianiano rumo à maturidade poética, já descritos no capítulo anterior, tais como a tendência à regularidade tanto métrica quanto acentual (PYRE, 1921). O metro utilizado em “The Eagle” é o tetrâmetro iâmbico, disposto em tercetos num esquema de rimas tríplexes, forma já empregada por Tennyson em “The Two Voices” e “Stanzas”, ambos de 1833. Notam-se algumas substituições de pés em determinados versos: o segundo verso apresenta uma inversão trocaica no primeiro pé; o terceiro, além da mesma inversão trocaica, uma substituição do iambo por um pirríquio e por um espondeu no segundo e terceiro pés, respectivamente; no último verso, por fim, há uma substituição de iambo por pirríquio no terceiro pé. Ainda no âmbito da melopeia, podemos assinalar pares ou trios vocabulares que geram aliterações — *clasps*, *crag* e *crooked* no primeiro verso, *lonely lands* no segundo, *wrinkled* e *crawls* no quarto, *watches* e *walls* no quinto — e assonâncias — *clasps* e *crag* no primeiro verso, *close* e *lonely* no segundo, *sea* e *beneath* no quarto.

Julgamos que nenhum dos aspectos descritos acima seja mera contingência; antes, todos participam ativamente na construção do sentido do poema. Vejamos: a sequência regular de iampos e a rima tríplex instauram uma atmosfera de monotonia acordante à cena descrita na primeira estrofe, na qual o assunto do poema se mostra em perfeita imobilidade, solidão e comunhão com o infinito que o circunda (as rimas, aliás, ao passo que geram a sensação de monotonia, unidas à pausa ao fim de cada verso também constroem a tensão que desencadeará no movimento do verso final); os encontros consonantais do primeiro verso sugerem a rudeza do penhasco e das “*crooked hands*” agarradas a ele; a repetição da vogal posterior semifechada arredondada no segundo verso, que incide sobre dois de seus quatro acentos, parece sugerir esse vazio reticente onde a águia se conserva; a cesura rítmica imediatamente após “*azure world*”, no terceiro verso, enfatiza a condição solitária da águia ao isolar o sintagma “*he stands*”. A assonância em vogal anterior fechada não arredondada que introduz a segunda estrofe imprime ao “*wrinkled sea*” certa noção de pequenez, da perspectiva de onde a águia se alteia; as aliterações nesse mesmo verso fazem rolar a língua como as ondas “*beneath him*”; finalmente, a substituição do iambo pelo pirríquio no último verso carrega em si a subversão definitiva da monotonia: como a águia rompe a imobilidade da cena ao atirar-

se em direção às ondas, assim também o verso, trocando uma sílaba acentuada por uma não-acentuada, soa mais acelerado que os anteriores.

Ao lermos então a tradução de Santos, notamos que sua preocupação imediata é de fato a literalidade, no sentido mais corriqueiro da palavra: a elaboração dos versos é norteada mormente pela manutenção da estrutura sintática do poema de Tennyson, assim como a escolha vocabular o é por sua estrutura lexical. Seu mérito, portanto, reside em fornecer uma espécie de “correlato conteudístico” do poema, a fim de elucidar ao leitor pouco familiarizado com a língua inglesa o que diz o poema. Trata-se de um caso semelhante àquele apontado por Haroldo de Campos no ensaio “Tradução, ideologia e história”: ao traduzir em prosa um *rubai* do poeta persa Omar Khayyam, Octávio Tarquínio de Sousa criara “um paradigma do que seria uma versão ‘empática’ ao presumido ‘conteúdo’ do original” (CAMPOS, 2013, p. 40).

Analisemos outro caso:

THE CHARGE OF THE LIGHT BRIGADE

I

Half a league, half a league,
Half a league onward,
All in the valley of Death
Rode the six hundred.
‘Forward, the Light Brigade!
Charge for the guns!’ he said:
Into the valley of Death
Rode the six hundred.

II

‘Forward, the Light Brigade!’
Was there a man dismayed?
Not though the soldier knew
Some one had blundered.
Their’s not to make reply,
Their’s not to reason why,
Their’s but to do and die.
Into the valley of Death
Rode the six hundred.

III

Cannon to right of them,
Cannon to left of them,
Cannon in front of them
Volleyed and thundered;
Stormed at with shot and shell,
Boldly they rode and well,
Into the jaws of Death,
Into the mouth of Hell

A CARGA DA BRIGADA LIGEIRA

I

Meia légua, meia légua,
meia légua em frente,
todos no Vale da Morte
cavalgaram com os seis centos.
“Para a frente a Brigada Ligeira!
Carreguem contra as armas!”, disse ele.
Para o Vale da Morte
cavalgaram os seis centos.

II

Para a frente a Brigada Ligeira!
Havia algum homem desanimado?
Todavia, o soldado não sabia
De algum que tivesse disparatado.
Eles não têm de responder,
eles não têm de se perguntar,
eles só têm de fazer e de morrer.
Para o Vale da Morte
cavalgaram os seis centos.

III

Canhão à direita deles,
canhão à esquerda deles,
canhão à frente deles
saraivaram e trovejaram;
atingidos por balas e obuses,
com audácia eles cavalgaram e bem,
para as mandíbulas da Morte,
para a boca do inferno

Rode the six hundred.

IV

Flashed all their sabres bare,
 Flashed as they turned in air
 Sabring the gunners there,
 Charging an army, while
 All the world wondered:
 Plunged in the battery-smoke
 Right through the line they broke;
 Cossack and Russian
 Reeled from the sabre-stroke
 Shattered and sundered.
 Then they rode back, but not
 Not the six hundred.

V

Cannon to right of them,
 Cannon to left of them,
 Cannon behind them
 Volleyed and thundered;
 Stormed at with shot and shell,
 While horse and hero fell.
 They that had fought so well
 Came through the jaws of Death,
 Back from the mouth of hell,
 All that was left of them,
 Left of six hundred.

VI

When can their glory fade?
 O the wild charge they made!
 All the world wondered.
 Honour the charge they made!
 Honour the Light Brigade,
 Noble six hundred!

cavalgaram os seis centos.

IV

Reluziram todos os seus sabres despidos,
 reluziram ao rodopiarem no ar
 sabrando os artilheiros lá
 carregando contra um exército, enquanto
 todo o Mundo se maravilhava.
 Mergulhados no fumo das baterias
 através da linha deles romperam a direito;
 cossacos e russos
 cambaleantes das sabradas
 estilhaçaram-se e fenderam-se.
 Então eles cavalgaram para trás, mas não,
 não os seis centos.

V

Canhão à direita deles,
 canhão à esquerda deles,
 canhão à frente deles
 saraivaram e trovejaram;
 atingidos por balas e obuses,
 enquanto cavalos e heróis caíam,
 eles que haviam lutado tão bem
 vieram através da mandíbulas da Morte,
 de volta da boca do inferno,
 tudo o que restava deles,
 o que restava dos seis centos.

VI

Quando irá a sua glória desvanecer-se?
 Oh, a carga bravia que eles fizeram!
 Todo o Mundo se maravilhou.
 Honrem a carga que eles fizeram!
 Honrem a Brigada Ligeira,
 Nobres seis centos.

Christopher Ricks, em *Tennyson: A Selected Edition*, aponta que “The Charge of the Light Brigade” teria sido escrito em 2 de dezembro de 1854 e publicado pela primeira vez na semana seguinte no jornal *The Examiner* (RICKS, 2014, p. 508). O poema narra a catastrófica investida da cavalaria britânica contra os russos e cossacos durante a Batalha de Balaclava, na guerra da Crimeia, ocorrida seis semanas antes: exaltando o brio e a resiliência dos sabres que avançaram despercebidos contra os rifles e canhões inimigos por conta de uma falha de comunicação, os versos enfatizam que não cabe aos subordinados questionar as ordens recebidas, mas executá-las, ou morrer tentando.

No memorial organizado por seu filho, Tennyson rememora a origem do primeiro verso do poema, bem como do metro utilizado, e que o teria composto em poucos minutos

após ler o editorial do *The Times* onde se deparara com a expressão “*some one had blundered*” (TENNYSON, 1897, p. 381) — segundo Ricks, no entanto, a expressão constante no editorial teria na verdade sido “*some hideous blunder*” (RICKS, op. cit.). Assim, a despeito do que consta nas memórias do poeta, parece-nos um equívoco atribuir a origem do metro utilizado no poema ao texto do jornal, pois ele pode ter se estabelecido a partir de influências outras que, por falta de material, não podemos rastrear, e se estabelecido tão incisivamente a ponto de se infiltrar na memória de outro texto lido por Tennyson. Para não ficarmos de todo desnorteados, há algumas hipóteses: Ricks aponta similaridades de metro, forma e tema entre “The Charge of the Light Brigade” e “Song from Ælla”, de Thomas Chatterton. De fato, perceberemos semelhanças entre os textos ao lermos o seguinte trecho do poema de Chatterton:

Drawn by thine anlace fell,
Down to the depth of hell
Thousands of Dacians went;
Brystowans, men of might,
Y-dared the bloody fight,
And acted deeds full quent.³⁵ (vv 13-18)

A diferença principal é que o poema de Tennyson apresenta maior regularidade acentual, enquanto o de Chatterton varia em seu decorrer, de modo que a comparação se limita a apenas uma estrofe de “Song from Ælla”.

Em seu artigo “Correspondências estruturais em tradução poética”, Paulo Henriques Britto categoriza o poema “Cirque D’Hiver”, de Bishop, como uma forma *ad hoc*, isto é, “forma fixa que não pertence ao repertório da poesia inglesa” (BRITTO, 2006a, p. 1). Parece-nos o caso de “The Charge of the Light Brigade”, que segue um padrão métrico identificável, com um esquema de rimas quase fixo, sem, no entanto, inaugurar ou levar adiante alguma forma praticada por outros poetas. Em casos assim, em que não há uma sistematização da forma poética nem na língua do texto-fonte, nem na do texto-meta, cabe ao tradutor não apenas selecionar os elementos que julgue mais importantes na constituição do poema, mas também encontrar no repertório da língua para a qual traduz elementos análogos a eles, ou ao menos próximos disso. Em nossa opinião, a cadência regular e predominantemente ternária do poema de Tennyson é um dos

³⁵ QUILLER-COUCH, Arthur Thomas, Sir. *The Oxford Book of English Verse*. Oxford: Clarendon, 1919, [c1901]; Bartleby.com, 1999. Disponível em: www.bartleby.com/101. Acesso em: 16 nov 2022.

elementos mais importantes a serem buscados ao traduzi-lo, e nas próximas linhas explicaremos por quê.

Ainda que não se possa definir em absoluto a origem do verso datílico empregado por Tennyson — embora se chegue muito perto de apontar influências diretas —, convém investigar os efeitos de seu emprego nesse caso específico, isto é, como a forma utilizada pelo poeta se adequa ao tema proposto. Podemos para isso nos valer dos manuais de prosódia da língua inglesa, que descrevem a célula rítmica trissilábica — a disposição sequencial de um pé ternário, composto por uma sílaba acentuada e duas não-acentuadas em quaisquer ordens — como “um tanto assertiva e magistral, prevalecendo sobre as palavras e até mesmo pressionando-as um pouco para colocá-las em conformidade com o padrão” (MCAULEY, 1996, p. 12).

É, portanto, uma cadência imponente, tão marcada que, em casos extremos, modifica a prosódia tradicional da língua. James McAuley exemplifica esse ponto com um poema de Isaac Watts, escrito em anapestos: “*As the Door on its Hinges so he on his bed / Turns his Sides and his Shoulders and his heavy Head*”. O contrato métrico, nesse caso, prescreve a transformação da primeira sílaba de “*heavy*” em átona. Poderíamos rebater esse argumento considerando a tônica fora de lugar como um desvio funcional: o verso se torna pesado justamente onde a cabeça do indivíduo pende de sono; todavia, o que não se pode negar é que há de fato um atrito entre a célula ternária repetida à exaustão e os acentos gramaticais. Desse modo, a utilização de pés trissilábicos, seja o dátilo, seja o anfíbraco, seja o anapesto, tem como efeito a maior marcação da cadência do verso, além de maior agilidade na leitura, visto que apresentam uma sílaba não-acentuada a mais que os tradicionais pés binários.

Entendemos que o emprego dessa célula ternária está conotativamente associado ao episódio descrito no poema de Tennyson: narra-se o avanço da cavalaria de meia em meia légua rumo ao “vale da Morte”, o choque dos sabres contra os projéteis de rifle e canhão dos inimigos, e a evasão, sempre a galope, daqueles que sobreviveram à desastrosa investida — cenas de andamento acelerado, belicoso, em que a persistência rítmica do ataque resiste bravamente às colisões contra a artilharia rival (representadas no plano da forma pelas eventuais substituições trocaicas, que também ocorrem, pode-se supor, para prevenir a monotonia). Para além dessa perspectiva semiótica, é facilmente verificável na leitura em voz alta como o dátilo gera uma declamação mais efusiva, típica de poemas de caráter laudatório; e, ainda que se tratem de prosódias bastante distintas, é

quase impossível não o associar aos hexâmetros das epopeias homéricas, que o próprio Tennyson, em outros momentos, tentou recriar no inglês.

Por tais motivos, consideramos o verso regular e de acento predominantemente ternário de “The Charge of the Light Brigade” um fator crucial para a expressividade do poema. Há outras realizações formais igualmente importantes a serem buscadas pelo tradutor, como o emprego de um verso curto, de pausas quase sempre ao final dos versos, o esquema de rimas e as eventuais aliterações. Desses aspectos, a tradução de Santos resguardou apenas as pausas, por coincidirem com as pausas na sintaxe seguida à risca. A cadência ternária se perdeu e, com ela, a regularidade métrica (há versos de quatro a 14 sílabas poéticas) e jogos aliterantes significativos como em “*horse and hero*” e “*shot and shell*”.

Em suma, o resultado da proposta levada a cabo por Santos em sua antologia aproxima-se da paráfrase: seu mérito, a nosso ver, está em decodificar e introduzir a poética tennysoniana ao leitor lusófono pouco familiarizado com os temas que a permeiam. Uma vez reconhecida a existência de uma empresa tradutória desse porte, podemos investigar soluções alternativas, que se atenham não ao conteúdo enquanto dissociável da forma, mas enquanto uma rede de sentidos gerada também e principalmente pela especificidade formal de cada poema.

Com nosso alinhamento teórico já exposto de modo embrionário nessa breve análise da tradução de Octávio dos Santos, passaremos agora a uma descrição mais detida dos fundamentos deste trabalho.

2.2. Como traduzir Alfred Tennyson?

Como é possível depreender da crítica ao método de Octávio dos Santos, partimos do princípio da impossibilidade de se dividir o poema em forma e conteúdo, significante e significado. Embora essa separação virtual seja útil para fazermos uma análise pormenorizada dos aspectos estruturais de uma obra e até mesmo para melhor apreender seu sentido (parafraseando-a para fins didáticos, por exemplo), entendemos que a tradução poética articula esses aspectos de forma interdependente e indissociável, tendo por objetivo sustentar na medida do possível a significância resultante dessa interdependência em outro sistema linguístico.

As reflexões de Antoine Berman sobre uma tradução ética, poética e pensante norteiam nossa busca por essa sustentação. Para o teórico, a tradução ética e poética

contrapõe-se à tradução etnocêntrica e hipertextual, já há muito canonizada pelas práticas mais tradicionais da tradução, sendo que o etnocentrismo necessariamente acarreta a hipertextualidade, e vice-versa. Diz Berman:

Etnocêntrico significará aqui: que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela — o Estrangeiro — como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura.

Hipertextual remete a qualquer texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de um outro texto já existente. (BERMAN, 2013, pp. 38-39)

Portanto, uma tradução ética e poética é aquela respeitosa e atenta aos signos concretos do Estrangeiro e à corporeidade da obra; aquela que presta fidelidade à letra enquanto existência carnal, não espiritual. Santos reitera a presença da alteridade em seu projeto de tradução quando diz que “trata-se de um poeta do Norte da Europa do século XIX e não do Sul da Europa do século XXI”, pondo-se contra o etnocentrismo presente no ato de se “deturpar a visão original do traduzido apenas para ‘soar bem’ ao tradutor e ao leitor”; entretanto, seus caminhos divergem dos de Berman ao almejar uma fidelidade ao “espírito” de Tennyson. A crença na existência desse sumo espiritual traduzível e de uma superfície descartável é o que define a tradução platônica. A ela, Berman prefere a tradução pensante, voltada à individualidade da obra, isto é, ao reconhecimento de que admitir a universalidade pura e ideal é anular o particular e sensível, pois “a fidelidade ao sentido é obrigatoriamente uma infidelidade à letra” (Ibid., p. 45).

Aqui cabe a ressalva de Berman de que nenhuma tradução está isenta, ainda que em pequeno grau, de hipertextualidade, por estar sempre situada dentro de determinado horizonte literário. Um mesmo poema traduzido para o mesmo idioma por dois tradutores jamais resultará na mesma tradução: a rede de influências acessadas consciente ou inconscientemente será única em cada caso e terá seu peso determinante sobre o texto traduzido. Todavia, a tradução não deve se submeter inteiramente a esse horizonte, tampouco se deixar influenciar pela poética pessoal do tradutor ao ponto de “ir além da textura do original” (Ibid., p. 53), o que deslocaria o resultado do processo aos domínios da paródia ou do pastiche.

Acordante à proposta de uma tradução ética é a noção de uma estratégia estrangeirizadora em oposição à domesticadora nos estudos de Lawrence Venuti (1995):

A noção de estrangeirização pode alterar as formas como as traduções são lidas e produzidas porque assume um conceito de subjetividade humana muito diferente dos pressupostos humanistas subjacentes à domesticação. Nem o escritor estrangeiro nem o tradutor são concebidos como a origem transcendental do texto, expressando livremente uma ideia sobre a natureza humana ou comunicando-a em linguagem transparente a um leitor de uma cultura diferente. Ao contrário, a subjetividade é constituída por determinações culturais e sociais diversas e até conflitantes, que mediam qualquer uso da linguagem e que variam com cada formação cultural e cada momento histórico.³⁶ (VENUTI, 1995, p. 24).

Para Venuti, que tinha por referência o mercado editorial estadunidense, a estratégia domesticadora traria em si um pano de fundo imperialista, uma imposição da cultura hegemônica para a qual se traduz sobre aquela da qual se traduz, sendo assim marcada não apenas pelo etnocentrismo, mas pela violência.

Ainda que nosso contexto seja o oposto —a tradução é *de* e não *para* a língua de uma cultura hegemônica —, entendemos que preservar traços de alteridade de uma cultura imperialista pode ser problemático em certas circunstâncias. Contudo, como o intuito deste trabalho é apresentar de modo suficientemente representativo os principais aspectos da poesia de Alfred Tennyson, não apenas pouco lido e pouco traduzido no Brasil, mas também ostracizado pela era que o sucedeu, o movimento de resistência ao Estrangeiro se faz menos oportuno: neste caso em particular, optar pela postura estrangeirizadora decerto possibilitará destacar traços de subjetividade e pensamento característicos do homem vitoriano. Ademais, do ponto de vista do tradutor de poesia enquanto poeta, abordar o texto enfatizando desde o princípio sua alteridade nos privará de certos vícios e noções pré-concebidas de língua e literatura arraigadas em uma poética pessoal.

É acima dos domínios da prosódia que pretendemos situar Alfred Tennyson. Valemo-nos em parte da noção de ritmo sugerida por Henri Meschonnic: em parte, pois a reflexão do teórico extrapola sobremaneira o campo literário. Meschonnic não apenas critica à maneira de Berman o primado do signo, isto é a dualidade forma/sentido, como sugere novas poéticas da tradução partindo do primado do ritmo, que se situa além do próprio texto, a saber, na historicidade do discurso. A nosso ver, atentar-se a isso ao se

³⁶ “*The notion of foreignization can alter the ways translations are read as well as produced because it assumes a concept of human subjectivity that is very different from the humanist assumptions underlying domestication. Neither the foreign writer nor the translator is conceived as the transcendental origin of the text, freely expressing an idea about human nature or communicating it in transparent language to a reader from a different culture. Rather, subjectivity is constituted by cultural and social determinations that are diverse and even conflicting, that mediate any language use, and, that vary with every cultural formation and every historical moment.*”

traduzir poesia fornece o suplemento necessário para uma discussão que muitas vezes se detém exclusivamente à prosódia comparada. Para o autor de *Poética do traduzir*, a prosódia é somente parte do ritmo, definido como “a organização e a própria operação do sentido no discurso” (MESCHONNIC, 2010, p. 43). Convém alertar que, a fim de não incorrer em confusões terminológicas, utilizaremos “ritmo” sempre na concepção mais abrangente de Meschonnic. Ao tratar da dimensão pertencente à prosódia, isto é, ao nos referirmos especificamente à configuração de sílabas fortes e fracas, batidas e acentos, utilizaremos os termos “cadência” e “célula rítmica”.

Outra contribuição de Meschonnic ao substrato teórico deste trabalho encontra-se no ensaio “Os silêncios do pentâmetro iâmbico”, em que o filósofo aponta como a atenção ao ritmo nos possibilita perceber silenciamentos decorrentes de determinadas incursões tradutórias que “traduzem mais sua ideia da poesia do que os poemas” (Ibid., p. 124). Utilizando como exemplo o pentâmetro iâmbico dos sonetos de Shakespeare, Meschonnic descreve algumas estratégias utilizadas por tradutores franceses que acabam por descaracterizar o verso shakespeariano: uma delas tem origem na terminologia do verso, no pressuposto de que o pentâmetro iâmbico será sempre uma sequência de cinco iampos, cristalizando o discurso a partir do metro. Ou seja, mesmo quando o foco não se dá exclusivamente sobre o sentido do poema, a estratégia também pode ser limitadora:

Comparar métricas — é a questão que coloca Efim Etkind: “quais os meios para colocar em francês o pentâmetro iâmbico dos dramas de Shakespeare, de Goethe, de Schiller, de Púchkin, de A. Tolstoi?”, e “os finais dactílicos, os versos da poesia popular” —, é parar no verso, esquecendo o poema, ou tomando o verso pela poesia. Esquecendo o vínculo da historicidade entre uma métrica e um poema. (MESCHONNIC, 2010, p. 126).

A tradução ideal se firma sobre esses preceitos; sabemos, todavia, que na realidade é impossível abarcar todos os aspectos de um poema em sua tradução, e que algo inevitavelmente se perderá no caminho. A teoria é o norte necessário para o qual se conduz a prática, submetida às condições mais adversas no caminho. Com isso em mente, cabe uma reflexão mais detida acerca dos desafios técnicos de se traduzir Tennyson: em um cenário de perdas incontornáveis, o que priorizar na busca pela sustentação do ritmo?

Parece-nos razoável afirmar que o ritmo da poesia de Tennyson se manifesta em grande parte nas modulações da prosódia tradicional. Como ilustrado no capítulo anterior, porção significativa de sua obra explorava a potencialidade expressiva do repertório métrico da poesia inglesa e, por vezes, da poesia greco-latina — o que não significa que

a realização dessas formas seja o fim de sua escrita, senão o ponto de partida, onde sua dicção particular se firmará. Portanto, nossa atenção à variedade de metros empregados pelo poeta não se bastará na mera formulação de contratos métricos correspondentes, mas na cata de uma corporeidade textual que abranja o quanto possível não só o metro como a entonação, a sintaxe, as pausas, os desvios cadenciais — elementos concomitantes a ele na estruturação do discurso de Tennyson.

No que tange a tradução de poesia enquanto prática, Paulo Henriques Britto postula, a partir de teoria de Eugene Nida, duas noções de correspondência bastante úteis para a execução deste projeto, a saber, a correspondência formal e a funcional. Como elucidada Britto, a diferença entre sua teoria e a de Nida é que este utiliza o conceito de equivalência, não apenas essencialmente equivocado, visto que uma tradução de um texto não será capaz de abarcar todas a potencialidade significativa desse texto, mas voltado estritamente à mensagem, novamente admitindo-a como entidade alheia à forma em que se materializa. A correspondência, por sua vez, supõe uma relação em níveis de aproximação e afastamento da letra. Britto (2006) também afasta-se de Nida por não adotar a postura domesticadora característica do trabalho deste, criticada por Venuti (1995); antes, a preocupação de Britto está justamente em evidenciar o quanto possível as particularidades materiais do texto que traduz.

A correspondência formal parte da identificação na língua de chegada de uma estrutura formal análoga àquela da língua de partida. Observemos, por exemplo, este poema de Tennyson:

Those that of late had fleeted far and fast
To touch all shores, now leaving to the skill
Of others their old craft seaworthy still,
Have charter'd this; where, mindful of the past,

Our true co-mates regather round the mast;
Of diverse tongue, but with a common will
Here, in this roaring moon of daffodil
And crocus, to put forth and brave the blast;

For some, descending from the sacred peak
Of hoar high-templed Faith, have leagued again
Their lot with ours to rove the world about;

And some are wilder comrades, sworn to seek
If any golden harbour be for men
In seas of Death and sunless gulfs of Doubt.

Intitulado “Prefatory Sonnet”, o poema acima é um soneto no molde petrarquiano: versos decassílabos dispostos em dois quartetos e dois tercetos em um tradicional esquema de rimas. A forma fixa em questão está presente na tradição lusófona pelo menos desde Camões; desse modo, é razoável conceber a tradução da letra utilizando a forma do soneto petrarquiano como ponto de partida. Claro, a prosódia da língua portuguesa é de natureza mais silábica e menos acentual que a da língua inglesa, o que por si só já constitui um afastamento incontornável; ainda assim, o verso decassílabo português, correspondente bastante razoável ao pentâmetro iâmbico devido a sua utilização na poesia lírica — basta citarmos o caso dos sonetos em ambas as línguas — nos parece uma escolha adequada para se preservar a historicidade inerente ao uso do decassílabo inglês. Todavia, caso o uso do verso decassílabo acarrete perdas semânticas incontornáveis devido ao caráter polissilábico da língua portuguesa em contraste com o caráter mono e dissilábico do inglês, o verso dodecassílabo será uma solução alternativa, com um grau a mais de afastamento do pentâmetro inglês, porém idealmente com menos sacrifícios de outras ordens.

Desse modo, haverá casos em que a correspondência formal será mantida, se não pela equivalência métrica estrita entre o verso traduzido e seu correspondente, pela atenção ao comportamento desse verso em relação aos outros do poema, preservando a isometria ou a polimetria conforme necessário: na impossibilidade de traduzir satisfatoriamente o tetrâmetro iâmbico de *In Memoriam* em octossílabos, utilizamos o decassílabo; do mesmo modo, lidamos com os versos polimétricos do canto córico de “The Lotos-Eaters” de maneira expansiva, mantendo a diferença métrica relativa entre eles, mas acrescentando duas ou mais sílabas a cada um. A correspondência formal é próximo do que Mário Laranjeira define como “fidelidade retórico-formal”, caracterizada pela atenção aos “elementos que inserem a poesia numa tradição cultural” (LARANJEIRA, 2003, p. 130) — eis aí novamente a atenção à historicidade. De sua teoria da reescritura, também nos interessa a fidelidade linguístico-estrutural, a partir da qual o tradutor cuida de traduzir

[...] o que é marcado por marcado, o que não é marcado por não-marcado, o que é figura por figura, o que não é figura por não-figura. Assim um poema cuja sintaxe esteja marcada por inversões, elipses, quiasmos, paralelismos, repetições deve traduzir-se por um poema cuja sintaxe mantenha essas marcas. Por outro lado, uma sintaxe simples, direta do original deve corresponder a uma sintaxe simples e direta na tradução. (Idem, p. 127).

De fato, casos há em que, para a preservação do ritmo, a tradução “pode inventar métricas” (MESCHONNIC, op. cit., p. 74). A correspondência funcional se mostra alternativa viável na ocasião de não haver na língua de chegada uma construção poética formalmente análoga àquela em que o poema se apresenta, havendo porém construções poéticas de similar conotação. O desvio formal de viés funcional pode se dar em mais de um nível, da tradução de uma configuração estrófica por outra (é o caso apresentado por Britto em seu artigo ao traduzir o metro de balada de Emily Dickinson em quadras em redondilha maior) à troca da célula rítmica por outra de uso semelhante. Ao traduzir “The Charge of the Light Brigade”, substituímos o dátilo pelo anapesto, outra célula de cadência ternária, muito mais associada a poemas de caráter oficial e heroico em nossa poesia. Se a princípio se acusa um distanciamento menos rítmico que terminológico — na leitura contínua, as duas cadências não raro se confundem —, logo o efeito se sobressai, trazendo à tona para o leitor as tensões literárias e políticas que motivaram a escritura do poema em primeiro lugar.

Notamos que essa segunda abordagem pode ser confundida com uma tradução domesticadora, etnocêntrica; desse modo, cabe frisar que, apesar de alterar estruturalmente o texto, ela valoriza seu efeito estético, o qual muito provavelmente se perderia em uma tradução despercebida da funcionalidade esperada do expediente técnico utilizado pelo poeta. Trata-se, portanto, de uma postura atenta e criativa, embasada na concepção de Haroldo de Campos da tradução enquanto recriação. O autor de “Da tradução como criação e como crítica” recomenda que o poema traduzido

[...] só deixe de ser fiel ao significado textual para ser inventivo, e que seja inventivo na medida mesma em que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original transladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material (...) e na sua carga conceitual. (CAMPOS, 2013, p. 18).

Note-se que o “espírito do original”, nesse caso, corresponde figurativamente à corporeidade do texto, “indivisa” e “material”, não ao significado enquanto ideia platônica, como criticado por Berman e Meschonnic e presente na proposta de Santos.

No campo da recriação, também nos valem da experiência tradutória de José Paulo Paes, que se alinha ao pensamento de Britto ao elencar como recurso de sustentação do poema a estratégia de compensação. Em “Sobre a tradução de poesia”, ele defende que

[...] é pertinente conceber o poema original e a sua tradução noutra língua como um sistema de duas equações simultâneas. Embora difiram entre si os valores absolutos dos elementos simetricamente correspondentes numa e noutra equação, eles têm o mesmo valor relativo. (PAES, 1990, p. 39).

Ao que faz coro o autor de *A tradução literária*:

O máximo que o tradutor pode fazer é utilizar uma estratégia de compensação: lançar mão de recursos que compensem a perda dos que ele não conseguiu traduzir. A compensação por vezes justifica um acréscimo: como foi impossível recriar um determinado efeito, o tradutor cria um outro, que não está no original, para compensar a perda. (BRITTO, 2012, p. 146).

A estratégia de compensação é de tal modo eficiente que mesmo tradutores de diferentes ordens teóricas lançam mão desse recurso, como é o caso dos nomes aqui citados: Paes fala de “noções complementares de equivalência” (PAES, op. cit., *ibidem*), ao passo que, para Britto, a relação entre o texto e sua tradução é menos radical. Tal abordagem é vantajosa pois nos dá a possibilidade de restringir seu escopo aos aspectos mais pontuais do texto, como um jogo de palavras ou uma aliteração significativa, problemas de dimensão microcós mica com que todo tradutor terá de lidar: diante da impossibilidade de traduzir determinado efeito em sua posição exata, transferi-lo para outro momento do poema (desde que essa transferência se mostre coesa) é certamente uma solução mais poética e pensante que sua simples supressão. Ademais, acompanhando os poemas e as traduções, seguirão comentários sobre a estratégia adotada, os principais problemas e soluções encontrados em cada caso, bem como os impasses e o balanço geral do resultado.

Sabemos, enfim, que o foco voltado à preservação da alteridade não eximirá o texto traduzido de marcas subjetivas do tradutor, ainda mais se tratando de poesia. Não podemos esquecer que a tradução do poema é “a reescritura de uma leitura do poema por um sujeito que tem a sua própria história social e individual, com tudo aquilo que aí se implica de ideologia e de pulsões corporais que agem como forças determinantes do seu fazer” (LARANJEIRA, op. cit., p. 123). Distanciar deliberadamente a poética de Tennyson de nossa poética pessoal durante a tradução não significa ocultar a presença deste segundo escritor envolvido no processo, o que seria de todo modo impossível. Interessa-nos mais investigar os resultados desse encontro, cientes de que mesmo os afastamentos da tradução ajudarão a definir a identidade de Tennyson, ainda que por contraste.

3 POEMAS TRADUZIDOS

Apresentaremos neste capítulo a seleção de poemas e suas respectivas traduções para o português, acompanhadas de comentários elucidativos sobre o processo e as escolhas tradutórias. Como mencionado no primeiro capítulo, o texto dos poemas foi estabelecido segundo *The Complete Poetical Works of Tennyson*¹, organizado e comentado por W. J. Rolfe a partir do cotejo com as edições publicadas sob o auspício do poeta. Para fins de comparação, consultamos também *The Poems of Tennyson*², seleção organizada e anotada por Christopher Ricks, rica em notas explicativas e informações sobre as revisões empreendidas por Tennyson ao longo das reedições de sua obra poética.

Nossa seleção contempla os seguintes poemas, alguns dos quais já comentados nos capítulos anteriores:

1. Da juvenília (1830): “The Kraken”
2. De *The Lady of Shalott, and Other Poems* (1842): “The Lady of Shalott”, “The Lotos-Eaters”
3. De *English Idyls, and Other Poems* (1842): “Tithonus”, “Locksley Hall”, “The Eagle”³
4. De *The Princess* (1847): “Now Sleeps the Crimson Petal”
5. De *In Memoriam* (1850): seções 21, 27, 54, 56, 117, 123
6. De *Maud, and Other Poems* (1855): “The Charge of The Light Brigade”
7. De *The Holy Grail, and Other Poems* (1869): “Flower in the crannied wall”
8. De *Demeter, and Other Poems* (1889): “Parnassus”, “The Oak”

Os poemas e as traduções serão apresentados lado a lado, seguidos de informações descritivas pertinentes para a compreensão de sua estrutura, tais como as características do verso utilizado, sua organização estrófica, a existência ou não de um esquema de rimas, entre outras, conforme pertinentes. Para cada elemento destacado, dissertaremos acerca da abordagem utilizada no processo tradutório, avaliando as possíveis implicações do resultado obtido.

¹ TENNYSON, Alfred; ROLFE, W. J. (org). *The Complete Poetical Works of Tennyson*. Boston: Houghton, Mifflin & Co., 1898.

² TENNYSON, Alfred; RICKS, Christopher (org). *The Poems of Tennyson*. Nova Iorque: Longman, 1969.

³ Publicado pela primeira vez na edição de 1851.

Quando houver necessidade de descrever o padrão acentual de algum poema, estrofe ou verso, utilizaremos a seguinte notação de três níveis: “x” representará a sílaba não acentuada, “/” a sílaba acentuada, “\” o acento secundário (sílaba não acentuada que ocasionalmente incida em um icto ou sílaba acentuada fora do icto), “|” a divisão entre células rítmicas e “|” as cesuras, ou pausas. A base dessa notação foi retirada e adaptada de Attridge (1996)⁴. A escansão da tradução, por sua vez, será descrita através de um esquema numérico, evidenciando a quantidade de sílabas de cada verso e destacando as sílabas acentuadas. Optamos por essa diferenciação para ressaltar a diferença de ordem prosódica entre as línguas portuguesa e inglesa, ao mesmo tempo em que buscamos estabelecer uma relação de correspondência entre os dois sistemas de versificação.

O leitor notará que o tamanho da fonte varia entre os poemas; a razão disso é evitar a quebra dos versos mais longos e assim facilitar a leitura ladeada do poema e sua tradução.

⁴ ATTRIDGE, Derek. *Poetic Rhythm: An introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

THE KRAKEN

Below the thunders of the upper deep,
 Far, far beneath in the abysmal sea,
 His ancient, dreamless, uninvaded sleep
 The Kraken sleepeth: faintest sunlights flee
 About his shadowy sides; above him swell
 Huge sponges of millennial growth and height;
 And far away into the sickly light,
 From many a wondrous grot and secret cell
 Unnumber'd and enormous polypi
 Winnow with giant arms the slumbering green.
 There hath he lain for ages, and will lie
 Battening upon huge sea-worms in his sleep⁵,
 Until the latter fire shall heat the deep;
 Then once by man and angels to be seen,
 In roaring he shall rise and on the surface die.

O KRAKEN

Sob os trovões do mar aberto, ao fundo,
 Bem ao fundo no pélagos abismal,
 Em um sono recôndito e profundo
 Jaz o Kraken: a tênue luz do sol
 Roça-lhe os atros flancos; rodeando-os,
 Esponjas milenares se intumescem;
 E onde os raios de luz quase não descem,
 Por antros cavernosos e nefandos,
 Miríade de pólipos⁶ descerra
 O verde com seus membros colossais.
 Por eras se encerrou e ali se encerra,
 Cevando-se dos vermes do profundo,
 Até que o fogo⁷ acenda o abismo ao fundo;
 E então, visto por anjos e mortais,
 Rugindo há de insurgir para morrer na terra.

Esse poema foi publicado em 1830 e suprimido das edições posteriores até reaparecer em 1872 integrando a juvenília do poeta. O Kraken, criatura pertencente ao folclore escandinavo, é aqui associada à besta apocalíptica do Novo Testamento pelo fim profético que o poeta lhe atribui.

1. Características do verso e do ritmo

“The Kraken” é um poema quase inteiramente isométrico: 14 de seus 15 versos são pentâmetros, sendo o último um hexâmetro. Sua cadência é regular, ditada pela predominância da célula iâmbica. A modulação rítmica visa evitar a monotonia e é ocasionada por eventuais substituições do iambo por troqueus, anapestos e pirríquios, bem como pelas eventuais substituições de sílabas não acentuadas por acentos secundários. Claro exemplo do emprego desses recursos é o já mencionado verso 12:

	/	x		x	/		\	/		\	x		x	/		
	batte	ning	u	pon	huge	sea	worms	in	his	sleep						

Para reproduzir tanto a quase total regularidade métrica quanto as variações de cadência no interior dos versos, traduzimos os pentâmetros utilizando decassílabos de

⁵ Hill, Jr. (1971) aponta a similaridade entre este verso e o verso de Shelley “*To the dull weed some sea-worm battens on*”, em *Prometheus Unbound* (HILL, Jr., 1971, p. 6).

⁶ Polvos. A associação do Kraken à imagem de um polvo pode ter sido extraída dos estudos de Erik Pontoppidan, teólogo e ornitólogo dinamarquês do século XVIII.

⁷ O fogo que abrasará a terça parte da vida marinha segundo Apocalipse 8: 8–9.

acentuações diversas, mas com predominância de acentos nas sílabas pares para aludir ao ritmo majoritariamente binário do original. Temos, portanto, decassílabos com acentuações diversas, tais como 4-8-10 (verso 1), 3-6-10 (v. 2), 1-4-6-10 (v. 5) etc. Por fim, o hexâmetro iâmbico foi traduzido como um dodecassílabo acentuado nas sílabas pares. No mais, as pausas no interior e ao final dos versos foram mantidas.

2. Organização estrófica dos versos

Os 15 versos de “The Kraken” estão dispostos em uma única estrofe, com o esquema de rimas *ababddcefeaafe*. Ambas as características foram mantidas. Consideramos sutil o único desvio desse esquema, que é a rima entre “abismal” e “sol”: embora as vogais tônicas não sejam foneticamente idênticas, sendo a primeira uma vogal anterior aberta não arredondada, e a segunda, uma vogal posterior semiaberta arredondada, a semivogal aproximante labiovelar que sucede a ambas imprime suficiente similaridade fonética. Julgamos importante preservar o peculiar esquema rímico pelo efeito caótico que ele confere ao poema através de seus múltiplos intricamentos e reiteraões (com destaque à repetição das rimas *deep* e *sleep*).

3. Outras observações

Tentamos preservar as aliterações e assonâncias abundantes no poema. Por exemplo, no quinto verso, as aliterações do par “*About his (...) above him*” foi retomada em certo nível com “Roça-lhe (...) rodeando-os”; a assonância de “*wondrous grot*”, no oitavo verso, com “antros (...) nefandos”, e a recursividade sonora de “*roaring (...) rise*”, no verso final, com “Rugindo (...) insurgir”.

A tradução de “*winnow*” (algo como “varrer” ou “espanar”) como “descerra” se deu motivada sobretudo pela rima, mas acreditamos que a solução não seja de todo descabida, uma vez que retém a sugestão do movimento dos tentáculos. Como era de se esperar, houve eventuais perdas vocabulares, ainda que, a nosso ver, inofensivas para a unidade final da tradução.

THE LADY OF SHALOTT

I

On either side the river lie
 Long fields of barley and of rye,
 That clothe the wold and meet the sky;
 And thro' the field the road runs by
 To many-tower'd Camelot;
 And up and down the people go,
 Gazing where the lilies blow
 Round an island there below,
 The island of Shalott.

Willows whiten, aspens quiver,
 Little breezes dusk and shiver
 Thro' the wave that runs for ever
 By the island in the river
 Flowing down to Camelot.
 Four gray walls, and four gray towers,
 Overlook a space of flowers,
 And the silent isle imbowers
 The Lady of Shalott.

By the margin, willow veil'd,
 Slide the heavy barges trail'd
 By slow horses; and unhail'd
 The shallop flitteth silken-sail'd
 Skimming down to Camelot:
 But who hath seen her wave her hand?
 Or at the casement seen her stand?
 Or is she known in all the land,
 The Lady of Shalott?

Only reapers, reaping early
 In among the bearded barley,
 Hear a song that echoes cheerly
 From the river winding clearly,
 Down to tower'd Camelot:
 And by the moon the reaper weary,
 Piling sheaves in uplands airy,
 Listening, whispers " 'Tis the fairy
 Lady of Shalott."

II

There she weaves by night and day
 A magic web with colours gay.
 She has heard a whisper say,
 A curse is on her if she stay
 To look down to Camelot.
 She knows not what the curse may be,
 And so she weaveth steadily,
 And little other care hath she,
 The Lady of Shalott.

And moving thro' a mirror clear
 That hangs before her all the year,
 Shadows of the world appear.
 There she sees the highway near

A DAMA DE SHALOTT

I

Pelas margens do rio prolongada,
 A messe de centeio e de cevada
 Veste a colina e para as nuvens grada;
 E em meio à plantação se estende a estrada
 Para a multitorreada Camelot;
 E por ela os passantes sobem, descem,
 Vendo os nenúfares que florescem
 Mais abaixo, como se envolvessem
 A ilha de Shalott.

Alvos salgueiros e álamos vacilam,
 Baças brisas gelam e sibilam
 Sobre as águas que perpétuas velam
 A ilha ao pé do rio e que se afilam
 Fluindo em direção a Camelot.
 Quatro gris muralhas, quatro torres
 Lá divisam um jardim de flores,
 E eis no seio da ilha sem rumores
 A Dama de Shalott.

Junto à margem velada por salgueiros,
 Resvalam as barças por ronceiros
 Cavalos arrastadas, e os veleiros
 De seda, sem aceno, vão ligeiros
 Deslizando para Camelot:
 Mas quem lhe viu, acaso, a mão erguida,
 Ou no batente a imagem estendida?
 Ou será pelo povo conhecida,
 A Dama de Shalott?

Só o ceifador, que logo cedo
 Ceifa os tufos de cevada, quedo,
 É quem ouve ecoar um canto ledado
 No sinuoso rio que se vê
 Do campo à torreada Camelot:
 E ouvindo-o, à lua, o ceifador exausto
 Entre os frescos feixes no planalto:
 "É a encantada", diz sem sobressalto,
 "Dama de Shalott."

II

Noite e dia ela passa em frente aos liços,
 Fiando uma trama com magia e viço.
 De uma voz ouviu que tal feitiço
 Pesava sobre ela, e que por isso
 Não devia voltar-se a Camelot.
 O efeito do feitiço desconhece,
 E em seu tecer constante permanece,
 E nada há além que aflija ou interesse
 À Dama de Shalott.

Movendo-se no espelho à sua frente
 Suspenso o ano inteiro, claramente,
 Sombras do mundo surgem de repente.
 Lá, distingue a estrada que se estende

Winding down to Camelot:
 There the river eddy whirls,
 And there the surly village-churls,
 And the red cloaks of market girls,
 Pass onward from Shalott.

Sometimes a troop of damsels glad,
 An abbot on an ambling pad,
 Sometimes a curly shepherd-lad,
 Or long-hair'd page in crimson clad,
 Goes by to tower'd Camelot;
 And sometimes thro' the mirror blue
 The knights come riding two and two:
 She hath no loyal knight and true,
 The Lady of Shalott.

But in her web she still delights
 To weave the mirror's magic sights,
 For often thro' the silent nights
 A funeral, with plumes and lights
 And music, went to Camelot:
 Or when the moon was overhead,
 Came two young lovers lately wed:
 "I am half sick of shadows," said
 The Lady of Shalott.

III

A bow-shot from her bower-eaves,
 He rode between the barley-sheaves,
 The sun came dazzling thro' the leaves,
 And flamed upon the brazen greaves
 Of bold Sir Lancelot.
 A red-cross knight for ever kneel'd
 To a lady in his shield,
 That sparkled on the yellow field,
 Beside remote Shalott.

The gemmy bridle glitter'd free,
 Like to some branch of stars we see
 Hung in the golden Galaxy.
 The bridle bells rang merrily
 As he rode down to Camelot:
 And from his blazon'd baldric slung
 A mighty silver bugle hung,
 And as he rode his armour rung,
 Beside remote Shalott.

All in the blue unclouded weather
 Thick-jewell'd shone the saddle-leather,
 The helmet and the helmet-feather
 Burn'd like one burning flame together,
 As he rode down to Camelot.
 As often thro' the purple night,
 Below the starry clusters bright,
 Some bearded meteor, trailing light,
 Moves over still Shalott.

His broad clear brow in sunlight glow'd;
 On burnish'd hooves his war-horse trode;

Serpenteando para Camelot:
 Lá o rio em ondas rodopiantes,
 E lá campônios rudes e ignorantes,
 E os rubros mantos das jovens mercantes
 Se afastam de Shalott.

Ora trupe de lépidas donzelas,
 Ora um abade em vagarosa sela,
 Ora um jovem pastor se vai por ela
 Ou pajem de carmim avança pela
 Estrada até a torreada Camelot;
 E atravessando o azul do espelho além,
 Galgando em par, os cavaleiros vêm:
 Um cavaleiro para si não tem,
 A Dama de Shalott.

No entanto, em sua trama ainda lhe apraz
 Tecer essas visões que o espelho traz,
 Pois, não raro, nas horas noturnais,
 Luzentes e emplumados funerais
 Em cantoria vão a Camelot:
 Ou quando a lua, a pino, sobre dois
 Jovens amantes seu fulgor depôs:
 "Estou farta de sombras", disse, pois,
 A Dama de Shalott.

III

A um disparo de flecha da sacada,
 Ele vinha entre os feixes de cevada;
 A luz do sol, no verde atravessada,
 Ardía sobre a greva bronzeada
 Do audaz Sir Lancelot.
 Seu escudo, no qual da cruz-vermelha
 Um templário à dama se ajoelha,
 Do áureo prado luzia qual centelha
 Na longínqua Shalott.

Solta, a brida brilhava livremente,
 Como estrelas que vemos em corrente
 Suspensas na Galáxia auriluzente.
 Os sinos tilintavam vivamente
 Enquanto cavalgava a Camelot:
 E no boldrié que, enérgico, ostentava,
 Um argênteo clarim se pendurava:
 Toda a armadura, em seu galgar, ressoava
 Na longínqua Shalott.

No azul sem nuvens, reluzia, louro,
 Ornado em joias, do selim o couro.
 O elmo e a pluma ostentavam, qual tesouro,
 Da flama o mesmo lume duradouro,
 Enquanto cavalgava a Camelot,
 Tal como em noites púrpuras, debaixo
 De um sideral e luminoso cacho,
 Um meteoro, ardendo, arrasta o facho
 Sobre a quieta Shalott.

Vistosa a frente, à luz do sol fulgia;
 Polidos cascos, seu corcel corria;

From underneath his helmet flow'd
 His coal-black curls as on he rode,
 As he rode down to Camelot.
 From the bank and from the river
 He flash'd into the crystal mirror,
 "Tirra lirra," by the river
 Sang Sir Lancelot.

She left the web, she left the loom,
 She made three paces thro' the room,
 She saw the water-lily bloom,
 She saw the helmet and the plume,
 She look'd down to Camelot.
 Out flew the web and floated wide;
 The mirror crack'd from side to side;
 "The curse is come upon me," cried
 The Lady of Shalott.

IV

In the stormy east-wind straining,
 The pale yellow woods were waning,
 The broad stream in his banks complaining,
 Heavily the low sky raining
 Over tower'd Camelot;
 Down she came and found a boat
 Beneath a willow left afloat,
 And round about the prow she wrote
 The Lady of Shalott.

And down the river's dim expanse
 Like some bold seër in a trance,
 Seeing all his own mischance—
 With a glassy countenance
 Did she look to Camelot.
 And at the closing of the day
 She loos'd the chain, and down she lay;
 The broad stream bore her far away,
 The Lady of Shalott.

Lying, robed in snowy white
 That loosely flew to left and right—
 The leaves upon her falling light—
 Thro' the noises of the night
 She floated down to Camelot:
 And as the boat-head wound along
 The willowy hills and fields among,
 They heard her singing her last song,
 The Lady of Shalott.

Heard a carol, mournful, holy,
 Chanted loudly, chanted lowly,
 Till her blood was frozen slowly,
 And her eyes were darken'd wholly,
 Turn'd to tower'd Camelot.
 For ere she reach'd upon the tide
 The first house by the water-side,
 Singing in her song she died,
 The Lady of Shalott.

E o cabelo sob o elmo lhe escorria,
 Negro como carvão ou brasa fria,
 Enquanto cavalgava a Camelot.
 Indo junto à margem, junto ao rio,
 No espelho de cristal se refletiu:
 "Tira lira lira", ao pé do rio
 Cantava Lancelot.

Ela deixou a trama e o tear,
 Com três passos saiu de seu lugar,
 Os nenúfares viu desabrochar
 Elmo e pluma ela viu a fulgurar,
 Ela se voltou a Camelot.
 Em um súbito assalto, o enredo voou;
 O espelho, de uma ponta a outra, trincou;
 "A maldição cai sobre mim!", gritou
 A Dama de Shalott.

IV

Sob o vento-Leste, o bosque, troando,
 Foi-se, amarelecido, declinando,
 E o largo rio às margens murmurando,
 E em densa chuva foi o céu baixando
 Por sobre a torreada Camelot;
 Descendo, ela avistou uma canoa
 Sob um salgueiro, abandonada à toa,
 E seu nome inscreveu em torno à proa
 A Dama de Shalott.

E sobre o rio extenso e anuviado,
 Como, num transe, algum vidente ousado
 Visse o próprio desditoso fado —
 Com o seu semblante inanimado
 Ela se voltou a Camelot.
 E quando a luz das horas apagou-se,
 Afrouxando a corrente, ela deitou-se;
 Para bem longe a correnteza trouxe
 A Dama de Shalott.

Deitada, a veste branca como a neve
 De um lado a outro balouçando breve —
 As folhas lhe encobrindo bem de leve —
 Entre os sons que a noite circunscreve
 Ela seguiu flutuando a Camelot:
 E enquanto o barco ondeava em direção
 À colina, ao salgueiro e à plantação,
 Pôde-se ouvir a última canção
 Da Dama de Shalott.

Ouviram-no, tão fúnebre e tão santo,
 Um suave canto, um poderoso canto,
 Até seu sangue congelar-se, e um manto
 Negro cobrir seus olhos, sem no entanto
 Tirá-los da torreada Camelot.
 Pois antes que chegasse o bote seu
 Às casas junto ao rio, em meio ao breu,
 Entoando seu cântico morreu
 A Dama de Shalott.

Under tower and balcony,
 By garden-wall and gallery,
 A gleaming shape she floated by,
 Dead-pale between the houses high,
 Silent into Camelot.
 Out upon the wharfs they came,
 Knight and burgher, lord and dame,
 And round the prow they read her name,
 The Lady of Shalott.

Who is this? and what is here?
 And in the lighted palace near
 Died the sound of royal cheer;
 And they cross'd themselves for fear,
 All the knights at Camelot:
 But Lancelot mused a little space;
 He said, "She has a lovely face;
 God in his mercy lend her grace,
 The Lady of Shalott."

Debaixo de varandas, torres, ia,
 Por murado jardim e galeria,
 Reluzente silhueta, ela seguia
 Entre elevadas casas, branca e fria,
 Silenciosamente a Camelot.
 Ao cais correram todos de uma vez,
 Cavaleiro e senhor, dama e burguês,
 E em torno à proa todos leram: "Eis
 A Dama de Shalott".

Quem é? De que se trata isso, afinal?
 E no festivo paço, rumor tal
 Sepultou o júbilo real;
 Temente, da cruz fez o sinal
 Todo cavaleiro em Camelot:
 Só Lancelot a ponderar, porém,
 Disse enfim: "Que adorável rosto tem;
 Tenha Deus piedade e cuide bem
 Da Dama de Shalott."

Um dos mais conhecidos poemas de Tennyson, foi publicado pela primeira vez em 1832 e republicado em 1842 após rigorosa revisão. Como já mencionado anteriormente, a inspiração inicial de Tennyson remonta à novela italiana *Qui conta come la Damigella di Scalot mori per amore di Lancialotto*, datada do século XIV, embora grande parte dos elementos narrativos (o espelho, a tecelagem, a maldição, o rio e própria ilha de Shalott) tenham sido inseridos pelo poeta (RICKS, 1969, p. 354).

"O amor recém-despertado por alguma coisa, por alguém no mundo vasto do qual ela está há tanto tempo isolada transporta-a da região das sombras para a das realidades": assim Tennyson define o cerne de "The Lady of Shalott" (TENNYSON, 1897, p. 117). Segundo o poema, a maldição misteriosa atrela-se ao contato da reclusa dama com a realidade, representada pela figura bela e jovial de Lancelot. Desse modo, parece-nos plausível supor que a realidade, nesse contexto de deslumbramento da virgem pelo cavaleiro, simbolize o afloramento da sexualidade feminina, primeiro reprimida e depois punida — uma alegoria da condição da mulher segundo o filtro moral vitoriano.

Também poderíamos interpretar a figura da Dama de Shalott como um retrato do próprio artista, cujo ofício se basta em forjar simulacros da realidade: para a máxima valorização da arte, é necessário que o artífice evite contato direto com a realidade, isolando-se em sua própria torre. Romper com essa profissão de fé, dar ouvidos à turba poderia lhe custar caro, como anos depois atestaria ao mundo o albatroz de Charles Baudelaire.

Em ambos os casos, a postura de Tennyson em relação ao tema do êxtase fatal não soa apologética, mas passiva, visto que ele se contenta em descrever o funcionamento do sistema sem confrontá-lo; em contrapartida, não deixa claro se o destino de Elaine de Astolat teria sido mais feliz caso ela houvesse resistido ao convite do real e permanecesse para sempre em sua vida de simulacros e sombras.

Características do verso e do ritmo

Tennyson utiliza ao longo do poema dois tipos de verso de cadência binária: o tetrâmetro e o trímetro, este reservado ao refrão. Os tetrâmetros alternam entre iâmbicos e trocaicos quase sempre cataléticos (isto é, na maioria dos casos, a última sílaba não acentuada do tetrâmetro trocaico é suprimida).

Tentamos preservar essa variação alternando versos de dez e nove sílabas, tendo em vista que o efeito rítmico da alternância entre tetrâmetros iâmbicos e trocaicos imprime uma sutil sensação de incompletude — como se o verso trocaico fosse na verdade um verso iâmbico sem a primeira sílaba não acentuada. Desse modo, os versos de nove sílabas seguem um padrão acentual idêntico ao do decassílabo, com a diferença de que a primeira sílaba átona foi suprimida. Tentamos inicialmente traduzir os octossílabos ingleses em versos de oito sílabas alternados com heptassílabos, porém as perdas semânticas e deformações sintáticas radicais decorrentes dessa escolha afastavam mais do que aproximavam o ritmo discursivo da tradução daquele do poema. Optamos, então, pelo decassílabo heroico, que compartilha com o tetrâmetro binário alguma correspondência acentual.

Por fim, com o intuito de preservar a diferença entre tetrâmetros e trímetros, traduzimos o refrão com um verso de seis sílabas. Escolhemos esse verso, entre outras razões, por ser a medida exata do refrão traduzido, o que nos pouparia de acréscimos, supressões ou alterações danosas à expressão que funciona como pedra de toque do poema.

Organização estrófica dos versos

O poema é organizado em estrofes de nove versos, oito tetrâmetros e um trímetro. São ao todo 19 estrofes, divididas em quatro partes de respectivamente quatro, quatro,

cinco e seis estrofes. O esquema de rimas é *aaaabcccb*, sendo *b* a mesma rima em todo o poema: “*Camelot*”, “*Lancelot*” ou “*Shalott*”. A organização foi mantida na tradução.

A manutenção do esquema de rímico foi particularmente trabalhosa, de modo que a princípio optamos pelo uso de rimas toantes. Entretanto, revisitando as soluções iniciais, reconsideramos o uso de rimas consoantes, pois as julgamos fundamentais para a caracterização do poema: qualquer alternativa que eliminasse tão marcada reiteração seria de alguma forma prejudicial ao seu efeito estético. Nota-se que nossa escolha acarreta mudanças sintáticas em grande parte do poema, ainda que o ritmo discursivo seja mantido pela incidência similar de pausas e cesuras no interior e final dos versos.

THE LOTOS-EATERS

"Courage!" he said, and pointed toward the land,
 "This mounting wave will roll us shoreward soon."
 In the afternoon they came unto a land
 In which it seemed always afternoon.
 All round the coast the languid air did swoon,
 Breathing like one that hath a weary dream.
 Full-faced above the valley stood the moon;
 And like a downward smoke, the slender stream
 Along the cliff to fall and pause and fall did seem.

A land of streams! some, like a downward smoke,
 Slow-dropping veils of thinnest lawn, did go;
 And some thro' wavering lights and shadows broke,
 Rolling a slumbrous sheet of foam below.
 They saw the gleaming river seaward flow
 From the inner land: far off, three mountain-tops,
 Three silent pinnacles of aged snow,
 Stood sunset-flush'd: and, dew'd with showery drops,
 Up-clomb the shadowy pine above the woven copse.

The charmed sunset linger'd low adown
 In the red West: thro' mountain clefts the dale
 Was seen far inland, and the yellow down
 Border'd with palm, and many a winding vale
 And meadow, set with slender galingale;
 A land where all things always seem'd the same!
 And round about the keel with faces pale,
 Dark faces pale against that rosy flame,
 The mild-eyed melancholy Lotos-eaters came.

Branches they bore of that enchanted stem,
 Laden with flower and fruit, whereof they gave
 To each, but whoso did receive of them,
 And taste, to him the gushing of the wave
 Far far away did seem to mourn and rave
 On alien shores; and if his fellow spake,
 His voice was thin, as voices from the grave;
 And deep-asleep he seem'd, yet all awake,
 And music in his ears his beating heart did make.

They sat them down upon the yellow sand,
 Between the sun and moon upon the shore;
 And sweet it was to dream of Fatherland,
 Of child, and wife, and slave; but evermore
 Most weary seem'd the sea, weary the oar,
 Weary the wandering fields of barren foam.
 Then some one said, "We will return no more";
 And all at once they sang, "Our island home
 Is far beyond the wave; we will no longer roam."

CHORIC SONG

I

There is sweet music here that softer falls

OS LOTÓFAGOS

"Coragem", ele⁸ disse e apontou para a terra:
 "Esta onda imensa à costa irá nos embalar."
 À tarde, eles chegaram a uma estranha terra
 Na qual a tarde parecia não passar.
 Em torno à costa se abatia, lânguido, o ar,
 Arfando como alguém que em sonhos se exauria.
 Pleno, acima do vale, erguia-se o luar;
 E, qual névoa cadente, uma corrente esguia
 Descer, parar, descer pela falésia parecia.

Uma ilha de regatos! Um, névoa cadente,
 Véu de fino algodão, lentamente passava;
 Outro, por entre sombra e luz tremeluzente,
 Sobre um túbio lençol de espuma resvalava.
 Eles viram luzir o rio que ao mar jorrava
 Partindo de ilha adentro; e, num ponto afastado,
 Três montes, cujo cimo a neve silenciava,
 Coravam-se no sol: e eis, da chuva orvalhado,
 O alto e umbroso pinheiro sobre o bosque entrelaçado.

O pôr do sol pairava sobre o Oeste encarnado:
 Pelas fissuras das montanhas, no interior,
 Via-se a grota, e orlando o louro descampado,
 Palmeiras e sinuosos vales em redor,
 Prados onde crescia a delgada albaflor;
 Terra onde as coisas imutáveis pareciam!
 E eis que, ao redor da proa, os rostos em livor,
 Negros, mas em livor se a rósea chama viam,
 Manso o olhar, melancólicos Lotófagos surgiam.

E ramos desse caule encantado colheram,
 Fartos em flor e fruto, os quais compartilhavam
 Entre si, e eles quais seus ramos receberam,
 Provando-os, a eles tais, as ondas que quebravam
 Ao longe, em seu gemitivo e fúria, lhes ressoavam
 Como em praias além; e se o amigo falasse,
 Tênuo voz qual de um morto apenas escutavam;
 Pareciam dormir, mesmo desperta a face,
 E o coração batia qual se músicas tocasse.

Sentaram-nos então na areia amarelada,
 Na praia, em meio a sol e lua litorais;
 E eram doces seus sonhos com a Pátria amada,
 Com filho, esposa e escravo; porém, mais e mais,
 O mar e os remos a infundir fadigas tais,
 Penoso era o sem-fim de espuma a se cruzar.
 Um deles disse então: "Não voltaremos mais";
 E todos de uma vez cantaram: "Nosso lar⁹
 Já ficou para trás; não vamos mais vagar."

CANTO CÓRICO

I

Aqui, doce canção mais leve se desata

⁸ Odisseu.

⁹ A ilha de Ítaca.

Than petals from blown roses on the grass,
 Or night-dews on still waters between walls
 Of shadowy granite, in a gleaming pass;
 Music that gentlier on the spirit lies,
 Than tir'd eyelids upon tir'd eyes;
 Music that brings sweet sleep down from the blissful skies.
 Here are cool mosses deep,
 And thro' the moss the ivies creep,
 And in the stream the long-leaved flowers weep,
 And from the craggy ledge the poppy hangs in sleep.

II

Why are we weigh'd upon with heaviness,
 And utterly consumed with sharp distress,
 While all things else have rest from weariness?
 All things have rest: why should we toil alone,
 We only toil, who are the first of things,
 And make perpetual moan,
 Still from one sorrow to another thrown:
 Nor ever fold our wings,
 And cease from wanderings,
 Nor steep our brows in slumber's holy balm;
 Nor harken what the inner spirit sings,
 "There is no joy but calm!"
 Why should we only toil, the roof and crown of things?

III

Lo! in the middle of the wood,
 The folded leaf is woo'd from out the bud
 With winds upon the branch, and there
 Grows green and broad, and takes no care,
 Sun-steep'd at noon, and in the moon
 Nightly dew-fed; and turning yellow
 Falls, and floats adown the air.
 Lo! sweeten'd with the summer light,
 The full-juiced apple, waxing over-mellow,
 Drops in a silent autumn night.
 All its allotted length of days
 The flower ripens in its place,
 Ripens and fades, and falls, and hath no toil,
 Fast-rooted in the fruitful soil.

IV

Hateful is the dark-blue sky,
 Vaulted o'er the dark-blue sea.
 Death is the end of life; ah, why
 Should life all labour be?
 Let us alone. Time driveth onward fast,
 And in a little while our lips are dumb.
 Let us alone. What is it that will last?
 All things are taken from us, and become
 Portions and parcels of the dreadful past.
 Let us alone. What pleasure can we have
 To war with evil? Is there any peace
 In ever climbing up the climbing wave?
 All things have rest, and ripen toward the grave
 In silence; ripen, fall and cease:

Que sobre a relva a flor despetalada ao vento,
 Ou que o rocio sobre as pequenas poças d'água
 Entre os granitos, em luzente movimento;
 Deitada sobre o espírito com mais cuidado
 Que a pálpebra cansada sobre o olhar cansado,
 Um suave sono traz do céu abençoado.
 O fresco musgo envolve o chão,
 E pelo musgo, as heras vão subindo,
 E no regato a flor estila as grandes folhas,
 E à beira do penhasco uma papoula jaz dormindo.

II

Por que nos afligimos tanto na preguiça,
 E somos consumidos por tão forte angústia,
 Se as coisas todas têm repouso para a liça?
 Repouso as coisas têm: por que tão só penúria,
 Tão só labor convém a nós, os proeminentes,
 Em perpétua lamúria,
 De um mal para outro mal a se atirar, em fúria:
 As asas nunca a se fechar,
 Jamais cessando de vagar,
 Sem a fronte deitar no bálsamo do sono,
 Sem escutar a voz do espírito que canta:
 "A calma é o sumo dos nepentes!"
 Por que nós labutamos, dentre tudo os proeminentes?

III

Vede! No meio da floresta, como
 A folha é cortejada e irrompe do botão
 Entre os ventos de cima e cresce ali,
 Verde e frondosa, sem preocupação,
 Embebida de sol de dia, e à noite
 De orvalho e, já mais amarela e escura,
 Cai, e ao cair, flutua sobre o chão.
 Vede! Doce nos raios do verão,
 Tenra maçã, já mais do que madura,
 Em calmas noites outonais despenca.
 Durante todos os seus dias, cresce
 A flor, e cresce em seu lugar devido,
 Cresce, e após murcha, e cai sem laborar no mundo,
 Forte, enraizada sobre o chão fecundo.

IV

Tão odioso é o céu azul-marinho
 Que se arqueia sobre o azul do mar.
 A morte é o fim da vida, então
 Por que viver de labutar?
 Deixai-nos, pois. O tempo escoar velozmente,
 E em breve nossos lábios se emudecerão.
 Deixai-nos, pois. O que é que dura eternamente?
 Tudo nos é tomado e torna-se fração,
 Fragmento de um passado atroz, sempre presente.
 Deixai-nos, pois. Pois que prazeres há, que pagas
 Em lutar contra o mal? E porventura há paz
 Nesse eterno galgar sobre crescentes vagas?
 Tudo encontra repouso e amadurece rumo
 À morte; amadurece, tomba, finda:

Give us long rest or death, dark death, or dreamful ease.

V

How sweet it were, hearing the downward stream,
 With half-shut eyes ever to seem
 Falling asleep in a half-dream!
 To dream and dream, like yonder amber light,
 Which will not leave the myrrh-bush on the height;
 To hear each other's whisper'd speech;
 Eating the Lotos day by day,
 To watch the crisping ripples on the beach,
 And tender curving lines of creamy spray;
 To lend our hearts and spirits wholly
 To the influence of mild-minded melancholy;
 To muse and brood and live again in memory,
 With those old faces of our infancy
 Heap'd over with a mound of grass,
 Two handfuls of white dust, shut in an urn of brass!

VI

Dear is the memory of our wedded lives,
 And dear the last embraces of our wives
 And their warm tears: but all hath suffer'd change:
 For surely now our household hearths are cold,
 Our sons inherit us: our looks are strange:
 And we should come like ghosts to trouble joy.
 Or else the island princes over-bold
 Have eat our substance, and the minstrel sings
 Before them of the ten years' war in Troy,
 And our great deeds, as half-forgotten things.
 Is there confusion in the little isle?
 Let what is broken so remain.
 The Gods are hard to reconcile:
 'Tis hard to settle order once again.
 There is confusion worse than death,
 Trouble on trouble, pain on pain,
 Long labour unto aged breath,
 Sore task to hearts worn out by many wars
 And eyes grown dim with gazing on the pilot-stars.

VII

But, propt on beds of amaranth and moly,
 How sweet (while warm airs lull us, blowing lowly)
 With half-dropt eyelid still,
 Beneath a heaven dark and holy,
 To watch the long bright river drawing slowly
 His waters from the purple hill—
 To hear the dewy echoes calling
 From cave to cave thro' the thick-twined vine—
 To watch the emerald-colour'd water falling
 Thro' many a wov'n acanthus-wreath divine!
 Only to hear and see the far-off sparkling brine,
 Only to hear were sweet, stretch'd out beneath the pine.

Dai-nos repouso ou morte, negra morte, ou paz ainda.

V

Doce seria ouvir as águas do regato,
 Pesado o olhar, sentir-se sempre perto
 De adormecer, sonhar quase desperto!
 E sonhar, e sonhar, como o ambarado lume
 Que no arbusto de mirra na altura se aprume;
 Ouvir o sussurrar dos companheiros;
 Comendo Lótus, só, dia após dia,
 Assistir crepitar as ondas sobre a areia,
 E sua cremosa espuma em veludosas linhas;
 Os corações e espíritos ceder
 À mão e à mansa mente da melancolia;
 Contemplar e cismar e reviver o dia
 De nossa infância, junto a cada velha face
 Que enterrada no outeiro hoje se enfurna,
 Dois punhados de pó dentro da brônzea urna!

VI

Tão cara é para nós a vida conjugal,
 E caros, das esposas o abraço final
 E o terno pranto seu, mas tudo se alterou:
 Pois é certo que nossas lareiras se esfriaram,
 A herança é já dos filhos: nossa tez mudou:
 Voltarmos é assombrar o quanto alegre seja.
 Ou os príncipes da ilha, ousados ao extremo,
 Consomem-nos os bens, e o aedo lhes verseja
 Sobre os dez anos quando em Troia combatemos
 E nossos grandes feitos, pois tem se esquecido.
 Desordem haverá naquela ilhota?
 O que já se partiu permaneça partido.
 Aos Deuses, o que foi não tem mais volta:
 Difícil novamente restaurar-se a ordem.
 Há, pois, desordens piores do que a morte,
 Sofrer e mais sofrer, dor e mais dor,
 Lidas árduas demais a um fôlego abatido,
 A um coração já gasto em guerras e porfias,
 E aos olhos enturvados de buscar estrelas-guias.

VII

Mas, deitados em leitos de amaranto¹⁰ e móli¹¹,
 Quão doce (o ar quente em nós, num suave embalo evole),
 As pálpebras semicerradas,
 Enquanto um céu sombrio se desenrole,
 Ver que o largo e luzente rio as águas colhe
 Da púrpura colina com vagar —
 Ouvir o eco orvalhado nos chamar
 De gruta em gruta pelas vinhas enredadas —
 E ver, pelas grinaldas divinais de acanto¹²,
 A esmeralda correr nas águas do ribeiro!
 Poder ouvir ao longe a espumante salmoura,
 Doce nos fora ouvir, à sombra do pinheiro.

¹⁰ Lendária flor que não fenece.

¹¹ Erva mítica citada no canto X da *Odisseia*, que serve de antídoto para feitiços.

¹² Planta do género *Acanthus mollis*, de uso ornamental.

VIII

The Lotos blooms below the barren peak:
 The Lotos blows by every winding creek:
 All day the wind breathes low with mellow tone:
 Thro' every hollow cave and alley lone
 Round and round the spicy downs the yellow Lotos-dust is blown.
 We have had enough of action, and of motion we,
 Roll'd to starboard, roll'd to larboard, when the surge was seething free,
 Where the wallowing monster spouted his foam-fountains in the sea.
 Let us swear an oath, and keep it with an equal mind,
 In the hollow Lotos-land to live and lie reclined
 On the hills like Gods together, careless of mankind.
 For they lie beside their nectar, and the bolts are hurl'd
 Far below them in the valleys, and the clouds are lightly curl'd
 Round their golden houses, girdled with the gleaming world:
 Where they smile in secret, looking over wasted lands,
 Blight and famine, plague and earthquake, roaring deeps and fiery sands,
 Clanging fights, and flaming towns, and sinking ships, and praying hands.
 But they smile, they find a music centred in a doleful song
 Steaming up, a lamentation and an ancient tale of wrong,
 Like a tale of little meaning tho' the words are strong;
 Chanted from an ill-used race of men that cleave the soil,
 Sow the seed, and reap the harvest with enduring toil,
 Storing yearly little dues of wheat, and wine and oil;
 Till they perish and they suffer—some, 'tis whisper'd—down in hell
 Suffer endless anguish, others in Elysian valleys dwell,
 Resting weary limbs at last on beds of asphodel.
 Surely, surely, slumber is more sweet than toil, the shore
 Than labour in the deep mid-ocean, wind and wave and oar;
 O, rest ye, brother mariners, we will not wander more.

VIII

Floresce a Lótus sob o píncaro de pedra,
 Pelas curvas do riacho a flor de Lótus medra;
 O vento sopra, noite e dia, afável ária:
 Por cada gruta e cada aleia solitária,
 Pelo vivo descampado o flavo pó da Flor se espalha.
 Já fizemos muito, muito andamos, foi-se o dia,
 A bombordo ou a estibordo, quando a vaga efervescia,
 Onde o monstro, a chafurdar, fontes de espuma ao mar cuspia.
 Um só voto iremos preservar de igual vontade:
 Cá viver, na ilha do Lótus, sem que nos enfade,
 Repousados como deuses, mais a humanidade.
 Que eles folgam com seu néctar, raivos arrojando
 Muito abaixo, sobre o vale, e as nuvens vêm se espiralando
 Por suas casas de ouro, e o mundo cingem cintilando:
 Veem as terras devastadas, a sorrir secretamente:
 Praga e fome, peste e sismo, pego atroz e areia ardente,
 Prélío, incêndios e naufrágios, mãos em gesto penitente.
 Mas sorriem: acham música na lúgubre canção
 Que se evola, esse lamento, antigo mito de ilusão,
 Sem sentido, muito embora dito com efusão;
 Cantada por vencidos homens que seu chão lavravam,
 Que, semeando e após colhendo, tanto labutavam
 E que, ao ano, pouco trigo, vinho e óleo armazenavam;
 'Té que morram e padeçam — alguns, ouve-se — no inferno,
 Padecendo angústia infinda, e outros vão-se a Elísio eterno,
 Repousando os débeis membros sobre o asfódelo¹³ mais terno.
 Mais doce que o trabalho é o sono, e a praia em que nos vemos
 Que o labor em alto-mar, que o vento, a vaga e os remos;
 Descansai, ó meus irmãos: não mais navegaremos.

“The Lotos-Eaters” parte do episódio dos lotófagos narrado no canto IX da Odisseia, mais especificamente do trecho que vai do verso 82 ao 104. Dividido em duas partes, o poema é primeiro narrado em terceira pessoa, com uma descrição da ilha e do efeito da lótu sobre os marinheiros de Odisseu, e em seguida entoado pela voz coletiva dos homens alucinados, desiludidos quanto a seu retorno a Ítaca. O contraste entre o primeiro enunciador, um narrador onipresente e distante, e o segundo, um “nós” preso a um momento de êxtase e delírio, é marcado pela modulação do ritmo e pela organização dos versos, como se verá a seguir.

Segundo o poeta, a descrição da ilha habitada pelos lotófagos remete à paisagem dos Pireneus, quando da viagem com Arthur Hallam em 1830; já o modo como a descrição é realizada assemelha-se à da caverna de Morfeu em *The Faerie Queene*, de

¹³ Asfódelo é uma planta pertencente à família *Asphodelaceae* que, segundo a mitologia grega, revestiria o chão dos Campos Elísios.

Edmund Spenser, bem como com eventuais momentos descritivos em *The Castle of Indolence*, de James Thomson (RICKS, 1969, p. 429):

A pleasing Land of Drowsy-hed it was:
Of Dreams that wave before the half-shut Eye;
And of gay Castles in the Clouds that pass,
For ever flushing round a Summer-Sky:
There eke the soft Delights, that witchingly
Instil a wanton Sweetness through the Breast,
And the calm Pleasures always hover'd nigh;
But whate'er smack'd of Noyance, or Unrest,
Was far far off expell'd from this delicious Nest.¹⁴ (I, vv. 47–54).

Características do verso e do ritmo

Tennyson utiliza versos de várias medidas ao longo do poema. A primeira parte segue um padrão regular de pentâmetros e hexâmetros iâmbicos, ao passo que a segunda inicia com o mesmo padrão e logo cede à polimetria, mesclando versos de três a oito acentos, ora iâmbicos, ora trocaicos. Uma escansão exaustiva do “Choric Song” não é necessária para ilustrar as tantas modulações rítmicas que o compõem, bastando selecionar alguns versos:

| / x | x / | \ / | / x | x / | x / |
Mu sic that brings sweet sleep down from the bliss ful skies

| / x | \ / | x / |
Here are cool mo sses deep

| x / | x / | x / | x / |
And thro' the moss the i vies creep

| x / | x / | x / | \ / | x / |
And in the stream the long leaved flo wers weep

| x / | x / | x / | x / | x / | x / |
And from the cra ggy ledge the po ppy hangs in sleep

| / x | / x | / x | / x | / x | / x | / x | / x |
Round and round the spi cy downs the ye llow Lo tos- dust is blown

¹⁴ THOMSON, James. *The castle of indolence: an allegorical poem. Written in imitation of Spenser*. Disponível em: <https://www.eighteenthcenturypoetry.org/works/o3818-w0010.shtml#text>. Acesso em: 17 nov 2022.

Ao traduzir a primeira parte, utilizamos versos dodecassílabos para os pentâmetros iâmbicos e versos de 14 sílabas (“bárbaros”) para traduzir os hexâmetros. Trata-se de uma solução diferente daquela utilizada ao traduzir os versos de mesma medida em “The Kraken”, pois aqui o desafio de preservar a riqueza pictórica e descritiva foi maior, somado ao desafio de respeitar o esquema rítmico, como explicaremos mais adiante. Isso nos demandou mais espaço nos versos, mas acreditamos ter mantido, ao menos, a relação métrica entre os mais curtos e os mais longos, assim como certa correspondência rítmica, visto que os versos empregados na tradução também apresentam cadência próxima do verso iâmbico devido ao acento predominante nas sílabas pares.

A estratégia adotada na segunda parte foi praticamente a mesma: priorizar não a correspondência métrica imediata entre o verso original e o traduzido, mas sim a relação estabelecida entre versos mais curtos e mais longos no conjunto. Como não há um padrão evidente no uso dos versos — salvo em raros momentos de regularidade, como os últimos 25 versos, todos trocaicos —, fomos mais ou menos livres em nossa escolha, utilizando variadamente versos de seis, oito, nove, dez, 12, 13 e 14 sílabas, sendo que os dois últimos podem ser lidos como a junção de, respectivamente, versos de seis e sete, ou dois versos de sete sílabas poéticas.

Organização estrófica dos versos

Os versos da primeira parte de “The Lotos-Eaters” estão organizados em estrofes spenserianas, isto é, estrofes de nove versos, sendo os oito primeiros pentâmetros iâmbicos, e o último um hexâmetro iâmbico. O esquema de rimas é fixo e foi mantido: *ababbcbcc*.

Os versos da segunda parte são divididos em oito seções irregulares tanto em extensão quanto em esquema de rimas. A primeira seção apresenta 11 versos, rimados em *ababccddddd*; a segunda, 13, *aaabcbccdc*; a terceira, 14, *aabbcdefdfgghh*; a quarta e a quinta, 15 versos, *ababcdcdcefeeff* e *aaabbcdcdeeffgg*; a sexta, 19, *aabcbdcdefgghghii*; a sétima, 12, *aabaabcdcddd*, e a oitava, 29 versos, com o primeiro dístico rimado entre si e os demais versos com rima tríplice. Seguimos esse esquema com alguma flexibilidade, mas cuidando em manter ao menos as rimas de arremate em cada seção. A nosso ver, por se tratar de uma dicção intencionalmente frouxa e instável, não julgamos problemática a opção de não seguir à risca o esquema de rimas do original, o que em alguns casos nos pareceu contraproducente.

TITHONUS

The woods decay, the woods decay and fall,
The vapours weep their burthen to the ground,
Man comes and tills the field and lies beneath,
And after many a summer dies the swan.

Me only cruel immortality

Consumes: I wither slowly in thine arms,
Here at the quiet limit of the world,
A white-hair'd shadow roaming like a dream
The ever-silent spaces of the East,
Far-folded mists, and gleaming halls of morn.

Alas! for this gray shadow, once a man—

So glorious in his beauty and thy choice,
Who madest him thy chosen, that he seem'd
To his great heart none other than a God!
I ask'd thee, 'Give me immortality.'
Then didst thou grant mine asking with a smile,
Like wealthy men, who care not how they give.
But thy strong Hours indignant work'd their wills,
And beat me down and marr'd and wasted me,
And tho' they could not end me, left me maim'd
To dwell in presence of immortal youth,
Immortal age beside immortal youth,
And all I was, in ashes. Can thy love,

Thy beauty, make amends, tho' even now,
Close over us, the silver star, thy guide,
Shines in those tremulous eyes that fill with tears
To hear me? Let me go: take back thy gift:
Why should a man desire in any way
To vary from the kindly race of men
Or pass beyond the goal of ordinance
Where all should pause, as is most meet for all?

A soft air fans the cloud apart; there comes
A glimpse of that dark world where I was born.
Once more the old mysterious glimmer steals
From thy pure brows, and from thy shoulders pure,
And bosom beating with a heart renew'd.
Thy cheek begins to redden thro' the gloom,
Thy sweet eyes brighten slowly close to mine,
Ere yet they blind the stars, and the wild team
Which love thee, yearning for thy yoke, arise,
And shake the darkness from their loosen'd manes,
And beat the twilight into flakes of fire.

Lo! ever thus thou growest beautiful
In silence, then before thine answer given
Departest, and thy tears are on my cheek.

Why wilt thou ever scare me with thy tears,
And make me tremble lest a saying learnt,
In days far-off, on that dark earth, be true?
'The Gods themselves cannot recall their gifts.'

Ay me! ay me! with what another heart
In days far-off, and with what other eyes
I used to watch—if I be he that watch'd—
The lucid outline forming round thee; saw
The dim curls kindle into sunny rings;
Changed with thy mystic change, and felt my blood

TITONO

O bosque esvai-se, o bosque esvai-se e morre,
Deita a bruma seu fardo sobre o chão,
O homem cultiva o solo e nele jaz,
E após muitos verões expira o cisne.
A mim, tão só, vil imortalidade
Destrói: definho aos poucos em teus braços
Cá, no silente limiar do mundo,
Velha sombra a cruzar como num sonho
As silenciosas plagas do Oriente,
A infinda névoa e os pavilhões da aurora.

Ai! Que esta sombra gris, outrora um homem —

Tão ímpar na beleza e em teus cuidados,
Porque o fizeste teu, e ao coração
Concedeste sentir-se como um Deus,
Pedira-te: "Dá-me a imortalidade",
E, sorrindo, o pedido me atendeste
Como quem dá sem estimar os meios;
Mas as Horas, revoltas, prosseguiram,
A ferir-me, arruinar-me e desgraçar-me,
E, embora não me extingam, mutilado
Depõem-me aos pés da eterna juventude,
Eterno sem a eterna juventude,
E em cinzas, quanto fui. Podem o amor
E a beleza, ainda agora, reparar-me
Se, baixa, a estrela argêntea, tua guia¹⁵,
Brilha em teus olhos trêmulos, chorosos
Por ouvir-me? Liberta-me, retoma
Tua dádiva: que homem desejara
Ir contra a raça humana ou exceder
O termo decretado, onde o que é vivo
Deve cessar tal como lhe é devido?

Um suave sopro aparta as nuvens; posso
Vislumbrar o atro mundo onde nasci.
Eis, outra vez, o antigo e estranho lume
De tua pura tez e espáduas puras,
E o renascido peito a palpitar.
Nas trevas, o teu rosto se enrubesce,
Teu doce olhar se acende junto ao meu
Antes que os astros cegue, e o teu tropel¹⁶,
Que te ama e anseia por teu jugo, ascenda
E espante a escuridão das frouxas crinas
E rompa o ocaso em lâminas de fogo.

Vê! Quão bela ressurges em silêncio,
E antes mesmo de dares a resposta
Partes, e eis o teu pranto em minha tez.

Por que me assombra com as tuas lágrimas,
Fazendo-me tremer ante a verdade
Naquela obscura terra outrora dita:
'Nem mesmo um Deus pode anular seus dons'?

Ai de mim! Ai de mim! Com que outro seio,
Em dias idos, e com que outros olhos,
Pudera ver — se fora eu quem o via —
Teu lúcido contorno se formar,
Teus cachos, como anéis do sol, acesos;
Mudar com tuas místicas mudanças,

¹⁵ Vênus.

¹⁶ Os cavalos da carruagem da deusa Eos, ou Aurora.

Glow with the glow that slowly crimson'd all
 Thy presence and thy portals, while I lay,
 Mouth, forehead, eyelids, growing dewy-warm
 With kisses balmier than half-opening buds
 Of April, and could hear the lips that kiss'd
 Whispering I knew not what of wild and sweet,
 Like that strange song I heard Apollo sing,
 While Ilion like a mist rose into towers.

Yet hold me not for ever in thine East:
 How can my nature longer mix with thine?
 Coldly thy rosy shadows bathe me, cold
 Are all thy lights, and cold my wrinkled feet
 Upon thy glimmering thresholds, when the steam
 Floats up from those dim fields about the homes
 Of happy men that have the power to die,
 And grassy barrows of the happier dead.
 Release me, and restore me to the ground;
 Thou seest all things, thou wilt see my grave:
 Thou wilt renew thy beauty morn by morn;
 I earth in earth forget these empty courts,
 And thee returning on thy silver wheels.

Sentir no sangue o lume que te abrasa
 A presença e os portais, ao me deitar,
 Fronte, olhos, boca, se orvalhando em beijos
 Mais brandos que os botões desabrochados
 De abril, e então ouvir os mesmos lábios
 Sussurrar não sei quê bravio e doce,
 Como a estranha canção que ouvi de Apolo,
 De Ílion se erguendo as torres tal qual névoa...

Não me prendas eterno ao Oriente:
 Como pode o meu ser unir-se ao teu?
 Fria me banha a sombra rósea, frias
 São tuas luzes e meus pés vincados
 Pisando os teus umbrais, quando o vapor
 Se ergue dos baços campos entre as casas
 De homens afortunados, pois mortais,
 E os túmulos dos mais afortunados;
 Liberta-me e devolve-me ao que é chão;
 Tudo vês, e verás o meu sepulcro:
 Renovarás teu viço a cada aurora;
 Eu, pó no pó, desprezo os vãos cortejos
 E o teu retorno sobre argênteas rodas.

O monólogo dramático “Tithonus” foi escrito após a morte de Arthur Hallam, mas publicado apenas em 1860. Segundo a mitologia grega, a deusa Aurora teria pedido a Zeus que concedesse a Titono, seu amado, a imortalidade, sem no entanto pedir que lhe conservasse a juventude. Com isso, Titono passou a envelhecer perpetuamente, até que Aurora, compadecendo-se de seu sofrimento, o transformou em um gafanhoto. O poema de Tennyson constitui-se do apelo de Titono pelo fim de sua vida diante do vazio que ela havia se tornado, uma vez que não podia cumprir seu curso natural.

Para o poeta, “Tithonus” seria um apêndice de outro monólogo dramático escrito no mesmo período, “Ulysses”. Para nós, funciona como um contraponto: se, no segundo, a reação da personagem diante do vazio existencial é confrontá-lo afirmando seu propósito no mundo (ainda que Odisseu morra no processo, morrerá vivendo como deveria viver), em “Tithonus”, o desejo é tão somente o da extinção.

Antes de ser publicado, o poema passou por uma revisão ferrenha: sua versão inicial chamava-se “Tithon” e, além de ser 12 versos mais curta, diferia da final no acabamento de grande parte dos versos. Comparemos, a título de exemplo, o trecho inicial. Em “Tithon”, lê-se:

Ay me! ay me! the woods decay and fall,
 The vapours weep their substance to the ground,
 Man comes and tills the earth and lies beneath,
 And after many summers dies the rose.

Uma única leitura comparativa das duas versões basta para compreendermos a importância do processo de revisão no amadurecimento da poesia tennysoniana: suprimir o trecho exclamativo deu à introdução um andamento menos acelerado e um tom mais solene à linguagem; a substituição de “*substance*” por “*burthen*” eliminou um encontro consonantal que atravancava o verso e lhe deu mais fluidez, e o mesmo pode ser dito da substituição de “*earth*” por “*field*”, que sutilmente ecoa o “*tills*” que o precede no verso. Note-se por fim o enriquecimento da fanopeia pela substituição da imagem da rosa pela do cisne, ave longeva e de plumagem branca que rima visualmente com a bruma descrita dois versos antes, com a imagem da Aurora e com o próprio Titono.

Características do verso e do ritmo

O verso utilizado em “Tithonus”, como em grande parte dos monólogos dramáticos de Tennyson, é o verso branco. Objetivamos manter um alto grau de correspondência entre o poema e a tradução não apenas no sentido métrico, utilizando o decassílabo heroico ou sáfico para traduzir o pentâmetro iâmbico, mas também no ponto de vista discursivo, respeitando sempre que possível a incidência de cesuras e *enjambements* no interior e ao fim dos versos. Acreditamos com isso ter sustentado o ritmo do poema.

Organização estrófica dos versos

Os versos se estruturam em uma única estrofe, sem esquema de rimas, num total de 76 versos. Mantivemos essa organização.

Observações pontuais

Expressões aliterantes, ainda que pouco acentuadas neste poema, foram mantidas conquanto trabalhassem ativamente na construção do significado. Destacamos a título de exemplo a expressão “*bosom beating*” (v. 36), traduzida por nós como “peito a palpitar” no intuito de sugerir sonoramente a palpitação, além de “*balmier (...) buds*” (v. 59), traduzidos como “brandos (...) botões desabrochados”; aí, em nosso entendimento, a repetição da consoante bilabial sonora sugere os beijos de que fala o verso.

LOCKSLEY HALL

Comrades, leave me here a little, while as yet 't is early morn:
Leave me here, and when you want me, sound upon the bugle-horn.

'T is the place, and all around it, as of old, the curlews call,
Dreary gleams about the moorland flying over Locksley Hall;

Locksley Hall, that in the distance overlooks the sandy tracts,
And the hollow ocean-ridges roaring into cataracts.

Many a night from yonder ivied casement, ere I went to rest,
Did I look on great Orion sloping slowly to the West.

Many a night I saw the Pleiads, rising thro' the mellow shade,
Glitter like a swarm of fire-flies tangled in a silver braid.

Here about the beach I wander'd, nourishing a youth sublime
With the fairy tales of science, and the long result of Time;

When the centuries behind me like a fruitful land reposed;
When I clung to all the present for the promise that it closed:

When I dipt into the future far as human eye could see;
Saw the Vision of the world and all the wonder that would be.—

In the Spring a fuller crimson comes upon the robin's breast;
In the Spring the wanton lapwing gets himself another crest;

In the Spring a livelier iris changes on the burnish'd dove;
In the Spring a young man's fancy lightly turns to thoughts of love.

Then her cheek was pale and thinner than should be for one so young,
And her eyes on all my motions with a mute observance hung.

And I said, "My cousin Amy, speak, and speak the truth to me,
Trust me, cousin, all the current of my being sets to thee."

On her pallid cheek and forehead came a colour and a light,
As I have seen the rosy red flushing in the northern night.

And she turn'd—her bosom shaken with a sudden storm of sighs—
All the spirit deeply dawning in the dark of hazel eyes—

Saying, "I have hid my feelings, fearing they should do me wrong";
Saying, "Dost thou love me, cousin?" weeping, "I have loved thee long."

Love took up the glass of Time, and turn'd it in his glowing hands;
Every moment, lightly shaken, ran itself in golden sands.

Love took up the harp of Life, and smote on all the chords with might;
Smote the chord of Self, that, trembling, pass'd in music out of sight.

Many a morning on the moorland did we hear the copses ring,
And her whisper throng'd my pulses with the fulness of the Spring.

Many an evening by the waters did we watch the stately ships,
And our spirits rush'd together at the touching of the lips.

O my cousin, shallow-hearted! O my Amy, mine no more!
O the dreary, dreary moorland! O the barren, barren shore!

Falser than all fancy fathoms, falser than all songs have sung,
Puppet to a father's threat, and servile to a shrewish tongue!

Is it well to wish thee happy?—having known me—to decline
On a range of lower feelings and a narrower heart than mine!

LOCKSLEY HALL

Companheiros, cá deixai-me, inda alvorece. Ide sem mim.
Cá deixai-me, e, se preciso for, resoai o cornetim.

Como há muito, neste solo canta o maçarico-real,
E atros lumes pelo urzedo pairam sobre Locksley Hall;

Locksley Hall que, além, divisa os largos arenosos tratos
E as dorsais do oceano abertas a rugir em cataratas.

Quantas noites, acordado junto às heras do batente,
Vislumbrei a esplêndida Órion reclinar-se ao Ocidente.

Quantas noites vi as Plêiades na branda escuridão
Cintilando como argênteos vaga-lumes num cordão.

Nesta praia andei, nutrindo juventude excepcional,
Com as fábulas da Ciência e a longa herança temporal;

Quando os séculos atrás qual terra fértil repousavam;
E as promessas que o presente oferecia cativavam:

Quando, imerso no futuro, mais que o olhar pode auferir,
A Visão do mundo tive e das grandezas do porvir. —

Primavera: tão mais ruivo, traz o pisco o peito seu;
Primavera: o alegre abibe nova crista recebeu;

Primavera: o alvor da pomba se converte em viva cor;
E a afeição de um moço, aos poucos, em meditações de amor.

Tão delgada e branca — para alguém tão nova — era sua tez,
E os seus olhos suspendiam-se em meus gestos em mudez.

"Amy, prima, diz-me, e diz toda a verdade", lhe pedi:
"Crê-me, prima, todo o curso de meu ser termina em ti."

Na alva tez e na alva fronte então brotaram luz e cor,
Tal como ao Norte o anoitecer tinge de um róseo rubor.

E, a tornar-se — mil suspiros, num segundo, acometendo-a —
Seu espírito a raiar no breu dos olhos cor de amêndoa —,

Ela disse: "Por receio, o quanto sinto não proclamo";
Disse a mim: "Tu, primo, me amas?" e chorou, "Há muito te amo."

E eis que Amor tomou o Tempo com suas reluzentes mãos;
Cada instante escoou de leve no tremor dos áureos grãos.

E eis que Amor tangeu a Vida e fez um poderoso acorde,
Porque a música do Ser, vibrando além do olhar, transborde.

Manhãs tantas na charneca o bosque ouvíamos tinir,
E eu sentia em seu sussurro a Primavera me invadir.

Tanta noite ao pé do mar as imponentes barcas víamos,
E abraçavam-se os espíritos se os lábios nos uníamos.

Ó, leviana minha prima! Minha, não — Eis afinal!
Ai, sombrio, sombrio urzedo! Ai, estéril litoral!

Falsa, mais que a mente sonda, mais que a música cantava,
Marionete do seu pai, e da megera língua escrava!

Devo, pois, querer-te bem? — Se, tendo a mim, disseste adeus
Para unir-te a sentimentos mais tacanhos do que os meus!

Yet it shall be; thou shalt lower to his level day by day,
What is fine within thee growing coarse to sympathize with clay.

As the husband is, the wife is: thou art mated with a clown,
And the grossness of his nature will have weight to drag thee down.

He will hold thee, when his passion shall have spent its novel force,
Something better than his dog, a little dearer than his horse.

What is this? his eyes are heavy; think not they are glazed with wine.
Go to him, it is thy duty, kiss him, take his hand in thine.

It may be my lord is weary, that his brain is overwrought:
Soothe him with thy finer fancies, touch him with thy lighter thought.

He will answer to the purpose, easy things to understand—
Better thou wert dead before me, tho' I slew thee with my hand!

Better thou and I were lying, hidden from the heart's disgrace,
Roll'd in one another's arms, and silent in a last embrace.

Cursed be the social wants that sin against the strength of youth!
Cursed be the social lies that warp us from the living truth!

Cursed be the sickly forms that err from honest Nature's rule!
Cursed be the gold that gilds the straiten'd forehead of the fool!

Well—'t is well that I should bluster!—Hadst thou less unworthy proved—
Would to God—for I had loved thee more than ever wife was loved.

Am I mad, that I should cherish that which bears but bitter fruit?
I will pluck it from my bosom, tho' my heart be at the root.

Never, tho' my mortal summers to such length of years should come
As the many-winter'd crow that leads the clanging rookery home.

Where is comfort? in division of the records of the mind?
Can I part her from herself, and love her, as I knew her, kind?

I remember one that perish'd; sweetly did she speak and move;
Such a one do I remember, whom to look at was to love.

Can I think of her as dead, and love her for the love she bore?
No—she never loved me truly; love is love for evermore.

Comfort? comfort scorn'd of devils! this is truth the poet sings,
That a sorrow's crown of sorrow is remembering happier things.

Drug thy memories, lest thou learn it, lest thy heart be put to proof,
In the dead unhappy night, and when the rain is on the roof.

Like a dog, he hunts in dreams, and thou art staring at the wall,
Where the dying night-lamp flickers, and the shadows rise and fall.

Then a hand shall pass before thee, pointing to his drunken sleep,
To thy widow'd marriage-pillows, to the tears that thou wilt weep.

Thou shalt hear the "Never, never," whisper'd by the phantom years,
And a song from out the distance in the ringing of thine ears;

And an eye shall vex thee, looking ancient kindness on thy pain.
Turn thee, turn thee on thy pillow; get thee to thy rest again.

Nay, but Nature brings thee solace; for a tender voice will cry.
'T is a purer life than thine, a lip to drain thy trouble dry.

Tal será: dia após dia, rebaixando-se ao seu nível,
O que é puro em ti tornado afim à argila, desprezível.

Tal marido, tal esposa: chucro é o homem que te tem,
E sua índole grosseira arrastará teu ser também!

E para ele tu serás, quando a paixão abandoná-lo,
Algo mais que seu cachorro, pouco mais que seu cavalo.

Vê seus olhos, como pesam? Seu verniz não é do vinho.
Chega a ele, é o teu dever, e o beija, e à mão faz um carinho.

Ele deve estar cansado, a mente já se lhe extenua:
Vai, embala-o com gracejos, move-o com uma frase tua.

Ele te há de responder, nas coisas simples vê razão —
Antes estivesses morta, mesmo que por minha mão!

Antes nós no chão, do coração alheios às desgraças
Se por todo o sempre, mudos, eu te abraço, e tu me abraças.

Ó, malditas leis sociais que pecam contra a mocidade!
Ó, malditas as mentiras que nos furtam da verdade!

Ó, malditas negações da nobre lei da Natureza!
Ó, maldito o ouro que a fronte do homem estúpido embeleza!

Justo é, pois, que eu vocifere! — Fosses tu menos infame —
Tal quisera — Pois te amei como nenhuma esposa se ame.

Serei louco de estimar o que contém amargo fruto?
De meu seio o arrancarei, mesmo que o coração vá junto.

Não, embora a muitos anos meus verões vão se alongando,
Tal com a invernososa gralha a conduzir ao lar seu bando.

Onde há paz? Na seleção do que na mente registrou-se?
Posso dela separá-la e amar a que eu sabia doce?

Lembro aquela que morreu, doce no gesto e no falar;
Dela, sim, eu bem me lembro, a quem olhar já era amar.

Posso, enfim, supô-la morta, e amá-la em seu amor ausente?
Não — jamais, de fato, amou-me; amor é amor eternamente.

Paz? Maldita paz! É vero o que poeta disse um dia:
As memórias mais felizes são o triunfo da agonia.

Entorpece tua memória, ou seja o coração testado
Na infeliz e morta noite, ouvindo a chuva em teu telhado.

Ele, um cão, nos sonhos caça, enquanto na parede crescem
Sombras que, tremendo a débil lamparina, sobem, descem.

E uma mão, por ti passando, apontará a seu ébrio sono,
Aos viúvos travesseiros, ao futuro de abandono.

Ouvirás o "Nunca, nunca!" no cicio dos anos idos,
E uma música longínqua no zumbir de teus ouvidos;

E um olhar te vexará, vindo na dor o bem de outrora.
Torna, torna ao travesseiro; volta ao teu descanso agora.

Mas Natura te consola, e eis que uma terna voz pranteia.
Uma vida pura, um lábio que tuas lágrimas refreia.

Baby lips will laugh me down; my latest rival brings thee rest.
Baby fingers, waxen touches, press me from the mother's breast.

O, the child too clothes the father with a dearness not his due.
Half is thine and half is his: it will be worthy of the two.

O, I see thee old and formal, fitted to thy petty part,
With a little hoard of maxims preaching down a daughter's heart.

"They were dangerous guides the feelings—she herself was not exempt—
Truly, she herself had suffer'd"—Perish in thy self-contempt!

Overlive it—lower yet—be happy! wherefore should I care?
I myself must mix with action, lest I wither by despair.

What is that which I should turn to, lighting upon days like these?
Every door is barr'd with gold, and opens but to golden keys.

Every gate is throng'd with suitors, all the markets overflow.
I have but an angry fancy; what is that which I should do?

I had been content to perish, falling on the foeman's ground,
When the ranks are roll'd in vapour, and the winds are laid with sound.

But the jingling of the guinea helps the hurt that Honour feels,
And the nations do but murmur, snarling at each other's heels.

Can I but relive in sadness? I will turn that earlier page.
Hide me from my deep emotion, O thou wondrous Mother-Age!

Make me feel the wild pulsation that I felt before the strife,
When I heard my days before me, and the tumult of my life;

Yearning for the large excitement that the coming years would yield,
Eager-hearted as a boy when first he leaves his father's field,

And at night along the dusky highway near and nearer drawn,
Sees in heaven the light of London flaring like a dreary dawn;

And his spirit leaps within him to be gone before him then,
Underneath the light he looks at, in among the throngs of men:

Men, my brothers, men the workers, ever reaping something new:
That which they have done but earnest of the things that they shall do:

For I dipt into the future, far as human eye could see,
Saw the Vision of the world, and all the wonder that would be;

Saw the heavens fill with commerce, argosies of magic sails,
Pilots of the purple twilight dropping down with costly bales;

Heard the heavens fill with shouting, and there rain'd a ghastly dew
From the nations' airy navies grappling in the central blue;

Far along the world-wide whisper of the south-wind rushing warm,
With the standards of the peoples plunging thro' the thunder-storm;

Till the war-drum throb'd no longer, and the battle-flags were fur'd
In the Parliament of man, the Federation of the world.

There the common sense of most shall hold a fretful realm in awe,
And the kind earth shall slumber, lapt in universal law.

So I triumph'd ere my passion sweeping thro' me left me dry,
Left me with the palsied heart, and left me with the jaundiced eye;

Eye, to which all order festers, all things here are out of joint:

Um bebê, risonhos lábios; meu rival te confortando.
Um bebê com mãos de cera, do teu seio me apartando.

Ó, também ao pai o filho dá ternura imerecida.
Parte é tua e parte dele: será justo na medida.

Ó, te vejo austera e idosa, presa em teu papel mesquinho,
Um filão de frases feitas a atirar pelo caminho.

"Sentimentos são maus guias — ela sabe muito bem —
Como, como ela sofrera" — Morre, pois, com teu desdém!

Sobrevive — Que me importa? — Sê feliz e sê mesquinha!
A mim, só me resta a ação, que o desespero me definha.

Mas ao que devo tornar-me, e que vislumbro no presente?
O ouro barra as portas todas, e o ouro as abre tão somente.

E os tropéis de pretendentes, e o mercado a intumescer,
E eu apenas com essa irosa fantasia; que fazer?

Eu morrera de bom grado sobre o território imigo,
O vapor rondando, e os ventos mortos pelo som comigo.

Mas o tilintar das pratas ameniza a Honra magoada,
E as nações tão só resmungam, uma ao pé da outra arrojada.

Posso reviver na angústia? A antiga página virei.
Destas fundas emoções, grande Era-Mãe, me protegei!

Dai que eu sinta essa pulsão antes da luta já sentida,
Quando eu pude ouvir meus dias e o tumulto desta vida;

Desejoso do entusiasmo de uma vida alvissareira,
Como o jovem que abandona o chão paterno a vez primeira,

E, de noite, à rodovia, sempre adiante, se afervora
Vendo a luz no céu de Londres fulgurar qual triste aurora;

E o espírito lhe escapa e segue à frente, sob o céu,
Sob as luzes que vislumbra, em meio aos homens em tropel:

Meus irmãos, trabalhadores, a ceifar sempre algo puro:
Em seus feitos, o penhor do que farão pelo futuro:

Pois, imerso no futuro, mais que o olhar pode auferir,
A Visão do mundo tive e das grandezas do porvir.

Vi o comércio encher os céus, carracas mágicas, vindouros
Nautas do purpúreo ocaso a aterrissar com seus tesouros.

Ouvi o céu se encher de brados, vi chover medonho orvalho
Das armadas das nações arpoadas no cerúleo pálio;

Pelo mundo, no suspiro do Austro cáldo e veloz,
As bandeiras de mil povos sob a tempestade atroz;

‘Té que cessem os tambores e estandartes vão-se ao chão,
Em um Parlamento humano, na mundial Federação.

E o bom-senso há de tornar um povo aflito reverente
Porque a lei universal embale a terra mansamente.

Eu rejubilava, então, antes que o ardor me abandonasse,
E um inerte coração e amarga a vista me deixasse;

Vista à qual tudo está podre, tudo fora do lugar:

Science moves, but slowly, slowly, creeping on from point to point:

Slowly comes a hungry people, as a lion, creeping nigher,
Glares at one that nods and winks behind a slowly-dying fire.

Yet I doubt not thro' the ages one increasing purpose runs,
And the thoughts of men are widen'd with the process of the suns.

What is that to him that reaps not harvest of his youthful joys,
Tho' the deep heart of existence beat for ever like a boy's?

Knowledge comes, but wisdom lingers, and I linger on the shore,
And the individual withers, and the world is more and more.

Knowledge comes, but wisdom lingers, and he bears a laden breast,
Full of sad experience, moving toward the stillness of his rest.

Hark, my merry comrades call me, sounding on the bugle-horn,
They to whom my foolish passion were a target for their scorn:

Shall it not be scorn to me to harp on such a moulder'd string?
I am shamed thro' all my nature to have loved so slight a thing.

Weakness to be wroth with weakness! woman's pleasure, woman's pain—
Nature made them blinder motions bounded in a shallower brain:

Woman is the lesser man, and all thy passions, match'd with mine,
Are as moonlight unto sunlight, and as water unto wine—

Here at least, where nature sickens, nothing. Ah, for some retreat
Deep in yonder shining Orient, where my life began to beat;

Where in wild Mahratta-battle fell my father evil-starr'd,—
I was left a trampled orphan, and a selfish uncle's ward.

Or to burst all links of habit—there to wander far away,
On from island unto island at the gateways of the day.

Larger constellations burning, mellow moons and happy skies,
Breadths of tropic shade and palms in cluster, knots of Paradise.

Never comes the trader, never floats an European flag,
Slides the bird o'er lustrous woodland, swings the trailer from the crag;

Droops the heavy-blossom'd bower, hangs the heavy-fruited tree—
Summer isles of Eden lying in dark-purple spheres of sea.

There methinks would be enjoyment more than in this march of mind,
In the steamship, in the railway, in the thoughts that shake mankind.

There the passions cramp'd no longer shall have scope and breathing space;
I will take some savage woman, she shall rear my dusky race.

Iron-jointed, supple-sinew'd, they shall dive, and they shall run,
Catch the wild goat by the hair, and hurl their lances in the sun;

Whistle back the parrot's call, and leap the rainbows of the brooks,
Not with blinded eyesight poring over miserable books—

Fool, again the dream, the fancy! but I know my words are wild,
But I count the gray barbarian lower than the Christian child.

I, to herd with narrow foreheads, vacant of our glorious gains,
Like a beast with lower pleasures, like a beast with lower pains!

Mated with a squalid savage—what to me were sun or clime?
I the heir of all the ages, in the foremost files of time—

Anda a Ciência, mas tão lenta, lentamente, a rastejar.

Lentamente, qual leão, faminta gente vem na esteira
De um que pestaneja e tomba atrás da chama derradeira.

Não duvido que um propósito maior se avulte pelas
Eras, e que a mente humana siga o curso das estrelas.

Que isso importa a quem não colhe o quanto a juventude traz,
Ainda que a existência pulse como o seio de um rapaz?

Fácil é conhecer; saber é mais custoso, e eu nesta costa
Fico, e esvai-se o indivíduo, e o mundo mais e mais se arrosta.

Fácil é conhecer; saber é mais custoso, e leva um peito
Farto de experiências tristes rumo à paz do último leito.

Ouçó bem! O cornetim meus companheiros já ressoam,
Eles que, por tal paixão, com seu desprezo me aferroam.

Não mereço tais ferrões por ter vibrado corda inútil?
Envergonho-me de haver um dia amado um ser tão fútil.

Fracó irar-se contra o fracó! Gozo, angústia feminil —
Mãos mais cegas amarradas em um cérebro mais vil:

Mulher, homem inferior: tuas paixões, perante as minhas,
São qual lua junto ao sol, e são qual água junto ao vinho —

Nada, ao menos, onde adoce a natureza. Ah, sair daqui;
Regressar ao luminoso Oriente, berço onde cresci;

Onde o pai, na cruel batalha dos Mahratta, sucumbiu —
E, órfão, massacrado, fui entregue a ganancioso tio.

Ou romper com os grilhões de meus costumes — partiria
Para longe, ilha após ilha nos portais do novo dia.

Ver constelações ardendo, doces luares, céu jucundo,
Sombra tropical, palmeiras, o Paraíso neste mundo.

Sem a máquina mercante, sem a Europa e suas bandeiras,
Aves sobre o claro bosque, e no penhasco trepadeiras;

Os pomares encurvados, copas sempre em primavera,
Ilhas do Éden na marítima, purpúrea e negra esfera.

Superior, eu creio, ao lento caminhar que a mente fana,
Barco, e trilho, e pensamento que revolve a raça humana.

Lá, o desejo reprimido não respira, não perdura;
Tomarei uma selvagem, mãe de minha prole obscura.

Férreas juntas, correrão; tendões flexíveis, nadarão;
Bode ao pelo apanharão e ao sol seus dardos lançarão;

Respondendo aos papagaios nos arco-íris das ribeiras,
Sem cegar a própria vista em velhos tomos de besteiras —

Tolo, novamente o sonho, a fantasia! Hei me exaltado,
Mas aos bárbaros anciãos prefiro o jovem batizado.

Eu, me unir a estreita frente, cega ao quanto produzimos,
Bestas de inferiores gostos, bestas de inferiores imos!

Junto a esqualida selvagem — Que são sol, clima, afinal? —
Eu, herdeiro dos milênios na vanguarda temporal,

I that rather held it better men should perish one by one,
Than that earth should stand at gaze like Joshua's moon in Ajalon!

Not in vain the distance beacons. Forward, forward let us range,
Let the great world spin for ever down the ringing grooves of change.

Thro' the shadow of the globe we sweep into the younger day;
Better fifty years of Europe than a cycle of Cathay.

Mother-Age (for mine I knew not) help me as when life begun:
Rift the hills, and roll the waters, flash the lightnings, weigh the Sun.

O, I see the crescent promise of my spirit hath not set.
Ancient founts of inspiration well thro' all my fancy yet.

Howsoever these things be, a long farewell to Locksley Hall!
Now for me the woods may wither, now for me the roof-tree fall.

Comes a vapour from the margin, blackening over heath and holt,
Cramming all the blast before it, in its breast a thunderbolt.

Let it fall on Locksley Hall, with rain or hail, or fire or snow;
For the mighty wind arises, roaring seaward, and I go.

Eu, que julgo bem melhor que não restasse um homem em pé,
Do que ver parar a Terra como a lua de Josué!

Não à toa o além me chama. Vamos, pois, que a vida avança;
E que o mundo gire sempre sobre os sulcos da mudança.

Sobre a sombra deste globo, voar à aurora: valem mais
Cinquent'anos cá na Europa do que um século em Catai.

Era-Mãe (pois mãe não tive), qual na Gênese, valei-me:
Que o sol pese, flua o rio, fenda-se o monte, o raio queime.

A promessa em meu espírito ainda existe, sinto então:
Ainda jorra a fantasia em mananciais de inspiração.

Seja como for, adeus ao Locksley Hall! Hei de partir!
Pode o bosque enfim secar-se, pode o teto sucumbir.

Um vapor da margem sobe, enegrecendo bosque e urzal,
Cumulando à frente o estrondo, em si trazendo o temporal.

Caia sobre *Locksley Hall*, com chuva ou pedra, chama ou neve,
Pois o grande vento insurge e avança às ondas. Até breve.

Segundo o poeta, “Locksley Hall” representaria o lado bom, o lado ruim e os anseios da juventude. De fato, inquietação e volubilidade são traços marcantes do soliloquista, confortável em conjecturar com o mesmo ímpeto sobre seus romances frustrados da adolescência e sobre uma nova ordem mundial. Suas opiniões, por vezes misóginas (“*woman is the lesser man*”) e preconceituosas (“*But I count the gray barbarian lower than the Christian child*”), ajudam a delinear esse caráter imaturo e egoísta, que não se mitiga nem mesmo quando o discurso se pretende amoroso (“*O my cousin, shallow-hearted!*”).

Como em outros monólogos dramáticos de Tennyson, o poema termina abruptamente, no clímax da enunciação; concluímos a leitura de “Locksley Hall” com um *crescendo* das forças naturais que circundam o soliloquista e com sua súbita despedida, sem informações adicionais acerca dos amigos que o esperavam, tampouco do destino a ele reservado.

Características do verso e do ritmo

O verso utilizado em “Locksley Hall” é o octâmetro trocaico catalético. Por ser um verso longo, não raro apresenta cesuras internas, sendo a mais comum a que ocorre após a quarta sílaba não acentuada. Como é possível notar, essa pausa divide o octâmetro em dois tetrâmetros trocaicos:

O my cousin, shallow-hearted! O my Amy, mine no more!
O the dreary, dreary moorland! O the barren, barren shore! (vv. 39–40)

Well—'t is well that I should bluster!—Hadst thou less unworthy proved— (v. 63)

Weakness to be wroth with weakness! woman's pleasure, woman's pain— (v. 149)

Fool, again the dream, the fancy! but I know my words are wild (v. 173)

Utilizamos na tradução um verso bárbaro de 15 sílabas; além disso, notamos que o verso resultante da mescla de duas redondilhas maiores gerava, métrica e cadencialmente falando, um correspondente formal bastante promissor, que até certo ponto evocava o ritmo trocaico do poema com suas tônicas incidindo quase sempre nas sílabas ímpares. Optamos por traduzir “Locksley Hall” utilizando essa estratégia mais conservadora por este ser o primeiro poema em que Tennyson empregou o octâmetro trocaico de modo sistemático, o que até então não tinha precedentes na poesia inglesa em geral. Portanto, julgamos de suma importância que esse aspecto do poema sobressaísse em nossa proposta de tradução, o que em contrapartida resultou em eventuais liberdades em outros aspectos — como na sintaxe, por exemplo —, conquanto não descaracterizassem radicalmente o texto de partida.

Organização estrófica dos versos

Os versos de “Locksley Hall” se organizam em 97 dísticos rimados. Mantivemos essa estrutura, com a diferença de que, em alguns casos, não encontramos uma rima completa. É o que ocorre, por exemplo, na terceira estrofe, em que rimamos “tratos” com “cataratas”, vocábulos foneticamente próximos o bastante para ocupar a posição de rima sem que seja preciso deformar os versos atrás de um par de rimas mais completas.

Observações pontuais

Para além do que já foi dito sobre a origem do poema no primeiro capítulo, cabe mencionar que a mansão fictícia onde o monólogo se passa foi inspirada em *Loxley Hall*, mansão campestre localizada em Staffordshire, que Tennyson visitara algumas vezes a convite de amigos. Por esse motivo, optamos por manter seu nome no original inglês.

THE EAGLE
Fragment

He clasps the crag with crookèd hands;
Close to the sun in lonely lands,
Ringed with the azure world, he stands.

The wrinkled sea beneath him crawls;
He watches from his mountain walls,
And like a thunderbolt he falls.

A ÁGUIA
Fragmento

Ela agarra-se à crista, a mão crispada;
Perto do sol em terra inabitada
(Cinge-a o mundo cerúleo), ei-la postada.

Sob ela, o oceano ríspido marulha;
Das muralhas de pedra ela vasculha
E qual relâmpago no azul mergulha.

Para além do que já foi dito de “The Eagle” anteriormente, vale mencionar seu curioso subtítulo: não se sabe ao certo se o poema é de fato um fragmento inacabado, ou se deve ser lido como um fragmento. A diferença é sutil, mas importante: a primeira interpretação do subtítulo suporia a ausência de uma unidade, uma ideia germinal abandonada, o que para nós não faz sentido se pensamos que Tennyson decidiu publicar o poema dessa maneira. Parece-nos mais interessante admitir a segunda interpretação, pela qual a noção de fragmento não limita, mas integra a significância do poema: assim, a interrupção da leitura conecta-se intencionalmente ao instante final do poema, que é o salto da ave — o efeito estético é o da suspensão absoluta.

Breve e materialmente denso, “The Eagle” abarca múltiplas interpretações, mas parece nos conduzir sobretudo para uma leitura bíblica: há algo de satânico nessa figura imponente postada a sós sobre um penhasco, em comunhão com o azul, e que por fim despenca em direção ao abismo.

Características do verso e do ritmo

Como já analisamos o poema no capítulo anterior ao comentar a tradução de Octávio dos Santos, nos limitaremos aqui a comentar nossas soluções. Mais uma vez utilizamos o verso decassílabo para traduzir o tetrâmetro iâmbico para evitar perdas vocabulares. A inversão trocaica ao início dos versos 2 e 3 foi emulada no posicionamento de um icto na primeira sílaba dos versos correspondentes.

A pausa concentrada no terceiro verso, decorrente da incidência de dois acentos consecutivos (“*azure world*”) e de uma cesura interna logo em seguida, foi buscada não apenas pela manutenção da vírgula e pela acentuação das sílabas 6 e 7 (considerando a elisão entre a última sílaba de “cerúleo” e a primeira “ei-la”), mas também pelo uso dos parênteses, que isolam gráfica e gramaticalmente o sintagma. Além disso, para remeter

ao ritmo mais dinâmico do último verso, em cujo terceiro pé a sílaba acentuada é substituída por uma não acentuada (“-*bolt*”), utilizamos o decassílabo sáfico, notadamente mais acelerado que o heroico devido à maior quantidade de sílabas átonas entre seus ictos.

Organização estrófica dos versos

A tradução preservou a estrutura de tercetos com rimas tríplexes (*aaa bbb*).

Observações pontuais

Outros elementos que buscamos manter na tradução foram a aliteração e a assonância, ambos muito marcados em “The Eagle”: das aliterações, destacam-se aquela de “*clasps*”, “*crag*” e “*crooked*” no primeiro verso, que em nossa tradução se mantém em “crista” e “crispada”; a de “*lonely lands*” no segundo, evocada em menor grau por meio da reiteração da consoante oclusiva alveolar surda em “terra inabitada”; a de “*wrinkled*” e “*crawls*” no quarto, retomada por meio da sibilante em “sob”, “oceano” e “rípido”, e a de “*watches*” e “*walls*” no quinto, que buscamos preservar através do jogo de palavras entre “muralha” e “marulha”. Das assonâncias — “*clasps*” e “*crag*” no primeiro verso, “*close*” e “*lonely*” no segundo, “*sea*” e “*beneath*” no quarto — mantivemos algo em “agarra-se”, “crista” e “crispada”, “perto” e “terra”, “mundo cerúleo” e “azul mergulha”.

“NOW SLEEPS THE CRIMSON PETAL”

Now sleeps the crimson petal, now the white;
Nor waves the cypress in the palace walk;
Nor winks the gold fin in the porphyry font:
The firefly wakens: waken thou with me.

Now droops the milk-white peacock like a ghost,
And like a ghost she glimmers on to me.

Now lies the Earth all Danaë to the stars,
And all thy heart lies open unto me.

Now slides the silent meteor on, and leaves
A shining furrow, as thy thoughts in me.

Now folds the lily all her sweetness up,
And slips into the bosom of the lake:
So fold thyself, my dearest, thou, and slip
Into my bosom and be lost in me.

“JÁ DORME A PÉTALA CARMIM”

Já dorme a pétala carmim, já dorme a branca;
Nem tremula o cipreste no átrio do palácio;
Nem luz dentro do pórfiro a áurea barbatana:
Desperta o vagalume: e tu, junto de mim.

Já o branco pavão se prostra qual fantasma,
E qual fantasma é seu vislumbre sobre mim.

Já a Terra, qual Dânae¹⁷, jaz sob as estrelas,
E jaz teu coração aberto para mim.

Já passa o meteoro sem rumor e deixa
Luzente esteira, qual teu pensamento em mim.

Já se recurva o lírio em todo o seu dulçor
E mergulha no seio da lagoa: assim
Curva-te tu, minha querida, a mergulhar
Dentro do seio meu para perder-se em mim.

“Now Sleeps he Crimson Petal” é um dos mais prestigiados trechos líricos de *The Princess* e um dos mais conhecidos poemas de Tennyson. Dentro da narrativa do livro, tais versos integram uma antologia poética fictícia que a princesa Ida recita na companhia de seu pretendente.

Características do verso e do ritmo

O verso utilizado no poema é o pentâmetro iâmbico. Sua cadência é bastante regular, com quase nenhuma substituição de células rítmicas. O verso mais irregular é o terceiro, com uma inversão trocaica no terceiro pé e uma substituição do último iambo por um anapesto — decerto motivada pela cadência anapéstica naturalmente sugerida pela referida inversão:

| x / | x / | / x | x / | x x / |
Nor winks the gold fin in the porphyry font

Neste caso em particular, optamos por traduzir o pentâmetro iâmbico utilizando o verso dodecassílabo: apesar de um maior grau de afastamento em relação ao original se

¹⁷ Segundo a mitologia grega, a princesa Dânae teria sido aprisionada por seu pai em uma torre de bronze. Zeus, enamorado, penetraria o aposento transmutado em uma chuva de ouro. Daí sua comparação com a Terra sob uma chuva de estrelas.

comparado ao decassílabo (que utilizamos para outros poemas como “The Kraken” e “Tithonus”), com ele foi possível sustentar a riqueza descritiva do poema sem perdas substanciais ou alterações radicais na estrutura. Ademais, no tocante a essa estrutura, a anáfora no início e a rima-refrão ao final de cada estrofe conferem ao poema um ritmo recursivo, encantatório, adequado ao tema do convite amoroso.

Organização estrófica dos versos

“Now Sleeps the Crimson Petal” tem 14 versos organizados na forma de dois quartetos intercalados por três dísticos. A estrutura foi mantida.

IN MEMORIAM A. H. H.

XXI

I sing to him that rests below,
And, since the grasses round me wave,
I take the grasses of the grave,
And make them pipes whereon to blow.

The traveller hears me now and then,
And sometimes harshly will he speak:
'This fellow would make weakness weak,
And melt the waxen hearts of men.'

Another answers, 'Let him be,
He loves to make parade of pain
That with his piping he may gain
The praise that comes to constancy.'

A third is wroth: 'Is this an hour
For private sorrow's barren song,
When more and more the people throng
The chairs and thrones of civil power?'

'A time to sicken and to swoon,
When Science reaches forth her arms
To feel from world to world, and charms
Her secret from the latest moon?'

Behold, ye speak an idle thing:
Ye never knew the sacred dust:
I do but sing because I must,
And pipe but as the linnets sing:

And one is glad; her note is gay,
For now her little ones have ranged;
And one is sad; her note is changed,
Because her brood is stol'n away.

XXVII

I envy not in any moods
The captive void of noble rage,
The linnet born within the cage,
That never knew the summer woods:

I envy not the beast that takes
His license in the field of time,
Unfetter'd by the sense of crime,
To whom a conscience never wakes;

Nor, what may count itself as blest,
The heart that never plighted troth
But stagnates in the weeds of sloth;
Nor any want-begotten rest.

IN MEMORIAM A. H. H.

21

Eu canto a ele, abaixo, a descansar,
E, como a relva ondeia em torno a mim,
Apanho a relva sobre a cova, a fim
De fazer uma flauta a que soprar¹⁸.

Veza ou outra, um viajante ouve as canções,
E às vezes diz, em crítica severa:
"Ele a própria fraqueza enfraquecera
E derreteria humanos corações."

Responde-lhe outro: "Deixa-o, pois, em paz,
Se ama fazer da própria dor desfile
Para que, assim, em seu cantar cintile
O louvor que a constância, apenas, traz."

Brada um terceiro: "É este um bom momento
Para a estéril canção da dor privada,
Quando a turba reclama-se, inflamada,
Na potência civil seu próprio assento¹⁹?"

"Tempo em que se desmaie e que se adoente,
E quando a própria Ciência estende os braços
Tateando os mundos, tendo nos seus laços
Os segredos da lua mais recente?"

De coisas vãs é que falais, no entanto,
Pois jamais vistes o sagrado pó:
Eu canto pois cantar preciso, e só,
E como canta o pintarroxo eu canto:

Ele se alegra; leve é seu descante,
Pois seus filhotes já levantam voo;
E se entristece; a música mudou,
Pois sua prole já se vai distante.

27

Eu não invejo em nada o ser cativo
A quem a digna fúria não assola,
Como o pássaro preso na gaiola
Que jamais conhecera o bosque estivo:

Eu não invejo a besta vil liberta
Pelos nossos domínios temporais,
Livre da compreensão do mal que faz,
Em quem o escrúpulo jamais desperta;

Tampouco, o que se toma por um bem,
O coração sem juras nem amarras,
Inane e da preguiça entregue às garras;
Tampouco a estagnação dos que não têm.

¹⁸ A imagem da flauta feita de folhas insere o poema na tradição da elegia pastoral.

¹⁹ Provável alusão ao cartismo, o primeiro movimento de massa das classes operárias na Inglaterra, que ocorreu entre 1830 e 1840.

I hold it true, whate'er befall;
I feel it, when I sorrow most;
'Tis better to have loved and lost
Than never to have loved at all.

LIV

Oh yet we trust that somehow good
Will be the final goal of ill,
To pangs of nature, sins of will,
Defects of doubt, and taints of blood;

That nothing walks with aimless feet;
That not one life shall be destroy'd,
Or cast as rubbish to the void,
When God hath made the pile complete;

That not a worm is cloven in vain;
That not a moth with vain desire
Is shrivell'd in a fruitless fire,
Or but subserves another's gain.

Behold, we know not anything;
I can but trust that good shall fall
At last—far off—at last, to all,
And every winter change to spring.

So runs my dream: but what am I?
An infant crying in the night:
An infant crying for the light:
And with no language but a cry.

LVI

"So careful of the type?" but no.
From scarp'd cliff and quarried stone
She cries, "A thousand types are gone:
I care for nothing, all shall go.

"Thou makest thine appeal to me:
I bring to life, I bring to death:
The spirit does but mean the breath:
I know no more." And he, shall he,

Man, her last work, who seem'd so fair,
Such splendid purpose in his eyes,
Who roll'd the psalm to wintry skies,
Who built him fanes of fruitless prayer,

Who trusted God was love indeed
And love Creation's final law—
Tho' Nature, red in tooth and claw
With ravine, shriek'd against his creed—

Who loved, who suffer'd countless ills,
Who battled for the True, the Just,

Eu creio, independente do meu fado;
Mais sinto, quanto mais eu hei sofrido:
Melhor haver amado, mas perdido,
Do que jamais haver, de todo, amado.

54

E, todavia, cremos com presteza
Que o bem será o fim de todo mal
Para os pecados de ordem natural,
Para as eivas do sangue e da incerteza;

Que ninguém ande sem destino ou meta;
Que vida alguma seja derrocada,
Ou feita escombros e ao vácuo arremessada
Quando a cota de Deus se vir completa;

E que nenhuma larva morra em vão;
Que mariposa alguma, em vão anseio,
Se atire a inútil chama, ou para alheio
Ganho, apenas, subsista a criação.

Nada sabemos do que nos espera;
Creio, porém, que o bem há de descer
Um dia – enfim – um dia, a todo ser,
E todo inverno abrir-se em primavera.

Tal é meu sonho: mas quem sou agora?
Uma criança a chorar na noite escura;
Uma criança a chorar, que a luz procura,
E que, na falta de palavras, chora.

56

"Tão cara é a espécie à Natureza?"²⁰ Não.
Da íngreme escarpa à rocha minerada,
"Mil espécies", diz ela, "hoje são nada:
Nada me é caro, todos partirão."

"Fazes o teu apelo para mim:
Eu trago à vida, eu trago a morte; teu
Espírito é tão só teu fôlego, e eu
Nada além sei". E será ele, assim,

O homem, a obra final, tão belo um dia,
Nos olhos um propósito superno,
Que os salmos entoava aos céus de inverno
E que áridos altares erigia

Na crença de ser Deus, de fato, amor,
E este a lei da Criação — e a Natureza,
Entretanto, sangrenta em garra e presa,
Nas ravinas bramia, a se lhe opor —

E que amou e sofreu imensos males
Lutando pelo Justo e pelo Certo

²⁰ Esta seção se inicia com uma resposta à estrofe anterior, em que o poeta, ao se referir à Natureza, diz: "*So careful of the type she seems*".

Be blown about the desert dust,
Or seal'd within the iron hills?

No more? A monster then, a dream,
A discord. Dragons of the prime,
That tare each other in their slime,
Were mellow music match'd with him.

O life as futile, then, as frail!
O for thy voice to soothe and bless!
What hope of answer, or redress?
Behind the veil, behind the veil.

CXVII

O days and hours, your work is this
To hold me from my proper place,
A little while from his embrace,
For fuller gain of after bliss:

That out of distance might ensue
Desire of nearness doubly sweet;
And unto meeting when we meet,
Delight a hundredfold accrue,

For every grain of sand that runs,
And every span of shade that steals,
And every kiss of toothed wheels,
And all the courses of the suns.

CXXIII

There rolls the deep where grew the tree.
O earth, what changes hast thou seen!
There where the long street roars, hath been
The stillness of the central sea.

The hills are shadows, and they flow
From form to form, and nothing stands;
They melt like mist, the solid lands,
Like clouds they shape themselves and go.

But in my spirit will I dwell,
And dream my dream, and hold it true;
For tho' my lips may breathe adieu,
I cannot think the thing farewell.

Será lançado à poeira do deserto,
Ou encerrado junto a férreos vales?

Nada além? Monstro, devaneio, então,
Um som discorde. As bestas ancestrais,
Que se laceram sob os lodaçais,
Mostram-se música em comparação.

Ah, vida fútil como fraca! Ah, céu,
Por tua voz que amaina e que abençoa!
Onde a reparação possível ou a
Resposta? — Atrás do véu, atrás do véu²¹.

117

Ó dias, horas, eis o vosso ofício:
Apartar-me do mundo a que pertença,
Longe de seu abraço, porque imenso
Seja meu ganho após o sacrifício:

Da ausência possa em dobro florescer
O anseio pela reaproximação;
E quando nos unirmos, dessa união
Centuplicado em nós seja o prazer,

Por cada grão de areia escoado, pelas
Sombras idas em marcha vagarosa,
E por cada engrenagem que se entrosa,
E por todos os cursos das estrelas.

123

Rolam as vagas onde um bosque havia.
Quantas mudanças tu não viste, ó Terra!
Outrora, onde uma longa rua berra,
Esteve o mar central em calma.

As colinas são sombras e elas fluem
De forma em forma, e nada permanece;
Qual névoa, a solidez se desvanece,
E solos, feito nuvens, se diluem.

Mas no espírito eu viverei ainda
E sonharei, convicto, os sonhos meus;
Pois, se os lábios à coisa dão adeus,
O pensamento não a sabe finda.

A pequena seleção de *In Memoriam* que apresentamos aqui objetiva circunscrever os principais temas da obra conforme apresentados no primeiro capítulo: a seção 21 aborda o sentimento de luto e a resposta do poeta à crítica contemporânea que julgava impertinente esse tipo de poesia; as seções 27 e 54 expõem as conflitantes facetas de seu

²¹ Apesar das evidências que o desesperam, o poeta tenta se agarrar à ideia de que a vida não é mera contingência, e que tudo se revelará após a morte.

luto, ora reconfortado pela certeza de que o valor da existência não é apagado pela mortalidade, ora desesperado pela aparente falta de sentido na vida humana. Essa crise existencial atinge um de seus picos no canto 56, com a reflexão acerca das transformações atestadas no mundo e nos seres vivos pelos estudos científicos da época de Tennyson. Por fim, os dois últimos cantos selecionados retomam a ideia da conjunção amorosa em contraste com a separação física entre o vivo e o morto e com a transitoriedade do mundo.

Por mais representativo que este recorte possa ser, seções igualmente importantes, tais como o prólogo, o epílogo ou os poemas natalinos de *In Memoriam* acabaram ficando de fora de nossa seleção; a isso atribuímos a natureza própria desta pesquisa, que já se propõe um recorte da obra poética geral e demanda concessões do tipo em nome da concisão.

Características do verso e do ritmo

O verso utilizado por Tennyson em *In Memoriam* é o tetrâmetro iâmbico, o qual, assim como em “The Lady of Shalott”, traduzimos em decassílabos de modo a incorrer em menos perdas semânticas. Não houvesse esse empecilho, teríamos traduzido o tetrâmetro em octossílabo para maior correspondência retórico-formal e para diferenciar a tradução da *In Memoriam stanza* das demais traduções aqui apresentadas que também fazem uso do decassílabo. Entretanto, pesados os prós e contras, foi preferível não o fazer, e nos contentamos em estabelecer ao menos a correspondência da regularidade métrica e de preservar um eco dos iambos no uso de decassílabos de acentuação predominantemente binária e quaternária.

Organização estrófica dos versos

Como já dito, os versos se agrupam em quartetos de rima *abba*, que após esse emprego criterioso receberiam o nome de *In Memoriam stanzas*. Logramos manter essa estrutura, concedendo eventuais adaptações de ordem sintática e vocabular.

Um ponto de afastamento do ritmo da tradução em relação ao ritmo do poema é o uso dos *enjambements*, que ocorrem com menos frequência no original. Exemplos disso podem ser atestados nos versos 3 e 4 da seção 21 e nos dois últimos da seção 56. Se por um lado o emprego desse recurso tenha possibilitado a manutenção da isomorfia e do esquema de rimas, por outro não deixa de constituir uma deformação do aspecto

tipicamente epigramático da *In Memoriam stanza*. A despeito disso, conseguimos manter em grande parte o aspecto anafórico dos versos, que fazem com que esse aspecto epigramático não se perca de todo. Nítido exemplo disso é a última estrofe do canto 117, que, malgrado se inicie com um *enjambement*, retém o ritmo enumerativo graças à cesura imediatamente anterior ao “pelas”: a sensação é a de que a preposição está no início do verso seguinte, assim como as demais.

Observações pontuais

Buscamos reproduzir de forma não muito criteriosa certas expressões aliterantes que marcam presença ao longo do poema. No terceiro verso da seção 21, o par “*grasses* (...) *grave*” foi evocado pela aliteração final em “relva (...) cova”; no verso 24 da seção 56, a tripla aliteração em “*mellow music matched*” foi mantida em “mostram-se música de mais”; em 117, verso 2, “*proper place*” tornou-se “apartar-me (...) pertença”, e no verso final de 123, a nasalidade de “*think* (...) *thing*” se manteve em “pensamento (...) finda”.

THE CHARGE OF THE LIGHT BRIGADE

I

Half a league, half a league,
 Half a league onward,
 All in the valley of Death
 Rode the six hundred.
 'Forward, the Light Brigade!
 Charge for the guns!' he said.
 Into the valley of Death
 Rode the six hundred.

II

'Forward, the Light Brigade!'
 Was there a man dismayed?
 Not though the soldier knew
 Someone had blundered:
 Their's not to make reply,
 Their's not to reason why,
 Their's but to do and die:
 Into the valley of Death
 Rode the six hundred.

III

Cannon to right of them,
 Cannon to left of them,
 Cannon in front of them
 Volleyed and thundered;
 Stormed at with shot and shell,
 Boldly they rode and well,
 Into the jaws of Death,
 Into the mouth of Hell
 Rode the six hundred.

IV

Flashed all their sabres bare,
 Flashed as they turned in air
 Sabring the gunners there,
 Charging an army, while
 All the world wondered:
 Plunged in the battery-smoke
 Right through the line they broke;
 Cossack and Russian
 Reeled from the sabre-stroke
 Shattered and sundered.
 Then they rode back, but not
 Not the six hundred.

V

Cannon to right of them,
 Cannon to left of them,

A CARGA DA BRIGADA LIGEIRA

I

A galgar, a galgar,
 Meia légua e outra mais,
 Ao Vale da Morte se atiram,
 A galope, os seiscentos.
 "Avante, Brigada Ligeira,
 Carregar sobre a tropa artilheira!"²²
 Ao Vale da Morte se atiram,
 A galope, os seiscentos.

II

"Avante, Brigada Ligeira!"
 Haverá quem vacile ou não queira?
 Não, embora o soldado não creia
 Em tão tolos intentos:
 Não lhes cabe, afinal, responder,
 Não lhes cabe a razão debater,
 Só lhes cabe cumprir e morrer:
 Ao Vale da Morte se atiram,
 A galope, os seiscentos.

III

Canhões à direita de todos,
 Canhões à esquerda de todos,
 Canhões bem defronte de todos
 Dão disparos cruentos;
 Saraivados de bala e granada,
 Em audaz e veloz cavalgada,
 Às presas da Morte se atiram,
 À boca do Inferno, de espada
 E a galope, os seiscentos.

IV

Cada sabre desnudo fulgia
 E, fulgindo, no ar revolvía,
 Rasgando toda a artilharia,
 Numa carga que o mundo julgou
 Dos mais altos portentos:
 Imerso no pó da batalha,
 Toda a linha de frente estraçalha;
 Os cossacos e russos
 Tombam ante o furor da navalha
 Retalhados, sangrentos.
 Só então retrocedem, porém
 Já não mais os seiscentos.

V

Canhões à direita de todos,
 Canhões à esquerda de todos,

²² Quem diz é o capitão Louis Edward Nolan, como atesta estrofe posteriormente suprimida pelo poeta:
 "Forward, the Light Brigade! / Take the guns,' Nolan said".

Cannon behind them
 Volleyed and thundered;
 Stormed at with shot and shell,
 While horse and hero fell,
 They that had fought so well
 Came through the jaws of Death,
 Back from the mouth of Hell,
 All that was left of them,
 Left of six hundred.

VI

When can their glory fade?
 O the wild charge they made!
 All the world wondered.
 Honour the charge they made!
 Honour the Light Brigade,
 Noble six hundred!

Canhões por detrás de todos
 Dão disparos cruentos;
 Saraivados por rifle e canhão,
 Montarias e heróis vão ao chão.
 Combatendo com brio a missão,
 Das presas da Morte se livram,
 Da boca do Inferno se vão,
 Todos eles que ainda restaram
 Dos outrora seiscentos.

VI

Quem apaga essa glória altaneira?
 Oh, indômita carga guerreira
 Dos mais altos portentos!
 Honrem todos a carga guerreira,
 Honrem nossa Brigada Ligeira,
 Valorosos seiscentos!

Analizamos sumariamente o poema no segundo capítulo ao cotejá-lo com a tradução de Octávio dos Santos. Aqui, propomos uma abordagem diversa da realizada por ele, explorando outros pontos de contato entre as tradições e priorizando os elementos por nós elencados como mais importantes na significância do poema, a saber: o verso curto, regular e de acento predominantemente ternário, as pausas quase sempre em posição final nos versos, o esquema de rimas e os vocábulos aliterantes.

Características do verso e do ritmo

O verso de “The Charge of the Light Brigade” possui de dois a três acentos primários e é predominantemente datílico, com ocasionais substituições trocaicas e substituições de sílabas não acentuadas por tônicas secundárias, como logo se percebe escandindo a primeira estrofe:

	/	x	\		/	x	\			
	Half	a	league,		half	a	league,			
	/	x	\		/	x				
	Half	a	league		on	ward,				
	/	x	x		/	x	x		/	
	All	in	the		va	lley	of		Death	
	/	x	\		/	x				
	Rode	the	six		hun	dred.				

| / x x | / x \ █
 'For ward, the Light Bri gade!

| / x x | / █ x x █
 Charge for the guns!', he said.

| / x x | / x x | / |
 In to the va lley of Death

| / x \ | / x █
 Rode the six hun dred.

O poema prossegue dessa maneira com sutis variações.

Para chegar a um ritmo análogo a esse, tomamos certas liberdades métricas e acentuais: utilizamos, como em outros experimentos deste trabalho, um verso mais extenso que o original, que varia entre seis, oito e nove sílabas poéticas. Além disso, a sequência acentual predominante deixou de ser o dátilo para se tornar o anapesto, com substituições não trocaicas, mas iâmbicas (afinal, a ordem das sílabas tônicas e átonas foi invertida). Comparemos:

A galgar, a galgar	3-6
Meia légua e outra mais,	3-6
Ao Vale da Morte se atiram,	2-5-8
A galope, os seiscentos.	3-6
"Avante, Brigada Ligeira,	2-5-8
Carregar sobre a tropa artilheira!"	3-6-9
Ao Vale da Morte se atiram,	2-5-8
A galope, os seiscentos.	3-6

Conquanto o contrato métrico tenha sofrido as referidas alterações, o ritmo alcançado pela tradução aproxima-se do original em dois aspectos. O primeiro aspecto é justamente o sonoro, pois ambas as cadências predominantes são trissilábicas e, lidas em sequência como pede o poema, tornam-se praticamente indistinguíveis. O segundo e mais importante aspecto é o conotativo, pois o verso anapéstico ocupa um lugar na tradição da poesia em língua portuguesa, sobretudo no Romantismo, associado àquilo que Manuel Bandeira chamou de “poemas de feição épica” (BANDEIRA, 1960). Basta nos lembrarmos de versos como os de “I-Juca-Pirama”, do poeta Gonçalves Dias, para entendermos a que Bandeira se referia.

Assim, dentre as propostas de tradução deste trabalho, consideramos a de “The Charge of the Light Brigade” a mais verdadeiramente voltada a uma noção de correspondência funcional, já que, no intento de preservar a conotação gerada pelo ritmo

do poema, resultou em “uma forma que, embora estruturalmente diversa, possua essas mesmas conotações, ou conotações próximas, na língua-meta” (BRITTO, 2006b, p. 2).

Organização estrófica dos versos

O poema é dividido em seis estrofes de número variado de versos. A primeira tem oito versos; a segunda e a terceira, nove; a quarta, 12; a quinta, 11; a sexta estrofe, por fim, tem apenas seis versos. As rimas também variam de estrofe para estrofe, mas em todas se mantém o refrão “*six hundred*”. Na primeira segunda e terceira estrofes, esse refrão rima com o verso 4; na quarta, com os versos 5 e 10; na quinta, com o verso 4, e, na sexta, com o verso 3. Essas e as rimas ocasionais de cada estrofe foram mantidas criteriosamente em nossa tradução, divergindo somente no que diz respeito a não termos repetido as rimas das estrofes 3 e 5, mas utilizado novas rimas por exigência semântica; daí a tradução de “*shot and shell*” ora como “bala e granada”, ora como “rifle e canhão”.

Observações pontuais

A fim de sustentar os critérios prosódicos estabelecidos, certas alterações sintáticas foram necessárias. Nesse sentido, percebe-se como, a fim de encontrar um correspondente semântico mais aproximado para o verbo “*blundered*” sem quebrar o contrato métrico proposto, foi preciso modificar consideravelmente sua construção sintática. Intervenção mais radical se dá justamente no primeiro verso, que se constitui da repetição do infinitivo “a galgar” — intervenção que, se evoca o “*onward*” do original, pretende sobretudo afixar o ritmo e cumprir com a eloquência característica do verso de Tennyson, ambos aspectos que se perderiam traduzindo por “meia légua, meia légua”.

Finalmente, se criticamos na tradução de Octávio dos Santos a perda das aliterações, sobretudo aquelas em “*shot and shell*” e “*horse and hero*”, não chegamos a correspondentes aliterantes satisfatórios. Conseguimos manter alguma recursividade sonora com a assonância em “bala e granada”, mas devemos explorar outras possibilidades no futuro.

“FLOWER IN THE CRANNIED WALL”

Flower in the crannied wall,
 I pluck you out of the crannies,
 I hold you here, root and all, in my hand,
 Little flower — But *if* I could understand
 What you are, root and all, and all in all,
 I should know what God and man is.

“FLOR QUE NA FENDA SE APRUMA”

Flor que na fenda se apruma,
 Dos vãos de um muro colhi-a;
 Tenho-a agora, raiz e sumo, à mão,
 Pequena flor — Mas *se* eu soubesse a razão
 De assim ser, em raiz e sumo, em suma,
 Deus e o homem compreenderia.

Sobre o poema

“Flower in the crannied wall” é um poema filosófico e sucinto, como outros da maturidade de Tennyson. Nele, a relação entre o ser humano e a figura divina é associada à de uma flor que brota entre as rachaduras de um muro de pedra, sem muito desenvolvimento da premissa. Antes, como é comum da reflexão tennysonianiana, os versos não exprimem senão a incerteza de seu autor no que concerne o papel da existência humana no grande esquema das coisas.

O poeta alega que a flor de fato existira e que ele a colhera de um muro em Waggoners Wells, próximo à cidade de Haslemere (TENNYSON, 1899, p 209). A marcação em itálico no quarto verso foi mantida respeitando as transcrições de Rolfe (1898) e Ricks (1969).

Características do verso e do ritmo

Ao escandir o poema “*Flower in the crannied wall*”, acusamos certa irregularidade no padrão acentual de seus versos:

/	x	\	x	/	x	/	█					
Flo	wer	in	the	cra	nnied	wall,						
x	/	x	/	x	x	/	x*	█				
I	pluck	you	out	of	the	cra	nnies,					
x	/	x	/	█	/	x	/	█	x	x	/	█
I	hold	you	here,	root	and	all,	in	my	hand,			
\	x	/	x	█	x	/	x	/	x	x	/	█
Li	ttle	flo	wer —	but	<i>if</i>	I	could	un	der	stand		
\	x	/	█	/	x	/	█	x	/	x	/	█
What	you	are,	root	and	all,	and	all	in	all,			

* Sílabas extramétricas.

| / x | / x | / x | / \ | ■
 I should know what God and man is.

Há versos de três, quatro, e cinco acentos primários (consideramos a marcação em itálico de “*if*” uma imposição de acento primário pela enunciação), com ocasionais incidências de acentos secundários, além de cesuras internas igualmente irregulares. Dada essa variedade, optamos por não seguir à risca o registro acentual do poema em nossa tradução, tomando alguma liberdade métrica em detrimento de outros aspectos rítmicos, tais como as pausas e repetições. Todavia, acreditamos ter mantido ao menos uma sugestão dos acentos, sublinhados abaixo:

<u>Flor</u> que na <u>fenda</u> se <u>apruma</u> ,	1-4-7
Dos <u>vãos</u> de um <u>muro</u> <u>colhi</u> -a;	2-4-7
<u>Tenho</u> -a <u>agora</u> , <u>raiz</u> e <u>sumo</u> , à <u>mão</u> ,	1-3-6-8-10
Pequena <u>flor</u> — Mas <u>se</u> eu <u>soubesse</u> a <u>razão</u>	2-4-6-9-12
De assim <u>ser</u> , em <u>raiz</u> e <u>sumo</u> , em <u>suma</u> ,	3-6-8-10
<u>Deus</u> e o <u>homem</u> <u>compreenderia</u> .	1-3-8

Organização estrófica dos versos

O poema é dividido em uma única estrofe com um esquema de rimas *abccab*. Buscamos preservar não apenas essa organização peculiar, mas também a particularidade da rima *b*, em que um vocábulo (“*crannies*”) rima com a junção de outros dois (“*man is*”) — representada em nossa tradução pela rima “colhi-a” e “compreenderia”.

Observações pontuais

A perda da repetição de “*all*” no penúltimo verso se deu principalmente porque a expressão idiomática “*all in all*” não pode ser traduzida ao pé da letra. Tentamos compensar essa deficiência em nossa tradução com o jogo de palavras “sumo” e “em suma”.

PARNASSUS

I

What be those crowned forms high over the sacred fountain?
 Bards, that the mighty Muses have raised to the heights of the mountain,
 And over the flight of the Ages! O Goddesses, help me up thither!
 Lightning may shrivel the laurel of Cæsar, but mine would not wither.
 Steep is the mountain, but you, you will help me to overcome it,
 And stand with my head in the zenith, and roll my voice from the summit,
 Sounding for ever and ever through Earth and her listening nations,
 And mixt with the great Sphere-music of stars and of constellations.

II

What be those two shapes high over the sacred fountain,
 Taller than all the Muses, and huger than all the mountain?
 On those two known peaks they stand ever spreading and heightening;
 Poet, that evergreen laurel is blasted by more than lightning!
 Look, in their deep double shadow the crowned ones all disappearing!
 Sing like a bird and be happy, nor hope for a deathless hearing!
 'Sounding for ever and ever?' pass on! the sight confuses —
 These are Astronomy and Geology, terrible Muses!

III

If the lips were touched with fire from off a pure Pierian altar,
 Though their music here be mortal need the singer greatly care?
 Other songs for other worlds! the fire within him would not falter;
 Let the golden Iliad vanish, Homer here is Homer there.

PARNASO

I

Que são essas formas coroadas além da sagrada fonte?
 Bardos, que altivas Musas ergueram ao cimo do monte
 E acima do voo das Eras! Ó Deusas, valei-me a subida!
 Raios definhem os louros de César; os meus têm mais vida.
 Íngreme é o monte, mas vós, vós me fareis triunfante,
 A fronte postada no zênite, a voz no céu retumbante,
 Soando sem nunca cessar sobre a Terra e as atentas nações,
 E unida ao canto Sublime dos astros e constelações.

II

Que são essas duas figuras além da sagrada fonte,
 Altas, bem mais que as Musas, maiores que o próprio monte?
 Naqueles dois picos, elas se espraíam, culminam;
 Vate, não são só os raios que os louros perenes fulminam!
 Vê: nessa dúplice sombra, toda coroa esvaece!
 Canta qual pássaro, alegre, sem crer em voz que não cesse!
 "Soando sem nunca cessar"? Avante! As visões são confusas —
 Astronomia e Geologia: eis as tétricas Musas!

III

Se nos lábios arde o fogo de um mais puro altar piério,
 Que mortal seja seu canto desesperará o cantor?
 Outra música a outros mundos! Não se apaga o fogo etéreo;
 Extinguindo-se a áurea *Iliada*, Homero é Homero aonde for.

Características do verso e do ritmo

Como comentamos no primeiro capítulo, “Parnassus” utiliza dois tipos de verso. O primeiro deles é o hexâmetro datílico, com eventuais substituições trocaicas e espondeicas. O estabelecimento do ritmo é progressivo — note-se como o primeiro verso não fornece muitas pistas do contrato métrico:

| / x | x / | \ / | / x x | / x | / x |
 What be those crowned forms high over the sacred fountain?

Os versos seguintes, porém, começam a ditar a cadência predominante:

| / | x x | / x | / x x | / x x | / x x | / x |
 Bards, that the mighty Muses have raised to the heights of the mountain
 | x* | / x x | / x x | / x | x | / x x | / x x | / x |
 And over the flight of the Ages! O Goddesses, help me up thither!

* Anacruse.

É interessante notar o seguinte: se escandido separadamente, o último verso que destacamos é considerado um hexâmetro anfibráquico (sílabas acentuadas entre duas não acentuadas); entretanto, admitindo o *enjambement* com o verso anterior, a sílaba não acentuada inicial se transforma em anacruse e incorpora o pé catalético que encerra o verso anterior. Desse modo, a cadência datílica se mantém.

O segundo tipo de verso utilizado no poema é o octômetro trocaico, ora acatalético, ora catalético — em outras palavras, há uma alternância entre rimas oxítonas (masculinas) e paroxítonas (femininas):

	/	x		/	x		/	x		/	x		/	x		/	x		/	x		■	
	If	the	lips	were	touched	with	fire	from	off	a	pure	Pi	e	rian	al	tar,							
	/	x		/	x		/	x		/	x		/	x		/	x		/	x		■	
	Though	their	mu	sic	here	be	mor	tal	need	the	sin	ger	grea	tly	care?								

Propusemos no primeiro capítulo que essa mudança no ritmo da segunda para a terceira parte de “Parnassus” implica a transformação da própria linguagem poética, uma transição do classicismo para a modernidade. Nosso intuito era preservar isso na tradução, e para tal utilizamos (1) um verso bárbaro de número variável de sílabas, com acentos posicionados de forma a emular a cadência do hexâmetro datílico, e (2) um verso de 15 sílabas como o usado na tradução de “Locksley Hall”, formado a partir da junção de dois heptassílabos acentuado nas sílabas ímpares para sugerir a sequência trocaica. Comparemos os versos destacados acima aos de nossa tradução:

Que <u>são</u> essas <u>formas</u> <u>coroadas</u> <u>além</u> da <u>sagrada</u> <u>fonte</u> ?	2-5-8-11-14-16
<u>Bardos</u> , que <u>altivas</u> <u>Musas</u> <u>ergueram</u> ao <u>cimo</u> do <u>monte</u>	1-4-6-9-12-15
E <u>acima</u> do <u>voo</u> das <u>Eras</u> ! Ó <u>Deusas</u> , <u>valei</u> -me a <u>subida</u> !	2-5-8-11-14-17

Assim como no original, o primeiro verso não estabelece de imediato o contrato métrico a ser seguido, o que fica a encargo dos seguintes; quanto a eles, o efeito de sustentação da cadência datílica pela leitura ininterrupta também foi reproduzida na tradução. Nas duas seções iniciais, os versos traduzidos seguem quase sempre acentuados de três em três sílabas, cá e lá admitindo intencionalmente ictos fora do padrão a fim de evocar as substituições trocaicas que ocorrem no verso utilizado por Tennyson.

Como em “Locksley Hall”, o verso utilizado na tradução da terceira parte de “Parnassus” sugere a cadência trocaica pela automatização do ritmo, que imprime um acento métrico às sílabas gramaticalmente não acentuadas. É o caso das sílabas assinaladas entre parênteses abaixo:

Se nos lábios arde o fogo de um mais puro altar piério, (1)-3-5-7-9-11-13-15
Que mortal seja seu canto desesperará o cantor? (1)-3-(5)-7-(9)-(11)-13-15

A batida do verso, imposta pelo contrato métrico, naturalmente faz com que essas sílabas se tornem na leitura, se não tônicas, mais acentuadas que as sílabas átonas comuns.

Organização estrófica dos versos

“Parnassus” é dividido em três estrofes, cada qual compondo uma seção. As duas primeiras são idênticas: oitavas rimadas em dístico, ao passo que a última estrofe é um quarteto de rimas alternadas. Mantivemos essa estrutura, respeitando inclusive a alternância, na última estrofe, de rimas oxítonas e paroxítonas.

THE OAK

Live thy Life,
Young and old,
Like yon oak,
Bright in spring,
Living gold;

Summer-rich
Then; and then
Autumn-changed
Soberer-hued
Gold again.

All his leaves
Fall'n at length,
Look, he stands,
Trunk and bough
Naked strength.

O CARVALHO

Vive tua Vida,
Jovem ou idoso,
Tal como o carvalho:
Áureo em primavera,
Vívido e vistoso;

Farto no verão
Ei-lo e, de repente,
Feito pelo outono,
Em mais sóbrios tons,
Áureo novamente.

Vê: tombada enfim
Cada folha sua,
Ele se sustenta,
Tronco e ramaria
Resistência nua.

Publicado e provavelmente escrito em 1889, “The Oak” era considerado por Tennyson “tão preciso quanto um epigrama grego” (TENNYSON, 1899, p. 366). É um poema singelo, no qual, assim como em “Flower in the crannied wall”, o poeta extrai da natureza que o circunda uma reflexão existencial. Aqui, a reflexão é pautada no conselho de se manter inabalável diante da transitoriedade da existência, reconhecendo o valor e a beleza de cada estágio da vida humana. Diferentemente de “Parnassus”, “The Oak” manifesta uma nobre serenidade diante do inevitável.

Características do verso e do ritmo

O verso utilizado em “The Oak” é composto por uma única célula rítmica: o anfímacro, isto é, uma sílaba não acentuada entre duas acentuadas. Trata-se, portanto, de uma cadência ternária e regular:

| / x / |
 Live thy life,

| / x / |
 Young and old,

| / x / |
 Like yon oak,

A incidência de ictos no início e no fim de cada verso gera um ritmo pausado, solene e assertivo. Trata-se de um poema denso e enxuto, cuja realização verbal adequa-se ao assunto tratado: a força desnuda e inabalável de um velho carvalho.

Para traduzir esse verso preservando uma sugestão do ritmo original, utilizamos a redondilha menor, o menor verso com um número ímpar de sílabas após o de três — o qual, para o caso em questão, mostrou-se pouco eficiente devido às excessivas perdas semânticas que acarretava. Apesar do maior número de sílabas entre os acentos (algumas delas com acento secundário), o que confere ao poema um andamento um pouco mais acelerado, acreditamos ter conseguido manter um grau satisfatório de correspondência.

Organização estrófica dos versos

Os anfímacros são organizados em três estrofes de cinco versos, das quais somente os versos 2 e 5 rimam. Essa estrutura foi mantida na tradução, com alguns deslocamentos oportunos a fim de preservar a rima. É o caso, por exemplo, dos versos “*Bright in spring, / Living gold*”: na tradução, “*bright*” (“vistoso”) e “*gold*” (“áureo”) tiveram sua posição trocada para que a rima com “idoso” fosse possível. O mesmo ocorre na terceira estrofe: “*look*”, do terceiro verso, foi para o primeiro (“vê”), e o conteúdo dos dois primeiros versos foi praticamente alternado para que se realizasse a rima “sua” e “nua”. A nosso ver, tais intervenções não prejudicam o efeito estético do poema, nem deformam sua literalidade; antes, agem em seu favor.

Observações pontuais

Traduzimos “*strength*” como “resistência” em vez “força” para tentar manter a aliteração existente entre o vocábulo e o “*trunk*” (“tronco” em nossa tradução) do verso anterior. Assim, ainda que não tenhamos conseguido manter perfeitamente o encontro consonantal *-tr-*, preservamos ao menos a consoante oclusiva alveolar.

4 CONCLUSÃO

Este trabalho constitui uma pequena parcela do que ainda há por traduzir da poesia de Alfred Tennyson. Reconhecemos as limitações de nosso recorte: mesmo dentro da categoria que nos propusemos estudar, muitos textos exemplares permanecem inéditos em língua portuguesa, e tantos outros já traduzidos incitam à retradução. Todavia, acreditamos que seja este um bom ponto de partida para empresas futuras, se não pela infalibilidade do método que propomos, ao menos pelas dificuldades que fomos capazes de elencar e que nos permitem dimensionar a complexidade e a importância do autor para os domínios da arte poética.

A relevância de um poeta como Tennyson para a poesia contemporânea está, talvez, menos no que diz do que em como diz. Suas reflexões existenciais chegam até nós com uma sensação de atraso: a ciência não mais nos aterroriza (ao menos, não devia nos aterrorizar), e o povo, bem ou mal, prescindir da opinião dos poetas. É em seu versátil e cuidadoso aproveitamento dos recursos prosódicos tradicionais da língua inglesa que ele ocupa uma posição de destaque, ainda mais se considerarmos o quanto em um século a literatura se afastou dessa tradição. Trata-se, portanto, de um projeto de resgate que vai de encontro a uma nada proveitosa dicotomia entre metrificação regular e verso livre: traduzir um poeta como Tennyson atentando-nos a esses aspectos, num contexto em que se tornou impossível reduzir a poesia brasileira a uma tendência estética dominante, é demonstrar a pertinência essencialmente contemporânea de todo um repertório técnico legado pela tradição no estabelecimento de vínculos com outras línguas e culturas.

Nesse sentido, um problema ainda por se resolver é o do uso do verso decassílabo tanto para o tetrâmetro quanto para o pentâmetro iâmbico. Persistiremos nessa empreitada pois é de nosso interesse traduzir integralmente o poema *In Memoriam*, ainda inédito em língua portuguesa. Convidamos os colegas de ofício a propor suas soluções para esse e outros problemas.

Ficamos felizes em atestar, antes mesmo do depósito desta dissertação, um efeito prático de nossa pesquisa: o interesse de uma casa editorial por estas traduções, atualmente no prelo para publicação em antologia bilíngue. É alentador saber que contribuímos de alguma forma para que a poesia de Tennyson esteja ao alcance do leitor brasileiro. Do mesmo modo, esperamos que este trabalho fomente o debate acadêmico e evidencie a importância dos Estudos da Tradução para o reconhecimento do outro e para o reconhecimento de nós mesmos.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Manuel. “A versificação em língua portuguesa”. In: *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. 2. ed. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BRADLEY, A. C. “The Reaction Against Tennyson”. In: HILL, Jr., Robert W. (org.) *Tennyson’s Poetry*. New York: Norton Company, 1971, pp. 585-592.

BRIMLEY, George. “On Maud (1855)”. In: JUMP, John D. (org.) *Tennyson: The Critical Heritage*. London/New York: Routledge & Kegan Paul/Barnes & Noble, 1967, pp. 191-196.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. “Correspondências estruturais em tradução poética”. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 7: 53-69, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49402>. Acesso em: 16 nov 2022.

_____. “Correspondência formal e funcional em tradução poética”. Disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo_britto/Correspondencia%20formal%20e%20funcional.pdf. Acesso em: 16 nov 2022.

CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CHESHIRE, Jim. *Tennyson and Mid-Victorian Publishing: Moxon, Poetry, Commerce*. Lincoln, UK: Palgrave Macmillan, 2016.

CROKER, John Wilson. “On Poems (1833)”. In: JUMP, John D. (org.) *Tennyson: The Critical Heritage*. London/New York: Routledge & Kegan Paul/Barnes & Noble, 1967, pp. 66-83.

ELIOT, T. S. “In Memoriam”. In: HILL, Jr., Robert W. (org.) *Tennyson’s Poetry*. New York: Norton Company, 1971, pp. 613-620.

FARNSWORTH, J. R. W. *Ezra Pound and English Romanticism: a study in the concept of tradition*, Christchurch: Universidade de Canterbury, 1976, 90 p. (Dissertação de Mestrado).

FOX, William Johnson “On Poems, Chiefly Lyrical (1830)”. In: JUMP, John D. (org.) *Tennyson: The Critical Heritage*. London/New York: Routledge & Kegan Paul/Barnes & Noble, 1967, pp. 21-33.

HAGEN, June Steffensen. *Tennyson and His Publishers*. London: Palgrave Macmillan, 1979.

HALLAM, Arthur Henry. "On Some of the Characteristics of Modern Poetry, and on the Lyrical Poems of Alfred Tennyson". In: HILL, Jr., Robert W. (org.) *Tennyson's Poetry*. New York: Norton Company, 1971, pp. 546-551.

KINGSLEY, Charles. "On In Memoriam (1850) and Earlier Works". In: JUMP, John D. (org.) *Tennyson: The Critical Heritage*. London/New York: Routledge & Kegan Paul/Barnes & Noble, 1967, pp. 172-185.

KNOWLES, James Thomas. "On the Idylls". In: JUMP, John D. (org.) *Tennyson: The Critical Heritage*. London/New York: Routledge & Kegan Paul/Barnes & Noble, 1967, pp. 312-317.

_____. "A Personal Reminiscence". In: HILL, Jr., Robert W. (org.) *Tennyson's Poetry*. New York: Norton Company, 1971, pp. 573-582.

KOSKINEN, Kaisa & PALOPOSKI, Outi. "Retranslations in the Age of Digital Reproduction". *Cadernos de tradução*, v. 1, n. 11: 19-38, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6175>. Acesso em: 16 nov 2022.

LANG, Cecil Y. & SHANNON, Jr., Edgar F. *The Letters of Alfred Tennyson*, vol 1. Cambridge, MA: University of Harvard Press, 1981.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução: Do Sentido à Significância*. São Paulo: Edusp, 2003.

MARSTON, John Westland. "On The Princess (1847)". In: JUMP, John D. (org.) *Tennyson: The Critical Heritage*. London/New York: Routledge & Kegan Paul/Barnes & Noble, 1967, pp. 166-171.

MCAULEY, James. *Versification: A Short Introduction*. Michigan: Michigan State University, 1996.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MILNES, Richard Monckton. "On Poems (1842)". In: JUMP, John D. (org.) *Tennyson: The Critical Heritage*. London/New York: Routledge & Kegan Paul/Barnes & Noble, 1967, pp. 137-138.

NICOLSON, Harold. "The Tennyson Legend". In: HILL, Jr., Robert W. (org.) *Tennyson's Poetry*. New York: Norton Company, 1971, pp. 593-598.

PAES, José Paulo. "Sobre tradução de poesia". In: *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.

- PATTISON, Robert. *Tennyson and Tradition*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, 1797.
- POUPAUD, Sandra, PYM, Anthony, SIMÓN, Ester Torres. *Finding translations. On the use of bibliographical databases in translation history*. *Meta*, v. 4, n. 2: 264-278, jun 2009.
- PYM, Anthony. *Humanizing Translation History*. *Hermes*, n. 42, pp. 23-48, ago 2009.
- PYRE, James Francis Augustin. *The Formation of Tennyson's Style: a study, primarily, of the versification of the early poems*. Madison, WI: [s. ed.], 1921 (University of Wisconsin Studies in Language and Literature, 12).
- RICKS, Christopher (org). *The Poems of Tennyson*. London: Longman, 1969.
- STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: UFPR, 2005.
- STERLING, John. In: JUMP, John D. (org.) *Tennyson: The Critical Heritage*. London/New York: Routledge & Kegan Paul/Barnes & Noble, 1967, pp. 103-125.
- TENNYSON, Alfred. *The Complete Poetical Works of Tennyson*. Org. William James Rolfe. Boston: Houghton, Mifflin & Co., 1898.
- _____. *The Poems of Tennyson*. Org. Christopher Ricks. London: Longman, 1969.
- _____. *Poemas de Alfred Tennyson*. Tradução de Octávio dos Santos. Lisboa: Editora Saída de Emergência, 2009.
- TENNYSON, Alfred; TENNYSON, Charles & TENNYSON, Frederick. *Poems By Two Brothers*. London: Macmillan, 1893.
- TENNYSON, Hallam. *Alfred Tennyson: A Memoir By His Son*. London: Macmillan, 1897-1899, 2 vols.
- TERHUNE, Alfred Mckinley & TERHUNE, Annabelle Burdick. *The Letters of Edward Fitzgerald*, vol 1. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- TYMOCZKO, Maria. *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester: St. Jerome, 1999.
- VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge, 1995.
- WHITMAN, Walt. "A Word about Tennyson". In: JUMP, John D. (org.) *Tennyson: The Critical Heritage*. London/New York: Routledge & Kegan Paul/Barnes & Noble, 1967, pp. 348-351..